

Київська державна академія
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука



МИХАЙЛО БОЙЧУК: ВІЗІА І МІСЦА

*Збірник тез доповідей та повідомлень
за матеріалами
IV Міжнародної науково-практичної конференції
(30 жовтня 2025 р.)*

Відповідальний редактор
Хижинський В.В.,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Видавництво
ФОП Кушнір Ю.В.
2025

УДК: 7.071:7.012:75:76:745/749 (477)

Михайло Бойчук: візія і місія: збірник тез доповідей та повідомлень за матеріалами IV міжнародної науково-практичної конференції (30 жовтня 2025 р.) / відп. ред. Хижинський В.В.; Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. Вінниця: Вид-во ФОП Ю.В. Кушнір, 2025. 204 с., іл.

Рекомендовано до друку вченою радою Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (протокол № 07/24-25 від 16.01.2025 р.)

Редакційна колегія:

Осадча О. А., канд. мист., доц.; Хижинський В. В., канд. мист., доц.; Петрова І. В., докт. істор. н., доц.; Ковальов Ю. М., докт. тех. н., проф.; Сафронів В. К., канд. тех. н., доц.; Прядка В. М., нар. худ. України, засл. д. мист.; Сосік О. Д., канд. мист.; Андріяшко В. Я., канд. мист., доц.; Малік Т. В., канд. архіт., проф.; Дяченко А. В., канд. пед. н., доц.

Опубліковано тези доповідей і повідомлень науково-педагогічних працівників, наукових співробітників, молодих учених, аспірантів, магістрів і студентів Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, Львівської національної академії мистецтв, Київського національного університету технологій та дизайну, Одеської державної академії будівництва і архітектури, Київського національного університету технологій і дизайну, Луганської державної академії культури і мистецтв, Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, Інституту інформаційно-комп'ютерних технологій і дизайну ІКІТД МАУП, Харківської державної академії дизайну і мистецтв, Інституту комп'ютерно-інформаційних технологій та дизайну при Міжрегіональній академії управління персоналом, Хмельницького університету управління та права імені Леоніда Юзькова, Педагогічного фахового коледжу комунального закладу вищої освіти «Хортицька національна навчально-реабілітаційна академія» Запорізької обласної ради, Міжрегіональної Академії управління персоналом, Національного університету «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка», Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Волочиської ДШМ, Карпатського університету ім. Василя Стефаника, Державного університету «Київський авіаційний інститут», Національного музею декоративного мистецтва України, Національного музею «Київська картинна галерея».

Електронна версія збірника розміщена на сайті Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука за посиланням: <https://kdidpamid.edu.ua/academy/konferencziyi-2/>

Під час цитування публікацій посилання на збірник обов'язкове

**IV МІЖНАРОДНА
НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ**

30 жовтня 2025 р.



ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

УДК 75.012(477) “19”

Олена ОСАДЧА

ORCID ID: 0000-0003-4990-6412

кандидат мистецтвознавства, доцент,
ректор КДАДПМД ім. М. Бойчука

СТРУКТУРА КОМПОЗИЦІЇ В ПРОГРАМНОМУ ТВОРІ БОЙЧУКІВЦІВ «БІЛЯ ЯБЛУНІ»

Анотація. Характерною особливістю школи бойчукізму було звернення до сюжету «Біля яблуні». Цей сюжет став програмним для школи бойчуківців, адже пов'язаний із передачею традицій, спадковості генетичного коду нації. У цьому сенсі метафора садівництва прямо стосується Михайла Бойчука. Він був садівником нових смислів у галузі мистецтва та педагогіки.

Монументальність та узагальненість форм були одним із проявів творчого методу школи бойчуківців. Щоб досягти художньої виразності твору, Михайло Бойчук велике значення приділяв композиції, зокрема формотворчим принципам. Композиція за мотивом яблуні у творах бойчуківців зазвичай має замкнену систему, зумовлену доцентровою силою.

Ключові слова: Михайло Бойчук; школа бойчукізму; сюжет з яблунею; Дерево життя; замкнена система композиції.

Abstract. A characteristic feature of the Boychukist school was the appeal to the theme “By the Apple Tree.” This theme was programmatic for the Boychukists’ school, as it was tied with the transmission of traditions and the inheritance of the nation’s genetic code. In this sense, the metaphor of gardening directly relates to Mykhailo Boychuk himself. He was a cultivator of new meanings in the fields of art and pedagogy.

Monumentality and generalization of forms were among the key manifestations of the Boychukist school’s creative method. To achieve artistic expressiveness in a work, Mykhailo Boychuk attached great importance to composition, particularly to form-building principles. The composition based on the motif of the apple tree in Boychukists’ art works usually has a closed system, determined by a centripetal force.

Keywords: Mykhailo Boychuk; Boychukist school; apple tree motif; Tree of Life; closed compositional system.

Про сюжет Михайла Бойчука «Під яблунею» старший науковий співробітник відділу «Палац Лозинського» Львівської національної галереї мистецтв імені Б. Г. Возницького Мар’яна Максимів зазначає, що ця робота поповнила збірку вищезазначеної галереї у 1973 році, надійшовши з приватною колекцією Ярослави Музики. Вчена порівнює цей сюжет із творчістю Григорія Сковороди,

зокрема з його садом добра або образом плодючого дерева. На її думку, в цьому сюжеті є відсилання до давнього символу гріхопадіння людини. У стилістиці простежуються народні впливи, зумовлені симетричною композицією, в якій дерево є домінантним, організуючим центром і асоціюється з Деревом життя. Тридільний поділ композиції в сюжеті «Під яблунею» підкреслює зв'язок земного і небесного [1].

Мар'яна Максимів зауважує, що цей сюжет глибокий за змістом, проте лаконічний за композиційним рішенням, тому неодноразово наслідувався бойчуківцями. Зокрема його представлено в ескізах Миколи Рокицького «Біля яблуні. Аналіз композиції» (1933), «Яблуня» (1923), у творах Антоніни Іванової «Збирання яблук в саду» (1920), «Збирання яблук у колгоспі» (початок 1930-х рр.), в ескізах розписів Педагогічного інституту в Нальчику 1930-х років та багатьох інших творах [1].

У дисертаційній праці «Львівський період у творчості Михайла Бойчука 1910–1914 рр.» Наталя Бенях зазначає, що деякі дослідники називають твори «Біля яблуні», «Урожай («Збирання яблук»)», «Двоє під деревом», виконані Михайлом Бойчуком, іконами-картинами, або іконами світського змісту [2, с. 128].

Микола Скиба в статті «Національний стиль прагне національного досвіду» (1997) пише про те, що в Михайла Бойчука та його послідовників сюжет «Біля яблуні» був одним із провідних [3, с. 11]. Як зазначає автор, майстер пропонував цю тему учням, аби перевірити рівень їхньої художньої та громадянської зрілості. І не випадково сюжет яблуні як уособлення Дерева життя став наріжним в образній системі Михайла Бойчука та його школи, адже міфологема Світового дерева – це символ єдності всіх сфер світобудови, їхньої органічної цілісності та взаємозумовленості [3, с. 11].

Художник неодноразово звертався до ключового для майстерні Михайла Бойчука сюжету «Біля яблуні», що в його творчості набуває символічного значення. Митець поєднує іконописну композицію з народними традиціями. Центральним є образ людини, її внутрішнього світу, коріння та зв'язку з природою. Дерево постає як символ життя, відродження та гармонії, а взаємодія персонажів – як відображення циклічності буття і духовного зв'язку.

Сюжет «Біля яблуні» став програмним для виконання в школі Михайла Бойчука. Засновнику монументального напрямку бойчукізму належить низка ескізів і творів на цю тему.

Сюжет «Біля яблуні» відсилає до мотиву Світового дерева як універсального образу, за стародавніми язичницькими віруваннями пов'язаного з концепцією побудови Всесвіту. Воно виконувало космогонічну функцію центру світу. У міфологічній свідомості Світове дерево асоціювалося також із деревом роду, мало функції родючості. У деяких народів дерево виконувало медіаторну функцію, забезпечуючи зв'язок між світами. Наприклад, на дереві розвішувалися жертвні предмети «для духів», щоб оберігали [4, с. 630]. Залежно від особливостей світогляду в різних культурах сформувалися декілька різновидів Світового дерева: Світове дерево, Дерево пізнання, Дерево

роду, Шаманське дерево, Дерево смерті та Небесне дерево [4, с. 636]. Образ Світового дерева відігравав важливу роль в обрядовому житті різних народів та постійно присутній на пам'ятках декоративно-ужиткового начиння.

Сюжет «Біля яблуні» можна трактувати як християнський, пов'язаний із Деревом життя та Деревом пізнання добра і зла. Історія людства почалася від гріхопадіння Адама і Єви, і цей сюжет триває досі. У християнській конотації тема збору яблук відсилає також до свята яблучного Спасу, або Преображення Господнього, духовно-релігійний смисл якого полягає у справжньому призначенні і покликанні людини – стати Боголюдиною.

Інше значення цього сюжету пов'язане з плеканням коріння, проростанням дерева як генетичного коду української ідентичності, передачею і тяглістю споконвічних традицій від покоління до покоління, про невпинний зв'язок з історією, в яку українці вросли своїм корінням, і тому незламні. Смисл цього сюжету також про здатність відроджуватися з насінини, про вічне оновлення та прагнення до життя.

Окремо потрібно зазначити, що Світове дерево може трактуватися як антропоморфний символ. На українських рушниках дерево перетворюється на образ жінки-берегині. Це свідчить про те, що даний образ може співвідноситися власне з людиною, яка має коріння, проте проростає кроною в небо.

Будь-які паралелі сюжету «Біля яблуні» з віруваннями різних культур і традицій засвідчують його універсальність та архетипічність, що зумовлює його актуальність, полісемантизм, багатовимірність і невичерпність інтерпретацій. Символ дерева може трансформуватися в нескінченний ланцюг асоціацій, наприклад, у хрест або храм.

«Яблуневий сад» бойчукізму стверджує безсмертя роду людського, безперервність лінії духовної спадкоємності поколінь, незнищенність культурної традиції народу [3, с. 11].

Твір «Двоє під деревом» Михайло Бойчук виконав за принципами іконописної традиції як технологічно, так і композиційно. Іконокартину виконано на дереві, вона має золоте тло, яке обрамляє поле з плетеним орнаментом. Твір написано в техніці жовткової темпері. Симетрична композиція, умовно-стилізоване зображення постатей і дерева, чітка ритміка ліній свідчать про ґрунтовне вивчення принципів іконопису. Деякі дослідники вбачають вплив напряму набізму на формування художньої системи Михайла Бойчука, зокрема простежуються паралелі з творчістю французького художника Поля Серюзьє. Відомо, що набісти звертали до тем, пов'язаних зі збиранням урожаю. Наприклад, сюжет твору Поля Серюзьє «Понт-авенський триптих» (1891) розповідає про збір яблук [5, с. 1553].

Тема збору яблук була провідною в творчості Тимка (Тимофія) Бойчука, Миколи Рокицького, Антоніни Іванової, Оксани Павленко, Марії Холодної, Сергія Колоса та інших. Загалом сюжети за мотивами сіяння, оранки, жнив, збору врожаю осмислювалися в контексті циклічної зміни пір року і сталого постійного повторення як календарного циклу, так і вмирання та відновлення духовного.

Загалом сюжет із яблунею у представників школи бойчуківців має замкнену

систему композиції, зумовлену доцентровою силою. Як у візантійській, так і в галицькій іконі XV–XVI століть така організація композиції є концентричною. Саме цю систему побудови творів застосовували Михайло Бойчук і його учні. У роботах Михайла Бойчука «Біля яблуні» (1912) (іл. 1), «Урожай (Збирання яблук)» (1910) (іл. 2), «Двоє під деревом» (1910-ті рр.) (іл. 3), а також в одноіменних творах Тимка (Тимофія) Бойчука «Біля яблуні» (1919–1920-ті рр.) (іл. 4) і Миколи Рокицького (іл. 5) спостерігаємо, що основна структура композиції в цих творах формується із застосуванням подвоєних, потроєних кіл. Цей художній прийом зумовлює посилення динаміки і загальний ритм у роботах.



Іл. 1. Михайло Бойчук. «Біля яблуні». Картон, графічний олівець.
28,5 × 22,5 см. 1912.



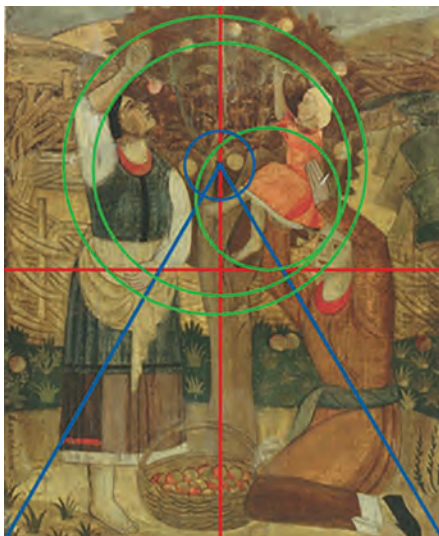
Іл. 2. Михайло Бойчук. «Урожай (Збирання яблук)». Папір, гуаш. 1910.



Іл. 3. Михайло Бойчук. «Двоє під деревом». Дерево, позолота, темпера.
38 × 32 см. 1910-ті рр.



Іл. 4. Тимко Бойчук. «Біля яблуні». Картон, темпера. 54 × 40 см.
1919–1920-ті рр.



Іл. 5. Микола Рокицький. «Біля яблуні». Дерево, темпера. 68 × 54 см. 1928.

У всіх цих творах центр кіл зміщено вгору від геометричного центру картинної площини, тобто його розміщено в точці оптичного центру композиції. Переважно за таким принципом будується композиція галицьких ікон XV–XVI століть (іл. 6, 7).



Іл. 6. Ікона «Різдво Богородиці» із церкви Різдва Богородиці села Веремінь на Лемківщині (нині на території Польщі). Середина XVI ст.



Іл. 7. Ікона «Поклін волхвів» із с. Бусовисько Львівської обл. XVI ст.

У творі Михайла Бойчука «Урожай (Збирання яблук)» (1910) (іл. 2) зона золотого перетину розміщується на смисловому вузлі композиції, на зображенні жестів рук дитини і жінки, що тримають яблука. Цей художній прийом посилює зміст теми та акцентує на символічному аспекті цього сюжету – на спадковості традицій від покоління до покоління.

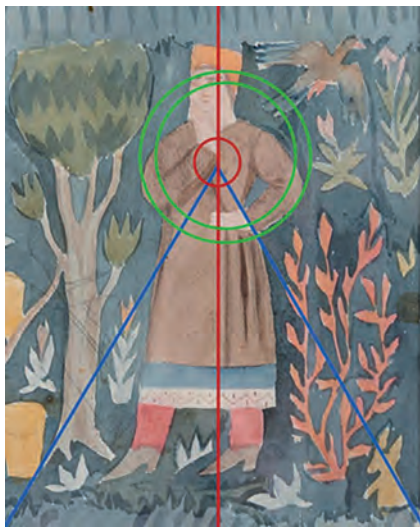
В ескізах до тематичних килимів Сергій Колос у побудові творів також часто застосовував кола, які окреслювали жести рук постатей (іл. 8–10). В ескізі до килима «Ой летіла зозуленька» вершина рівностороннього трикутника збігається із зоною золотого перетину та припадає на ділянку серця зображеної жінки (іл. 10).



Іл. 8. Сергій Колос. Ескіз килима «На городі верба рясна». 1920-ті рр.



Іл. 9. Сергій Колос. «Дівчина в народному вбранні». Ескіз. 1920-ті рр.



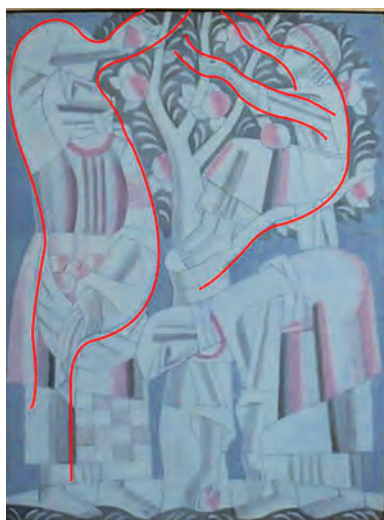
Іл. 10. Сергій Колос. Ескіз до тематичного килима «Ой летіла зозуленька». 1920-ті рр.

У послідовників школи бойчукізму тема збору врожаю теж мала велике значення, і цей вплив простежується у використанні формотворчих принципів. Темою збору врожаю надихався художник-монументаліст Володимир Федько (1940–2006). У його композиції «Біля яблуні», створеній 1993 року, відчутний творчий діалог із Миколою Рокицьким, який виконав цей сюжет з однойменною назвою у 1928 році. Їхні твори на сюжет із яблунею подібні за структурою

композиції. До прикладу, руки жінки і дитини ніби перетворюються на гілки дерева, зливаються із загальним ритмом інших елементів композиції (іл. 11, 12). Уписані в картинну площину фігури становлять єдине ціле з деревом. Це уможливлюється за допомогою лінійних взаємозв'язків, які забезпечують загальний ритм у замкненій системі композиції, а також у застосуванні принципу безперервної, повторюваної лінії, за допомогою якої відбувається взаємопроникнення всіх об'єктів композиції в єдине ціле.



Іл. 11. Микола Рокицький. «Біля яблуні». Дерево, темпера. 68 × 54 см. 1928.



Іл. 12. Володимир Федько. «Біля яблуні». олоотно, темпера. 90 × 70 см. 1993.

За принципом замкненої системи композиції вирішено твір Романа Петрука «Біля яблуні (Присвята Михайлові Бойчуку)» (2025). Геометричний центр композиції збігається із центром кола, за яким будується основна структура композиції. Руки жінок і нахили їхніх голів уписуються в декілька кіл. Пластика тіла жінки, зображеної ліворуч, рухається за S-подібною лінією, притаманною для іконописної традиції. І хоча дві постаті жінки окреслено у два загальних кола, тим не менше кожна з них уписана в окремі кола зі своїми центрами (іл. 13). Цей подвійний прийом застосування загальних та окремих кіл надає глибшого смислового звучання і посилює внутрішній рух усередині картинної площини.



Іл. 13. «Біля яблуні (Присвята Михайлові Бойчуку)».
Оргаліт, олія. 50 × 40 см. 2025.

Програмний сюжет школи бойчуківців «Біля яблуні» – це картина-ікона XX століття. Цей сюжет інтерпретувався учнями Михайла Бойчука, нині він надихає сучасне покоління митців. Привабливість сюжету полягає в його універсалізмі, архетипічності, полісемантизмі, багатовимірності й невичерпності трактувань.

У сюжеті «Біля яблуні» бойчуківці та їхні послідовники зазвичай використовували замкнену систему композиції, зумовлену доцентровим, концентричним рухом. Створюючи твори на тему збору врожаю, художники послуговувалися композиційним рішенням іконографічної традиції, зокрема вивчали візантійський та галицький іконопис.

Література

1. Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Г. Возницького. URL: <https://www.facebook.com/lvivartgallery> (дата звернення: 17.10.2025).
2. Бенях Н. М. Львівський період у творчості Михайла Бойчука 1910–1914 рр.: дис. кандидата мистецтвознавчих наук: спец. 17.00.05 / Наталія Бенях. Львів, 2018. 285 с.
3. Артанія. 1997. № 3. URL: <http://artanija.com/articles/85> (дата звернення: 25.10.2025).
4. Гощіцька Т. Символ дерева у світових міфологіях та міфологема світового дерева (у порівняльному контексті та на прикладі традиційної культури українських Карпат). Народознавчі зошити, 2019. № 3 (147). С. 622–640.
5. Пузиркова А. Бойчукізм як специфічне вираження явища українського авангарду. Народознавчі зошити, 2019. № 6 (150). С. 1551–1556.

Людмила СОКОЛЮК

ORCID ID: 0000-0002-9564-8672

доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМУ,
професор кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ

ПОЕТИКА НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ У КЕРАМІЦІ БОЙЧУКІВЦІВ

Анотація. Характерною особливістю творчості представників майстерні М. Бойчука в Межигір'ї під Києвом, де вони створили власну міні-школу кераміки в рамках бойчукізму, стало звернення до нетлінних традицій української національної художньої культури з її неповторною поетикою. Межигірці не лише успадкували форми традиційних виробів українського гончарства, а й мотиви декорування. Це вирізняло їх серед представників інших шкіл на міжнародних виставках і сприяло широкому визнанню у світі.

Ключові слова: Межигір'я; кераміка бойчуківців; національна традиція.

Abstract. The appeal to the imperishable traditions of the Ukrainian national artistic culture with its unique poetics has become a characteristic feature of the creative work of representatives of Boichuk's workshop in Mezhyhirya near Kyiv, where they created own mini-school of ceramics within the framework of Boichukism. The Mezhyhirya representatives of Boichuk's workshop not only inherited the forms of traditional Ukrainian ceramics, but also the decorative motifs. This distinguished them from representatives of other schools and contributed to their international recognition.

Keywords: Mezhyhirya; Boichukist ceramics; national tradition.

Представники школи Михайла Бойчука – бойчуківці – в рамках принципів свого вчителя засновували власні міні-школи. Одну з них – школу художньої кераміки в Межигір'ї під Києвом – очолив учень Бойчука Василь Седляр. Разом із ним у Межигірській керамічній школі, перетвореній 1923 року в технікум, викладали бойчуківці Оксана Павленко, Іван Падалка, Павло Іванченко, які увійшли до числа представників першого випуску Української академії мистецтва. Відповідно до прийнятого статуту учні майстерень, закінчивши навчальну програму, повинні були підтвердити на практиці своє право на оволодіння професією. Бойчуківці стали першими серед тих, хто, вступивши в академію, зміг вчасно закінчити курс навчання. Передусім тому, що вони не припиняли занять в особливо тяжкі для академії роки, коли тривали військові дії, за вікнами вибухали снаряди, а з обраних до складу цього першого українського вищого навчального мистецького закладу в Києві залишалися лише М. Бойчук і Г. Нарбут.

У свою чергу, Межигір'я, куди спрямувалися представники майстерні М. Бойчука, не мало підготовленої бази для початку їхньої педагогічної і творчої

діяльності. Молодих бойчуківців такий стан справ не зупинив. Знаючи, що в цій місцевості, багатій на каолін, ще в XIX ст. працювала фаянсова фабрика, вони відразу ж зайнялися пошуками хоча б якогось уцілілого обладнання. І знайшли, встановивши невдовзі 10 станків (а не було жодного!). І розпочався навчальний процес. У цілому система навчання в Межигірській керамічній школі була націлена на збереження національних коренів, що тоді було особливо важливим для української художньої культури.

Уже в 1923 році, після того як у Межигір'ї з'явилися представники школи М. Бойчука, тут було розроблено близько 60 візрів майолікового посуду з розписами і декоративного посуду. Деякі з них збереглися у фотографіях (іл. 1). Окремий стенд становили керамічні вироби П. Іванченка (іл. 2). Серед виробів, виконаних у Межигірському технікумі в 1922 році, привертає увагу плесканець краплеподібної форми з Національного музею декоративного мистецтва України (іл. 3). Краплеподібність форми підкреслює і композиція розпису з характерною для представників школи М. Бойчука стилістикою і мотивом зображення (жінка, яка сіє). Відзначилася своїми творами на виставках і Оксана Павленко (іл. 4). «Кераміку, – говорила вона потім, – недооцінювали тоді, недооцінюють і нині. А я кераміку і фреску ставлю над усе. Я вам кажу, що з усіх ремесел найкраще – кераміка. Вишивка – теж добре, але кераміка – це диво з див» [1, с. 377]. З агітаційно-масових керамічних творів межигірців притягує увагу тарілка Івана Падалки, декорована мотивом на тему козака Мамая (іл. 5).



Іл. 1. Кераміка межигірців на виставці в Києві. 1922.



Іл. 2. Кераміка П. Іванченка на виставці в Києві. 1922.



Іл. 3. Плесканець. Межигірський художньо-керамічний технікум. 1920-ті рр.



Іл. 4. Кераміка О. Павленко на Всеукраїнській виставці АРМУ. 1927.



Іл. 5. І. Падалка. Тарілка Межигірського художньо-керамічного технікуму. 1925.

Кераміка межигіріців активно експонувалася на різних виставках, включаючи й міжнародні. Це були глечики, тарілки, вазочки, скульптурні вироби, відомі в традиційному українському народному гончарстві (успадковувались гончарні форми, елементи народного розпису, сюжети). До того ж їхні керамічні вироби

виконувалися в різних матеріалах (фаянс, майоліка, кам'яна маса). Французька журналістка Сюзанна Корбіо, яка побувала в Україні наприкінці 1920-х років, так писала про побачене в Межигір'ї: «Техніка і декорування стоять на сучасному рівні західного мистецтва, маючи все те, що Мюнхен і Стокгольм, і в той же час зберігаючи те, що Мюнхен і Стокгольм не зуміли зберегти – місцеві особливості» [2, с. 135].

У творах межигірців, що демонструвалися на виставках другої половини 1920-х років, помітне звернення до мотивів високої культури Трипілля і скіфів, відгуки візантійських традицій, що збереглися в глибинних пластах народного мистецтва України, і сучасні пошуки європейського мистецтва. Ці знання поєднувались у них з умінням ставити форму в залежність від матеріалу і пристосовувати до неї тонко інтерпретований народний орнамент. Дивною чіткістю силуету, декоративністю і разом з тим монументальністю відзначаються скульптурні посудини межигірців – баранці (іл. 6), півники для рідини, рибини як підставки для олівців.



Іл. 6. Декоративна посудина «Баранець». Межигірський художньо-керамічний технікум. 1920-ті рр.

У технікумі всіляко підтримували самостійні пошуки, використання нових засобів. Тут уперше в Україні була застосована техніка декорування за допомогою аерографа, що дало змогу запроваджувати складніші композиції, як близьке, так і контрастне використання тонів. Особливим зацікавленням цією технікою відзначався один з учнів – Пантелеймон Мусієнко. Утім, таке звернення межигірців до поетики українських народних національних традицій не сподобалося більшовицькій владі і 1931 року Межигірський художньо-керамічний інститут було ліквідовано.

Література

1. «Промовте – життя моє – і стримайте сльози»... Художник Оксана Павленко згадує, розповідає / публ. Л. Череватенка // Наука і культура : Україна. Київ, 1987. Вип. 21. С. 360–384.
2. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 385 с.

УДК 7.001: 798

Наталія БЕНЯХ

ORCID ID: 0000-0002-2578-0555

кандидат мистецтвознавства, доцент,

в. о. декана факультету декоративно-прикладного мистецтва

Львівської національної академії мистецтв

СТАЛИЙ РОЗВИТОК ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ. ВІЗІЯ МИХАЙЛА БОЙЧУКА

Анотація. У доповіді розглянуто ідеї Михайла Бойчука в контексті концепції сталого розвитку культури, визначеної UNESCO Agenda 2030. Показано, що його погляди на народне мистецтво як живу систему, синтез мистецтв, тяглість традиції та етичну відповідальність узгоджуються із сучасними принципами культурної сталості. Наголошено на ролі декоративного мистецтва як простору гармонії між традицією, інновацією та екологічною свідомістю. У центрі дослідження – осмислення ідей Михайла Бойчука крізь призму сучасної концепції сталого розвитку культури. Його теоретичні погляди, викладені в статті «З нагоди Коломийської виставки українського домашнього промислу» (1912), постають як рання декларація принципів культурної сталості. Бойчук розглядав народне мистецтво не як етнографічний артефакт, а як живу систему, здатну до розвитку, трансформації та оновлення у сучасному художньому середовищі.

Ключові слова: сталий розвиток культури; декоративне мистецтво; Михайло Бойчук; народне мистецтво; мистецька освіта.

Abstract. The report examines Mykhailo Boichuk's ideas in the context of the concept of sustainable cultural development as defined by the UNESCO Agenda 2030. It demonstrates that his views on folk art as a living system, the synthesis of arts, the continuity of tradition, and ethical responsibility align with contemporary principles of cultural sustainability. The paper emphasizes the role of decorative art as a space of harmony between tradition, innovation, and ecological awareness. The study focuses on interpreting Boichuk's ideas through the lens of the modern concept of sustainable cultural development. His theoretical reflections, presented in the article "On the Occasion of the Kolomyia Exhibition of Ukrainian Home Crafts" (1912), emerge as an early declaration of the principles of cultural sustainability. Boichuk regarded folk art not as an ethnographic artifact but as a living system capable of development, transformation, and renewal within the modern artistic environment.

Keywords: sustainable cultural development; decorative art; Mykhailo Boichuk; folk art; art education.

У контексті глобальних викликів XXI століття – екологічних, культурних, соціальних – концепція сталого розвитку, окреслена в Agenda 2030 UNESCO,

набуває особливого значення для мистецької сфери. Поняття «сталий розвиток культури» передбачає збереження культурної різноманітності, етичне виробництво, освіту протягом життя та відповідальне ставлення до природних і людських ресурсів.

Сталий розвиток у сфері мистецтва нині розглядається не лише як стратегія, а й як багаторівнева модель, що охоплює культурні, соціальні, освітні, економічні та інституційні аспекти. Виставкові проекти, пленери, симпозіуми, резиденції, майстеркласи чітко формують один із важливих чинників розвитку сучасного мистецтва в Україні. Декоративне мистецтво є важливою частиною цього процесу, адже саме воно поєднує ремісничі традиції, художній експеримент і технологічні інновації. Саме інституційна складова є вкрай важливою у цьому процесі. І ті виклики, які нині стоять перед вищою мистецькою освітою, якраз мають поглибити наше розуміння і спонукати до дій у напрямі сталого розвитку українського мистецтва, декоративного зокрема.

Досліджуючи творчість Михайла Бойчука, у тому числі його львівський період, звернула увагу на його ставлення до напрямів, тепер уже означених як «сталий розвиток у культурі». Постать Михайла Бойчука залишається ключовою для осмислення місії українського мистецтва у XX–XXI століттях. Його концепція «відродження мистецтва на національному ґрунті» набуває нового значення в сучасному контексті сталого розвитку культури. Ця доповідь присвячена розгляду статті Михайла Бойчука «З нагоди Коломийської виставки українського домашнього промислу», яку він 1912 року опублікував у Літературно-науковому віснику. Її можна вважати ранньою програмною декларацією митця про потребу системного підходу до збереження і розвитку народного мистецтва, до художньої освіти. Художньо-промислові, етнографічні та крайові виставки другої половини XIX – початку XX ст. виконували багатофункціональну роль: вони були майданчиком для модернізації, культурної демонстрації, соціальної мобілізації, музейного накопичення та популяризації матеріальної культури.

У статті М. Бойчук виступив не лише як критик, а й як мислитель, який розглядав виставку українського домашнього промислу в Коломиї як симптом стану національної культури. Він критикує «етнографічний» підхід, який зводить народне мистецтво до зібрання побутових форм, і закликає створити школу, спроможну трансформувати традицію в сучасну художню систему.

Цей текст є свідченням раннього формулювання принципу культурної сталості, адже митець наполягав на безперервності розвитку традиції і мистецтва: «Народне мистецтво має жити в нових формах, але з тим самим духом, що його породив» [2, с. 345].

У цьому аспекті М. Бойчук є попередником сучасних концепцій культурної сталості – розвитку, що ґрунтується на локальних ресурсах, знаннях і цінностях громади:

1. Досягнення синтезу мистецтв на засадах монументалізму.
2. Підпорядкування твору архітектурному середовищу.
3. Міжвидова обізнаність художника (живопис, графіка, кераміка, текстиль тощо).

4. Колективний метод творчих пошуків і навчання.

5. Обов'язкове засвоєння досвіду минулих епох.

Підходи Бойчука перегукуються з актуальними принципами сталого розвитку (UNESCO Agenda 2030): культурне різноманіття, етичне виробництво, освіта протягом життя, екологічність. Його заклик до синтезу духовного, художнього та суспільного вимірів можна трактувати як модель етичного напрямку в розвитку культури й мистецтва.

Повернення до бойчуківської візії допомагає побачити, що сталий розвиток у мистецтві – це не лише технологічна або економічна категорія, а ціннісний орієнтир, заснований на гармонії людини, природи й культури.

Декоративне мистецтво як простір сталості.

Михайло Бойчук у 1912 році вже говорив про потребу нової інтерпретації народної творчості. Нині декоративне мистецтво виконує подібну функцію – воно зберігає знання про матеріали, орнаменти, символіку, що формують екологічну й культурну рівновагу.

У світлі цього досвіду можна сформулювати кілька напрямів сучасної реалізації бойчуківської місії:

- підтримка авторських майстерень у системі вищої освіти як центрів сталого виробництва;

- інтеграція курсів «екодизайну» та «мистецтва спільнот» у навчальні програми;

- співпраця між художниками, педагогами, екологами, культурними менеджерами;

- акцент на етичній та культурній сталій вартості твору, а не лише на ринковій.

Його ідеї синтезу, тяглості й етичної відповідальності залишаються методологічним підґрунтям для розвитку сучасного декоративного мистецтва й мистецької освіти.

Бойчуківська візія – це візія гармонійного розвитку суспільства через мистецтво, а місія сучасного художника – зберегти цю тяглість, інтегруючи традицію в нові форми життя культури.

Михайло Бойчук представив глибокі спостереження щодо природи народного мистецтва, його ролі у формуванні національної культури та освітніх завдань мистецтва. Він розглядав українське ремесло не як архаїку, а як живу основу сучасної творчості, в якій утілена гармонія між утилітарним і духовним. Художник наголошував, що народне мистецтво – це цілісна система світогляду, де матеріал, форма і декор підпорядковані спільному образowi краси, узгодженому з природним середовищем і людським побутом. У цій єдності він бачив «школу гармонії» – ідеальний ґрунт для виховання нового українського митця, здатного мислити синтетично.

Сучасні напрями розвитку декоративного мистецтва в Україні – текстиль, дерево, кераміка, скло, метал, авторські техніки – демонструють відродження тих самих принципів, про які говорив М. Бойчук. У сучасних художніх практиках можна простежити кілька векторів сталості:

– відновлення локальних ремесел – експериментальні лабораторії, навчальні програми в закладах вищої мистецької освіти;

– екоорієнтовані технології – використання місцевих природних матеріалів, біодизайн у мистецьких об'єктах;

– освітня інтеграція – впровадження майстеркласів, резиденцій і симпозіумів, що поєднують художників, дизайнерів, дослідників, громади;

– міжнародна комунікація – участь українських митців у програмах UNESCO, Creative Europe, House of Europe, що сприяє сталому культурному обміну.

Ідеї Михайла Бойчука про відродження народного мистецтва як основи сучасної творчості випередили свій час і нині повністю узгоджуються з міжнародними принципами сталого розвитку культури. Його погляди на гармонію матеріального і духовного, на значення ремесла як форми колективного досвіду, на місію митця як вихователя суспільства – усе це формує українську модель сталого розвитку декоративного мистецтва, де краса є не лише естетичною, а й етичною категорією.

Виставкові ініціативи, які реалізуються викладачами і студентами наших академій, є інструментами тривалого впливу та розвитку декоративного мистецтва, де експеримент не руйнує традицію, а перетворюється на чинник її оновлення.

Сталий розвиток у виставкових ініціативах – це не лише «екологія», а й багаторівнева стратегія, яка поєднує культурну спадщину, інновації, соціальну інклюзивність та економічну життєздатність.

Ці принципи перегукуються з тими, що понад сто років тому формулював український художник, теоретик і педагог Михайло Бойчук. Отже, ідеї Михайла Бойчука – це не лише історична спадщина, а й методологічна основа для розбудови сучасної парадигми декоративного мистецтва. Вони орієнтують на гармонійний розвиток суспільства через мистецтво, де краса є не лише естетичною, а й етичною категорією. Виставкові практики сучасності, подібно до бойчуківських концепцій, демонструють, що сталий розвиток у мистецтві – це багатовимірна стратегія, яка поєднує інновацію з традицією, освіту з громадською відповідальністю, а національну ідентичність – із відкритістю до світу.

Література

1. Бенях Н. Теоретична спадщина Михайла Бойчука. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2017. Вип. 3. С. 7–12.

2. Бойчук М. 3 нагоди Коломийської вистави українського домашнього промислу. Літературно-науковий вісник. 1912. Т. 60. Кн. 11. С. 344–347.

3. Молинь В. Виставка домашнього промислу в Коломиї (погляд крізь століття). Народознавчі зошити. 2014. № 1 (115). С. 130–136.

4. 3 нагоди Коломийської вистави. Станіславівські вісті. 1912. Ч. 40. С. 2–4.

УДК 7.04(477)

Віталій КОЗІНЧУК

ORCID ID: 0000-0002-8518-5686

доктор мистецтвознавства,
професор кафедри мистецтвознавства і мистецької освіти
КДАДПМД ім. М. Бойчука

УКРАЇНСЬКА ІКОНА: ТРАНСФОРМАЦІЯ КАНОНУ

Анотація. *Презентовану монографію присвячено дослідженню процесу трансформації іконописної традиції в українському культурному просторі. Розглядаються основні фактори, що впливали на цю трансформацію, включаючи культурні, релігійні та історичні зміни. Досліджено зміни, що відбувалися в українському іконописі протягом історії та в контексті культурного впливу інших художніх традицій.*

Ключові слова: *іконопис; трансформація; традиція; український культурний простір; візантійська традиція.*

Abstract. *This monograph is dedicated to the exploration of the process of transformation in the iconographic tradition within the Ukrainian cultural space. The study examines the main factors that influenced this transformation, including cultural, religious, and historical changes. It investigates the changes that occurred in Ukrainian iconography throughout history and in the context of the cultural influence of other artistic traditions.*

Keywords: *iconography; transformation; tradition; Ukrainian cultural space; Byzantine tradition.*

У рамках конференції презентовано мнонграфію «Українська ікона. Трансформації канону». У монографії першочергово підкреслено специфіку традиційної візантійської іконографії, яка була основою українського іконопису. Послідовно досліджуються фактори, що сприяли трансформації цієї традиції, зокрема інтеракція з іншими художніми стилями і жанрами; релігійні зміни, політичні та соціокультурні трансформації [1].

Особливу увагу приділено впливу на українську ікону західної (католицької) та східної (православної) образотворчих традицій [2]. Автор аналізує взаємозв'язки та взаємодію цих двох традицій і розкриває їхнє відображення в українському іконописі [3]. Проаналізовано перехід від традиційного канону до більш індивідуалізованих та експериментальних підходів до створення ікон.

Окрім того, в дослідженні виокремлені регіональні особливості розвитку українського іконопису (Галицька школа, Київська школа, Подільська школа, Карпатська школа, Волинська школа, Причорноморська школа, Поліська школа тощо) та його етапи стильової трансформації від початку хрещення Київської Русі і до сьогодення, аналізуються внутрішні та зовнішні чинники, що впливали на формотворчі засади розвитку жанрового канону.

У монографії підкреслюється унікальність культурно-мистецького шляху трансформації традиції в церковному ікономалярстві України та української діаспори. Також розглядаються внесок видатних іконописців у трансформацію іконописної традиції в Україні та зарубіжжі, їхні особисті стильові рішення та вплив на розвиток українського іконопису. Зокрема, відзначено здобутки Олекси Новаківського, Святослава Гординського, Ювеналія Мокрицького, Христини Дохват та інших у трансляції національної іконописної традиції.

Література

1. Козінчук В. Р. Еволюція і трансформація іконографічного канону в українському мистецтві. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2021. Вип. 46. Том 1. С. 78–84.
2. Козінчук В. Р. Іконографічний канон у мистецтві: «православна ікона» vs «релігійна картина». Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник. Рівне, 2019. Вип. 32. С. 148–153.
3. Козінчук В. Р. Методологічні проблеми канону в іконографії. Baltic Journal of Legal and Social Sciences. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. № 2. С. 73–80.

УДК 75.041.5(477)“1920/1930”

Ярослав КРАВЧЕНКО

ORCID ID: 0000 0002 5014 5262

доктор філософії з мистецтвознавства,
професор кафедри історії та теорії мистецтва
Львівської національної академії мистецтв

**ВІДНАЙДЕНИЙ ІЗ ЗАБУТТЯ:
ХУДОЖНИК-БОЙЧУКІСТ КИРИЛО ГВОЗДИК
(до 130-ліття від дня народження)**

Анотація. Життєвий і творчий шлях художника-бойчукіста Кирила Гвоздика (1895–1981) був важким. Ще навчаючись у майстерні монументального малярства професора Михайла Бойчука, він узяв активну участь у розписах Селянського санаторію на Хаджибейському лимані в Одесі (1927–1928). Ставши членом АРМУ, експонував свої твори «Селянин у біді» та «Пастух», виконані в техніці яєчної темпері, на виставці українського малярства на Венеційському бієнале 1928 року. Брав участь у розписах Червонозаводського театру в Харкові (1934), але «полишив і поїхав геть».

Звинувачений за доносом «у систематичній антирадянській діяльності», 1936 року художник був засуджений до «10 років виправно-трудова робіт та 5 років поразки у правах». Репресовано було і твори Кирила Гвоздика.

Ключові слова: бойчукізм; школа монументального малярства; яєчна темпера; репресії художників.

Abstract. The life and creative path of the Boichukist artist Kyrylo Hvozdyk (1895–1981) was marked by hardship and repression. While studying in the monumental painting studio of Professor Mykhailo Boichuk, he took an active part in the fresco decoration of the Peasants' Sanatorium on the Khadzhibey Estuary in Odesa (1927–1928). As a member of the Association of Revolutionary Art of Ukraine (ARMU), Hvozdyk exhibited his works *Peasant in Distress* and *The Shepherd*, executed in egg tempera technique, at the exhibition of Ukrainian painting at the Venice Biennale in 1928. He later participated in the frescoes of the Chervonozaodskyi Theatre in Kharkiv (1934) but “left and went away” before completion.

In 1936, following an official denunciation and accusations of “systematic anti-Soviet activity,” the artist was sentenced to ten years of forced labor and five years of loss of civil rights. His artworks were also subjected to destruction and repression.

Keywords: Boichukism; school of monumental painting; egg tempera; repression of artists.

Постать Кирила Гвоздика (1895–1981) – одна з тих, що репрезентують драматичну долю покоління українських митців, сформованих у школі Михайла Бойчука і знищених чи зламаних радянською репресивною системою. Народжений у селянській родині на Черкащині, Гвоздик пройшов шлях

від солдата Петроградського полку та учасника визвольних боїв під проводом Симона Петлюри до талановитого художника-монументаліста, чия творчість поєднала в собі впливи народного мистецтва, фрескової традиції і модерного синтезу форм.

Навчання в Київському інституті пластичних мистецтв (згодом Художньому інституті) під керівництвом Михайла Бойчука стало визначальним для формування мистецького методу Кирила Гвоздика. Як і інші бойчукісти, він прагнув до створення «нової монументальності» – синтезу візантійської лаконічності, українського іконопису та соціальної тематики сучасності. Його ранні роботи – фрески в Одеському санаторії ім. ВУЦВК (1928), композиції «Землеустрій», «Розгром поміщицької садиби», а також темперні полотна «Селянин у біді» та «Пастух» – засвідчують високу культуру форми, узагальнений типаж і спробу поєднати селянську стихію з естетикою монументу. Саме ці риси відзначала європейська критика, називаючи Гвоздика «українським Гогеном» на Венеційській виставці 1928 року.

Однак у 1930-х роках українське монументальне мистецтво стало об'єктом ідеологічних переслідувань. Школу Бойчука звинуватили у «формалізмі» та «візантизмі», а самих митців – у націоналізмі. Гвоздик, який працював у Харкові над фресками Червонозаводського театру разом із Бойчуком, потрапив у конфлікт з учителем через спроби адаптувати образи до вимог соцреалізму – додавання портретів партійних діячів, героїзацію колгоспної тематики. Уже 1936 року художник був заарештований НКВС і засуджений до десяти років таборів, а його твори офіційно знищено як «контрреволюційні».

Ув'язнення у Володимирському централі, Соловецькому та Норильському таборах стало не лише важким випробуванням, а й точкою неповернення для митця. Після звільнення 1946 року Гвоздик намагався повернутися до творчості, але був повторно заарештований 1949 року і засланий до Красноярського краю. Лише після реабілітації 1956 року він оселяється в Києві, проте колишній ідеал монументального мистецтва втрачає сенс у новій реальності. Художник відмовляється від бойчуківських принципів, переходить до пейзажу та натюрморту, працює в дусі соціалістичного реалізму, намагаючись уникнути нових переслідувань.

Період 1960–1970-х позначений ізоляцією та внутрішньою кризою митця. Страх, травма і свідомість зруйнованої школи позбавили його віри у власне мистецтво. Символічною стала фраза, сказана ним на виставці колеги Охріма Кравченка: «І навіщо той бойчукізм здався Вам?». Вона виражає не заперечення, а, швидше, біль від втрати колись високого ідеалу. Попри спроби створити цикл «Нове і старе українське село» (1961–1975), художник залишався відірваним від мистецького середовища, працював у тісній темній майстерні, без публічного визнання і без можливості показати роботи.

Лише завдяки зусиллям мистецтвознавців і родини частина його творів збереглася в архіві Національного художнього музею України. Ці роботи – рідкісні свідчення індивідуального шляху бойчукіста, який пройшов через

ідеологічний тиск, репресії і внутрішній розлам між вірою у високе мистецтво та вимогою соцреалістичного конформізму.

Таким чином, життєвий і творчий шлях Кирила Гвоздика ілюструє трагічну історію українського монументального мистецтва ХХ століття. Його доля – це свідчення не лише особистої драми, а й глибокого конфлікту між мистецькою ідеєю і тоталітарною системою, між духовним спадком учителя і вимогами епохи. У контексті переосмислення спадщини бойчукізму постать Гвоздика повертається як символ моральної сили й болісної ціни мистецької вірності.

Література

1. Білокінь С. Бойчук та його школа. Київ : Мистецтво, 2017. 122 с.
2. Бойчук і бойчукісти. Бойчукізм. Каталог виставки / автори-упорядники О. Ріпко, Н. Присталенко. Львів : б. в., 1991. 50 с.
3. Кравченко Я. Драматичні перипетії долі Кирила Гвоздика. Образотворче мистецтво. Київ, 2017. № 4. С. 30–33.
4. Кравченко Я. «...І навіщо той бойчукізм здався Вам?». Артанія. Київ, 2008. Кн. 11, ч. 2. С. 26–31.
5. Кравченко Я. Кирило Гвоздик – забутий і віднайдений художник-бойчукіст (1895–1981). Текст і образ : актуальні проблеми історії мистецтва. Київ : Видання Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 2018. № 1. С. 80–95.
6. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. Київ : Майстерня книги – Оранта, 2010. 399 с.
7. Лобановський Б. Український живопис в лабетах перебудов (від джерел соцреалізму до 1980-х років). Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. Київ, 1998. С. 44.
8. Спецфонд. 1937–1939. 3 колекції НХМУ : каталог / автор-упорядник Ю. Литвинець. Київ : Фенікс, 2016. 408 с.

МЕЖИГІРСЬКИЙ КЕРАМІЧНИЙ ТЕХНІКУМ. АВАНГАРДНИЙ ЕКСПЕРИМЕНТ ОСВІТИ

Анотація. Висвітлено діяльність Межигірського керамічного технікуму як унікального явища в історії української мистецької освіти 1920-х років, що став експериментальним осередком формування нової художньо-промислової школи. У центрі дослідження – педагогічна система, створена послідовниками монументальної школи Михайла Бойчука: Василем Седляром, Оксаною Павленко, Іваном Падалкою, Павлом Іванченком. Технікум поєднав принципи художньої майстерні та виробничої лабораторії, орієнтованої на синтез мистецтва і технології, що відповідало провідним тенденціям європейського авангарду.

Підкреслено спорідненість педагогічної концепції Межигір'я з ідеями Баугаузу – синтез різних мистецтв, функціональність форми, відмова від декоративного надлишку, пріоритет національної ідентичності. Розкрито роль технікуму у формуванні професійної генерації українських художників-керамістів, які поєднали традиції народного мистецтва з новаторськими принципами дизайну. Доведено, що діяльність Межигірського керамічного технікуму стала важливою сторінкою розвитку українського авангардного мистецтва і заклала основи вітчизняної дизайнерської освіти.

Ключові слова: Межигірський керамічний технікум; бойчукізм; авангард; мистецька освіта; кераміка; Баугауз; Василь Седляр; синтез мистецтва і технології.

Abstract. The theses highlight the activities of the Mezhyhirya Ceramic Technical School as a unique phenomenon in the history of Ukrainian art education of the 1920s, which became an experimental center for forming a new art-industrial school. The research focuses on the pedagogical system created by the followers of Mykhailo Boichuk's monumental school Vasyl Sedliar, Oksana Pavlenko, Ivan Padalka, and Pavlo Ivanchenko. The school combined the principles of an art workshop and a production laboratory, oriented toward the synthesis of art and technology, which corresponded to the leading trends of the European avant-garde.

The paper emphasizes the conceptual affinity between Mezhyhirya's pedagogical model and the Bauhaus principles – the synthesis of different arts, functionality of form, rejection of decorative excess, and the preservation of national identity. The research reveals the school's role in shaping a professional generation of Ukrainian ceramic artists who integrated folk traditions with innovative design approaches.

The author argues that the activities of the Mezhyhirya Ceramic Technical School represent a crucial stage in the development of Ukrainian avant-garde art and laid the foundations of national design education.

Keywords: *Mezhyhirya Ceramic Technical School; Boichukism; avant-garde; art education; ceramics; Bauhaus; Vasyl Sedliar; synthesis of art and technology.*

Становлення українського авангарду як самодостатнього явища відбулося в час радикальних суспільних змін початку ХХ ст. Прикметною особливістю саме української течії авангардного мистецтва стало тісне поєднання традицій народного мистецтва та європейського модернізму.

Професор Академії мистецтв Михайло Бойчук керував майстернею монументального малярства з метою виховання нової генерації художників, на чию долю покладалася б місія творення в нових соціальних умовах. Поєднання монументальних форм і декоративності народної традиції на той час відповідало потребам агітаційно-масового змісту нового мистецтва.

Однією з яскравих сторінок діяльності послідовників монументальної школи Михайла Бойчука та втілення його ідей у навчальний процес, створення в матеріалі робіт у стилі, що поєднував традиційні народні форми з рисами монументалізму, є історія Межигірського керамічного технікуму. Девізом навчального закладу стали слова: «Творчий синтез техніки і мистецтва». Вихованець технікуму Пантелеймон Мусієнко у спогадах про технікум зауважував: «Тут віддавали перевагу українському народному мистецтву. Ніхто не копіював старе, воно давало натхнення для творчих пошуків» [8].

Феномен виникнення у 1920-ті рр. навчально-виробничих закладів, які стверджували синтез різних мистецтв та виробництва, у тогочасній Європі, на наш погляд, полягає в надзвичайно бурхливій та складній політико-ідеологічній ситуації, що змінювалася з блискавичною швидкістю.

Межигірський керамічний технікум у 1920-ті рр. став на короткий час саме таким осередком розвитку та ствердження навчальних новацій, закладом нового типу. Тут панував вільний дух творчих думок, утілювалися в матеріалі новаторські задуми наставників-бойчукістів. Більшість студентських робіт створювалася під впливом поєднання ідей монументалізму з народною традицією.

Межигірська керамічна школа-майстерня була заснована відповідно до постанови Третього всеукраїнського з'їзду Рад у 1919 році, а розпочала роботу 1920 року в колишніх приміщеннях Києво-Межигірської фаянсової фабрики. Її першим директором був художник Л. Ю. Крамаренко (1888–1942), який разом зі скульптором А. П. Маньком перевіз у Межигір'я близько 60 учнів показової керамічної майстерні із с. Глинськ, що на Сумщині.

Наприкінці 1922 року колектив технікуму поповнився студентами та двома педагогами з Миргородського керамічного технікуму. З Миргорода переїхав і художник Євген Якович Сагайдачний (1886–1961).

Історія Межигірського керамічного технікуму як новаторського закладу розпочалася в 1921 році, коли до школи були направлені на стажування

випускники майстерні монументального мистецтва Української академії мистецтв Василь Седляр (1899–1937), Оксана Павленко (1896–1991), Іван Падалка (1894–1937) та Павло Іванченко (1898–1990), які стали провідними педагогами школи. Василь Седляр був не просто учнем Михайла Бойчука, а й однокласником, побратимом. Обидва художники були залюблені в мистецтво, одержимі ним. Яскраві, харизматичні особистості доповнювали одна одну.

З кінця 1922 року Василь Седляр фактично став директором технікуму. «Вже в перший рік навчання він нас підкорив системі своїх поглядів на мистецтво. На його лекції ми ходили як на концерт... Ми відчували в ньому жагу любові до життя, ідейність і віру в творче покликання людини. Мистецтво було його мрією, його стихією і покликанням», – писав у спогадах про наставника один із його найкращих учнів Пантелеймон Мусієнко [9]. Відданим соратником, однокласником Василя Седляра була Оксана Трохимівна Павленко.

У 1923 році Межигірську керамічну школу-майстерню перевели на рівень художньо-керамічного технікуму, а з 1928 року – художньо-керамічного інституту. У 1931 році заклад фактично припинив існування.

Межигірський керамічний технікум був закладом нового типу, який виник на потребу часу – великих революційних змін у європейському суспільстві. «... Особливо цінне те, що Межигірський технікум являється школою, збудованою самим колективом... Ми висунули зовсім новий принцип – збудувати свою школу як витворчий виробничий колектив, де й лектор, і студент являються виробниками, безпосередніми співучасниками витворчого процесу... Наш професор – це є просто старший робітник, що навчає молодих студентів, це є майстер серед рядових робітників», – писали П. Горбенко та В. Седляр у статті «До питання про будову мистецько-індустріальної школи (міркування й факти)», опублікованій у журналі «Шлях просвіти», № 10, ≈1924 р. І далі Василь Седляр зауважує: «...Тут проблема зв'язку мистецтва з продукцією може вперше на Україні поставлена як серйозний досвід іменно в Межигір'ї. Мистецтво трактується як органічний мент [сенси, смисл] в процесі витворення речі. Наш студент бере на увагу і утилітарність даної речі, місце її в побуті серед інших речей, її враження на глядача» [10].

Кожен зі студентів був зобов'язаний опанувати як художні, мистецтвознавчі, загальноосвітні дисципліни, так і навчитися основам гончарної майстерності та загалом творення художньої кераміки, оволодіти технологічними знаннями. У технікумі переважало шанобливе ставлення до мотивів і традицій народного мистецтва, культивувалося тонке розуміння його глибинних основ. Простота і довершеність форми, свіже трактування скульптурної пластики і розпису – найважливіші особливості стилю межигірської школи.

Французька журналістка С. Корбіо, яка побувала в Україні наприкінці 1920-х років, так писала про побачене в Межигір'ї: «Техніка і декорування стоять на сучасному рівні західного мистецтва, маючи все те, що Мюнхен і Стокгольм, і в той же час зберігаючи те, що Мюнхен і Стокгольм не зуміли зберегти – місцеві особливості» [7]. Звичайно, тут ідеться про національні особливості української художньої кераміки, на яких базувалося навчання в технікумі.

Аналогічним навчально-виробничим закладом на території Європи на початку ХХ ст. можна вважати Баугауз – Вищу школу будівництва і дизайну, засновану 1919 року в місті Веймар (Німеччина) на основі об'єднання місцевої художньої школи зі Школою мистецтв та ремесел. Новий заклад очолив архітектор Вальтер Гропіус (1883–1969). Він поєднав у навчальному процесі архітектуру, мистецтво і промисловість, заклавши основи дизайну в його сучасному розумінні. З 1920 року кожною майстернею закладу керували спільно художник і технолог, розвиваючи в студентів відчуття форми і матеріалу.

З листопада 1926 до травня 1927 року Василь Седляр разом із Михайлом Бойчуком, Іваном Падалкою та Софією Налепинською-Бойчук здійснили творчу подорож до Німеччини, Італії та Франції. Вони відвідали Севрський завод, Національну школу мистецтв і ремесел, мануфактуру гобеленів. Саме від творчої школи Баугауз у місті Десау як навчального закладу нового типу вони отримали найбільше враження та натхнення для подальшої розбудови технікуму. «Межигірцям» були близькі ідеї та головні принципи навчання Баугаузу, а саме: форма визначається функцією; декор не приховує вигляд матеріалу; лише лінії і кольори мають значення (мінімалізм твору); синтез різних мистецтв; поєднання мистецтва з масовим виробництвом. У статті «Нова мистецька школа в Німеччині» Василь Седляр зазначав: «Головні принципи роботи Баугауза – доцільність, простота, зручність при новому художньому форморозумінні оточення і предметів побуту» [6].

Аналогічні засади поєднання творчого художнього процесу з промисловим виробництвом намагалися запровадити й соратники Михайла Бойчука в Межигір'ї. Фактично діяльністю групи «бойчукістів», які працювали та навчали майбутніх художників-технологів, закладалися основи нового дизайнерського спрямування в декоративному мистецтві.

У технікумі вихованці не лише отримували ґрунтовну художню освіту і знання технології керамічного виробництва, а й формувалися як особистості. Із часом вони стали художниками та професійними інженерами-технологами, їхня діяльність і творчість посіли непересічне місце в історичній і культурній спадщині України.

Дмитро Головка (1905–1978), Пантелеймон Мусієнко (1905–1980), Ніна Федорова (1907–1993), Олександр Саєнко (1899–1985) стали видатними художниками України ХХ ст., їхні твори відомі світові та є окрасою колекції Національного музею декоративного мистецтва України.

У 1944 році Ніна Федорова разом із чоловіком Пантелеймоном Мусієнком створила, а невдовзі очолила експериментальну майстерню архітектурно-художньої кераміки, підпорядковану Академії архітектури України, а з часу ліквідації академії (1963 р.) – Київському зональному науково-дослідному інституту експериментального проектування житлових і громадських споруд (КиївЗНДІЕП). Ніна Федорова відома як потужний технолог, вона створила велику гаму кольорових поливів. Головною її заслугою, справою життя було існування майстерні «Софійська гончарня» як осередку, навколо якого гуртувалися професійні художники і майстри, архітектори і дослідники

мистецтва, історики і письменники, просто культурні особистості.

Можна без перебільшення стверджувати, що саме створення та діяльність експериментальної майстерні на чолі з Ніною Федоровою було даниною поваги, любові та вдячності учнів-межигірців своїм учителям – Василю Седляру, Оксані Павленко, Михайлові Бойчуку. Учні зберегли і розвинули в нових історичних умовах принципи та настанови творення прекрасного, закладені в технікумі. Вони пронесли дух творчості і натхнення, що панував під час навчання, крізь роки, він осяяв їхні життя та допомагав жити і працювати. Вони професійно, сміливо, натхненно продовжили справу, яку в 1920-х роках започаткували їхні наставники.

Література

1. Бекетова І. Межигірський керамічний технікум. Альбом-каталог. Серія «Музейні колекції». Київ : ДП «Редакція інформаційного бюлетеня «Офіційний вісник Президента України». 2018.
2. Іванченко П. 1968. Прагнучи істини. Народна творчість та етнографія. Київ, 1968. № 1.
3. Кашуба-Вольвач О., Сторчай О. Майстерня монументального живопису М. Бойчука у першоджерелах. Спогади Оксани Павленко і Василя Седляра. Образотворче мистецтво. Київ, 2008. № 4.
4. Крутенко Н. Межигір'я. Історія з продовженням. Образотворче мистецтво. Київ, 1990. № 5.
5. Мусієнко П. Повертаючись у далекі 20-30-ті роки. Спогади. Образотворче мистецтво. Київ, 1992. № 6.
6. Седляр В. Нова мистецька школа в Німеччині. Всесвіт. Харків, 1927. № 4-5. С. 19.
7. Соколюк Л. Михайло Жук. Мистець-літератор. Харків : Видавець Олександр Савчук. 2018. 256 с.
8. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛУ), ф. 990, спр. 358, арк. 13.
9. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛУ), ф. 990, спр. 358, арк. 6.
10. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛУ), ф. 990, спр. 866, арк. 1–5.
11. «Промовте – життя моє – і стримайте сльози»... Художник Оксана Павленко згадує, розповідає / публ. Л. Череватенка // Наука і культура : Україна. Київ, 1987. Вип. 21. С. 360–384.

УДК 75.046.3(477):738"19"

Олена КОРУСЬ

ORCID ID: 0000-0003-3280-492X

кандидат мистецтвознавства,

старший науковий співробітник відділу науково-дослідної роботи

Національного музею «Київська картинна галерея»

УКРАЇНСЬКИЙ АСПЕКТ ТВОРЧОСТІ УЧЕНИЦІ МИХАЙЛА БОЙЧУКА МАРІЇ ХОЛОДНОЇ

Анотація. Розглянуто український аспект творчості Марії Холодної – керамістки, учениці Михайла Бойчука. Висвітлено її життєвий і творчий шлях, зокрема вплив сімейного оточення та художніх шкіл Києва 1920-х років. Показано тяглість ідей неовізантизму, притаманних бойчукізму, у творчій практиці Холодної, а також її індивідуальний внесок у розвиток української художньої кераміки ХХ століття.

Ключові слова: Марія Холодна; Михайло Бойчук; українська кераміка; бойчукізм.

Abstract. The article examines the Ukrainian aspect of the creative work of Mariia Kholodna, a ceramic artist and student of Mykhailo Boichuk. It highlights her life and artistic path, particularly the influence of her family environment and the Kyiv art schools of the 1920s. The study reveals the continuity of Neo-Byzantine ideas characteristic of Boichukism in Kholodna's artistic practice, as well as her individual contribution to the development of twentieth-century Ukrainian ceramic art.

Keywords: Mariia Kholodna; Mykhailo Boichuk; Ukrainian ceramics; Boichukism.

Нині в умовах жорстокої російсько-української війни за право на існування нашої держави і боротьби за власну ідентичність в українському дискурсі гостро постало питання повернення імен українських художників до історії українського мистецтва. У даному контексті ми маємо безперервно заявляти своє право на радянський та імперський спадок, який створювали народжені Україною митці.

Прикладом постаті, яку привласнило російське мистецтвознавство і позиціонує як радянську художницю, є керамістка Марія Холодна (1903–1989). Однак у її творчості чітко простежується українська складова, що зумовлено її походженням. Марія Холодна народилася 1903 року в Києві у родині Петра Холодного (1876–1930) (старшого) – видатного громадсько-політичного діяча, міністра народної освіти УНР, ученого-хіміка та педагога, який водночас був талановитим художником і зробив неоціненний внесок у розвиток українського мистецтва. Свої перші кроки в мистецтві М. Холодна зробила, займаючись малюванням у майстерні батька.

У 1919 році вона закінчила Комерційне училище і вступила до Української академії мистецтва (згодом – Київський художній інститут, КХІ) на монументальне відділення, де її викладачем був професор М. Бойчук. Можливо, він сам запропонував навчатися в його майстерні, адже особисто знав її батька і підтримував сповідувані Холодним принципи неовізантивізму в сакральному мистецтві.

У 1920 році, коли Україна програла більшовикам у національно-визвольній боротьбі, П. Холодний як міністр уряду УНР та активний учасник подій емігрував з України назавжди. Шляхи Марії, її родини та батька трагічно розійшлися.

Холодна залишилася в Києві, у 1922–1923 роках перебувала на навчальній практиці в Межигірському керамічному технікумі. Там познайомилася з прийомами ліплення з кераміки посуду й пластики, у музеї, який організували викладачі і студенти, дізналася про фаянс славетної Києво-Межигірської фабрики. Вірогідно, ці обставини, як і спомины про красивий посуд і дрібнички з кераміки вдома, кардинально вплинули на подальше самовизначення художниці. У Межигір'ї Холодна зблизилася з викладачем теорії малої пластики й водночас професором скульптурного факультету КХІ Є. Сагайдачним, вийшла за нього заміж і народила від нього сина. У 1925 році після розлучення вона перевелася на скульптурний факультет інституту і продовжила навчатися під керівництвом професора Б. Кратка. Навчання у Кратка сформувало засади майбутньої творчості М. Холодної, заснованої на життєвих спостереженнях дитинства, краси природного світу і щирості людських переживань.

У художньому інституті відбулася ще одна доленосна зустріч – із родоначальником авангарду, головою новоствореного факультету театру, кіно і фотографії В. Татліним. Рефлексією на події власного життя стали дипломні роботи Холодної «Материнство» і «Портрет Татліна», якими вона взяла участь у ювілейній виставці (1927). Хоча і цей шлюб був нетривалим, Татлін, вочевидь, залишив глибокий слід у її серці. Багато років потому вона виліпила широковідомий його образ із бандурою (1984). У молодості Татлін подорожував Західною Європою і заробляв на життя грою на бандурі, іноді прикидаючись сліпим, а мешкаючи в Києві, також мав власноруч змайстрований інструмент, на якому періодично грав. Традиційний для української культури образ кобзаря знайшов утілення і в скульптурі Холодної «Бандурист» (1950).

Коли М. Холодна закінчила КХІ (1928), в Україні розпочиналися репресії проти діячів культури, науки та освіти, набирали обертів переслідування художників, яких звинувачували у формалізмі. Багато митців вимушено тікали з України. Тоді за щасливим збігом обставин Татліна запросили на роботу до ВХУТЕІНу і за ним до Москви переїхала із сином М. Холодна. Спершу вона працювала в керамічній майстерні при державному музеї фарфору, потім моделлю в майстерні скульпторки С. Лебедевої, якій її представив Татлін.

У 1932 році вона познайомилася зі скульптором-керамістом Ісидором Фріх-Харом, із яким нарешті її пов'язала щаслива доля. Митець якраз гуртував команду митців для роботи в художній лабораторії на фаянсовому

заводі в м. Конаково Тверської обл. Він запросив С. Лебедєву, Й. Чайкова, Т. Подрябіннікова, І. Єфімова, Д. Горлова. Пристала на його пропозицію і Холодна. На фаянсовому заводі вона працювала скульпторкою в 1934–1941 і в 1948–1957 роках, створювала пластику, зразки повсякденного посуду для масового виробництва. Після 1957 року виконувала для виставок скульптуру з майоліки, шамоту і теракоти на Гжельському керамічному заводі. Найвідоміші її твори – «Вітерець» і «Дівчинка з кішкою» (обидві – 1955) здобули на Всесвітній виставці в Брюсселі (1958) бронзову медаль, інші брали участь у міжнародних виставках у Парижі, Відні, Гельсінкі. Її творчий доробок зберігається переважно в музеях росії.

Головним завданням художників-заводчан була розробка продукції нового покоління – простої, зручної в побуті і недорогої. М. Холодна брала за основу рідну їй українську майоліку. На Виставці виробів художніх лабораторій (1934, Москва) вона представила молочник, який відзначили найбільш вдалим для тиражування. У його рельєфному оздобленні і блакитній поливі очевидне відлуння декору межигірського фаянсу. Типовий для межигірських тарілок мотив щільно розташованого впритул одне до одного листя хмелю знайшов переосмислення в її вазі-кашпо «Смородина» (1951).

Однак найбільш плідно працювала Холодна в галузі пластики. Серед її ранніх скульптур у фаянсі – традиційний для бойчукізму й українського мистецтва загалом образ жниці зі снопом (1935).

У 1941–1948 роках подружжя Фріх-Хари – Холодної перебувало в евакуації в Киргизії, де в них народилися діти-близнюки Галя і Мітя. У 1947 році Холодна зобразила їх на керамічних рельєфах. Один із них – «Хлопчик за книгою», з живописною стрічкою з колосків, дзвіночків і ромашок унизу, – відтворює інтер'єр вітальні з кахляною піччю типового київського будинку початку ХХ ст.

Відтоді дитяча тематика стала провідною у творчості художниці. Образи дітей у вишитому національному вбранні, показані за буденними справами або дозвіллям, як от «Вишивальниця» (1945), «Дівчина з лійкою» і «Хлопчик з овочами» (обидві – 1949), «Рукодільниця» (початок 1950-х), «Дівчина з соняшником» (1960), а також гоголівська героїня «Оксана з люстерком» (1955). Усі вони позначені теплою емоцією і безпосередністю і є ніби провідниками нижніх спогадів авторки про рідну Україну. Зазначимо, що вишивана сорочка була для Холодної звичайним одягом у побуті, про що свідчать світлини 1920-х років із її родинного архіву.

Справжнім гімном українськості у виконанні Холодної сприймається фігурна цукерниця «Українка з килимом» (1953) (рис. 1), яка представляє українську культуру комплексно – через ткацтво, вишивку, традиційні прикраси та одяг. Крім того, образ дівчинки є парафразою портретів Марії Холодної, написаних П. Холодним у картинах «Дівчина і пава» (1915) і «Портрет доньки Марії Холодної» (1916). Відтворюючи створений батьком її власний портрет, художниця, здається, вклала в образ дівчинки з килимом свої найпотаємніші почуття й тугу за втраченим – глибокий тихий сум за батьком і щасливими

безтурботними роками дитинства на рідній землі. Так, незважаючи на вимоги створювати речі в руслі радянської ідеології, через сюжети своїх робіт Марія Холодна підтримувала в собі дух українства і ретранслявала широкому загалу.



Рис. 1. М. Холодна. Українка з килимом. 1953.

КОНЦЕПТ ПРАЦІ В МОНУМЕНТАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ

Анотація. Проаналізовано відтворення концепту праці в монументальному мистецтві Радянської України. Символи праці в монументальному мистецтві слугували потужним візуальним інструментом для прославлення фізичної та колективної праці, ідеалізації трудящого народу і втілення комуністичної ідеології.

Ключові слова: концепт; праця; меморіальний простір; монумент; пам'ятник.

Abstract. The work analyzes the reproduction of the concept of labor in the monumental art of Soviet Ukraine. Symbols of labor in monumental art served as a powerful visual tool for the glorification of physical and collective labor; the idealization of the working people, and the embodiment of communist ideology.

Keywords: concept; work; memorial space; monument; memorial.

Проблема концепту не втрачає своєї актуальності впродовж останніх десятиліть завдяки його міждисциплінарному характеру та ролі як фундаментальної одиниці мислення, свідомості і культури. Термін «концепт» латинського походження: *conceptus* – поняття від *conspicere* – збирати, вбирати у себе; представляти; уявляти, формулювати; утворювати тощо. У численних працях, опублікованих як в Україні, так і за кордоном, концепт розглядається в різноманітних аспектах: як культурологічний феномен, філософське поняття і поняття психолінгвістики. Як культурологічний феномен концепт розглядається як значуща одиниця культури, що формує певні уявлення та ментальність групи людей. Він може бути пов'язаний із культурними цінностями, традиціями та символами. Як філософське поняття концепт аналізується з точки зору його онтологічного та епістемологічного статусу, досліджуючи, як він формується і впливає на пізнання світу. Це стосується його ролі в побудові знань та розумінні реальності. Як поняття психолінгвістики концепт розглядається як ментальна репрезентація, що лежить в основі мовлення та мислення. Вивчається процес його формування, функціонування та зв'язок із мовою, а також його вплив на сприйняття та комунікацію.

Праця, або «труд» – це концепт, який у кожную історичну епоху переосмислювався, збагачувався новими значеннями та співвідносився з розумінням сенсу людського буття. Зрозуміти сутність людини та сенс її життя можна через поняття «праця». У християнській філософії, як зауважує

В. Ільїн, праця розумілася як позитивна цінність, як богоугодна справа. Апостол Павло навчав: «Якщо хто не хоче трудитися, той не їсть» [цит. за: 1, с. 18]. Цю традицію розуміння праці продовжує Григорій Сковорода, доповнюючи її поняттям спорідненої («сродної») праці як головної дороги, що веде до щастя [1, с. 18]. Це робота, яка веде і реалізує прагнення до щастя, допомагає пізнати себе, власну природу, бути спорідненим зі своїм ділом, перебувати з ним у злагоді із загальною потребою. Праця як така означає добре і невтомно виконувати свої обов'язки.

У радянському суспільстві концепт праці набуває іншого семантичного забарвлення. Оскільки метою більшовицької революції, її надзавданням було створення нового ладу і нової людини, тому відразу після захоплення влади більшовики визначилися зі ставленням до праці (Декрет про працю ухвалений 29 жовтня 1917 р.), цілком слідуючи за маніфестом К. Маркса про формування особливого, соціального типу людини як економічного діяча, передусім – специфічного типу працівника. На думку О. Коляструк, трудову діяльність більшовики розглядали у двох площинах: конструктивістській (будівництво нового світу) і деміургівській (формування нової людини) [2, с. 73]. Таким чином праця набула статусу державно-етичної категорії; за визначенням Леніна, моральне те, що сприяє будівництву комунізму.

Саме у таких двох площинах [(конструктивістській (будівництво нового світу) і деміургівській (формування нової людини)] труд знайшов своє відображення в монументальному мистецтві Радянської України. Наприклад, у монументально-меморіальному просторі Донбасу наявні численні пам'ятки, що звеличують шахтарську працю. Пам'ятник «Слава шахтарській праці» (1967, скульптор Костянтин Ракитянський, архітектор Павло Вігдергауз) у наступне десятиліття перетворився на символ Донецька (рис. 1), незважаючи на те, що місто було поліфункціональним і претендувати на репрезентацію міської «слави» могли б перш за все металурги (рис. 2).



Рис. 1. Ракитянський К., Вігдергауз П. Слава шахтарській праці. 1967.



Рис. 2. Горська А., Зарецький, В., Зубченко Г., Марченко Г., Синиця Г.
Прометей. 1965–1966 рр.

Оскільки в радянському дискурсі шахтарська праця сприймалася як подвиг, навіть запровадження нового устаткування у виробничий процес знаходило своє відображення у творах монументального мистецтва. Наприклад, пам'ятник «Піонерам освоєння вугільного комбайна «Донбас» (автор П. Гевеке) (рис. 3). Наприкінці 1940-х років у місті Чистякове (Торез) випробовувався вугільний комбайн «ГУК-1», який згодом отримав назву «Донбас». У той час він був найдосконалішим з усіх існуючих вуглевидобувних машин у світі. На честь піонерів його освоєння встановлено пам'ятник, складовою частиною якого, поряд із бронзовими скульптурами шахтарів, є зразок вугільного комбайна «Донбас».

Як зазначає К. Кузіна, пам'ятники, що ушляхетнювали працю шахтарів, були максимально реалістичними та деталізованими (рис. 4). Образ гірника міг бути як узагальнюючим, так і персоналізованим [3]. Наприклад, пам'ятник Олексію Стаханову в Кадіївці.



Рис. 3. Гевеке П. Піонерам освоєння вугільного комбайна «Донбас». 1978.



Рис. 4. Кізієв П., Редькін О., Самусь О. Памятник Олексію Стаханову. 1985.

Таким чином, у Радянській Україні праця була центральним елементом комуністичної ідеології, яка трактувала її як творчий процес, що веде до побудови безкласового суспільства, створення нового ладу і нової людини. Праця вважалася не лише джерелом добробуту, а й обов'язком кожного члена суспільства, що сприяє його розвитку. Монументальна пропаганда тиражувала образ людини праці як панівну ідентичність на Донбасі.

Література

1. Ільїн В. Концепція «сродної праці» як дорога до щастя у філософії Г. С. Сковороди. Педагогічні інновації: ідеї, реалії, перспективи. 2025. № 30. Т. 1. С. 18–24.
2. Коляструк О. Людина праці в СРСР: від глорифікації до девальвації. Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії. 2018. Вип. 21. С. 71–78.
3. Кузіна К. Культ праці гірника у 1950–60-ті рр. на прикладі Донбасу. URL: <https://www.historians.in.ua/index.php/en/-index.php/en/doslidzhennya/2713-kseniya-kuzina-kult-pratsi-girnika-u-1950-60-ti-rr-na-prikladi-donbasu>
4. Темірова Н. Р. Формування монументально-меморіального простору Донецька. Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Серія «Історія». 2020. Вип. 57. С. 175–187.

**СЕКЦІЯ 1:
МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В РУСЛІ ВИКЛИКІВ СЬОГОДЕННЯ**

УДК 7.05:37.018.43

Світлана ПАШУКОВА

ORCID ID: 0000-0001-6890-1145

старший викладач кафедри цифрового мистецтва
Київського національного університету технологій та дизайну

Уляна БАЛАН

ORCID ID: 0000-0003-1827-3720

старший викладач кафедри цифрового мистецтва
Київського національного університету технологій та дизайну

**СКЕТЧІНГ ЯК ПРОЦЕС МИСЛЕННЯ У ФОРМУВАННІ
КОМПОЗИЦІЙНИХ РІШЕНЬ В АКАДЕМІЧНОМУ
ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ**

***Анотація.** Скетчинг розглядається як процес мислення, а не лише як попередній етап створення твору. У фокусі – його роль у формуванні композиційного мислення в академічному образотворчому мистецтві. Визначено потенціал скетчу як лабораторії пошуку ідей та як окремої дисципліни, що сприяє розумінню композиційних принципів і поєднує класичні традиції та сучасні практики.*

***Ключові слова:** скетчинг; процес мислення; композиція; академічне мистецтво; освіта.*

***Abstract.** Sketching is considered a thought process, not just a preliminary stage in the creation of a work. The focus is on its role in shaping compositional thinking in academic fine arts. The potential of sketching as a laboratory for finding ideas and as a separate discipline that promotes understanding of compositional principles and combines classical traditions and contemporary practices is identified.*

***Keywords:** sketching; thought process; composition; academic art; education.*

У сучасному академічному образотворчому мистецтві скетчинг дедалі частіше розглядається не як допоміжний елемент, а як повноцінний метод мислення художника [2]. Традиційно він слугує засобом фіксації вражень, тренуванням руки й ока, пошуком композиційних рішень. Однак нині його значення виходить за межі підготовчого етапу й постає у форматі творчої лабораторії, де народжуються ідеї, формується бачення, розвивається гнучкість художнього мислення [1].

Скетчинг як процес, а не результат актуалізує унікальні аспекти академічної підготовки. По-перше, він допомагає швидко створювати композиційні варіанти, аналізувати структуру пропорцій, простору, ритму. По-друге, він

активізує інтуїцію та образне мислення, яке є ключовими у побудові художньої форми. По-третє, скетч формує культуру спостереження та здатність митця бачити сутність явища без надмірної деталізації.

Скетчинг як окрема дисципліна розкриває свій потенціал у навчанні художників та дизайнерів, сприяє глибшому розумінню композиційних принципів, формує навички співвідносити зображення об'єкта в певному форматі, розвиває здатність до узагальнення форми й акцентуалізації композиційного центру, а також уміння виокремлювати важливі для сенсу зображення деталі.

Сучасна мистецька освіта постала перед викликами візуального інформаційного перенасичення та цифрової трансформації [2]. У цьому контексті скетчинг є гнучким інструментом адаптації: він органічно поєднує класичні засади академічного малюнка з практичними завданнями художника, доповнюючи таким чином цілісність підготовки художника.

Важливою складовою потенціалу скетчингу є його здатність формувати саме композиційне мислення. Це важлива практична навичка та спосіб організації візуального простору, що впливає на здатність художника працювати в різних жанрах і техніках. Завдяки своїй мобільності й варіативності скетчинг сприяє розвитку креативності, критичного мислення та здатності до швидкої адаптації в умовах сучасного мистецького процесу.

Отже, скетчинг у сучасному академічному образотворчому мистецтві доцільно розглядати не лише як процес пошуку й осмислення, а й як окрему дисципліну, що формує основи композиційного мислення та відкриває нові горизонти в освітньому просторі.

Література

1. Прохорова Н. А. Академічний рисунок як фундамент творчої грамотності для формування творчої особистості. Арт-простір, 2016. № 2. С. 99–102.
2. Сташук О. Академічний рисунок в контексті сучасної мистецької освіти. Актуальні питання культурології. 2023. Вип. 22. С. 59–64.

УДК 72.012; 711; 712

Юрій КОВАЛЬОВ

ORCID ID: 0000-0001-7433-1310

доктор технічних наук, професор,

завідувач кафедри промислового дизайну та комп'ютерних технологій

КДАДПМД ім. М. БОЙЧУКА

Світлана ЗЕЛЕНЬКА

ORCID ID: 0009-0004-3729-8426

здобувачка освіти Державного університету «Київський авіаційний інститут»

Олександра КАРАУТ

здобувачка освіти Державного університету «Київський авіаційний інститут»

Владислав РОГАЛЬЧУК

здобувач освіти Державного університету «Київський авіаційний інститут»

РОЗУМНІ РЕЧІ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРІВ

***Анотація.** Наводяться приклади розумних речей з метою продемонструвати їхню різноманітну функціональність. Розумні речі повинні відповідати сучасному дизайну інтер'єру та загальним тенденціям промислового дизайну. Розглянуто розумні речі як інструмент створення комфорту. Розумні речі є складовою розумного середовища, тому розглянуто засоби управління і концепцію «екосистеми речей».*

***Ключові слова:** розумні речі; дизайн інтер'єру.*

***Abstract.** Examples of smart things are given to demonstrate their diverse functionality. Smart things should correspond to modern interior design and general trends in industrial design. Smart things, as a tool for comfort creating, are classified and considered from this point of view. Smart things are a component of a smart environment, therefore, the control tools that the user deals with and the concept of an “ecosystem of things” are considered.*

***Keywords:** smart things; interior design.*

Приклад 1. Монітор як центр екосистеми – розумна річ під управлінням власної операційної системи. Монітор насамперед є центром управління медіаресурсами і забезпечує перегляд фотографій та кліпів, новин, телепередач і фільмів, соцмережі, ігри тощо. В іншому режимі він є центром керування пристроями розумного будинку та екосистемою побутових речей. Використання як монітора комп'ютера також можливе.

Приклад 2. Розумний пилосос забезпечує сухе, вологе і технологічне прибирання, він оснащений навігаційною системою орієнтації в просторі в реальному часі, самостійно обирає енергоефективний маршрут пересування. Вбудовані камери, TOF-датчики та 3D-структуроване світло допомагають розпізнавати об'єкти. Пристрій створює карту приміщення, позначаючи розташування меблів і предметів домашнього вжитку. Зі смартфона можна налаштувати параметри прибирання; встановити графік та режими очищення;

відзначити заборонені зони; редагувати карти. Керувати пристроєм можна за допомогою голосових команд.

Приклад 3. Розумне ліжко Ford, крім регулювання жорсткості матраца та індивідуального підігріву, має функцію трансформації: коли хтось із подружжя уві сні захоплює забагато місця, ліжко згинається, змушуючи його сповзати на свою половину.

Приклад 4. Розумне дзеркало Liberta Smart Mirror відображає годинник із календарем, метеодані, вагу, управляє медіафункціями: приводячи себе в порядок після сну, перевіряємо вагу, дивимося пошту, вирішуємо, що одягнути відповідно до погоди.

З аналізу цих і подібних прикладів випливають такі тенденції розвитку розумних речей: адаптивність, поліфункціональність, синергетичний ефект, штучний інтелект, робота в мережі розумного будинку, нові матеріали і технології. Розумні речі приносять реальну користь: це звільнення людини від небезпечних, брудних і рутинних операцій, економія часу, енергії, матеріалів.

Стиль: прості функціональні форми, мінімум декору, обмежена палітра кольорів, але досить часто контрастна відносно кольорів інтер'єру, інтуїтивно зрозумілі інтерфейси.

Щільний модельний ряд: під час переходу від базових моделей до елітних відбувається «масштабування» та додавання функцій; витримується фірмовий стиль.

Загальною проблемою є створення захисту від несанкціонованого доступу.

Екосистеми – це комплекти побутових речей, зазвичай одного виробника, пов'язані бездротовою мережею, що мають один або кілька пристроїв управління, як правило, інтегровані в розумний будинок. Наприклад, екосистема Samsung побудована на основі холодильника Samsung Family Hub [1].

Функціональність. Холодильник має традиційні функції холодильника високого рівня і власну технологію FlexZone, здатну залежно від потреби перетворювати одну з чотирьох зон на холодильну або морозильну камеру.

Дизайн. Великі розміри, лаконічна форма, два варіанти кольорового виконання та два варіанти глибини. Зображення та фон екрана можуть утворювати колірні та змістовні акценти, пожвавляючи інтер'єр кухні та надаючи оформленню певної динаміки.

Інтерфейс. Family Hub інтегровано в систему SmartThings, і користувачі можуть спілкуватися з пристроями розумного будинку від Samsung та інших виробників з екрана холодильника, зі смартфона чи іншого пристрою через інтернет або за допомогою голосового помічника Bixby.

Наявність сенсорного дисплея (32 дюйми) дає змогу виконати налаштування, створити список придбань, обробити і закріпити фотографії (Google Photos) або перекинути їх на OneDrive, замовити продукти, організувати сімейний календар, переглядати телевізійні програми (190 каналів) або прослуховувати музичні твори. Екран Family Board є цифровою дошкою, на якій кожен член сім'ї може розміщувати нотатки, записки, фотографії, малюнки, повідомлення та нагадування. Можна редагувати фотографії, застосовуючи різні ефекти і стилі, додавати рукописні написи та стікери, змінювати фон екрана.

Передбачена можливість запуску динамічної заставки, яку можна використовувати, щоб відобразити сімейні спогади або необхідну інформацію, прогноз погоди, витвір мистецтва. Ці можливості допомагають гармонійно інтегрувати холодильник як центр сімейного спілкування в інтер'єр.

Усередині холодильника вбудовано три камери, які роблять знімки під час кожного зачинення дверей та надсилають фотографії на смартфон. Переглянути зображення можна будь-де, якщо є доступ до інтернету; так можна дізнатися про поточний вміст холодильника. Family Hub може самостійно оцінити, чого не вистачає для приготування за конкретним рецептом та передати ці дані господареві. На картинку можна помістити динамічну позначку, щоб знати термін придатності продуктів.

Помічник Vixbu дає змогу за допомогою голосу керувати холодильником. Наприклад, можна попросити приготувати сніданок, показати прогноз погоди та основні новини за допомогою функції Morning Brief. Уся ця інформація відображається на екрані, і користувачі можуть прослухати й побачити все необхідне. Завдяки технології ідентифікації голосу Vixbu може розпізнати кожного члена сім'ї, і вони отримують інформацію, підібрану з урахуванням індивідуальних потреб. Також можна замовити квитки на літак, установити температуру духовки, дати завдання пылососу чи пральній машині тощо. Зручний багатоваріантний інтерфейс та інтеграція в систему розумного будинку роблять Samsung Family Hub цікавим для всіх психотипів, але найбільше він підходить божественним особистостям [2]. Так само холодильником можуть керувати діти і люди похилого віку, далекі від інформаційних технологій. Досить рідкісний випадок (якщо абстрагуватися від ціни), коли маркетологам вдалося перекрити потреби більшості цільових груп одним виробом. У даний час Samsung активно впроваджує систему штучного інтелекту Bespoke AI у різні пристрої розумного будинку.

Нами розглянуто приклади, функціональність, дизайн, екосистеми розумних речей. Цілі забезпечення фізіологічного комфорту розширюються до забезпечення комфорту психологічного, орієнтуючись не на базові, а на складні потреби. Досягається це за рахунок нових технологій – інтернету речей [3], штучного інтелекту, засобів спостереження та комунікації. Дизайн інтер'єру із використанням розумних речей набуває якостей гнучкості, динаміки, адаптивності, розумності, що є явними перевагами перед традиційними інтер'єрами.

Література

1. Cbn Deals. Samsung Family Hub Models 2025. URL: <https://www.cbn Deals.shop/?ggcid=3264396> (дата звернення: 10.10.2025).
2. Мхітарян Н. М., Ковальов Ю. М., Малік Т. В., Сафронов В. К., Сафронова О. О. Дизайн середовища міста: багатокритеріальна оптимізація та розумні технології : підручник. Київ : Наукова думка, 2021. 628 с.
3. База даних. URL: <https://www.journals.elsevier.com/internet-of-things/recent-articles> (дата звернення: 10.10.2025).

НАВЧАЮЧИСЬ У МИНУЛОГО: ЯК КОПІЮВАННЯ СТАРОВИННИХ ШРИФТІВ ФОРМУЄ БАЗОВІ НАВИЧКИ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНЕРА

Анотація. Розглядається метод копіювання старовинних шрифтових зразків у межах дисципліни «Мистецтво шрифту», що викладається студентам 3–4 курсів кафедри дизайну. Підкреслюється його значення у формуванні аналітичного мислення, уважності й методичності майбутніх дизайнерів. Копіювання кирилических, барокових і середньовічних шрифтів сприяє глибшому розумінню форми літери та історичної спадкоємності візуальної культури, що надалі формує в студентів професійну уважність, глибоке розуміння форми, аналітичне мислення й почуття історичної спадкоємності візуальної культури.

Ключові слова: шрифт; копіювання; дизайн; навички дизайнера.

Abstract. The article examines the method of copying ancient font samples within the discipline "Type Art", which is taught to students of 3–4 years of the Department of Design. Its importance in the formation of analytical thinking, attentiveness and methodicality of future designers is emphasized. Copying cyrillic, baroque and medieval fonts contributes to a deeper understanding of the form of the letter and the historical continuity of visual culture, which further forms in students professional attentiveness, a deep understanding of form, analytical thinking and a sense of historical continuity of visual culture.

Keywords: font; fonts; copying; design; designer skills.

У процесі підготовки фахівців зі спеціальності «Дизайн» дисципліна «Мистецтво шрифту» відіграє одну з ключових ролей у формуванні професійної культури майбутніх дизайнерів. Особливе місце в її структурі посідає практика копіювання старовинних шрифтових зразків: від кирилических пам'яток доби Київської Русі та старослов'янської книжкової традиції – до барокових українських шрифтів і середньовічних європейських ініціалів.

Цей метод має не лише технічне, а й аналітичне значення. Працюючи над копією, студент розкодовує закономірності побудови форми літери, ритм, пропорції та характер лінії. Відтворення старовинних літерацій стає актом дослідження – своєрідною лабораторією, у якій спостереження переходить у розуміння, а ремісниче відтворення – у формування аналітичного мислення.

Копіювання історичних шрифтів стимулює розвиток уважності, методичності й терпіння, що є базовими навичками будь-якого графічного

дизайнера. Водночас це дає змогу студентам усвідомити витоки візуальної культури, простежити еволюцію шрифтових систем і відчутти естетичну логіку різних історичних періодів: від сакральної суворості старослов'янських форм – до декоративної експресії козацького бароко [2; 3].

Практичні заняття, які відбуваються в аудиторіях серед студентів-дизайнерів ІКІТД МАУП 3–4 курсів, поєднують історико-мистецький аналіз із творчим відтворенням. Робота з кольором, композицією і стилістичними особливостями старовинних букв допомагає не лише відновити традицію, а й інтегрувати її в сучасну дизайн-практику. Як і робота з такими інструментами, як перо, кисті, рейсфедери, колапени. Матеріали теж різняться – чорнило, туш, гуаш, акварель або й акрилові маркери, криючі можливості яких абсолютно задовольняють потреби студента.

Таким чином, копіювання історичних шрифтів у межах дисципліни «Мистецтво шрифту» можна розглядати як ефективний педагогічний метод, що формує в студентів професійну уважність, глибоке розуміння форми, аналітичне мислення й почуття історичної спадкоємності візуальної культури.

Література

1. Іваненко Т. Біфункціональність акцидентного шрифту: реклама і мультимедіа / Т. О. Іваненко. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2011. № 3. С. 36–38. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_3_11
2. Іваненко Т. Прояви зооморфних мотивів у сучасному акцидентному шрифті. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2007. № 6. С. 59–65.
3. Іваненко Т. Художньо-образні особливості формоутворення акцидентного шрифту : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : спец. 05.01.03 "Технічна естетика" / Тетяна Олександрівна Іваненко ; Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Х., 2006. 20 с.
4. Іваненко Т., Опалєв М. Інноваційні шрифтові експерименти як засіб самовираження. Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасного дизайну». 2018. Т. 1. С. 35–38.

ПІЗНІЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА БОЙЧУКА: ІДЕЙНІ ЗАСАДИ І КУЛЬТУРНИЙ ВПЛИВ

Анотація. Доповідь присвячена аналізу пізнього періоду творчого шляху Михайла Бойчука – видатного українського художника, який заснував оригінальний напрям «бойчукізм», що базувався на синтезі українського фольклорного образотворчого мистецтва, церковного мистецтва Візантії та європейського модернізму. Основна увага приділяється трансформації стилю бойчукізму під тиском радянської ідеології, культурному впливу творчості Бойчука та його трагічній долі.

Ключові слова: бойчукізм; ідейність; монументалізм; мистецтво; репресії.

Abstract. The report is devoted to the analysis of the late creative path of Mykhailo Boychuk, an outstanding Ukrainian artist who founded an original direction «Boychukism», based on the synthesis of Ukrainian folklore fine art, Byzantine church art and European modernism. The main attention is paid to the transformation of the style of Boychukism under the pressure of Soviet ideology, the cultural impact of Boychuk's work and his tragic fate.

Keywords: boychukism; ideology; monumentalism; art; repression.

У другій половині 1920-х – на початку 1930-х років школа Михайла Бойчука формувалась як оригінальний напрям українського мистецтва, відомий як «український монументалізм», або ж «бойчукізм». У той період політичного хаосу та пресингу проукраїнських діячів це був чи не єдиний художній колектив, який творив не покладаючи рук. Бойчукісти розписували санаторії, театри, агітпароплави, казарми та павільйони, виконали ряд фресок у стінах Академії мистецтв. За 10 років вони створили близько 20 монументальних об'єктів.

У листопаді 1928 року Михайло Бойчук разом зі своїм творчим колективом завершив велику роботу – розпис Селянського санаторію на Хаджибейському лимані поблизу Одеси. У роботі Бойчук був змушений зробити крок до революційно-пролетарської динамічності: інакше бути не могло, адже про незалежність мистецтва в той час уже не йшлося. Та все ж для майстра ця робота стала втіленням непересічної цінності класичної монументальної фрески – найдемократичнішого з видів живопису, в єдиному архітектурно-художньому ансамблі [2].

На початку 1930-х рр. ситуація в Україні помітно змінилася. Кремлівська влада, занепокоєна тим, що народний рух, хоча й затиснутий у жорсткі

рамки, сприяв самоусвідомленню і піднесенню української культури, починає свій наступ. Його наслідком стала стрімка політизація культурного життя. Тоталітарна система вирішила зруйнувати і творчу свободу бойчуків. Під тиском ідеології та масового терору Михайло Бойчук та його учні змушені були адаптуватися до вимог соцреалізму [1]. Зокрема у Харківському Червонозаводському театрі з'являються фрески з пропагандистським змістом (1933–1935 рр.).

Навіть будучи затиснутими в досить обмежені рамки, бойчукісти настійно трималися своїх переконань, зберігаючи своє обличчя. У їхніх творах можна було бачити мотиви національних традицій, побуту, а також революційну романтику і драматизм громадянської війни. Всупереч критиці саме АРМУ і бойчукісти гідно представляли мистецтво України на всіх відповідальних виставках у Москві та за кордоном [2].

Поступовий компроміс із вимогами партійного керівництва призвів до художнього регресу. Звинувачення в «націоналізмі» й «формалізмі» стали засобом знищення не лише мистецького самовираження, а й самих митців. Трагічним кінцем стали репресії 1937 року. Було розстріляно самого Михайла Бойчука, провідних представників його школи, його дружину. Пізніше був відданий наказ знищити всі їхні роботи [2].

Михайло Бойчук зробив надзвичайно вагомий внесок як в українську, так і у світову культуру. Попри жорстку цензуру тоталітарного режиму, Бойчук не міг повністю перекреслити своїх принципів, він зберігав і розвивав національні художні традиції, прагнучи створити нове українське мистецтво, глибоко вкорінене в культурну спадщину народу. Знищення більшості його робіт не стерло значення його творчості. Вивчення життя і творів Бойчука є важливим для розуміння тяжкої, та все ж багатой історії українського мистецтва. Його творчий шлях – це нагадування про ціну свободи самовираження та про важливість збереження культурної пам'яті.

Література

1. Задорожня І. Ідеї не знищити. Михайло Бойчук – художник-лідер, що створив нову мистецьку школу. Druk.press. ДРУК. ПРЕСС. 2024.
2. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва. Альбом. Хмельницький : Галерея, 2010.
3. Михайло Бойчук. Серія «Українське малярство». Харків, Рух, 1930. Стаття О. Сліпка-Москальцева, обкладинка В. Г. Кричевського.

**СИМБІОЗ ОСВІТИ, ТРАДИЦІЙ І СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА:
ВИСТАВКА КАФЕДРИ МИСТЕЦТВА ТЕКСТИЛЮ, ВИШИВКИ ТА
КОСТЮМА В ЕКСПОЗИЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ НАЦІОНАЛЬНОГО
МУЗЕЮ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ**

Анотація. У межах «БойчукFest» (вересень-жовтень 2025 р.) у Національному музеї декоративного мистецтва України відбулася виставка «Мистецтво текстилю, вишивки і костюма». Експозиція представила роботи кафедри мистецтва текстилю, вишивки та костюма КДАДПМД ім. М. Бойчука, створені за 25 років. Частину експонованих творів врятовано після російського обстрілу академії 25 березня 2024 року, що надало виставці особливої культурної ваги.

Ключові слова: музей; художній текстиль; артосвіта.

Abstract. As part of "BoichukFest" (September–October 2025), the National Museum of Decorative Art of Ukraine hosted the exhibition "The Art of Textile, Embroidery and Costume." It showcased works by the Department of Textile, Embroidery and Costume Art of the M. Boichuk Academy, created over 25 years. Some pieces were rescued after the 2024 missile strike, which gave the exhibition special cultural significance.

Keywords: museum; textile art; art education.

У сучасних умовах широкомасштабної війни в Україні особливо гостро постає потреба в збереженні національної художньої спадщини. Вона є інструментом не лише культурної пам'яті, а й національного спротиву.

Збройна агресія росії призводить до руйнування не лише архітектурних пам'яток, а й освітньо-художньої інфраструктури. Особливо це стосується вищих мистецьких закладів, які формують майбутнє українського мистецтва.

Унаслідок російського ракетного удару 25 березня 2024 року було зруйновано корпус Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука. Під завалами опинились архіви студентських і викладацьких робіт кафедри мистецтва текстилю, вишивки та моделювання костюма.

Виставка «Мистецтво текстилю, вишивки і костюма», проведена восени 2025 року в Національному музеї декоративного мистецтва України, стала подією культурного відновлення. Вона репрезентувала збережені твори як символ мистецької незламності.



Катерина Кожухар, gobelen «Трійця», 2021, вовна, ручне килимарство (твір урятовано з-під завалів)

Презентація більш як 40 архівних робіт підкреслила спадковість художнього процесу та стійкість мистецької освіти. Водночас подія засвідчила важливість співпраці між академічними закладами і музейними інституціями в умовах війни.

Дослідження зосереджується на ролі виставки як синтезу освітнього, художнього та культурного дискурсу. Воно дає змогу осмислити, як традиційні форми декоративного мистецтва набувають нового звучання в критичні моменти історії.



Фрагмент експозиції: Анастасія Коцюбинська, пальто з тканиною вставкою «Праслов'янський мотив», 2018, пальтова тканина, вовна, ручне ткацтво (керівник: Андріяшко В. Д.) та Інесса Татіївська, панно «Берегині України», льон, вовна, ручна вишивка.

Останні роки характеризуються посиленою увагою до українського текстилю, вишивки та костюма в науковому середовищі. Вивчаються як техніки, стилістика і композиція, так і соціокультурні аспекти художніх практик.

Так, Василь Андріяшко підкреслює у своїй праці значення традиційної техніки як основи для сучасного образотворення. Особливу увагу приділено її актуальності в академічному навчанні [1, с. 7].

У публікації К. Шевчук розглядається вплив повномасштабного вторгнення росії на естетику українського мистецтва. Авторка наголошує, що текстиль як матеріальне середовище може виконувати роль символічного носія пам'яті, як і інші мистецькі об'єкти [4, с. 7].

К. Смикало аналізує арткостюм як культурно-комунікативний інструмент, що формує візуальну ідентичність нації. Виставкові твори демонструють потенціал моди як складника креативної індустрії [3, с. 273].

У статті О. Горбатюк мистецтво вишивки розкривається як багатовимірне явище: від сакрального символізму – до сучасної художньої інтерпретації. Автор підкреслює її роль у національному самоусвідомленні [2, с. 54].

Незважаючи на наявність глибоких праць, досі мало вивчено тему виставкової репрезентації творчості мистецьких кафедр у співпраці з музеями. Особливо актуальним це питання є в контексті культурної відбудови після війни.

Мета статті – проаналізувати культурно-мистецьке значення виставки як прикладу інтеграції академічної освіти, традиційного мистецтва і сучасного бачення в умовах війни. Виявити, як вона слугує інструментом збереження ідентичності. Ставимо перед собою завдання визначити художній і концептуальні особливості експозиції, проаналізувати взаємодію між академією і музеєм, розкрити роль традиційних технік у сучасному мистецькому контексті.

Застосовано мистецтвознавчий аналіз, порівняльний метод, культурологічну інтерпретацію та емпіричне спостереження. Основою дослідження стали прямий досвід участі в підготовці виставки та інтерв'ю з авторами робіт.

Виставка «Мистецтво текстилю, вишивки і костюма» охоплює творчий доробок кафедри за останні 25 років у ретроспективному форматі. На суд публіки представлено гобелени, декоративні панно, видовищні костюми та інші текстильні форми (рушники, сумки, ширми) у традиційних та авторських техніках. Це дало змогу охопити художню еволюцію від початку 1990-х до 2024 року.

Традиційні техніки (ткацтво, килимарство, вишивка, ліжникарство, валяння, батик) поєднуються з авторськими пошуками та новими формами. Це демонструє здатність сучасних художників трансформувати народну традицію у відповідь на актуальні виклики.

Панно «Шлях у незвідане» (2019) В. Андріяшка та «Музика» (2010) Д. Семенка вирізняються глибоким змістом і складною фактурою. Синтетична робота «Праслов'янський мотив» (2018) А. Коцюбинської поєднує текстиль і костюм як єдиний художній об'єкт.

Авторські вишиті панно Карини Шаповалової (2024), Ірини Жураковської

(2017), Вікторії Трасковської (2024) та інших поєднують символізм, традицію та індивідуальне бачення. Особливий приклад – рушник «Вічність» (2010–2012) В. Костюкової як форма глибокої духовної рефлексії.



Еріка Нібак, ансамбль жіночого вбрання, фрагмент дипломної роботи «Квітка моєї уяви» за мотивами творчості Федора Примаченка, 2015, сукно, вовна, ручна вишивка, аплікація. Керівник: Дяченко-Забашта Н. М.

Студентські костюми, створені під керівництвом Н. Дяченко-Забашти, стали видовищними інсталяціями з глибоким національним змістом. Вони розширили уявлення про текстиль як просторову, театралізовану художню форму.

Ретроспектива – від гобелена «Лев» Л. Майданець-Баргилевич (1993) до дипломних робіт 2024 року – допомогла простежити еволюцію школи. Збережено головні риси бойчукізму: декоративність, монументальність, звернення до народного джерела.

Твори І. Пікуш (2013), О. Хом'якової (1998), Н. Котельнікова (2005), Л. Риги (1995) та інших демонструють високу технічну і концептуальну підготовку. Це підтверджує послідовний розвиток і збереження високого професійного рівня кафедри впродовж трьох десятиліть.

Роботи В. Андріяшка (2019), М. Базак (2024), І. Жураковської (2017), Г. Забашти (2002), О. Мельничук (2020), О. Феоклістової (2013)

та В. Костюкової (2010–2012) є зразками педагогічної школи. Вони формують естетичний рівень і задають вектор пошуків студентів.

Національний музей декоративного мистецтва України надав експозиції значення культурної пам'яті. У цьому контексті студентські роботи постали як повноцінні об'єкти національного мистецтва.

Виставка об'єднала твори студентів і викладачів різних поколінь, утворивши цілісний мистецький наратив. Академічна спадкоємність у поєднанні з інноваціями сформувала простір творчого зростання.



Євгенія Ісасєва. Панно «Пейзаж з горами». 2017. Вовна, ручне перебірне ткацтво. Керівник: Кухар Ю. Д.

Виставка стала прикладом того, як декоративне мистецтво виконує не лише естетичну, а й культурну, освітню та меморіальну функції. У час війни це особливо важливо для збереження національної ідентичності.

Кафедра текстилю, вишивки та костюма КДАДПМД ім. М. Бойчука проявила себе як центр формування нової генерації художників, що поєднують традицію, концептуальність і професіоналізм. Це свідчить про культуротворчу місію мистецької освіти.

Перспективи подальших досліджень. Аналіз індивідуальних авторських стилів випускників і викладачів кафедри. Дослідження педагогічних стратегій у формуванні національно орієнтованого художника. Порівняння кафедральної школи з іншими мистецькими осередками України. Оцифрування, архівування і каталогізація творів, збережених після руйнувань.

Література

1. Андріяшко В. Д. Ремізне ткацтво як художній засіб для створення текстильних панно виставкового характеру. Сучасні художні практики: традиції, новації, перспективи: збірник тез доповідей та повідомлень Всеукраїнської науково-практичної конференції науково-педагогічних працівників і молодих учених (25 квітня 2024 р.). Київ : КДАДПМД імені М. Бойчука, 2024. С. 5–19. URL: https://kdidpmd.edu.ua/academy/wp-content/uploads/2024/07/2_5208483973453337009.pdf
2. Горбатюк О. Ю. Феномен української вишивки в культуротворчих процесах. Київ : НАКККиМ, 2024. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/1910>.
3. Смикало К. Вплив дизайну одягу як креативної індустрії на формування національного бренду України. Актуальні проблеми сучасного дизайну: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ : КНУКиМ, 2024. С. 271–274.
4. Шевчук К. Війна як переживання: українське мистецтво та естетичний досвід в часи російсько-української війни. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філософія». 2023. № 25. С. 3– 8.

Анастасія ГУЛЕВАТА

ORCID ID: 0009-0004-5813-3532

здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

КДАДПМД ім. М. Бойчука

Лідія ГОЛЕМБОВСЬКА

ORCID ID: 0009-0005-8678-7629

старший викладач кафедри монументального та станкового живопису

КДАДПМД ім. М. Бойчука

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ЯК РЕСУРС ПСИХОЛОГІЧНОЇ ПІДТРИМКИ ТА ФОРМУВАННЯ СТІЙКОСТІ ОСОБИСТОСТІ В УМОВАХ НЕСТАБІЛЬНОСТІ І КРИЗ

Анотація. Розглядається мистецька освіта як ключовий ресурс психологічної підтримки та розвитку особистісної стійкості в умовах криз і нестабільності. Аналізується її роль у формуванні емоційного інтелекту, що охоплює самопізнання, емпатію та соціальну взаємодію. Особлива увага приділяється значенню мистецтва як засобу сублімації емоцій, відновлення відчуття контролю над життям та розвитку гнучкості мислення.

Ключові слова: мистецька освіта; психологічне здоров'я; антикризовий ресурс; емпатія і творчість; сублімація емоцій; ідентичність; надія.

Abstract. These theses consider art education as a key resource for psychological support and the development of personal resilience in times of crisis and instability. It analyzes its role in the formation of emotional intelligence, which includes self-awareness, empathy, and social interaction. Particular attention is paid to the importance of art as a means of emotional sublimation, restoring a sense of control over one's life, and developing cognitive flexibility.

Keywords: art education; psychological health; anti-crisis resource; empathy and creativity; sublimation of emotions; identity and hope.

Мистецька освіта є психологічною підтримкою та розвитком стійкості особистості. У сучасному світі психологічне здоров'я набуває особливого значення. Війни, пандемії, економічні кризи та природні катаклізми стають причиною нестабільності, яка призводить до стресу і втрати емоційної рівноваги. У цих умовах мистецька освіта є антикризовим ресурсом, здатним забезпечити психологічну підтримку.

Важлива психологічна підтримка через мистецтво. Мистецька діяльність є каналом для сублімації та вираження емоцій. У часи кризи мистецтво надає простір для виплеску емоцій. Малювання візуалізує внутрішні конфлікти. Музика і танець сприяють «розвантаженню» від стресу. Мистецтво відновлює зв'язок із реальністю. Створення картини, мелодії, вірша є актом що протистоїть кризі, підвищує психологічну стійкість.

Необхідний розвиток емоційного інтелекту. Емоційний інтелект – це здатність управляти власними емоціями, а також емоціями інших людей за допомогою мистецької освіти.

Самопізнання та саморегуляція важливі для митця. Створення мистецького твору потребує занурення у внутрішній світ. Це сприяє розвитку емоційної грамотності і вчить управління своїми станами.

Емпатія та соціальна взаємодія необхідні для комунікації. Аналіз творів мистецтва сприяє розвитку емпатії. У груповій роботі над мистецькими проєктами формуються навички комунікації та вирішення конфліктів, що є ключовими компонентами соціального інтелекту. Важливе значення має формування стійкості особистості. Стійкість (або резилієнс) – це здатність відновлюватися після невдач та адаптуватися до складних обставин. Мистецька освіта виховує цю якість через кілька механізмів.

Один із них – розвиток гнучкості мислення. Мистецтво заохочує шукати нестандартні рішення та приймати непередбачувані результати. Це вчить людину бути гнучкою, адаптуватися до змін, знаходити вихід.

Неможливе подолання негараздів без формування «надії». У процесі творчості людина створює щось значуще, що дає їй відчуття сенсу та надії. Це є однією з найважливіших психологічних опор.

Важлива побудова ідентичності. Участь у мистецькій діяльності допомагає людині пізнати себе. Це сприяє зміцненню ідентичності і формує відчуття власної цінності. Людина, яка розуміє, хто вона, стійка до зовнішніх впливів та психологічних потрясінь.

Таким чином, у часи нестабільності і криз мистецька освіта виходить за рамки естетичного розвитку і стає фундаментальним інструментом психологічної підтримки. Вона допомагає впоратися з наслідками стресу, надає інструменти для розвитку особистості – емоційного інтелекту, гнучкості мислення, емпатії та відчуття власної цінності. Інвестуючи в мистецьку освіту, суспільство інвестує в психологічне здоров'я та майбутнє своїх громадян.

Література

1. Бернштейн Б. М. Мистецтво як засіб психотерапії. Львів : Свічадо, 2012. 240 с.
2. Виготський Л. С. Психологія мистецтва. Київ : Знання, 2018. 344 с.
3. Гоулман Д. Емоційний інтелект. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2019. 512 с.
4. Нагорна А. С. Роль арт-терапії у подоланні травматичного досвіду. Вісник психології. Львів : ЛНУ, 2020. № 12. С. 45–56.
5. Роджерс К. Становлення особистості. Київ : Основи, 2015. 396 с.
6. Річардсон Г. Стійкість: Як відновитися після невдач та стати сильнішим. Київ : Наш формат, 2017. 288 с.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: ДОСВІД ЗДОБУВАЧІВ ГРИ ЗА ПРАВИЛАМИ НА СУЧАСНОМУ АРТРИНКУ

Анотація. Розглянуто питання інтеграції креативних індустрій в освітній процес закладів мистецької освіти з урахуванням психологічних особливостей художньо обдарованих здобувачів, формування маркетингових компетенцій і гнучких навичок, які допоможуть молодому фахівцеві стати успішним гравцем сучасного артринку.

Ключові слова: креативні індустрії; артринок; правила гри; гнучкі навички; професійна самореалізація.

Abstract. This study examines the integration of creative industry practices into art education curricula, with particular attention to the psychological characteristics of artistically gifted students. The research explores how developing marketing competencies and soft skills can empower emerging artists to navigate and succeed in today's competitive art market.

Keywords: Creative industries; art market; market dynamics; soft skills; professional development; artistic entrepreneurship.

Мистецька освіта України в умовах повномасштабної війни розвивається всупереч викликам сьогодення, з урахуванням постійних обмежень воєнного стану і травматичного досвіду студентів, які в ці складні часи обрали шлях професійної самореалізації в галузях креативної індустрії.

В екстремальних умовах воєнного часу актуальною є проблема формування освітнього середовища, у якому створені умови для професійної та особистісної самореалізації художньо обдарованих здобувачів мистецької освіти. Інтеграція креативних індустрій в освітній процес стає важливим трендом та необхідністю сьогодення. Проблемне поле дослідження креативних індустрій і підготовки кадрів для них знаходиться на стику міждисциплінарного знання артіндустрії, економіки, маркетингу, соціології та психології.

На жаль, у мистецькій освіті недостатньо уваги приділяється формуванню Soft skills (у перекладі з англійської – «гнучкі навички», «м'які навички»), які допоможуть молодому фахівцеві стати успішним гравцем сучасного артринку.

«Гнучкі навички» не входять у професійну спеціалізацію, але стосуються безпосередньо комунікаційних та організаційних аспектів роботи митців: просунути свою роботу, побудувати успішну кар'єру, взаємодіяти з ключовими гравцями ринку (галеристами, колекціонерами, критиками). Серед ключових Soft skills, які є запорукою успіху на артринку, самоменеджмент та організація:

дотримання правил гри (пунктуальність, відповідальність). Сюди входить дотримання дедлайнів, вчасне надання матеріалів для виставок, оформлення документів – і це є запорукою професійної та особистісної самореалізації.

У закладах мистецької освіти України на сьогодні навчаються студенти, які, продемонструвавши свою непохитну віру в перемогу України, обрали шлях служіння мистецтву, бути гравцями українського та світового артринку. Це молодь «покоління Z (так звані «зумери», Gen Z) люди, які народилися до 2012 року.

Узагальнені особливості української Gen Z: з початком війни вони, як і всі громадяни України, опинилися в ситуації прагматичної невизначеності, вони виростили в умовах глобальної фінансової нестабільності, пандемії, а українські «зумери» – у середовищі війни та екзистенційної загрози. Вони бачать, що старі системи та «правила» не змогли гарантувати безпеку і стабільність, отже, намагаються самоствердитися через порушення «правил гри».

З метою оптимізації навчального процесу з урахуванням психологічних особливостей художньо обдарованих особистостей у складних умовах (Харків – у зоні бойових дій) робоча група із забезпечення якості освітньої діяльності Харківської державної академії дизайну і мистецтв згідно з планом щорічно проводить моніторинг якості знань та онлайн-опитування здобувачів вищої освіти, що дає змогу виявити очікування і потреби студентів покоління Z, виявити приховані проблеми та окреслити шляхи їхнього розв'язання. Суб'єкти опитування – здобувачі першого, другого і третього рівнів вищої мистецької освіти. Детальну характеристику вибірок представлено у звітах робочої групи із забезпечення якості освітньої діяльності [1].

За результатами моніторингу виявлено, що з моменту вступу до закладів мистецької освіти студенти, які позиціонують себе «творчими особистостями», необхідність дотримуватись графіку навчального процесу та правил (розклад, вчасне виконання завдань, дотримання вимог академічної доброчесності тощо) сприймають як зазіхання на свою свободу [1].

Досвід навчання в закладах мистецької освіти із наголосом на безумовному дотриманні «правил гри» без послаблень – запорука формування здобувачів активними, стратегічно мислячими гравцями артринку. У нестабільності сьогодення ці навички стають не лише кар'єрною перевагою, а й життєво необхідною здатністю до особистісної та професійної самореалізації.

Література

1. Результати моніторингу якості освіти та щорічне оцінювання здобувачів.
URL: <https://www.ksada.org/publiczna-informacja/zabezpechennya-yakosti-osvity/>

ТЯГЛІСТЬ ТРАДИЦІЙ У МИСТЕЦТВІ ПОРТРЕТА

Анотація. Статтю присвячено творчості українських художників у жанрі портрета. Дослідження демонструє розвиток цього мистецтва протягом останнього століття й до наших днів. Простежуються характерні особливості творчого пошуку художників, які працювали в цьому жанрі, їхні досягнення, що засвідчують тяглість традицій мистецтва портрета.

Ключові слова: портрет; А. Петрицький; М. Жук; О. Шовкуненко; Д. Нарбут; С. Глушук; М. Дмитрух.

Abstract. The article is devoted to the work of Ukrainian artists in the genre of portraiture. The study demonstrates the development of this art over the last century and to the present day. The characteristic features of the creative search of artists who worked in this genre are traced, their achievements, which testify to the continuity of the traditions of portrait art.

Keywords: portrait; A. Petrytsky; M. Zhuk; O. Shovkunenko; D. Narbut; S. Glushchuk; M. Dmytrukh.

Портрет як один із жанрів живопису, скульптури і графіки присвячений зображенню людини і вимагає від художника передачі індивідуальної схожості. Водночас він не обмежується лише зовнішніми ознаками, а розкриває внутрішній світ людини, сутність її характеру завдяки психологічному аналізу.

Український портрет досліджували в наш час Федір Ернст, Платон Білецький, Валентина Рубан та інші, а працювали над ним практично всі художники. Серед найвідоміших – Анатолій Петрицький, який протягом 1922–1932 років створив серію портретів діячів української культури – письменників, художників, композиторів, акторів, режисерів, а також більшовиків-ленінців та своїх рідних, яка складалася більш як зі 150 творів [1]. Михайло Жук протягом багатьох років працював над портретами діячів мистецтва в різних графічних техніках: олівець, акварель, пастель. Зокрема в своїй улюбленій техніці італійського олівця та акварелі виконав портрети письменників В. Сосюри (1925) та В. Блакитного (1926). Добре опанував техніки гравюри на дереві, лінолеумі, літографії. Серія портретів у техніці літографії Г. Сковороди, П. Куліша, М. Коцюбинського, М. Вовчка, І. Франка та інших була створена ним у 1925 році. М. Жук також працював у техніках акватинти, офорту, сухої голки. Майстерно виконані його автопортрети в 1932 та 1940-х роках [2].

Згодом портрет набуває нового суспільного звучання завдяки тому, що художники звертаються до образів людей праці – робітників, колгоспників, діячів культури. Яскравим прикладом тут може бути творчість Олексія Шовкуненка, який написав цілу галерею портретів колгоспників і колгоспниць у 1930-ті роки, а згодом продовжив під час перебування в роки війни в Башкирії та у повоєнний час [3].

Розглянемо кілька прикладів праці над портретом наших сучасників. Наприкінці ХХ століття яскраво засвітилася постать Данила Нарбута – гідного продовжувача справи свого знаменитого батька – Георгія. Він брав активну участь у всеукраїнських виставках, а напередодні відновлення незалежної Української держави – у 1990 році створив низку портретів видатних ватажків козацтва. Творчість самобутнього художника приваблює майже лубочною простотою, узагальненістю характерних образів. Продовжуючи історичну тематику, якою захоплювався, Данило Нарбут виконав парсунні зображення подвижників Богдана Хмельницького. Понад 30 портретів протягом року публікувалися в тижневику «Україна», з-під пензля художника постали на повен зріст гетьмани України. Колоритні, ошатно зодягнені, з родовими гербами, вони стали окрасою Чигиринського музею на Черкащині. Низка портретів, серед яких полковники Максим Кривоніс, Данило Нечай, Іван Золотаренко, Іван Богун, Павло Тетеря, Степан Пободайло виконані темперою на полотні в 1990 році і відтворені в нarisі про життя і творчість Данила Нарбута [4].

Ужгородський художник, реставратор і педагог, автор навчального посібника «Техніка станкового живопису» (2008) Сергій Глушук, захопившись такими авторитетними постатями на ниві національної духовності, як Лев Силенко, Юрій Шилов, Михайло Відейко, Олександр Поліщук, Валерій Войтович, Сергій Коваль, Богдан Яхvak та інші, створив серію із 60 олівцевих портретів земляків і визначних діячів України. Щоб глибше розкрити сутність портретованих, художник доповнив зображення архітектурними, скульптурними, пейзажними та іншими мотивами.

У творчості відомого тернопільського художника і педагога Миколи Дмитруха мистецтво шаржу посідає важливе місце. Помітити в людині комічне, виділити його, гіперболізувати, довести до гротеску і при цьому не принизити людину, а змусити її разом з іншими усміхнутися – це надзавдання для митця, вважає він. Таке мистецтво потребує справжнього таланту, а митців, наділених подібною здатністю, одиниці. М. Дмитрух – один із них. Як засвідчило видання, яке демонструє його потенції в цьому жанрі, талант карикатуриста світлий, добрий, глибоко людяний. Досить лише глянути на шаржовані зображення відомих художників Івана Марчука та Дмитра Стецька, щоб упевнитися в цьому. Обох вусанів художник ще й талановито виліпив у пластиліні, продемонструвавши свої здібності й у цій техніці.

А в цей час хтось із молодих створює портрети живописним, графічним чи пластичним методом, або, стоячи перед мольбертом, ліпить ніжними мазками акварелі дивовижно гарне обличчя звичайної людини – нашого сучасника. Продовжуються віковічні традиції, які формують свідомість нового українця.

Література

1. Анатоль Петрицький. Портрети сучасників : альбом / автор-упоряд. В. В. Рубан. Київ : Мистецтво, 1991. 128 с.
2. Михайло Жук : альбом / автори-упоряд. І. І. Козирод, С. С. Шевельов. Київ : Мистецтво, 1987. 120 с.
3. Владич Л. Олексій Шовкуненко. Київ : Мистецтво, 1976. 160 с.
4. Негода М. Данило Нарбут. Нарис про життя і творчість художника. Черкаси : Сіяч, 1996. 42 с.
5. Сергій Глушук. Виставка графіки «Портретний літопис» 60 земляків і визначних діячів України. Ужгород, 2008. 20 с.
6. Збірник вибраних жанрів «Обличчя Тернополя». М. Дмитрух. Тернопіль, 2008. 20 с.

ОБРАЗ ЖІНКИ ЯК РОЗМОВА З ГЛЯДАЧЕМ КРІЗЬ МИСТЕЦТВО

Анотація. *Образ жінки в мистецтві розглядається як багатовимірний культурний код, що змінюється від символу родючості до інструменту соціальної критики. Через жіночу постать митець веде діалог із глядачем, осмислюючи ідеї краси, ідентичності, влади та буття. Цей образ стає засобом філософського та естетичного рефлексування.*

Ключові слова: жінка; мистецтво; образ; діалог; культура.

Abstract. *The image of a woman in art is considered as a multidimensional cultural code, changing from a symbol of fertility to an instrument of social criticism. Through the female figure, the artist conducts a dialogue with the viewer, comprehending the ideas of beauty, identity, power and being. This image becomes a means of philosophical and aesthetic reflection.*

Keywords: woman; art; image; dialogue; culture.

Образ жінки в мистецтві є не лише естетичною категорією, а й складною соціокультурною конструкцією, яка в різні історичні епохи виконувала функцію посередника між митцем і глядачем. Художник використовує жіночий образ як ключ до розкриття цілого спектра символів і метафор, що стосуються краси, етики, сили, самоідентифікації та духовності. Цей образ служить запрошенням до діалогу, спонукаючи глядача до роздумів та самоаналізу.

У найдавніших формах мистецтва (палеолітичні «Венери», шумерські статуетки) жінка символізує родючість, життя та сакральну силу. Ці універсальні образи передають архетип Матері-Землі, де жінка є метафорою природного циклу буття, а не окремою особистістю [1, с. 11]. Епохи Античності і Ренесансу привносять новий пласт значень. У творах античних скульпторів і художників (наприклад, у скульптурах Фідія чи вазописі елліністичного періоду) жіноча постать стає носієм ідеалу гармонії, пропорційності і краси. В епоху Відродження цей підхід досягає кульмінації – згадаймо «Народження Венери» Сандро Боттічеллі чи «Мону Лізу» Леонардо да Вінчі. У цих творах жінка – не лише естетичний об'єкт, а й носій філософського змісту [2, с. 56].

З XIX століття жіночий образ у мистецтві почав відображати соціальні зміни та боротьбу за рівність. Реалісти й імпресіоністи, зокрема Курбе, Мане та Дега, зображували жінок із реального життя – робітниць, балерин, матерів. Ці образи допомагали глядачеві побачити жінку як самостійну особистість із власними прагненнями [3, с. 11].

У XX столітті мистецтво починає зображати жінку не як об'єкт,

а як активного творця історії та культури. Феміністське мистецтво 1960–1980-х років (згадаймо роботи Джуді Чикаго, Міріам Шапіро та Марини Абрамович) використовує жіночий образ для боротьби з патріархатом, акцентуючи увагу на тілесності, сексуальності, материнстві та пережитому досвіді. Це мистецтво спонукає до переосмислення традиційних соціальних ролей і стереотипів, пов'язаних із жінками.

У ХХІ столітті жіночий образ у мистецтві стає ще багатограннішим і складнішим. Сучасні художники, як-от Йоко Оно, Сінді Шерман чи Ширін Нешат, використовують жіночу фігуру не для ілюстрації, а для критики – соціальних структур, політичного насильства, культурних упереджень, медійних маніпуляцій. Цей зсув перетворює мистецтво на інструмент для роздумів із суперечливою природою, що кидає виклик традиційним уявленням [4, с. 48].

Отже, жіночий образ у мистецтві – це складний культурний діалог, що відображає зміни епох, цінностей і соціальних структур. Нині він є засобом інтелектуальної, емоційної та ідеологічної комунікації, через який мистецтво говорить про свободу, гідність, тілесність, пам'ять, владу та самоідентичність. Таким чином, жіночий образ перетворюється на універсальну мову, через яку культура веде безперервний діалог із людством.

Література

1. Гончарова О. Феномен жіночого мистецтва Артемізії Джентілескі у ранньомодерний період італійської культури. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Серія: Культурологія. 2020. Вип. 35. С. 11–19.
2. Денисюк О., Бурлаченко М. Зміни в репрезентації образів Жінки-Матері, Жінки-Берегині, Жінки-Воїна в українському мистецтві 2014–2024 років. Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. 2024. Вип. 2. С. 56–64. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vnaoma_2024_2_11
3. Єсін О. Є. Феномен лаканівського дзеркала в кіно: ключ до створення та аналізу художнього образу. Інституційний репозитарій Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2024. С. 11–17.
4. Подоплєлова А. О. Національні риси у створенні жіночого образу (живопис) : кваліфікаційна робота / керівник: Красюк І. О. Кривий Ріг, 2024. 48 с.

УДК 003:74.01

Наталя ПШІНКА

ORCID ID: 0000-0003-1143-5854

старший викладач кафедри графічного дизайну

КДАДПМД ім. М. Бойчука

Юлія ПЕРЕДЕРІЙ

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти

КДАДПМД ім. М. Бойчука

ЗАСТОСУВАННЯ МЕТОДУ СИНЕКТИКИ І МЕТОДУ ВОЛТА ДІСНЕЯ ДЛЯ АКТИВІЗАЦІЇ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В ДИЗАЙНІ

Анотація. Розглянуто сучасні методи активізації творчого мислення, що відіграють ключову роль у розвитку інноваційного потенціалу особистості. Особливу увагу приділено методу синектики, який вирізняється ірраціональним характером та використанням різних типів аналогій, а також методу Волта Діснея, що базується на поетапному аналізі ідеї з позицій Мрійника, Реаліста і Критика.

Ключові слова: креативне мислення; метод Волта Діснея; синектика.

Abstract. Modern methods of activating creative thinking are considered, which play a key role in the development of the innovative potential of the individual. Particular attention is paid to the method of synectics, which is distinguished by its irrational nature and the use of various types of analogies, as well as the Walt Disney method, which is based on a phased analysis of an idea from the positions of the Dreamer, the Realist, and the Critic.

Keywords: creative thinking; Walt Disney method; synectics.

У сучасному світі, де інновації та нестандартні рішення стають ключовими чинниками успіху, розвиток творчого мислення набуває особливої актуальності. Творче мислення – це здатність генерувати нові ідеї, бачити нестандартні зв'язки між явищами, вирішувати проблеми оригінальними способами. Воно лежить в основі наукових відкриттів, художніх творів, технічних винаходів і навіть повсякденних рішень.

Проте творчість – не лише вроджений дар, а й навичка, яку можна і потрібно розвивати. Саме тому важливо дослідити методи, що сприяють активізації творчого мислення. Вони допомагають розширити межі уяви, подолати шаблонність мислення, стимулювати інтелектуальну гнучкість і креативність. У цьому контексті особливої уваги заслуговують як психологічні прийоми, так і педагогічні технології, що формують сприятливе середовище для творчої діяльності.

У пошуках ефективних способів стимулювання креативності особливу увагу привертають методи, що допомагають розглядати ідеї з різних точок

зору. Один із таких підходів – метод Волта Діснея – поєднує в собі елементи уяви, реалізму та критичного аналізу, створюючи збалансовану основу для творчого мислення. Цей метод широко використовується в командній роботі, бізнесі, освіті й особистісному розвитку, адже сприяє глибшому осмисленню ідей та пошуку нестандартних рішень.

Метод Волта Діснея – це креативна техніка, спрямована на активізацію творчого мислення шляхом поетапного розгляду ідей з трьох різних позицій: Мрійника, Реаліста і Критика [1]. Цей метод був розроблений на основі спостережень за робочими підходами самого Волта Діснея, який умів поєднувати фантазію з практичністю. На першому етапі – роль Мрійника – генеруються найсміливіші, навіть утопічні ідеї без обмежень. Далі, як Реаліст, учасник аналізує, як ці ідеї можна реалізувати на практиці. Завершальний етап – Критик – передбачає пошук слабких місць, ризиків і вдосконалення концепції. Такий підхід допомагає комплексно оцінити ідею, уникнути однобічності і створити збалансоване, життєздатне рішення.

У зв'язку з тим, що нестандартні методи створення інновацій набули значного поширення, постала потреба в глибшому розумінні їхньої сутності, специфіки та способів практичного застосування. Із цією метою автори здійснили дослідження одного з ефективних методів активізації творчого мислення – синектики. На відміну від традиційного мозкового штурму, синектика допускає критику, що є її ключовою відмінністю.

Основними засобами цього методу є різні типи аналогій та порівнянь – прямі, особисті, символічні й фантастичні [2]. Оскільки синектичний процес не має чітко визначеної структури, дослідники запропонували узагальнену модель його реалізації, яка включає такі етапи: формулювання завдання, аналіз проблеми, трансформація незнайомого в знайоме, обмін інформацією, творча генерація ідей, поєднання аналогій із проблемою, розробка рішення та його впровадження.

Важливою рисою синектики є її ірраціональна природа – логічне осмислення ідей відбувається лише на завершальних стадіях [3]. Керівник процесу, синектор, повинен бути харизматичним лідером, досвідченим організатором, мати широкі знання в різних сферах і володіти психологічними навичками. Синектична група формується з учасників, які відрізняються за типом мислення, емоційністю й інтелектуальними характеристиками. Хоча створення такого колективу є складним і тривалим, ефективність його роботи значно підвищує результативність інноваційної діяльності.

Ці методи були застосовані під час зміни рекламного банера (рис. 1) та створення інших креативних версій для розвитку дизайн-мислення. Для прикладу, за методом Волта Діснея було створено банер із заміною квадратиків на ноутбуки (рис. 2), а метод синектики допоміг створити банер з 3Д-ефектами (текстурні елементи) (рис. 3) або з ефектом занурення, замінивши графічні елементи на ілюстрацію міста (рис. 4).



Рис. 1. Рекламний банер



Рис. 2. Банер із ноутбуками



Рис. 3. Текстурний банер



Рис. 4. Банер із містом

Методи активізації творчого мислення, такі як синектика, метод Волта Діснея, мозковий штурм та інші демонструють високу ефективність у формуванні креативного підходу до вирішення проблем. Вони допомагають учасникам виходити за межі шаблонного мислення, стимулюють уяву, сприяють глибшому аналізу ідей та їхній трансформації у практичні рішення. Кожен із методів має свої особливості, переваги та сфери застосування, що відкриває широкі можливості для їхньої адаптації в освітньому, професійному та науковому середовищі.

Література

1. Метод Уолта Діснея: реалістична креативна техніка. 2019. URL: <https://www.konicaminolta.ua/uk-ua/rethink-work/new-work/metod-uolta-disneya-realistychna-kreatyvna-tehnik> (дата звернення: 11.10.2025).
2. Ястремська О. М., Сиваш Ю. М., Синектика як метод активізації творчого мислення персоналу. Проблеми економіки. 2014. № 2. С. 219–223.
3. Метод «Синектика». URL: <https://buklib.net/books/32945/> (дата звернення: 16.10.2025).

СЕКЦІЯ 2: СУЧАСНЕ ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ДИЗАЙН У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

УДК 7.05:502.131.1

Христина ДРОГОБИЦЬКА

ORCID ID: 0009-0008-3457-6864

здобувач вищої освіти

Хмельницького університету управління та права
імені Леоніда Юзькова

ЕКОДИЗАЙН ЯК ХУДОЖНІЙ І СОЦІАЛЬНИЙ ВИКЛИК СУЧАСНОСТІ

Анотація. Розглянуто феномен екодизайну як складову сучасного візуального мистецтва і дизайну. Досліджено його роль у формуванні соціокультурного простору, вплив на естетичні практики та суспільні цінності. Проаналізовано основні принципи екодизайну: мінімалізм, використання екологічних матеріалів, енергоефективність, повторне застосування ресурсів. Доведено, що екодизайн є не лише художньою практикою, а й соціальною відповіддю на глобальні виклики – екологічну кризу, кліматичні зміни та споживацьку культуру.

Ключові слова: екодизайн; сучасне мистецтво; соціокультурний простір; екологічна свідомість.

Abstract. The phenomenon of eco-design as a component of contemporary visual art and design is considered. Its role in shaping the socio-cultural space, its influence on aesthetic practices and social values are explored. The main principles of eco-design are analysed: minimalism, the use of environmentally friendly materials, energy efficiency, and the reuse of resources. It is shown that eco-design is not only an artistic practice but also a social response to global challenges – the environmental crisis, climate change, and consumer culture.

Keywords: eco-design; contemporary art; sociocultural space; environmental awareness.

Проблема взаємодії мистецтва, дизайну та соціокультурного середовища в ХХІ столітті набуває особливої актуальності в умовах глобальної екологічної кризи. Одним із проявів нової культурної парадигми є екодизайн – напрям, що поєднує естетику та етичну відповідальність за довкілля.

Сучасний дизайн перестає бути лише прикладною сферою. Він стає формою суспільної комунікації, де кожне візуальне рішення містить певне ідеологічне чи соціальне послання. Екодизайн у цьому контексті є своєрідною відповіддю культури на екологічні виклики та потребу у формуванні сталого розвитку.

Екодизайн ґрунтується на низці фундаментальних принципів, які визначають

його художню й соціальну природу. Це мінімалізм та відмова від надмірності, використання екологічних матеріалів, надання переваги дереву, каменю, глині, склу, тканинам із природних волокон, а також вторинній сировині.

Також енергоефективність, застосування технологій, що знижують енергоспоживання, включаючи «розумні» системи освітлення і вентиляції, гармонія з довкіллям [3].

У художньому контексті екодизайн трансформує підходи до створення візуальних образів. Він формує стилістику сучасної архітектури, графічного та промислового дизайну, моди й навіть медіаарту.

Естетика екодизайну тяжіє до природності, простоти, чистоти кольорів і фактур. Вона стає опозицією масовій культурі надмірного споживання та стандартизації. Візуальне мистецтво, що інтегрує принципи екодизайну, спрямоване на виховання нової чутливості, де природа й культура сприймаються як цілісність [1, с. 190].

Екодизайн не обмежується художньою площиною – він активно впливає на соціокультурний простір. У сучасному світі дизайн є важливим каналом комунікації між суспільством і глобальними проблемами.

По-перше, екодизайн формує новий тип екологічної свідомості. Через побутові предмети, інтер'єри, архітектуру, одяг і рекламу транслюється ідея необхідності відповідального споживання та збереження ресурсів.

По-друге, екодизайн виконує просвітницьку функцію, адже сприяє популяризації ідей сталого розвитку. Він інтегрує культурні цінності в щоденне життя, перетворюючи екологію на частину повсякденної практики.

По-третє, екодизайн сприяє соціальній інтеграції, об'єднуючи різні групи суспільства навколо спільної ідеї турботи про природу.

У цьому сенсі екодизайн є не лише мистецьким явищем, а й потужним інструментом соціальної трансформації.

Попри перспективність, розвиток екодизайну супроводжується низкою викликів: висока вартість екологічних матеріалів і технологій; низький рівень екологічної культури суспільства; суперечність між естетикою і масовим виробництвом; обмежені можливості технологічної інфраструктури [2].

Перспективи розвитку пов'язані з упровадженням інноваційних технологій – 3D-друку з біоматеріалів, «розумних» систем енергозбереження, повторного використання ресурсів. Водночас поширення концепції сталого розвитку у світі стимулює попит на екологічні рішення в дизайні.

Екодизайн дедалі більше інтегрується в освіту, урбаністичні практики, моду і мистецькі проекти, що свідчить про його глобальну соціокультурну значущість. Таким чином, екодизайн стає не лише стилем чи трендом, а культурною парадигмою XXI століття, що поєднує мистецтво, технології та етику.

Література

1. Art & Design – Journal of Art & Design provides an international forum

for the dissemination of ideas, practical developments, and research findings in art and design. URL: <https://artdesign.knutd.edu.ua/wp-content/uploads/sites/33/2021/02/2020-4-15.pdf>.

2. Екодизайн – це більше, ніж робота з натуральними матеріалами. Українська асоціація меблевиків. URL: <https://uafm.com.ua/istoriya-uspihu-chleniv-uam-eksport-38/>.

3. Оля Л. Що таке екодизайн? WoodMan.ua. URL: <https://woodman.ua/blogs/woodman-nasha-filosofija/holovne-pro-eko-dyzain?srltid=AfmBOoqjx16J1GIqgJsdqaIQiZRf25V8daCu1Ifo28168IsCggrM9i5R>

УДК 378.02:372.8

Оксана ПЕРЕПЕЛИЦЯ

ORCID ID: 0000-0001-7776-0516

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри рисунку, живопису та архітектурної графіки

Одеської державної академії будівництва і архітектури

Руслан ДАШИНСЬКИЙ

ORCID ID: 0009-0007-5356-7157

асистент кафедри рисунку, живопису та архітектурної графіки

Одеської державної академії будівництва і архітектури

Катерина КУЧЕРЕНКО

ORCID ID: 0000-0003-2177-493X

старший викладач кафедри рисунку, живопису та архітектурної графіки

Одеської державної академії будівництва і архітектури

РОЛЬ ГРАФІКИ ТА ДИЗАЙНУ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ СУЧАСНОСТІ

***Анотація.** Досліджено ключову роль графіки та дизайну в сучасному соціокультурному середовищі. Аналізується їхній вплив на візуальну комунікацію, формування естетичних уподобань та культурної ідентичності. Розглянуто, як дизайн об'єднує людей через брендинг, сприяє навчанню через інфографіку та слугує інструментом для збереження культурної спадщини. Підкреслено, що графіка активно використовується в соціальних кампаніях, впливаючи на громадську думку.*

***Ключові слова:** графіка; дизайн; соціокультурне середовище; естетика; комунікація.*

***Abstract.** The article examines the significant role of graphics and design in the contemporary socio-cultural landscape. It discusses their influence on visual communication, the shaping of aesthetic preferences, and the development of cultural identity. It explores how design connects people through branding, facilitates learning via infographics, and acts as a medium for preserving cultural heritage. It highlights the active use of graphics in social campaigns, shaping public opinion.*

***Keywords:** graphics; design; socio-cultural environment; aesthetics; communication.*

Графіка та дизайн є невід'ємною частиною сучасного соціокультурного середовища. Вони не лише прикрашають наш світ, а й впливають на всі аспекти життя людини, формуючи її сприйняття, естетичні уподобання та культурну ідентичність. У сучасному суспільстві графіка та дизайн стали потужними інструментами комунікації, що допомагають передавати складну інформацію через візуальні образи та символи. Це робить їх мовою, зрозумілою без слів, здатною долати мовні та культурні бар'єри.

Одним із ключових аспектів ролі графіки і дизайну є їхня здатність об'єднувати людей через спільні естетичні цінності. Наприклад, створення логотипів і брендів для міжнародних компаній сприяє формуванню глобальної ідентичності, що об'єднує різні культури та споживачів. Крім того, ці візуальні інструменти активно використовуються в освітніх матеріалах, таких як інфографіка та ілюстровані підручники, що допомагає полегшити процес навчання та засвоєння інформації, роблячи його більш інтерактивним та зрозумілим.

У соціокультурному контексті графіка і дизайн також виконують функцію збереження культурної спадщини. Через створення плакатів, ілюстрацій та інших візуальних матеріалів вони сприяють популяризації традицій, національних символів та культурних надбань різних народів. Важливо зазначити, що графіка та дизайн мають значний вплив на формування громадської думки. Соціальні кампанії, спрямовані на вирішення екологічних, соціальних чи політичних питань, часто базуються на ефективному використанні графічних елементів для привернення уваги аудиторії та стимулювання її до дії. Дизайн плаката, що закликає до екологічної відповідальності, може мати набагато більший ефект, ніж довгий текстовий опис проблеми.

Отже, графіка і дизайн відіграють важливу роль у сучасному соціокультурному середовищі, сприяючи взаємодії між людьми, формуванню естетичних цінностей та збереженню культурної спадщини. Їхній вплив є незаперечним і продовжує зростати в умовах глобалізації та стрімкого розвитку цифрових технологій. Вони є динамічним елементом, що адаптується до нових викликів і можливостей, постійно розширюючи свої межі та вплив.

Література

1. Григор'єва В. Б. Особливості сучасної акварельної технології. Тези доповідей 80-ї науково-технічної конференції професорсько-викладацького складу Одеської державної академії будівництва і архітектури. 16–17 травня 2024 року. 2024. С. 115.
2. Білгородська О. Є., Споденюк С. І. Методичний аспект короткострокових етюдів для студентів спеціальності 022 «Графічний дизайн». Матеріали ХХІХ Міжнародної науково-методичної конференції «Управління якістю підготовки фахівців», 18–19 квітня 2024 р. Ч. 1. Одеса: ОДАБА, 2024. С. 89–91.
3. Перепелиця О. В., Кучеренко К. П. Нетрадиційні техніки образотворчого мистецтва на заняттях рисунка, живопису. Ч.1. Одеса: ОДАБА, 2022. С. 176–178.
4. Споденюк С. І. Дизайн-метод під час роботи над проектом. Тези доповідей 80-ї науково-технічної конференції професорсько-викладацького складу Одеської державної академії будівництва і архітектури. 16–17 травня 2024 року. 2024. С. 119.

УДК 378.02:372.8

Оксана ПЕРЕПЕЛИЦЯ

ORCID ID: 0000-0001-7776-0516

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри рисунку, живопису та архітектурної графіки

Одеської державної академії будівництва і архітектури

Сергій СПОДЕНЮК

ORCID ID: 0000-0001-7986-3949

старший викладач кафедри рисунку, живопису та архітектурної графіки

Одеської державної академії будівництва і архітектури

Олег НЕДОШИТКО

ORCID ID: 0000-0001-9430-9954

старший викладач кафедри рисунку, живопису та архітектурної графіки

Одеської державної академії будівництва і архітектури

ЕСТЕТИКА УРБАНІСТИЧНОГО ПРОСТОРУ: ГРАФІТІ, СТРИТАРТ І ЇХНЄ МІСЦЕ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ

***Анотація.** Урбаністичний простір сучасного міста є багатограним середовищем, яке відображає культурні, соціальні та естетичні аспекти життя суспільства. Графіті і стритарт є формами художнього самовираження, які не лише збагачують міське середовище, а й створюють платформу для комунікації між різними соціальними групами. У статті розглядаються естетичні особливості графіті і стритарту, їхній вплив на формування урбаністичного простору, а також їхня роль у соціокультурному контексті.*

***Ключові слова:** графіті; стритарт; урбаністичний простір; естетика; соціокультурний контекст.*

***Abstract.** The urban space of a modern city is a multifaceted environment that reflects the cultural, social, and aesthetic aspects of society's life. Graffiti and street art act as forms of artistic expression that not only enrich the urban environment but also create a platform for communication among various social groups. This paper examines the aesthetic features of graffiti and street art, their influence on the formation of urban space, and their role in the socio-cultural context.*

***Keywords:** graffiti; street art; urban space; aesthetics; socio-cultural context.*

Урбаністичний простір сучасного міста є не просто сукупністю будівель, а динамічним середовищем, яке постійно змінюється під впливом безлічі культурних, соціальних та економічних процесів. У цьому контексті графіті і стритарт є одними з найяскравіших проявів цієї динаміки. Вони не лише перетворюють візуальний вигляд міських фасадів, а й виконують значущу соціальну функцію, слугуючи мовою для передачі повідомлень, ідей та емоцій їхніх авторів широкій аудиторії.

Графіті традиційно асоціюється із субкультурними рухами, зокрема хіп-

хопом, та часто виражає протестні настрої. Його естетика характеризується експресивними, іноді агресивними формами, символами та кольорами, які створюються здебільшого за допомогою аерозольних балончиків. Цей вид мистецтва часто є несанкціонованим і несе в собі елемент ризику та виклику громадським нормам. З іншого боку, стритарт має ширше поле застосування і може включати різноманітні форми – від муралів, що покривають цілі стіни, до інсталяцій, трафаретів і навіть постерів, які інтегруються в міський ландшафт. Він часто є легалізованим і має на меті створити діалог із суспільством, а не просто залишити свій «підпис».

Соціокультурний контекст графіті і стритарту надзвичайно важливий для розуміння їхньої ролі в урбаністичному просторі. Ці форми мистецтва можуть бути потужним інструментом соціальної критики, піднімаючи гострі питання та привертаючи увагу до несправедливості. Водночас вони можуть слугувати засобом популяризації культурних ідей. Наприклад, мурали часто створюються на замовлення міської влади або громадських організацій, щоб привернути увагу до важливих соціальних проблем, увічнити історичні події або просто прикрасити місто, роблячи його привабливішим для туристів і місцевих жителів.

Естетика графіті і стритарту виходить за межі лише візуального впливу. Вони здатні формувати нові сенси у взаємодії з архітектурою міста, змінюючи сприйняття простору його мешканцями та гостями. Стритарт, зокрема, може перетворити занедбані, непривабливі райони на жваві культурні центри, що стимулює розвиток локальних спільнот і бізнесу. Це перетворення демонструє, як мистецтво може бути каталізатором соціальних змін та ревіталізації міського простору.

Отже, графіті і стритарт є важливими компонентами сучасного урбаністичного простору, які не лише збагачують його естетику, а й активно впливають на соціокультурні процеси. Їхнє вивчення допомагає глибше зрозуміти складну взаємодію мистецтва, суспільства та міського середовища; це не просто декоративні елементи, а живий барометр соціальних настроїв і рушійна сила позитивних змін у місті.

Література

1. Коншина О. М. Роль архітектурного рисунку в навчанні майбутнього архітектора. III Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні проблеми та перспективні напрямки інноваційного розвитку міста». 2–3 листопада 2023 р. Одеса, 2023. С. 203.

2. Перепелиця О. В., Кучеренко К. П., Крутоголов А. Д. Архітектурна графіка як компонент архітектурного проектування. Збірник матеріалів до 76-ї науково-технічної конференції професорсько-викладацького складу Одеської державної академії будівництва і архітектури. 21–22 травня 2020 р. Одеса : ОДАБА, 2020. С. 137.

3. Споденюк С. І. Дизайн-стиль стайлінг у проектуванні об'єктів. Тези доповідей 80-ї науково-технічної конференції професорсько-викладацького складу Одеської державної академії будівництва і архітектури. 16–17 травня 2024 року. 2024. С. 118.

УДК 378.02:372.8

Оксана ПЕРЕПЕЛИЦЯ

ORCID ID: 0000-0001-7776-0516

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри рисунку, живопису та архітектурної графіки

Одеської державної академії будівництва і архітектури

Віктор КОРИНЬОК

ORCID ID: 0000-0001-6462-2122

старший викладач кафедри рисунку, живопису та архітектурної графіки

Одеської державної академії будівництва і архітектури

Степан НОСАЛЬ

ORCID ID: 0009-0001-6904-7611

асистент кафедри рисунку, живопису та архітектурної графіки

Одеської державної академії будівництва і архітектури

ІНТЕРАКТИВНІСТЬ У СУЧАСНОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: НОВІ ФОРМИ ВЗАЄМОДІЇ З ГЛЯДАЧЕМ

Анотація. Розглядаються новітні форми інтерактивності в сучасному візуальному мистецтві, що сприяють зміні парадигми взаємодії між художником, твором мистецтва та глядачем. Аналізуються технологічні інновації, такі як віртуальна реальність, доповнена реальність та інтерактивні інсталяції, які дають змогу глядачеві активно впливати на зміст і форму мистецького твору. Звертається увага на соціокультурні аспекти інтерактивності, її роль у створенні нових форм комунікації та залучення аудиторії до процесу творчості.

Ключові слова: інтерактивність; візуальне мистецтво; взаємодія; технології; глядач.

Abstract. The thesis examines the latest forms of interactivity in contemporary visual art that contribute to the paradigm shift in interaction between the artist, the artwork, and the viewer. Technological innovations such as virtual reality, augmented reality, and interactive installations are analyzed, allowing the viewer to actively influence the content and form of the artwork. Attention is drawn to the socio-cultural aspects of interactivity, its role in creating new forms of communication, and engaging the audience in the creative process.

Keywords: interactivity; visual art; interaction; technologies; viewer.

Сучасне візуальне мистецтво постійно шукає нові форми вираження та взаємодії з аудиторією. Одним із ключових трендів, що трансформують цю сферу, є інтерактивність – процес активного залучення глядача, який перетворюється на співучасника у створенні чи зміні мистецького твору. Ця революція стала можливою завдяки бурхливому розвитку цифрових технологій, таких як віртуальна реальність (VR), доповнена реальність (AR)

та різноманітні інтерактивні мультимедійні інсталяції.

Віртуальна реальність (VR) відкриває унікальні можливості, допомагаючи глядачеві повністю зануритися у віртуальний світ, створений художником. Завдяки спеціальним гарнітурам людина може не лише споглядати, а й взаємодіяти з елементами твору, змінюючи траєкторію руху, маніпулюючи об'єктами та впливаючи на сюжетну лінію. Цей ефект створює відчуття повної присутності й безпосередньої участі [2].

Доповнена реальність (AR) надає можливість накладати цифрові елементи на реальний фізичний простір. Це змінює сприйняття традиційних мистецьких форм і допомагає художникам розширювати межі своїх робіт, створюючи «живі» картини чи скульптури, що оживають на екрані смартфона або планшета. Такий підхід стирає межі між фізичним і цифровим світами.

Інтерактивні інсталяції стимулюють глядача до безпосередньої фізичної участі. Це може бути рух, дотик, використання звуку чи навіть міміка. Сенсори та камери реагують на дії людини, змінюючи зображення, звук або світло. Така взаємодія перетворює пасивне споглядання на динамічний діалог між глядачем і твором, роблячи кожного учасника частиною мистецького перформансу [3].

Інтерактивність має не лише естетичне, а й глибоке соціокультурне значення. Взаємодія між глядачем і твором мистецтва сприяє створенню нових форм комунікації та колективної творчості. Це може привести до формування спільнот, об'єднаних спільним досвідом, та стимулювати дискусії навколо мистецьких ідей [1]. У цьому контексті інтерактивне мистецтво виступає не лише як естетичний феномен, а й як потужний інструмент соціального впливу, що здатний ініціювати зміни та об'єднувати людей.

Таким чином, інтерактивність у сучасному візуальному мистецтві відкриває нові горизонти як для художників, так і для глядачів. Вона перетворює мистецтво на динамічний процес співтворчості, де кожен учасник має можливість впливати на кінцевий результат, роблячи його унікальним і неповторним.

Література

1. ARbook. (2023). Книги, які оживають: інтерактивні додатки, які роблять книгу справжнім дивом. URL: <https://arbook.info/knygy-yaki-ozhyvayut-interaktyvni-dodatky-yaki-robylyat-knygu-spravzh-nim-dyvom>
2. Петрова А. М. Доповнена реальність як форма взаємодії з глядачем. Мистецтвознавство і сучасність. 2021. № 5. С. 40–50.
3. Галишич Р. Я., Богуславський М. В. Принципи комунікативного дизайну інтерактивної мультимедійної вебінфографіки в сучасних інформаційних системах. Український мистецтвознавчий дискурс. 2024. № 4. С. 39–44.

УДК 7.038.53:004(477)

Анастасія АБУЛА

ORCID ID: 0000-0002-6968-7766

PhD (доктор філософії),

доцент кафедри цифрового мистецтва

Київського національного університету технологій та дизайну

ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Анотація. Розглядається роль цифрових технологій у сучасному мистецтві України, їхній вплив на формування нових художніх форм та практик. Окремлено приклади творчості українських цифрових митців, що інтегрують VR, AR, NFT і штучний інтелект у мистецькі практики. Досліджено інституційну підтримку та перспективи розвитку цифрового мистецтва.

Ключові слова: цифрове мистецтво; цифрові технології; NFT; VR; українські художники.

Abstract. The paper explores the role of digital technologies in contemporary Ukrainian art, emphasizing their influence on the emergence of new artistic forms and practices. It highlights examples of Ukrainian digital artists who incorporate VR, AR, NFT, and artificial intelligence into their creative practices. Furthermore, the study addresses institutional support mechanisms and outlines the prospects for the development of digital art in Ukraine.

Keywords: digital art; digital technologies; NFT; VR; Ukrainian artists.

Цифрові технології стали невід'ємною частиною сучасного мистецтва України. Нові медіа відкривають митцям можливості для поєднання традиційних та інноваційних практик, зокрема у використанні VR, AR, 3D-графіки та NFT-платформ [1]. Ці технології формують нові естетичні напрями і нову систему комунікації між митцем та аудиторією.

З початку повномасштабної війни в Україні цифрове мистецтво стало засобом документування подій, збереження пам'яті та міжнародною мовою, що оприлюднює на весь світ жахливі злочини російських окупантів [2]. Творчість ілюстратора С. Майдукова, присвячена рефлексіям війни в Україні, його артбук «Заграв» здобув срібло на «European Design Awards 2025». Митець співпрацює з такими виданнями: «The New Yorker», «The Guardian Weekly», «The New York Times» [4]. Київська художниця М. Шарлай використовує генеративні можливості штучного інтелекту «MidJourney» як форму художнього щоденника. Її роботи, присвячені темам «Азовсталі» та окупації Херсона, стали символами особистої та колективної пам'яті. Дизайнерка з Харкова І. Гарькавець створює роботи для міжнародних медіа «DW», «The Guardian», використовуючи цифрові техніки як спосіб художньої реакції на події війни та суспільні трансформації [3]. Цифровий художник С. Рябенко

– автор масштабних відеоінсталяцій та віртуальних скульптур. Його проекти «Віртуальні боги» та «Комп’ютерні віруси» досліджують взаємодію людини і цифрового простору. Важливими інституціями, що інтегрують українське цифрове мистецтво у міжнародний контекст, залучаючи світових експертів та публіку, є «Ukrainian Biennale of Digital and Media Art» та «PinchukArtCentre».

Отже, цифрове мистецтво України є не лише частиною глобального мистецького процесу, а й важливим інструментом культурної дипломатії та збереження національної ідентичності в кризових умовах.

Література

1. Makhortykh M., Dzyaloshinskii M., Slobodian O. The Discursive Power of Digital Popular Art during the Russo-Ukrainian War. Arts. 2024. Vol. 13, No. 1. Article 38.
2. Kholosha O. Ukrainian Digital Art during the Full-Scale Russian-Ukrainian War. Culture and Arts in the Modern World. 2023.
3. Gwara Media. Illustrator Iryna Harkavetz [Електронний ресурс]. URL: <https://gwaramedia.com/en/illustrator-iryna-harkavetz> (дата звернення: 08.09.2025).
4. Spilne Art. Сергій Майдуков [Електронний ресурс]. URL: <https://spilne.art/artist/maydukov-serhiy> (дата звернення: 08.09.2025).

УДК: 7.034.2(477):821.161.2–93

Анастасія АБУЛА

ORCID ID: 0000-0002-6968-7766

PhD (доктор філософії),

доцент кафедри цифрового мистецтва

Київського національного університету технологій та дизайну

Анастасія ЖУЖУПАЛ

ORCID ID: 0009-0004-0684-2353

здобувач вищої освіти групи БЦМ1-22, кафедри цифрового мистецтва

Київського національного університету технологій та дизайну

УКРАЇНСЬКА ДИТЯЧА ІЛЮСТРАЦІЯ. ВЛАДИСЛАВ ЄРКО ТА СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ

Анотація. Розглянуто особливості української дитячої ілюстрації крізь призму творчості В. Єрка та сучасних митців. Підкреслено роль ілюстрації у формуванні естетичного смаку дитини через збереження національних традицій та впровадження новітніх художніх практик.

Ключові слова: дитяча ілюстрація; В. Єрко; сучасні тенденції; книжковий дизайн.

Abstract. The paper analyzes Ukrainian children's illustration through the works of V. Yerko and contemporary artists. It emphasizes the role of illustration in shaping children's aesthetic taste, preserving national traditions, and implementing innovative artistic practices.

Keywords: children's illustration; V. Yerko; modern trends; book design.

Українська дитяча ілюстрація посідає важливе місце в культурному житті, адже це симбіоз традицій та інновацій. Візуальні образи для дитячих книжок виконують не лише декоративну функцію, а й формують світогляд та естетичні орієнтири юних читачів.

Художник Владислав Єрко – один із найяскравіших представників вітчизняної книжкової графіки. Його ілюстрації для казок і художніх творів, виконані за допомогою класичних художніх технік, визначають стандарти деталізації, композиції та художньої образності [2, 3]. Яскравими прикладами слугують його твори до «Снігової королеви» Г. К. Андерсена та інші роботи автора для видавництва «А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га» [4]. На противагу В. Єрку, інші сучасні ілюстратори надають перевагу спрощеним формам, мінімалізму, динамічним композиціям, яскравим та контрастним кольорам, додають у свою практику цифрові технології, інтерактивність (книги-додатки, AR-ефекти), вільні інтерпретації українських культурних мотивів [5]. Водночас спільною є орієнтація на сильну наративну функцію ілюстрації – вона залишається засобом формування художнього мислення дитини [1].

Отже, сучасні тенденції демонструють відкритість українських ілюстраторів до експериментів. Поєднання класичних прийомів В. Єрка та інноваційних практик сучасних авторів створює конкурентоспроможну й різноманітну візуальну культуру дитячої книги в Україні та за її межами.

Література

1. «Владислав Єрко: інтерв'ю та огляд творчості» – The Claquers. [Електронний ресурс]. URL: <https://theclaquers.com/posts/11602> (дата звернення: 08.09.2025).
2. Єрко В. Авторські сторінки, каталог видавництва «А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га». URL: https://ababahalamaha.com.ua/en/Єрко_Владислав (дата звернення: 11.09.2025).
3. Єрко В. Національна бібліотека України для дітей. [Електронний ресурс]. URL: <https://chl.kiev.ua/default.aspx?id=6037> (дата звернення: 07.09.2025).
4. Barabooka. Vladislav Yerko – профіль, перелік книжок та каталоги. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.barabooka.com.ua/vladislav-yerko/> (дата звернення: 08.09.2025).
5. The market of Ukrainian printed books with augmented reality: assortment, problems and communicative aspects. CEUR Workshop Proceedings. [Електронний ресурс]. URL: <https://ceur-ws.org/> (дата звернення: 07.09.2025).

ТЕХНІКА ГРАТАЖУ В СУЧАСНІЙ ІЛЮСТРАТИВНІЙ ПРАКТИЦІ

Анотація. Розглянуто техніку гратажу як інструмент сучасної ілюстративної практики. Визначено її художні й технологічні особливості. Підкреслено зростання популярності використання в книжковій ілюстрації та станковій графіці. На основі власного досвіду оформлення книги показано, як ілюстрація в техніці гратажу підсилює драматизм ідейного змісту, може поєднувати традиційні та цифрові медіа і зберігає актуальність у сучасному мистецькому контексті.

Ключові слова: ілюстрація; графічна техніка; оформлення книги; графіка.

Abstract. The grattage technique is examined as a tool of contemporary illustrative practice. Its artistic and technological features are identified, and the growing popularity of its use in book illustration and easel graphics is highlighted. Based on the author's own experience in book design, it is shown how grattage-based illustration enhances the dramatic impact of conceptual content, can integrate traditional and digital media, and remains relevant within the contemporary artistic context.

Keywords: illustration; graphic technique; book design; graphic art.

Гратаж (від франц. «gratter» – дряпати) – графічна техніка ХХ ст., що полягає в продряпуванні поверхні, вкритої шаром фарби чи воску, з метою створення зображення. Її виникнення пов'язане з експериментами художників-сюрреалістів, які шукали нові можливості для художньої виразності. Зокрема, в цій техніці також працювали Макс Ернст, Хуан Міро та представники інформалізму [1].

Актуальність дослідження полягає у відродженні інтересу до матеріальних та експресивних технік у сучасній ілюстрації. У добу цифрової візуалізації гратаж залишається затребуваним завдяки своїй фактурності, контрастності й емоційній силі. Виразні можливості гратажу визначаються поєднанням різкого контрасту світла й темряви, багатством фактури, експресивністю штриха. Техніка надає художнику можливість досягати драматичних, напружених або декоративно-узагальнених образів. Технологія полягає в підготовці поверхні (картон, щільний папір, полотно), покритті її базовим шаром воску, парафіну або матеріалу з олійним компонентом (наприклад, олійною пастеллю), шаром туші або водорозчинної фарби та наступному продряпуванні зображення. Завдяки простоті інструментарію техніка доступна, але водночас відкриває широкий спектр художніх рішень [2]. У сучасній ілюстративній практиці гратаж застосовується в книжковій

і журнальній графіці, авторській ілюстрації та плакатному мистецтві [3, с. 124]. Він дає змогу працювати з напруженими темами, передавати гостроту відчуттів, акцентувати увагу на фактурності образу [4, с. 78–79]. Мій власний досвід засвідчує можливості техніки в роботі з літературою для дорослої аудиторії. Так, в оформленні книги про історію мізогінії Джека Голланда гратаж було застосовано для підсилення драматизму та контрастності ілюстрацій. Продряпування поверхні створювало ефект порушення цілісності, що метафорично перегукувалося з темою соціальних травм і конфліктів. Таким чином, техніка не лише виконувала декоративну функцію, а й допомагала розкрити складну ідейну концепцію (рис. 1).



Рис. 1. Уляна Балан. Ілюстрації до книги Д. Голланда «Коротка історія мізогінії», видавництво Арк.Юей. 2023.

Порівняно з іншими техніками (ліногравюра, офорт, цифрова графіка) гратаж поєднує риси ручної виразності і спонтанності. Якщо друковані техніки потребують тривалої підготовки, то гратаж дає змогу працювати швидко, інтуїтивно, зберігаючи унікальність фактурного жесту. Особливий потенціал техніки полягає в поєднанні із цифровими медіа. Скановані чи сфотографовані зображення можна комбінувати із цифровою обробкою, що розширює можливості художника в створенні сучасних ілюстративних проєктів. Гратаж у сучасній ілюстрації є не лише декоративною технікою, а й важливим засобом художнього висловлювання. Його сила полягає в здатності створювати емоційно насичені образи, працювати з драматичними темами та водночас легко інтегруватися в медіасередовище. Власний досвід застосування техніки в книжковій графіці підтверджує її ефективність у розкритті складних соціальних сюжетів. Таким чином, гратаж можна розглядати як унікальну й актуальну техніку, що поєднує традиційність, експресію та відкритість до експерименту.

Література

1. Portrait of an artist at work: exploring Max Ernst's surrealist techniques / M. Zuena та ін. Heritage Science. 2022. Т. 10, № 1. URL: <https://doi.org/10.1186/s40494-022-00777-4> (дата звернення: 15.09.2025).
2. Pugliese M. Tecnica mista. Com'è fatta l'arte del '900 : книга. Мілан : Bruno Mondadori, 2012. 244 с.
3. Лапушен К., Сергеева Н. Взаємодія графіки, світла та простору як об'єкт сучасного мистецтва. Актуальні питання гуманітарних наук. 2024. Т. 2, № 77. С. 120–127. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-2-17> (дата звернення: 16.09.2025).
4. Kate Samworth Artist's Statement. Southern Review 2023. 59 (1), p. 78–86.

УДК 74.01.

Максим КОРПАНЕЦЬ

ORCID ID: 0009-0009-8944-9421

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри живопису і композиції

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

Тетяна КОЗАК

ORCID ID: 0000-0002-6896-1866

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри живопису і композиції

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

СИМВОЛІЗМ БЕЗКІНЕЧНОСТІ І ЦИКЛІЧНОСТІ ЛЮДСЬКОГО ЖИТТЯ

Анотація. Сучасне українське суспільство переживає період глибоких трансформацій, у центрі яких – переосмислення цінності людського життя і природи історичних повторень. У мистецькому дискурсі теми криз та вічності набувають особливої ваги, адже художнє осмислення циклічності життя дає можливість не лише зафіксувати досвід складних подій, періодів, а й віднайти сенс у безперервному коловороті історії. Для більшості з нас сьогодні стало певним маркером, від якого почалися новий відлік, нове уявлення про життя і наслідки людського вчинку. Кожне життя проходить певний цикл з усіма забарвленнями емоцій і подій, які проживає людство уже тисячі років.

Ключові слова: символізм безкінечності; циклічність; життя; людина; спадщина.

Abstract. Modern Ukrainian society is experiencing a period of profound transformations, centered on a rethinking of the value of human life and the nature of historical repetitions. In artistic discourse, the themes of crises and eternity acquire particular importance, because the artistic understanding of the cyclical nature of existence makes it possible not only to record the experience of complex events and periods, but also to find meaning in the continuous cycle of history. For most of us, the present has become a certain marker from which a new countdown began, a new idea of life and the consequences of human actions. Every life goes through a certain cycle with all the colors of emotions and events that humanity has experienced for thousands of years.

Keywords: symbolism of infinity; cyclicity; life; man; heritage.

Мистецтво завжди відображало закономірності й повторюваність людської долі, а час подібно до променя світла проявляє все істинне й тлінне в існуванні: героїзм і зраду, любов і ненависть, творення і знищення. Ідея циклічності життя супроводжує людство від найдавніших часів. У міфологіях світу

– від давньоєгипетських уявлень про нескінченні сонячні сходи й заходи до грецької концепції «вічного повернення» Гермеса Трисмегіста – життя розглядалося як безкінечне коло народження, розквіту й згасання. Цей архетип позначив і розвиток європейського мистецтва: від середньовічних «Мандал» і «Космограм» до ренесансних циклів «Пори року» чи барокових алегорій «Часу».

Вивчаючи історію мистецтва, ми бачимо багато творів, присвячених баталіям, війнам, конфліктам, людському протистоянню, яскравим подіям, які так чи інакше є певними маркерами, що проявляють циклічність історії людського життя. У живописі батальні сцени нерідко виходили за рамки документального відтворення подій і ставали символом загального закону мінливості. Наприклад, на полотнах Пітера Пауля Рубенса чи Жака-Луї Давида не просто зображувалася війна, а передавалася ідея боротьби сил життя й смерті, руйнування та відродження.

Українське козацьке малярство XVII–XVIII століть, ікони Страшного суду чи народні «Козацькі пісні на полотні» також уособлювали невідворотність змін і циклічність історії. Мистецтво модернізму та авангарду перенесло цей символізм у сферу абстракції: картини українських митців Василя Кандинського і Тіберія Сільваші створювалися за допомогою монохромних поверхонь та динаміки кольору, що формує простір для споглядання нескінченних повторів і внутрішніх перетворень. У цих творах немає прямої наративності – глядач сам стає співтворцем, відчуваючи безперервність часу та взаємозалежність початку й кінця. Поняття циклічності й вічності в цьому контексті набувають різного значення. Безкінечність можна уявити як нескінченний земний цикл повторень, у якому людство переживає одні й ті самі уроки. Вічність – це інший вимір: простір душі, надособистісний досвід, що виходить за межі часу. Саме через мистецтво людина прагне доторкнутися до цієї вічності, залишити власний слід і водночас відчути свою мізерність перед обличчям космічного порядку.

У мистецтві символізму широко використовувалися міфологічні, фантастичні й містичні мотиви, що відкривали доступ до глибших аспектів людського життя. Художники створювали символи, наповнені багатозначністю і загадковістю, намагаючись передати емоції і духовний стан. Цей напрям активізував розвиток живопису, графіки, скульптури та інших мистецьких форм.

Художники-символісти створювали роботи, що вирізнялися орнаментальністю, декоративністю, складною символікою та глибокими ідеями. Загалом символізм у мистецтві – це пошук нових шляхів до сприйняття істинності, намагання знайти глибину людської сутності, відійти від явного і прагнути до таємничого, непізнаного. Цей напрям залишається актуальним і сучасним, оскільки його ідеї зберігають свою здатність пробуджувати в глядачів прагнення до роздумів та емоційний зв'язок із мистецтвом.

Образ безкінечності й циклічності людського буття є одним із найглибших і найзагадковіших у філософській, мистецькій і релігійній традиції.

Він проводить ідею, що життя людини – це не лінійний шлях із початком і кінцем, а постійний цикл повторень, оновлення і переродження.

Мотиви безкінечності й повторюваності у світовому та українському мистецтві віддзеркалюють глибинну потребу людини в осмисленні власного існування. Людське буття в сучасному мистецтві є своєрідним ключем до розуміння не лише історичних процесів, а й сутності нашої спадщини, ціни досвіду. Воно нагадує про невідворотність завершення земного шляху та про відповідальність за те, що кожен із нас здатний пронести крізь власне життя.

Література

1. Білецький П. Український живопис XVII–XVIII століть. Київ : Мистецтво, 1981. 260 с.
2. Гьобель Й. Мистецтво і вічність: символи безкінечного в європейському живописі. Львів : Астролябія, 2015. 256 с.
3. Левчук Л. Естетика: підручник / Л. Т. Левчук, Д. Ю. Кучерюк, В. І. Панченко; за заг. ред. Л. Т. Левчук. Київ : Вища школа, 2000. 399 с.
4. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Львів : Літопис, 2002. 392 с.
5. Петров В. Філософія часу і вічності: культурно-історичний вимір. Харків : Акта, 2019. 212 с.
6. Хейзінга Й. Осінь Середньовіччя. Київ : Основи, 2011. 480 с.

ПРОБЛЕМА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОСТМОДЕРНОГО ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ

Анотація. Постмодерне візуальне мистецтво формує нові умови для мистецтвознавчого аналізу, відмовляючись від універсальних критеріїв і стабільних значень. Його інтерпретація потребує врахування культурних, соціальних та інституційних контекстів, у яких функціонує художній образ. У сучасному українському дискурсі ця проблема пов'язана з поєднанням глобальних форм постмодерної естетики та локальних наративів, що відображають постколоніальний досвід і пошук ідентичності.

Ключові слова: постмодерне візуальне мистецтво; інтерпретація; мистецтвознавство; симулякр; авторство; візуальність; ідентичність.

Abstract. Postmodern visual art establishes new conditions for art-historical analysis, rejecting universal criteria and stable meanings. Its interpretation requires consideration of the cultural, social, and institutional contexts within which the artistic image operates. In contemporary Ukrainian discourse, this issue is linked to the synthesis of global forms of postmodern aesthetics and local narratives that reflect postcolonial experience and the search for identity.

Keywords: postmodern visual art; interpretation; art studies; simulacrum; visibility; identity.

Постмодерне візуальне мистецтво, яке виникло як реакція на вичерпність модерністських утопій, створює принципово нову ситуацію для мистецтвознавства. Його розуміння потребує не лише опису формальних характеристик, а й аналізу культурних, соціальних і філософських контекстів, у яких воно функціонує. Умовна «смерть автора», за Роланом Бартоном [3], та відмова від стабільного значення твору поставили дослідника перед необхідністю переосмислення методів інтерпретації. Якщо модернізм прагнув до чистоти форми та універсальних критеріїв естетичної якості, то постмодернізм заперечує можливість таких критеріїв, пропонуючи натомість множинність стратегій, іронію, цитатність та гру з культурними кодами.

Як зазначає Жан-Франсуа Ліотар у праці «Ситуація постмодерну» [2, с. 16], постмодерн характеризується «недовірою до метанаративів», тобто великих пояснювальних систем, які раніше визначали художній процес. Для візуального мистецтва це означає радикальну фрагментарність і полістилізм візуальних кодів. Постмодерний твір не прагне репрезентувати реальність, а навпаки, імітує її, перетворюючи образ на симулякр, замінює реальне

«знаками реального» [1, с. 7].

За цією концепцією, художній образ утрачає ієрархію між «високим» і «низовим» мистецтвом, а живопис, інсталяція, фотографія, відео та перформанс утворюють гібридні форми. Ці нові типи образності постають реакцією на переважання візуального поля, де культура, за визначення німецької мисткині та письменниці Гіто Штаерль, стає товаром [4]. Відповідно мистецтвознавство повинно інтерпретувати не лише об'єкт, а й систему його медіації: канали поширення, кураторські тексти, музейні формати і цифрові платформи.

Постмодерне візуальне мистецтво кидає виклик класичним аналітичним інструментам на кшталт іконографії, формальному аналізу, стилістиці. Артур Данто в праці «After the end of art: contemporary art and the pale of history» 1984 року стверджував, що після появи «всього, що може бути мистецтвом» [5] його розпізнання можливе лише через інтерпретацію. Візуальний твір стає концептуальним текстом, що несе багатозначну семантику: художник формує рамку, але значення конструюється у взаємодії з глядачем і контекстом показу. Для мистецтвознавців це означає необхідність переосмислення самих понять «форма», «жанр», «об'єкт».

Основна проблема інтерпретації постмодерного мистецтва нерозривно пов'язана з інституційними рамками, адже візуальне мистецтво існує не лише як зображення, а й як подія в комунікативній системі, де експозиційні практики, кураторські тексти і соціальні дискурси впливають на рецепцію. Звідси випливає завдання сучасного мистецтвознавства, яке передбачає не лише тлумачення образу, а й дослідження режиму його видимості.

В українському мистецтвознавстві проблема інтерпретації постмодерного мистецтва загострюється через пізній вступ у глобальний дискурс. Постмодерна візуальність в Україні набуває подвійного характеру: вона одночасно освоює глобальні форми (інсталяцію, відеоарт, перформанс) і відображає специфічні локальні наративи на кшталт постколоніального досвіду та переосмислення національної ідентичності.

Література

1. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція. Київ : Основи, 2004.
2. Лютар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну. Філософська і соціологічна думка. 1995. № 5–6. С. 15–38. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Lyotard_Jean-Francois/Sytuatsia_postmodernu.pdf? (дата звернення: 13.10.2025).
3. Barthes R. The Death of the Author. Aspen, 1967. № 5–6. URL: <https://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes> (дата звернення: 13.10.2025).
4. Steyerl H. In Defense of the Poor Image. E-flux journal. 2009. № 10. URL: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_94.pdf (дата звернення: 14.10.2025).
5. Danto A. After the end of art: contemporary art and the pale of history. New Jersey : Princenton University Press, 1997. 268 p.

ОЦИФРУВАННЯ ТВОРІВ МАРІЇ ПРИМАЧЕНКО ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ, ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація: У доповіді розглянуто оцифрування творів мистецтва Марії Примаченко як засіб збереження, візуалізації та популяризації українського декоративного мистецтва. Аналізуються приклади цифрових ініціатив, зокрема створення 3D-туру зруйнованим музеєм в Іванкові, віртуальної галереї «Марія Примаченко. Невідоме» та VR-проектів, що забезпечують доступність і нові форми сприйняття мистецтва. Цифровізація представлена як стратегія захисту культури під час війни.

Ключові слова: декоративне мистецтво; цифрова спадщина; віртуальна галерея; оцифрування; 3D-тур; VR-інсталяція; Марія Примаченко

Abstract. The paper explores the digitization of Maria Prymachenko's artworks as a means of preserving, visualizing, and promoting Ukrainian decorative art. It analyzes examples of digital initiatives, including the creation of a 3D tour of the destroyed museum in Ivankiv, the virtual gallery "Maria Prymachenko. The Unknown," and VR projects that enhance accessibility and offer new modes of experiencing art. Digitization is presented as a strategy of cultural protection in times of war.

Keywords: decorative arts; digital heritage; virtual gallery; digitization; 3D tour; VR installation; Maria Prymachenko

Марія Примаченко — одна з найяскравіших представниць українського декоративного мистецтва, чия творчість поєднує глибокі фольклорні мотиви, стилістику наїву та потужну гуманістичну енергію. Її фантастичні звірі, квіткові орнаменти та символічні композиції стали візуальними маркерами української ідентичності. У сучасному світі, де цифрові технології дедалі активніше інтегруються у сферу культури, питання цифрового збереження мистецької спадщини набуває особливої актуальності. І приклад Примаченко один із найяскравіших у цьому контексті.

Марія Примаченко створила сотні картин, у яких зображені казкові істоти, яскраві орнаменти, елементи народної культури та глибокі думки про добро, людяність і життя. Її звірі, квіти, птахи — це не просто декоративні елементи, а символи української душі, її болю, радості, сили та мрії. Проте, фізичні твори

мистецтва вразливі, вони можуть бути знищені часом, стихією або війною. І саме тому оцифрування стає не лише технічним процесом, а актом культурного захисту.

Так, після повномасштабного вторгнення росії в Україну, 25 лютого 2022 року, було зруйновано Іванківський історико-краєзнавчий музей, де зберігалася частина оригінальних робіт Примаченко [7]. Завдяки мужності місцевих мешканців вдалося врятувати 14 картин, які згодом були представлені на виставці «Марія Примаченко. Врятоване» в Українському домі [4]. Цей випадок став болісним нагадуванням про те, наскільки важливо мати цифрові копії творів, які можуть зникнути назавжди.

У відповідь на ці виклики Міністерство культури та інформаційної політики України у співпраці з Vodafone створило 3D-тур зруйнованим музеєм в Іванкові [7]. Цей проєкт дозволив не лише зафіксувати стан будівлі після обстрілу, а й зберегти візуальну пам'ять про простір, у якому існувала колекція Примаченко. Це приклад того, як цифрові технології можуть документувати втрати, водночас створюючи основу для відновлення.

Оцифрування творів художниці також стало основою для створення віртуальних галерей. Зокрема, проєкт «Марія Примаченко. Невідоме», реалізований командою «Музей у співпраці з Національним музеєм українського народного декоративного мистецтва, компанією Imersum та Фондом родини Марії Примаченко, презентував 79 раніше неопублікованих малюнків художниці [8]. Ці роботи були оцифровані у високій якості та представлені у форматі інтерактивної 3D-виставки, що дозволило глядачам не лише переглядати твори, а й взаємодіяти з ними, проходити квести, занурюватись у контекст творчості. Такий формат не просто зберігає спадщину – він створює нову форму її сприйняття і переживання.

Іншим прикладом став мультимедійний проєкт «Звірі, що оживають: сучасна магія Примаченко», де персонажі понад двадцяти картин були анімовані та представлені у форматі відеоінсталяцій [6]. Це стало переходом від статичного декоративного образу до живої, динамічної форми, що апелює до сучасного глядача. А проєкт «Бестіарій Марії Примаченко», реалізований у Запорізькому художньому музеї, дозволив за допомогою VR-окулярів зануритись у світ фантастичних істот, створених уявою художниці [3]. Це стало синтезом фольклору, декоративної стилістики та технологій, та трансформацією музейного досвіду.

У рідному селі художниці – Болотні – планується створення музею Марії Примаченко. Архітекторка Вікторія Якуша презентувала концепцію музейного комплексу, який має стати місцем збереження, дослідження та цифрової репрезентації творчості Примаченко [2]. Як зазначає правнучка художниці, Анастасія Примаченко, цифрові архіви та віртуальні формати дозволяють зберегти спадщину навіть у разі фізичних втрат, і водночас відкривають її для світової аудиторії [1].

Таким чином, оцифрування творів Марії Примаченко це не лише засіб

візуалізації та популяризації, а й стратегія збереження культурної пам'яті. У цифровому форматі її мистецтво продовжує жити, надихати, об'єднувати та свідчити про силу української творчості перед обличчям руйнування. Це приклад того, як технології можуть стати союзником культури, а цифровий простір – новим домом для мистецтва, яке варте вічності.

Література

1. Maria Prymachenko Family Foundation [Електронний ресурс] // Facebook. Режим доступу: <https://www.facebook.com/prymachenkofoundation>
2. Багато світла та грива тварин: яким буде музей Марії Примаченко у Болотні [Електронний ресурс] // Суспільне Культура. – 2024. Режим доступу: <https://suspilne.media/culture/530713-bagato-svitla-ta-griva-tvarin-akim-bude-muzej-marii-primachenko-u-bolotni/>
3. Бестиарій: віртуальна галерея Марії Примаченко [Електронний ресурс] // TVMTM. – Режим доступу: <https://tvmtm.online/bestiarij-virtualna-galereya-mariyi-prymachenko/>
4. Виставка картин Марії Примаченко, врятованих з Іванкова, відкрилася в «Українському домі» [Електронний ресурс] // The Villadge Україна. – 2023. Режим доступу: <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-news/330791-vistavka-kartin-mariyi-primachenko-vryatovanih-iz-ivankova-vidkrilasya-v-ukrayinskomu-domi>
5. Віртуальна галерея Марії Примаченко: новий вимір мистецтва [Електронний ресурс] // єМузей. – Режим доступу: <https://emuseum.com.ua/projects/virtualna-halereia-marii-prymachenko-novy-i-vymir-mystetstva/>
6. Звірі, що оживають: сучасна магія Примаченко [Електронний ресурс] // єМузей. – Режим доступу: <https://emuseum.com.ua/projects/zviry-shcho-ozhyvaiut-suchasna-mahii-prymachenko/>
7. Музей в Іванкові: МКІП створило 3D-тур зруйнованим музеєм [Електронний ресурс] // The Village Україна. — 2022. — Режим доступу: <https://www.village.com.ua/village/city/cityplace/331841-muzey-v-ivankovi-mkip-3d-tour-2022>
8. У столиці можна побачити 79 малюнків з двох шкільних альбомів Марії Примаченко [Електронний ресурс] // Big Kyiv. – 2023. Режим доступу: <https://bigkyiv.com.ua/u-stolyczi-mozhna-pobachyty-79-malyunkiv-z-dvoh-shkilnyh-albomiv-mariyi-prymachenko/>
9. У столиці можна побачити 79 малюнків Марії Примаченко: де та як працює виставка [Електронний ресурс] // Главком. — 2023. — Режим доступу: <https://glavcom.ua/kyiv/news/u-stolitsi-mozhna-pobachiti-79-maljunkiv-mariiji-primachenko-de-ta-jak-pratsjuje-vistavka-1073404.html>

УДК 7.041.5(477):730(092)

Богдан ДОВБНЯ

ORCID ID: 0009-0008-0697-980X

аспірант кафедри мистецтвознавства і мистецької освіти

КДАДПМД ім. М. Бойчука

ПАМ'ЯТНИК МИХАЙЛУ БОЙЧУКУ АВТОРСТВА МИКОЛИ БІЛИКА ЯК ВИРАЖЕННЯ ІДЕЙ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ СКУЛЬПТУРІ

Анотація. Розглянуто пам'ятник Михайлу Бойчуку авторства Миколи Білика як приклад сучасної української скульптури, що втілює ідеї національної пам'яті. Проаналізовано художньо-пластичні особливості твору, символічну мову образу та його роль у формуванні історико-культурної свідомості. Акцентовано на взаємозв'язку творчої інтерпретації Білика з традиціями українського монументалізму та бойчукізму як духовного феномену ХХ століття.

Ключові слова: Микола Білик; Михайло Бойчук; бойчукізм; скульптура; національна пам'ять; монументальне мистецтво.

Abstract. The paper examines Mykhailo Boychuk's monument by Mykola Bilyk as an example of contemporary Ukrainian sculpture embodying the ideas of national memory. The artistic and plastic features, symbolic language, and the monument's role in shaping historical and cultural consciousness are analyzed. The study emphasizes the connection between Bilyk's interpretation and the traditions of Ukrainian monumentalism and Boychukism as a spiritual phenomenon of the 20th century.

Keywords: Mykola Bilyk; Mykhailo Boychuk; Boychukism; sculpture; national memory; monumental art.

Пам'ятник Михайлу Бойчуку, створений скульптором Миколою Біликом і встановлений на території Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, є не лише мистецьким жестом шани до видатного українського художника-монументаліста, а й глибоким символом відновлення історичної справедливості. У контексті сучасного українського мистецтва цей твір набуває значення візуального маніфесту ідей національної пам'яті, що апелює до духовної тяглості української культури. Адже концепція мистецтва М. Бойчука була підпорядкована ідеям самовизначення нації як активного суб'єкта «історико-культурного поступу» [2, с. 52]. Саме ця ідея неперервності та духовної відповідальності митця перед історією стала ключовою у формуванні феномену бойчукізму, який поєднав традицію і модерність у єдиному художньому полі. Як слушно зазначає А. Пузиркова, «бойчукізм став своєрідним актом духовного спротиву і спробою відновити зв'язок українського мистецтва з власними витоками» [1, с. 1554].

Безпосереднім джерелом композиційної та ідейної побудови монумента стала відома картина Тимка Бойчука «Жінки біля яблуні» 1919 року (рис. 1). У своїй скульптурній групі (рис. 2) М. Білик відтворив мотив зазначеного полотна, трансформуючи його з площинної декоративної композиції у тривимірний об'єм, насичений символізмом і духовною метафоричністю. Митець свідомо наслідує бойчукістську стилістику, яка ґрунтувалася на синтезі візантійських традицій і народного примітивізму, трактуючи фігури узагальнено, позбавленими дрібної деталізації з використанням плавних ліній.



Рисунок 1. Т. Бойчук. Жінки біля яблуні. 1919.



Рисунок 2. М. Білик. Пам'ятник М. Бойчуку. 2025.

Пластичне рішення пам'ятника вирізняється стриманістю форми, узагальненістю силуету і внутрішньою зосередженістю образу, що перегукується з бойчукіською традицією монументальної стилізації. Образ М. Бойчука в М. Білика постає не як портретна реконструкція, а як символ учителя, чие життя і творчість стали жертвою тоталітарного нищення, але водночас він є джерелом духовної сили для наступних поколінь митців. Цей трагічний повтор історії надає пам'ятникові особливого символічного звучання, перетворюючи його на метафору стійкості українського духу, що знову й знову відроджується з руїн, як Дерево життя, утілене в композиції М. Білика. Водночас у скульптурному варіанті з'являється новий вимір, який апелює до воскресіння мистецтва, зруйнованого у 1930-х роках і знову постраждалого у 2024 році, коли російська ракета знищила частину Академії Бойчука разом із численними мистецькими творами.

Водночас і ця робота М. Білика, і решта його творів «позбавлені» – за визначенням професора О. Федорука – «патетики, пафосу, псевдопатріотизму, вони людські, перейняті вірою, переконанням» [3, с. 16]. Саме через стриману монументальність і узагальненість форм скульптор досягає глибоких гуманістичних сенсів, перетворюючи камінь на носія пам'яті та віри у безперервність життя українського мистецтва.

Отже, через гармонійне поєднання лаконічної пластики та змістовного навантаження М. Білик створює простір колективної рефлексії над історією національного мистецтва. Таким чином, пам'ятник є не лише об'єктом естетичного споглядання, а й важливим чинником культурної пам'яті, що актуалізує постать Михайла Бойчука в сучасному суспільному дискурсі.

Література

1. Пузиркова А. Бойчукізм як специфічне вираження явища українського авангарду. Народознавчі зошити, 2019. № 6 (150). С. 1551–1556.
2. Скляренко Г. Ідейні спрямування М. Бойчука в колі проблематики українського модернізму. Бойчуківські студії, 2023. Вип. 1. С. 50–60.
3. Федорук О. Ментальність творця // Микола Білик. Втілене : альбом / упоряд. М. Білик, В. Лопухіна, Н. Білик. Київ : Софія-А, 2013. С. 7–18.

САРМАТСЬКА ЕСТЕТИКА В УКРАЇНСЬКОМУ ПОРТРЕТНОМУ МИСТЕЦТВІ XVII–XVIII СТОЛІТЬ

Анотація. Розглядаються культурні впливи та естетичні аспекти, які визначали розвиток українського портретного живопису впродовж XVII–XVIII століть. Акцентується на ролі портретного живопису як засобу репрезентації соціального статусу та культурної ідентичності, а також розкриваються механізми адаптації східних мотивів до потреб українського мистецтва XVII–XVIII століть.

Ключові слова: українське мистецтво XVII–XVIII століть; сарматизм; портретний живопис; орієнтальна естетика; шляхта.

Abstract. The article examines the cultural influences and aesthetic aspects that shaped the development of Ukrainian portrait painting during the 17th–18th centuries. It emphasizes the role of portrait art as a means of representing social status and cultural identity, and reveals the mechanisms of adaptation of Eastern motifs to the needs of Ukrainian art of the 17th–18th centuries.

Keywords: Ukrainian art of the 17th–18th centuries; Sarmatism; portrait painting; Oriental aesthetics; nobility.

Українське портретне мистецтво XVII–XVIII століть розвивалося під впливом різних культурних, політичних та релігійних факторів, зокрема під впливом ідеології сарматизму, яка була домінантною серед шляхетської еліти Речі Посполитої, до складу якої входила і значна частина українських земель. На той час зазначені території перебували в безпосередньому контакті з Османською імперією, Кримським ханством та іншими східними державами. Ці взаємодії, які включали як військові конфлікти, так і дипломатичні та культурні обміни, сприяли поширенню східних мотивів у шляхетській культурі.

Сарматизм – це культурна ідеологія польської, української, литовської шляхти, яка вважала себе спадкоємцями стародавнього народу сарматів – племен, що походили з іранського нагір'я, до яких зараховують «аланів, роксоланів, язигів тощо» [3, с. 124]. Тож сарматська естетика значною мірою вплинула на український портретний живопис XVII–XVIII століть, однак не можна сказати, що українська еліта сліпо копіювала польську шляхту. В українському костюмі були яскраво виражені відмінності, привнесені насамперед козацтвом.

Для польської, литовської та української шляхти запозичення елементів

турецької культури мало також і символічний характер. Такі елементи, як «шаблі, частково поголені голови, кунтуші», що стали частиною «образу польського істеблїшменту чи запорізького козака» [5, с. 26–27], були апропрійовані з османської культури й акцентували на військовій доблесті та переможному статусі власника.

Сарматський чоловічий стрій передбачав жупан, «переважно із застібкою на дорогих гудзиках від шії до талії», які підперізували поясом, виготовленим із щільної тканини, з витканим візерунком. Спереду на нього чіпляли гачки, пряжки – для кинджалів, люльок або шабел [2, с. 95–98]. Ці елементи були запозиченням із турецької і татарської культур.

Тут варто зазначити, що «від початку XVI ст. кунтушеві пояси почали виготовляти на теренах етнічної України у так званих «персіярнях». Перша така майстерня у Бродях спиралася на досвід власника Станіслава Конєцпольського, який провів 4 роки в османському полоні. <...> Виготовленням золототканих речей тут займалися турецькі ткачі, з якими варто пов'язувати джерела інспірацій щодо вітчизняних кунтушевих поясів» [3, с. 127].

В одязі часто використовувалися східні тканини, оксамити й орнаменти, що підкреслювало статус і багатство шляхтичів. Портрети українського світського нобілітету Григорія Гамалії, Семена та Параскеви Сулим, Данила Єфремова (рис. 1) свідчать, що «шовкові тканини і стрій з шовку» «міцно увійшов в культуру України» [4, с. 62]. Традиційні для сарматського одягу кунтушеві пояси часто мали східні орнаменти, а головні убори, нагадували османські чалми або феси. Також у портретах часто присутні східні килими або драпіровки, що слугували фоном і створювали атмосферу розкоші.



Рис. 1. Портрет Семена Сулими. 1750-ті рр.; портрет Параски Сулими. 1754 р.; портрет отамана Данила Єфремова. 1752 р.

На багатьох портретах зображені шаблі або ятагани східного типу, оздоблені коштовностями та орнаментами, що символізували військовий престиж і доблесть. Воїни й шляхта носили прикраси зі східними мотивами,

що підкреслювали багатство та зв'язок із культурою Сходу. Це не лише відображало культурні впливи, а й підкреслювало екзотичність і статус зображених осіб.

Таким чином, українське сарматське портретне мистецтво XVII–XVIII століть не лише відображало політичні та культурні реалії свого часу, а й слугувало потужним засобом збереження національної ідентичності та інтеграції в ширший європейський контекст. Це мистецтво стало своєрідним символом культурного синтезу, що об'єднував західні та східні традиції в межах української художньої школи.

Література

1. Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII століть. Київ : Мистецтво, 1969. 320 с.
2. Таїрова-Яковлева Т. Повсякдення, дозволя і традиції козацької еліти Гетьманщини. Київ : Кліо, 2017. С. 184.
3. Школьна О. В. Великосвітські мануфактури князів Радзивіллів XVIII–XIX століть на теренах Східної Європи : монографія. Київ : Ліра-К, 2018. 192 с.
4. Школьна О. В. Шовк у побуті українців XVII–XIX ст. і питання його музейного експонування. Питання теорії науки і техніки. 2014. № 3. С. 61–75.
5. Macejowski J. Sarmatyzm jako formacja kulturowa: (geneza i główne cechy wyodrębniające). Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja. 1974. № 4 (16). S. 13–42.

УДК 738.3:004.9

Юлія ГОНЧАРОВА

ORCID ID: 0009-0007-3106-1200

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти

КДАДПМД ім. М. Бойчука

Володимир ХИЖИНСЬКИЙ

ORCID ID: 0000-0002-8450-9087

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри художньої кераміки, дерева, скульптури і металу

КДАДПМД ім. М. Бойчука

ІНТЕГРАЦІЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У КЕРАМІЧНУ СКУЛЬПТУРУ: МОДУЛЬНІСТЬ, ІНТЕРАКТИВНІСТЬ ТА АФЕКТИВНА КОМУНІКАЦІЯ

***Анотація.** Дослідження сфокусоване на інтеграції новітніх технологій у керамічну скульптуру, що є органічним розвитком напряму інтерактивності і модульності художніх творів. Визначено проблему недостатнього поширення подібних практик, повільне впровадження їх у сфері кераміки. Запропоновано власне бачення потенціалу реалізації таких проєктів у майбутньому, що стимулюватиме підвищення інтересу широкої аудиторії до цього виду мистецтва, поглиблення емоційного зв'язку між твором і глядачем, можливість застосування їх у різноманітних перформансах, виставкових проєктах та арттерапії.*

***Ключові слова:** художня кераміка; керамічна скульптура; інтерактивність; новітні технології; модульність.*

***Abstract.** The research focuses on the integration of innovative technologies into ceramic sculpture, representing an organic development of interactivity and modularity in artistic works. The study identifies the issue of limited dissemination of such practices and their slow implementation within the field of ceramics. It proposes a personal vision of the potential for future realization of such projects, which may stimulate greater public interest in this form of art, deepen the emotional connection between the artwork and the viewer, and enable their application in various performances, exhibition projects, and art therapy.*

***Keywords:** artistic ceramics; ceramic sculpture; interactivity; innovative technologies; modularity.*

Однією з актуальних проблем є збереження традиційних цінностей кераміки й органічне впровадження до її арсеналу інтерактивності, мультимедійності і міждисциплінарності, що відкриє новий етап у її розвитку. Модульні практики існують у мистецькому просторі вже давно, але незважаючи на це, впровадження в кераміку новітніх технологій залишається епізодичним і недостатньо поширеним прийомом. Існує проблема гармонійного поєднання традиційних

керамічних форм із цифровими і сенсорними технологічними засобами, які не впливатимуть на її сутність як мистецького об'єкта. Нині цифрові технології стали важливою частиною суспільного життя. Створення інтерактивної кераміки з упровадженням інклюзивних форматів (AR/VR, мобільні додатки) дасть змогу залучати нові групи глядачів, підсилювати практики з арттерапії завдяки індивідуальній взаємодії і загалом зробить вагомий внесок у розвиток керамічної скульптури. Проблема поєднання відчуття живого тактильного матеріалу із цифровим середовищем і його динамікою досить актуальна.

Кераміка є носієм традиційної культури, вважається найбільш тактильним матеріалом, але сама по собі доволі статична. Нині відкриваються нові можливості для її розвитку і популяризації, наприклад, поєднання із сенсорними системами, світлодіодами, магнітними механізмами та цифровими технологіями (доповненої / віртуальної реальності). Подібні практики дають можливість створювати інтерактивні об'єкти, які реагують на рух, дотик, звук, голос тощо. Впровадження цифрових технологій істотно розширює потенціал художньої кераміки, не впливає на її сутність і фактурну цінність, не суперечить традиціям, а вносить доповнення та збагачує. Подібні дослідження сприяють індивідуалізації твору та афективної взаємодії між ним і глядачем.

Деякі українські митці працюють над застосуванням і розвитком інтерактивності у своїх творах, активно експериментують із поєднанням матеріалів, створюючи унікальні інсталяції, однак упровадження цифрових і сенсорних технологій не поширено в українському мистецькому просторі. Прикладами цікавих модульних, інтерактивних творів є інсталяція «Манна» (В. Хижинський), «Рухомий безкінечник» (О. Дворак-Галік), IN PROGRESS (Ю. Мусатов), «Bricks» (О. Мирошніченко), Пам'яті розстріляних мирних жителів (Л. Борути), «OIKOS»(EKO) (Г. Міміношвілі), «Proximity of Touch» (створено за участю Іллі Новікова, Ольги Оборіної, Олександри Луїної, Олексія Петрова, Олексія Войтиха, Антона Лазаренка, платформи «Острів», Міші Карпана та команди FILMAR Grip Crew).

Інтеграція технологій у керамічну скульптуру уже активно впроваджується зарубіжними художниками, але є фрагментарною і недостатньою. Деякі митці у своїх творах експериментують із магнетизмом, аудіовізуальними та іншими ефектами: «The Maidens: Hold Fast, Stand Sure» (Serena Korda), «Драконовий камінь» Йолан ван дер Віель. Відомості про сучасних художників знаходимо в поодиноких дописах [2, 4] або на сайтах галерей та приватних сторінках митців у соціальних мережах [1, 3, 5, 6]. Також є певні дослідження з приводу впровадження цифрових технологій та принципів магнетизму, сенсорики: «Дослідження інтерактивної керамічної скульптури на основі технології віртуальної реальності» (Fangzhigang Gao, Hu Jie) [9], «Інтерактивна арт-інсталяція з дослідження магнетизму» (Рой Ніколас, Arduino) [8]. У подібних розвідках вивчається можливість створення об'єктів, які реагують на дотик, рух, звук, голос та інше.

Згідно з проведеним дослідженням визначено основні вектори руху в розвитку сучасної інтерактивної керамічної скульптури, її модульності і впровадженні в неї новітніх технологій. Таким чином, особлива увага повинна приділятися інтеграції сенсорних приладів (датчики дотику, тиску, наближення, підсвічування, звуку тощо), використанню магнітів у керамічних модулях, що дає можливість трансформації об'єкта без ризику руйнування, додавання AR/VR-рішень (цифрові клони, мобільні додатки, голограми, кольорові трансформації та анімації) для дистанційної взаємодії з об'єктами мистецтва, також упровадження носимих сенсорів зі здатністю передавати емоційний стан учасника перформансу, змінювати зовнішній вигляд твору, впливаючи на його форму чи колір.

Упровадження новітніх технологій у сучасну керамічну модульну скульптуру відкриває багато перспектив, а саме: створення емоційного зв'язку з глядачем; залучення більшої кількості глядачів (популяризація кераміки); розвиток інклюзивності в цій сфері та розвиток перформативних форматів; використання в арттерапії та освіті.

Література

1. Дворак-Галік О. «Безкінечні в безкінечному II». Portfolio. 2022. URL: <https://surl.lt/sidnee>
2. Марченко М. Інтерактивна кераміка. День. 2020. № 193. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/keramichnyy-interaktyv>
3. Мусатов Ю. In Progress. Shcherbenko Art Centre. Київ, 2017. URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/ru/project/jurij-musatov-ru/in-progress-2/>
4. Осадча О., Петрук Р. Творче становлення художника-кераміста Володимира Хижинського. Актуальні проблеми гуманітарних наук. Вип. 74. Т. 2. Ч. 2. 2024. С. 13.
5. Serena Korda. Missing Time / The Maidens. URL: <https://www.serenakorda.com/>
6. Van der Wiel, J. (2014). Magnetic Clay: Shapes Between Forces of Nature. Ceramic Arts Network. URL: <https://surl.li/xduzmx>
7. Gao, F., Hu, J. (2025). Research on Interactive Ceramic Sculpture Based on Virtual Reality Technology. URL: <https://surl.li/irubsr>
8. Arduino Blog. (2023). This Interactive Art Installation Is a Study in Magnetism. URL: <https://blog.arduino.cc/2023/01/10/this-interactive-art-installation-is-a-study-in-magnetism/>
9. Huang, J., Simatrang, S. (2022). The Research and Application of Intelligent Interactive Ceramic Installation Art. Atlantis Press. URL: <file:///C:/Users/user/Downloads/125978824.pdf>

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ВІЗУАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНОМУ ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ ЯК ЧИННИК НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Анотація. *Переосмислення українських візуальних традицій у сучасному графічному дизайні є важливим чинником формування національної ідентичності. Використання народних орнаментів, символів і колористики поєднує історичний досвід із новітніми практиками, сприяючи збереженню та актуалізації культурної спадщини в умовах глобалізації.*

Ключові слова: *українські традиції; графічний дизайн; національна ідентичність; візуальна культура; етнодизайн.*

Abstract. *Reinterpretation of Ukrainian visual traditions in modern graphic design is an important factor in the formation of national identity. The use of folk ornaments, symbols and colors combines historical experience with modern practices, contributing to the preservation and updating of cultural heritage in the context of globalization.*

Keywords: *Ukrainian traditions; graphic design; national identity; visual culture; ethnodesign.*

Сучасний український графічний дизайн демонструє зростаючий інтерес до національних візуальних кодів, що стають основою для формування унікальної ідентичності в глобальному візуальному просторі. Дослідження Н. Удріс-Бородавко в книзі «Графічний дизайн з українським обличчям» акцентує на потенціалі народних орнаментів, кольорових поєднань та символів, які у творчій інтерпретації сучасних дизайнерів стають важливим засобом комунікації і водночас актуалізують національну культурну спадщину [1].

Після початку повномасштабної агресії росії проти України спостерігається нова хвиля звернень до переосмислення тризуба як графічної форми та символу державності. Він активно використовується в плакатах, соціальних кампаніях, брендингу та цифровому контенті, де виконує функцію маркера ідентичності. Приклади сучасних модифікацій символу засвідчують різноманітність його інтерпретацій у контексті актуальних подій, що відображають потребу переосмислення візуальних кодів у сучасному дизайні.



Рис. 1. Переосмислення тризуба в сучасних графічних проєктах.

Джерело: @ukrainian_identity

Важливим елементом національної ідентифікації є колірна гама. Поєднання жовтого та синього (з різними відтінковими варіаціями) стало символом українського візуального контенту. Прикладом є національний бренд «Ukraine NOW» [2].



Рис. 2. Візуальна айдентика бренду «Ukraine NOW» (Banda Agency, 2018)

У ньому поєднано лаконічні геометричні плашки та спеціально розроблений шрифт Egmilov (дизайнер Кирило Ткачов), де головним маркером української належності є саме кольори. Подібні колористичні рішення дедалі активніше застосовуються в сучасних айдентиках, рекламних кампаніях та соціальних проєктах, формуючи цілісний образ України в глобальному візуальному просторі.

У напрямі айдентики помітні приклади переосмислення традиційних форм у сучасному ключі. Так, новий логотип музею Івана Гончара побудований на стилізованому образі рослини, вписаному в ромб. Символіка відсилає до ідеї зростання, розквіту і сакральної тяглості традицій [3].



Рис. 3. Новий логотип музею Івана Гончара

У візуальній системі культурної платформи «Ковчег Україна» використано геометричні структури і текстуровані патерни, що апелюють до гуцульської різьби й традиційного ткацтва, водночас інтегруючись у сучасні графічні практики [4].



Рис. 4. Візуальна система культурної платформи «Ковчег Україна»

Цікавим прикладом трансформації національної символіки є логотип банку «Південний», у якому поєднано традиційний мотив восьмикутної зірки та кристалоподібну форму. Візуальне рішення поєднує динаміку сучасного стилю із впізнаваним кодом української культури, що підсилює ідентифікаційну функцію [5].



Рис. 5. Логотип банку «Південний» як приклад трансформації традиційних символів

Отже, сучасний український графічний дизайн, спираючись на національні візуальні традиції, не лише зберігає культурну спадщину, а й оновлює її в новітніх комунікаційних форматах, що сприяє формуванню національної ідентичності в умовах глобалізації та підтримує процеси відродження української культурної свідомості.

Література

1. Удріс-Бородавко Н. Графічний дизайн з українським обличчям. Київ : Артбук, 2023. 168 с.
2. Banda Agency. Ukraine NOW: брендинг країни. CASES Media. 2018. URL: <https://banda.agency/ukrainenow/> (дата звернення: 02.10.2025).
3. Музей Івана Гончара. Офіційна сторінка. 2021. URL: <https://honchar.org.ua/> (дата звернення: 02.10.2025).
4. Ковчег Україна. Культурна платформа. 2021. URL: <https://www.kovcheg.ua/uk> (дата звернення: 02.10.2025).
5. Банк «Південний». Офіційна сторінка. URL: <https://bank.com.ua/> (дата звернення: 02.10. 2025).

УДК 659.126:7.012:008|:159.923.2(=161.2)

Наталія БОНДАРЕНКО

ORCID ID: 0000-0001-6749-4349

PhD (доктор філософії),

доцент кафедри графічного дизайну КДАДПМД ім. М. Бойчука

Вікторія АВРАМЧУК

здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

КДАДПМД ім. М. Бойчука

Соломія КАЩЕНКО

здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

КДАДПМД ім. М. Бойчука

ЛОГОТИП ЯК ВІЗУАЛЬНИЙ КОД СУЧАСНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ І ДИЗАЙНЕРСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЯХ

Анотація. Логотип розглядається як візуальний код, що відображає сучасну ідентичність у взаємозв'язку з культурним контекстом. Окреслено актуальні дизайнерські тенденції, зокрема мінімалізм, модульність, типографічність і динамічність. Підкреслено роль логотипа як частини цілісної системи айдентики та засобу вираження національної ідентичності.

Ключові слова: логотип; айдентика; ідентичність; дизайн; культура.

Abstract. The logo is considered as a visual code that reflects modern identity in relation to the cultural context. Current design trends are outlined, in particular minimalism, modularity, typography and dynamism. The role of the logo as part of a holistic identity system and a means of expressing national identity is emphasized.

Keywords: logo; identity; identity; design; culture.

У сучасному світі візуальної комунікації логотип є не лише графічним знаком, а й складним візуально-семіотичним кодом, що формує ідентичність бренда, організації або навіть національного простору. Логотип виконує не лише ідентифікаційну функцію, а й є носієм культурного змісту, історичної пам'яті, ідей та цінностей, які закладаються у візуальну мову бренда. В умовах глобалізації та інформаційної перенасиченості логотип стає ключовим елементом у процесах формування ідентичності – як індивідуальної (комерційної), так і колективної (національної, культурної).

З погляду семіотики логотип є знаком, де візуальна форма поєднується з глибинним змістом, утворюючи нову систему значень. У дизайні логотипа важливе не лише графічне оформлення, а й здатність транслювати зміст, що читається на рівні символів, кольору, шрифтів і композиції. Як зазначає Стівен Скагс у праці «The semiotics of visual identity: logos», логотипи можна розглядати як своєрідну візуальну мову, що працює в системі культурних

контекстів і знакових співвідношень [6].

Культурний контекст формує основу для прочитання логотипа. У національних, локальних або державних візуальних системах дедалі частіше використовуються елементи культурної ідентичності – орнаменти, кольорові коди, традиційна символіка, стилізовані шрифти. Наприклад, у сучасному українському дизайні широко застосовуються шрифти на кшталт *e-Ukraine* або *Kyiv Type*, які поєднують естетику конструктивізму з елементами української візуальної культури початку XX століття [4]. Яскравим прикладом державної айдентики став проєкт *Ukraine NOW*, розроблений *Banda Agency*, який поєднує сучасну типографіку, універсальність і простоту, але водночас викликає дискусії щодо «глобальності» стилю і втрати національної виразності [5; 7].

Водночас у графічному дизайні спостерігаються стабільні тенденції, що формують сучасну практику створення логотипів, а саме: мінімалізм (спрощення форм), модульність (адаптивні логотипи, що змінюються залежно від середовища), типографічні логотипи (кастомні шрифти як основа ідентичності), інтерактивність (анімовані логотипи, *motion logos*), а також генеративний підхід, коли логотип створюється або модифікується за допомогою штучного інтелекту [6]. У межах глобального ринку брендів надзвичайно актуальним є питання унікальності, культурної відповідальності й етичності у візуальній комунікації.

Логотип не повинен існувати ізольовано, а має функціонувати як невід’ємна частина системи брендової айдентики – у поєднанні з палітрою кольорів, шрифтами, принципами композиції, графічними елементами і тоном комунікації. У такій системі логотип виконує роль точки входу до розуміння ширшої візуальної мови бренда.

У сучасному українському науковому дискурсі зазначена проблематика є предметом активного вивчення в контексті культурологічних, мистецтвознавчих і дизайнерських досліджень. Наприклад, О. Васильєв [2] аналізує класифікацію та морфологію українських логотипів у цифровому середовищі, а Г. Брюханова та О. Лежнев [1] детально описують новітні дизайнерські тенденції у візуальній ідентичності. Також практичне керівництво зі створення логотипів подає Девід Ейрі в книзі «Лого Дизайн Любов» (2021), де описано покрокові методики проєктування та валідації логотипа [3].

Отже, логотип нині – це не лише символ бренда, а візуальний маніфест ідентичності. Його розробка потребує комплексного підходу – семіотичного, культурного, стратегічного – з урахуванням локального контексту, глобальних трендів і технологічних можливостей. Саме тому логотип слід розглядати як динамічний і багаторівневий візуальний код сучасної ідентичності.

Література

1. Брюханова Г. В., Лежнев О. О. Новітні тенденції у дизайні логотипів. Мистецтвознавчі студії. 2022. Вип. 2. С. 22–30.

2. Васильєв О. Особливості дизайну логотипів українських онлайн-платформ. Український мистецтвознавчий дискурс. 2023. Вип. 10. С. 45–52.
3. Ейрі Д. Лого Дизайн Любов: посібник зі створення довершеної айдентики бренду. Київ : АртХасс, 2021. 216 с.
4. Косів В. В. Visual Language of Contemporary Graphic Design in Ukraine. Львів : ЛНАМ, 2021. 208 с.
5. Banda Agency. Ukraine NOW: брендинг країни. CASES Media. 2018. URL: <https://banda.agency/ukrainenow/> (дата звернення 02.10.2025).
6. Skaggs S. The Semiotics of Visual Identity: Logos. London : Bloomsbury Visual Arts, 2021. 240 p.
7. Ukraine NOW. Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Ukraine_NOW (дата звернення: 28.09.2025).

УДК 316.4:[7-028.22:316.7]

Валерія ЦЕСАРСЬКА

ORCID ID: 0009-0006-6205-3169

викладач образотворчого мистецтва

Педагогічного фахового коледжу комунального закладу вищої освіти

«Хортицька національна навчально-реабілітаційна академія»

Запорізької обласної ради (м. Запоріжжя, Україна)

ВПЛИВ ЕМОЦІЙНОГО СТАНУ СУСПІЛЬСТВА НА СУЧАСНЕ ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Анотація. Досліджується взаємозв'язок між емоційним станом суспільства та сучасним візуальним мистецтвом. Розглядаються особливості впливу соціальних, політичних та економічних чинників на художню творчість і трансформацію візуальної мови. Визначено роль мистецтва як індикатора колективних переживань і засобу формування суспільної свідомості. Приділено увагу значенню цифрових технологій у розвитку форм вираження емоційних станів та підкреслено соціальну функцію мистецтва як інструменту колективної рефлексії, комунікації й емоційного зцілення в періоди криз і трансформацій.

Ключові слова: візуальне мистецтво; сучасність; емоційний стан.

Abstract. The paper explores the relationship between the emotional state of society and contemporary visual art. It examines the impact of social, political, and economic factors on artistic creativity and the transformation of visual language. The role of art as an indicator of collective experiences and a means of shaping public consciousness is defined. Attention is paid to the importance of digital technologies in the development of forms of expression of emotional states, and the social function of art as an instrument of collective reflection, communication, and emotional healing in periods of crisis and transformation is emphasized.

Keywords: visual art; modernity; emotional state.

Історія розвитку людства демонструє нерозривний зв'язок між мистецтвом та емоційним станом суспільства, де кожна епоха залишає свій унікальний відбиток у культурній спадщині через призму колективних переживань та настроїв. Від наскельних малюнків первісного суспільства до сучасних цифрових інсталяцій візуальне мистецтво завжди було потужним індикатором суспільних настроїв та переживань, відображаючи найглибші емоційні стани і трансформації у свідомості людей.

Сучасне візуальне мистецтво є дзеркалом суспільних процесів та колективних емоційних станів, що формуються під впливом соціальних, політичних та економічних факторів. В епоху глобальних трансформацій

та постійних змін особливого значення набуває дослідження взаємозв'язку між емоційним станом суспільства та його відображенням у візуальному мистецтві, яке слугує не лише естетичним засобом вираження, а й потужним інструментом соціальної комунікації.

У контексті стрімкого розвитку цифрових технологій та соціальних мереж візуальне мистецтво набуває нових форм вираження та способів впливу на глядача. Емоційний стан суспільства як складний багатовимірний феномен знаходить своє відображення в різноманітних художніх практиках, формуючи нові тенденції та напрями в сучасному мистецтві.

Емоційний стан суспільства можна визначити як колективне психологічне переживання, що характеризується спільними настроями, почуттями та реакціями на соціальні події і явища. Це поняття охоплює широкий спектр колективних емоційних проявів від масової тривоги – до суспільного оптимізму, які безпосередньо впливають на творчий процес та його результати у візуальному мистецтві [3].

Сучасне візуальне мистецтво як форма культурного самовираження характеризується високою чутливістю до суспільних настроїв та переживань. Художники, працюючи в різних медіа – від традиційного живопису до цифрового мистецтва, – створюють роботи, що резонують із колективними емоційними станами та соціальними проблемами. При цьому візуальне мистецтво є не лише засобом відображення, а й інструментом формування суспільної свідомості.

Емоційний стан суспільства впливає на трансформацію художньої мови. В періоди соціальних криз та потрясінь спостерігається тенденція до використання більш експресивних форм, контрастних кольорів та динамічних композицій. Натомість у часи відносної стабільності художники часто звертаються до більш гармонійних та врівноважених візуальних рішень [1].

Дослідження свідчать, що в умовах глобальних викликів (пандемії, економічні кризи, воєнні конфлікти) візуальне мистецтво набуває особливої соціальної значущості. Воно стає не лише засобом документації подій, а й терапевтичним інструментом, що допомагає суспільству осмислити і пережити складні емоційні стани.

Слід підкреслити роль інституцій сучасного мистецтва у створенні діалогу між художниками та суспільством. Музеї, галереї та культурні центри створюють платформи для презентації робіт, що відображають актуальні емоційні стани суспільства, сприяючи таким чином колективній рефлексії та емоційному зміцненню [2]. Сучасне візуальне мистецтво тісно пов'язане з тим, як суспільство спілкується та переживає різні емоції разом. Мистецтво не просто відображає те, що відчуває суспільство, а й допомагає людям краще розуміти свої спільні переживання.

Нові технології, особливо інтернет і соціальні мережі, надають художникам

більше можливостей для демонстрації своїх робіт і впливу на настрої людей. Завдяки цьому митці можуть краще відповідати на запити суспільства.

У складні часи, коли у світі відбуваються важливі зміни, візуальне мистецтво не стоїть на місці. Воно знаходить нові способи показати те, що відчувають люди разом. Це робить мистецтво важливим інструментом, який допомагає суспільству пристосуватися до змін та оговтатися від складних переживань.

Література

1. Геращенко О. О. Візуальне мистецтво як інструмент реорганізації посткатастрофічної пам'яті. Українські культурологічні студії. 2019. Т. 1. № 4. URL: <https://ucs.knu.ua/uk/article/view/2387/2073> (дата звернення: 10.10.2025).

2. Тарасенко Ю. М. Внутрішня мотивація особистості до пізнання мистецтва. Український мистецтвознавчий дискурс. 2022. № 1. С. 40–51. URL: <https://ukrainianartscience.in.ua/index.php/uad/article/view/104> (дата звернення: 10.10.2025).

3. Федорків О. П., Цуркан І. М., Ходикіна Ю. Ю. The influence of art on human psychosocial development: an interdisciplinary approach (Вплив мистецтва на психосоціальний розвиток людини: міждисциплінарний підхід). Global Innovations and Collaborative Solutions in Contemporary Science: 353. URL: <https://futuraity-publishing.com/wp-content/uploads/2023/12/Fedorkiv-O.-Tsurkan-I.-Khodykina-Y.-2023-2.pdf> (дата звернення: 10.10.2025).

Марія ПОНОМАРЕНКО

здобувач вищої освіти спеціальності 022 «Дизайн»
Київського національного університету технологій та дизайну

Юлія СИЛЕНКО

ORCID ID: 0000-0002-5535-176X

старший викладач кафедри мультимедійного дизайну
Київського національного університету технологій та дизайну

Маргарита ІВАНОВА

ORCID ID: 0000-0001-7484-7317

асистент кафедри мультимедійного дизайну
Київського національного університету технологій та дизайну

МОУШН-ДИЗАЙН ЯК КЛЮЧОВИЙ ЕЛЕМЕНТ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Анотація. Розглянуто роль моушн-дизайну в створенні контенту, його види та інструменти. Досліджено, як використовується динамічний контент у цілях ефективного поширення інформації.

Ключові слова: дизайн; моушн-дизайн; візуальна комунікація; відеоконтент; анімація.

Abstract. The article examines the role of motion design in content creation, its types and tools. The study explores how dynamic content is used for the effective dissemination of information.

Keywords: design; motion design; visual communication; video content; animation.

У соціокультурному контексті моушн-дизайн як один із видів мистецтва одночасно відображає наративи, притаманні суспільству, але так само може впливати на інформаційний простір. Подача інформації в мистецтві зазнає постійних змін. Варіативність, інклюзивність та нова етика є невід’ємною частиною суспільства.

Останні публікації зосереджуються на тому, що моушн-дизайн перестає бути лише декоративним «рухом», а стає повноцінним носієм смислу й комунікації. Наприклад, І. Довженко, Є. Дубініна, С. Прасол показують, як за допомогою монтажу, таймінгу і трансформацій формувати візуальний наратив, який веде глядача від початку до кінця [1, с. 118–121]. К. Мараховська розкриває культурологічну природу анімації: універсальні коди руху (інваріанти) діють у поєднанні з локальними стилями, задаючи читабельну, але гнучку мову візуального руху [2, с. 228–235]. Ю. Силенко й М. Іванова звертають увагу на інтерактивність – рух у сучасному середовищі стає не просто ілюстративним, а навігаційним і пояснювальним [3, с. 697–700].

Моушн-дизайн використовується в усіх сферах, контент яких відтворюється

за допомогою екрана. А саме в рекламних роликах, соціальних мережах, телебаченні, кіно, мультиплікації, анімованих банерах та мікроанімаціях елементів інтерфейсу [1]. Проте завдання моушн-дизайну можна поділити на два напрями: мистецький і комерційний [3]. Мистецький напрям охоплює творчі, авторські та соціальні відео. Комерційний моушн-дизайн широко застосовується в маркетингу, рекламі послуг чи товару та айденітиці. Ці два напрями мають різну мету, але інструменти її досягнення схожі. Найбільш уживаними є таймінг, тривалість ролика, його темп і природність рухів [5]. Оскільки в час цифровізації глядач перевантажений інформацією, стає все важче втримати його увагу. Для вирішення проблеми візуальний контент має зацікавити і зупинити користувача, привернувши до себе увагу. Найпоширенішим інструментом для досягнення цієї мети є заміна статичного контенту на динамічний [1]. Відеоконтент на вебсторінках збільшує конверсію. Використання анімації в айденітиці підвищує впізнаваність бренду. Динамічні ролики в соціальних мережах збільшують кількість уподобайок, репостів та підписок [6].

Таким чином, моушн-дизайн є ключовим елементом утримання уваги користувача, залучення нової аудиторії та ефективного поширення інформації. З його допомогою візуальна комунікація продукту з користувачем відбувається успішно та якісно.

Література

1. Довженко І., Дубініна Є., Прасол С. Творення візуального наративу засобами моушн- та відеодизайну. Актуальні проблеми сучасного дизайну : збірник матеріалів III Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 22 квітня 2021 року. У 2-х т. Т. 2. Київ : КНУТД, 2021. С. 118–121.
2. Мараховська К. Д. Сучасна анімація: базові універсалиї культури, культурні інваріанти та варіативність. Культурологічний альманах. 2022. № 3. С. 228–235.
3. Силенко Ю. В., Іванова М. С. Інтерактивний дизайн у сучасному візуальному середовищі: тенденції та інновації. Grail of Science, No. 45 (2024): III CISP Conference «OPEN SCIENCE NOWADAYS: MAIN MISSION, TRENDS AND INSTRUMENTS, PATH AND ITS DEVELOPMENT», Vinnytsia, UKR – Vienna, AUT (Online), 2024. С. 697–700. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.01.11.2024.103>
4. Austin Shaw. 2015. Design for Motion. Fundamentals and Techniques of Motion Design. Book.
5. Bursak K. V. Motion design as a modern tool of spreading information. Наукові розробки молоді на сучасному етапі : тези доповідей XVII Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених та студентів (26–27 квітня 2018 р., Київ). К. : КНУТД, 2018. Т. 3 : Економіка інноваційної діяльності підприємств. С. 523–524.
6. Sidliar I. The role of motion design in branding and advertising. Інноваційні тенденції підготовки фахівців в умовах полікультурного та мультилінгвального глобалізованого світу : збірник тез доповідей X Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Київ, 11 квітня 2025 р. / за заг. ред. І. А. Махович. Київ : КНУТД, 2025. С. 136–138.

ЛИК ЯК АНАЛІТИЧНА КАТЕГОРІЯ В ДОСЛІДЖЕННІ ПОРТРЕТНОГО ЖАНРУ ПАВЛА БЕДЗІРА

Анотація. Розглянуто трансформацію портретного образу в Павла Бедзіра в 1955–1964 роках як перехід від індивідуального портрета до «лика» – універсального образу-присутності. На підставі іконологічного, семіотичного та феноменологічного аналізу продемонстровано, як локальний контекст Закарпаття й модерністські практики спричинили зміну репрезентаційних стратегій від мімезису до явлення образу в портреті художника.

Ключові слова: лик; портрет; семіотика; модернізм; Закарпаття.

Abstract. The paper examines Pavlo Bedzir's portrait evolution (1955–1964) as a shift from individualized representation to the *lyk*-a universal image of presence. Using iconological, semiotic, and phenomenological approaches, it shows how Transcarpathian locality and modernist practices reoriented depiction from mimetic portraiture toward the event of appearance (presence) in portrait.

Keywords: *lyk*; portrait; semiotics; modernism; Transcarpathia.

Трансформація портретного образу – від індивідуалізованого зображення до узагальненого символічного лика – є важливою для розуміння еволюції українського модернізму ХХ століття та його специфічного погляду на людину. Ці тенденції також прочитуються в художньому контексті мистецтва нонконформізму Закарпаття, де локальна сакральна традиція взаємодіє з модерністичними мовами європейського мистецтва.

Попередні студії приділяли увагу переважно біографічному виміру та загальній характеристиці закарпатського нонконформізму [1; 2; 3; 4]. Тому для ширшого розкриття цієї теми в рамках кількох методологій проаналізовано еволюцію портретного жанру представника закарпатського нонконформізму Павла Бедзіра. Застосовано синтез:

- 1) іконографії / іконології;
- 2) семіотики (ікона – індекс – символ);
- 3) феноменології присутності, яка описує афективне «явлення» образу поза рамками репрезентації [6].

Закарпатська школа (А. Ерделі, Й. Бокшай) створила інституційні та стилістичні умови для появи модерністичного мистецтва у Закарпатті, поєднавши пленерну колористику, академічну освіту і художню традицію краю. Бедзір, учень цього середовища, трансформує успадковані настанови в напрямі експериментальної графіки 1960-х, зміщуючи акценти з індивідуального академічного портрета знову до узагальненого образу лика [5].

Трансформація від портрета до «лика» (1955–1965). Ранній етап (1955): «Сон» (іл. 3). Образ фронтального обличчя із заплющеними очима читається як іконічний знак, але експресивна фактура та кольорові контрасти переводять його в режим символізації внутрішнього стану. Перелом (1959): «Віки» (іл. 4). Обличчя Христа проявляється крізь мереживо тріщин і потертостей як індекс часу. Тут іконічна впізнаваність поєднується з індексальною матеріальністю поверхні, утворюючи символ духовної тривалості. Експресивний пік (1964): «Мара йде» (іл. 5), «Чоловік, що сміється» (іл. 6). «Мара йде» (1964) залучає симетрію монотиpii як індекс жесту, тоді як маскоподібна голова та ряд хрестів формують символіку колективного жаху й антилику. У «Чоловіку, що сміється» (1964) кубістична фрагментація і жестове письмо перетворюють сміх на маску-лик з амбівалентною афективністю.

Портрети Бедзіра функціонують як багаторівневі семіотичні конструкції: іконічні (зображення обличчя), індексальні (слід жесту / техніки), символічні (тематичне наповнення). Іконологічна перспектива зближує ці образи з візантійською парадигмою «лика», де фронтальність і симетрія спрямовані на явлення присутності [5]. Феноменологічний підхід пояснює, чому ключові роботи не «зображують», а «являють» образ, переводячи жанр портрета із семіотики в площину «лика» як зустрічі та феноменологічного переживання [6; 7].

Запропоновано застосувати категорію «лик» як аналітичний інструмент для інтерпретації модерністського портрета на Закарпатті. Це допомагає збалансувати формально-семіотичний аналіз із феноменологією сприйняття та показати, як у Бедзіра портрет еволюціонує до універсального образу-присутності, що продовжує іконну традицію Закарпаття поза конфесійними межами. Отже, «лик» є ключем до прочитання регіональної модерності як автентичного способу творення образу в умовах культурної ізоляції [1; 2; 4].



Іл. 1. А. Ерделі. Автопортрет, XX століття. 1931



Іл. 2. Ф. Манайло. Дідо бідняк. 1932.



Іл. 3. П. Бедзир. Сон. 1955.



Іл. 4. П. Бедзир. Віки. 1959.



Іл. 5. П. Бедзір. Мара йде. 1964.



Іл. 6. П. Бедзір. Чоловік, що сміється. 1964.

Л ітература

1. Вишеславський Г. Закарпатський нонконформізм. Антиквар. 2011. № 11. С. 20–29.
2. Небесник І. Графічне мистецтво Закарпаття: друга половина XX століття : монографія / Іван Небесник. Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2020. 236 с.
3. Сирохман М. Павло Бедзір. Графіка. Живопис : альбом. Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2018. 148 с.
4. Скляренко Г. Нові риси закарпатської художньої школи: Павло Бедзір, Єлизавета Кремницька, Ференц Семан. Студії мистецтвознавчі. 2019. № 2 (66). С. 62–77.
5. Belting H. Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art / translated by Edmund Jephcott. Chicago : University of Chicago Press, 1994. 651 p.
6. Gumbrecht H. U. Production of Presence: What Meaning Cannot Convey. Stanford, CA : Stanford University Press, 2004. 180 p.
7. Marion J.-L. The Visible and the Revealed / translated by Christina M. Gschwandtner. New York : Fordham University Press, 2008. 188 p.

ДОСЛІДЖЕННЯ РОЗВИТКУ ТА МОДЕРНІЗАЦІЇ ДИЗАЙНУ ШАХОВИХ ФІГУР ЯК ОБ'ЄКТІВ ДРІБНОЇ ПЛАСТИКИ

Анотація. Розглянуто процес розвитку дизайну шахових фігур у контексті художнього мислення. Здійснено аналіз еволюції форми, матеріалів і технологій, що вплинули на стилістику гри. Визначено роль шахів як об'єкта мистецтва, у якому поєднуються естетика, функціональність і культурна символіка.

Ключові слова: шахи; дизайн; форма; дрібна пластика; скульптура.

Abstract. The article examines the formation and development of chess design within the context of artistic thinking. It analyzes the evolution of form, materials, and technologies that influenced the style of the game. The role of chess as an art object combining aesthetics, functionality and cultural symbolism is emphasized.

Keywords: chess; design; form; miniature plastic figures; sculpture.

Шахи – це інтелектуальна гра, яка демонструє тісний зв'язок між трьома складовими людського життя: стратегією, культурою та естетикою. Походження шахів простежується з Індії, а також Персії. В обох країнах метою гри було символічне відображення соціальної ієрархії.

Форми перших зразків шахових фігур були спрощеними, майже абстрактними через релігійні обмеження, згідно з якими не дозволялося зображати людей на свій розсуд [1].

У середньовічній Європі поступово з'являється фігуративність, завдяки чому фігури перетворюються на вид декору – дрібну скульптурну пластику. Згодом шахи стали своєрідним показником соціального статусу громадян унаслідок популяризації та поширення гри серед представників аристократії. Щоб підкреслити додаткову цінність фігур, шахи виготовляли з таких матеріалів, як дерево, кістка, бронза та дорогоцінні метали [2].

Наприклад, шаховий набір з острова Льюїс складався із 78 середньовічних шахових фігур із моржового ікла. Його виявили в 1831 році на березі затоки Уйг (група островів Зовнішні Гебриди біля берегів Шотландії) разом із 14 шашками для гри на зразок нард і пряжкою для паска. Припускають, що «фігурки використовували не тільки для шахів, але і для гри в гнефатафль (hnefatafl)».

Сучасніший візуальний стиль шахового набору – Стаунтон (класичний, стандартизований дизайн шахових фігур, створений у 1849 році Натаніелем Куком та названий на честь англійського шахіста Говарда Стаунтона).

Він став справжнім проривом у розвитку дизайну, дав змогу визначити знайомі нам стандарти пропорцій задля зручності і поліпшення впізнаваності. Вдалося гармонійно поєднати практичність і естетику, тому оновлена гра отримала популярність завдяки професійним турнірам. Порівняно із середньовічними попередниками оптимізовані фігури дещо узагальнені, проте кожен тип фігур інтуїтивно зрозумілий [3, с. 18].

Під впливом активного розвитку мистецької школи Баугауз на початку XX століття шахи отримали ряд змін у стилі мінімалізму: чітка геометрична форма та повна відсутність складних декоративних елементів конструкції фігур. Водночас зберігалася традиція ручного різьблення з використанням канонічних природних матеріалів. Таким чином підтримувалося культурно-історичне значення шахів як одної з провідних стратегічно-інтелектуальних ігор [4, с. 72].

На сучасному етапі традиції постійно поєднуються з інноваціями. Сучасні дизайнери мають можливість створювати об'єкти малої пластики з нових матеріалів, а саме епоксидної смоли, різних видів полімерів, скла, легких металів. Високий рівень якості й точності виробництва забезпечують такі новітні технології, як 3D моделювання, 3D друк, лазерне гравіювання та фрезерування. Абсолютно новим явищем, нехарактерним для шахів минулого, стала поява тематичних, кастомних наборів, розроблених на основі кінострічок, мультфільмів, аніме, казок, відеоігор тощо [5].

Український дизайн шахів вирізняється тенденцією поєднувати сучасні принципи формотворення та національні орнаменти. Вітчизняні майстри надають перевагу дереву, металу та натуральній глині. Особливий акцент робиться на фактурі та символічності, тож вироби набувають мистецького значення як елемент культурної репрезентації країни [6, с. 45].

Отже, дизайн шахових фігур як об'єктів дрібної скульптурної пластики перейшов від ужиткового предмета до об'єкта мистецтва, що здатний адаптуватися до нових матеріалів, інноваційних технологій, культури, потреб суспільства та змін естетичних парадигм. Залишаючись символом інтелекту і вишуканості, шахи поєднують у собі ремесло, історію, інженерію та мистецтво [7, с. 132].

Література

1. Murray H. J. R. A History of Chess. Oxford : Clarendon Press, 1913. 900 p.
2. Eales R. Chess: The History of a Game. London : Batsford, 1985. 240 p.
3. Staunton H. The Great Schools of Chess. London, 1849. 312 p.
4. Davidson H. A. A Short History of Chess. New York : McGraw-Hill, 1949. 282 p.
5. Плаксієнко О. Дизайн як форма культурного самовираження. Київ : НАККіМ, 2019. 152 с.
6. Савчук О. Історія дизайну. Львів : Світ, 2021. 288 с.
7. Кравченко І. Сучасні тенденції промислового дизайну в Україні. Харків : ХДАДМ, 2022. 196 с.

Олена СКАРЛАТ

ORCID ID: 0009-0003-1527-6536

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти кафедри дизайну
Міжрегіональної академії управління персоналом

Тетяна КОЗАК

ORCID ID: 0000-0002-6896-1866

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри дизайну
Міжрегіональної академії управління персоналом

ХУДОЖНІЙ СТИЛЬ ТА КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ КАРІНИ СИНИЦІ

Анотація. Проаналізовано художній стиль та формування культурної ідентичності у творчості сучасної української художниці Каріни Синиці. Простежено, як індивідуальний досвід війни, пам'ять дитинства та архітектурна спадщина впливають на естетику її робіт. Розглянуто виставкові проєкти, у яких мисткиня поєднує документальність та емоційну метафоричність, створюючи власну візуальну мову переживання війни. Доведено, що живопис Синиці стає простором осмислення колективної пам'яті і трансформації національної ідентичності через досвід втрати, любові й відновлення.

Ключові слова: Каріна Синиця; художній стиль; ідентичність; живопис; війна; культурна пам'ять; архітектура; сучасне мистецтво України.

Abstract. This thesis is devoted to the analysis of artistic style and the formation of cultural identity in the work of contemporary Ukrainian artist Karina Synytsia. It traces how individual experiences of war, childhood memories, and architectural heritage influence the aesthetics of her work. It examines exhibition projects in which the artist combines documentary and emotional metaphor, creating her own visual language of war experience. It proves that Synytsia's painting becomes a space for comprehending collective memory and transforming national identity through the experience of loss, love, and restoration.

Keywords: Karina Synytsia; artistic style; identity; painting; war; cultural memory; architecture; contemporary art of Ukraine.

Творчість сучасної української художниці Каріни Синиці є показовим прикладом того, як індивідуальний досвід, травма війни та культурна пам'ять перетворюються на складові художнього висловлювання навколишнього світу. Художниця, народжена 1999 року в Северодонецьку, належить до покоління, чия ідентичність формувалася під впливом втрати дому, вимушеного переміщення та постійного пошуку нових форм самовираження. Освіту Каріна здобула в містах Харків та Київ [1]. Художниця визначила професійне становлення в межах традицій монументального живопису, проте тематичний фокус робіт

вийшов далеко за межі академічної школи, поєднуючи живопис, архітектурну пластику, соціальні та екзистенційні сенси.

Художній стиль Каріни Синиці вирізняється поєднанням архітектурних форм і символічного ландшафту, де простір стає метафорою внутрішнього стану людини. У своїх ранніх роботах мисткиня акцентує увагу на порожнечі й занепалості міських просторів, проте поступово ці теми трансформуються в роздуми про пам'ять і людську присутність у світі, який руйнується та водночас відроджується. Її художня мова поєднує стриману палітру, монументальну композицію та глибоку символічність, завдяки чому кожен твір функціонує як фрагмент ширшого візуального наративу про сучасну Україну.

Одним із центральних аспектів її творчості є розгляд ідентичності через тілесність і матеріальність середовища. У спільному проєкті «It's Love, Darling» мисткиня створила образи засохлих рослин, мертвих кісточок авокадо, неродючої землі, що стають візуальними алегоріями стану виснаження та емоційного спустошення, спричинених війною [2].

Із початком повномасштабного вторгнення росії на територію України «рослинна тематика» у творчості Каріни Синиці набуває нового значення. Рослини постають символом життя, яке виживає попри руїну, а водночас і знаком крихкості, нестійкості людського існування. Спостереження за міськими клумбами м. Харкова, історії людей, які продовжують саджати квіти серед руїн, формують для художниці підґрунтя для роздумів про дуальність життя і смерті, плідності й виснаження [3].

Особливу роль у формуванні її художнього стилю відіграють виставкові проєкти, в яких осмислюються простір і стан людини під час війни. Так, у спільній експозиції «Одне з одним. Просторові діалоги», що демонструвалася в Мистецькому арсеналі у 2023 році, мисткиня досліджує межу між приватним і публічним простором, між небезпекою і відчуттям крихкої безпеки [4]. У цих роботах фрагментація простору постає метафорою розщепленої ідентичності, коли людина змушена постійно балансувати між вразливістю й самозбереженням. Цей аспект перегукується із загальним станом українського суспільства в умовах війни, станом, де емпатія, турбота і спротив стають рівноважними складниками національної свідомості.

Найбільше ідейні пошуки художниці втілилися у виставці «Велкам ту Парадайз», проведеній у м. Дніпро в 2025 році [5]. Саме образ «Синиця» звертається до феномену пострадянських фотошпалер із мотивами «раю» як до культурного символу ідеалізованої дійсності. У серії живописних робіт вона протиставляє уявні простори комфорту і реальності війни через образи тропічних пейзажів, садів і морських берегів, де ці «райські» мотиви накладаються на руїни, пустелю, випалену землю. Художниця створює діалог між приватною пам'яттю й колективним досвідом втрати, перетворюючи знайомий інтер'єрний образ на маркер втраченої території, дому, дитинства.

Висновок. Художній стиль Каріни Синиці базується на поєднанні монументальної естетики та емоційної вразливості, а її творчість становить цілісну систему візуальної реконструкції культурної ідентичності України

в стані війни. Через архітектурні символи, рослинні мотиви та матеріальну пам'ять побуту мисткиня створює простір, у якому приватне та колективне зливаються в єдину поетичну мову переживання. Її твори – не лише сповідь, а й акт свідомого збереження пам'яті про втрачений і водночас віднайдений дім.

Література

1. Secondary Archive. Karina Synytsia. Каріна Синиця. URL: <https://secondaryarchive.org/artists/karina-synytsia/>
2. Суспільне Культура. Садівництво під обстрілами: Каріна Синиця про виставку «It's Love, Darling». URL: <https://suspilne.media/culture/963781-nas-ne-bulo-nikoli-otze-mi-zalisimos-pri-nij-pro-vistavkovij-proekt-its-love-darling/>
3. МедіаПорт. «З початком війни рослини стали провідним символом у моїх роботах», – художниця Каріна Синиця. URL: <https://mediaport.ua/z-pochatkom-viyny-roslyny-staly-providnym-symvolom-u-moikh-robotakh-khudozhnytsia-karina-synytsia/>
4. «Це ті фрагменти, з яких всі ми складаємося сьогодні»: у «Мистецькому арсеналі» покажуть роботи українських художниць. URL: <https://suspilne.media/culture/365728-ce-ti-fragmenti-z-akih-vsi-mi-skladaemos-a-sogodni-u-misteckomu-arsenali-pokazut-roboti-ukrainskih-hudoznic/>
5. Велкам ту Парадайз. Каріна Синиця. URL: <https://artsvit.dp.ua/exhibitions/velkam-tu-paradajz-karna-sinicya/>

УДК 745.52:746.13(477)“185/19”

Христина ЦЮПА

ORCID: 009-0008-8435-1217

Здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти

КДАДПМД ім. М. Бойчука

Василь АНДРІЯШКО

ORCID: 0000-0003-0850-0846

Кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри мистецтва текстилю, вишивки і костюма

КДАДПМД ім. М. Бойчука

ЕВОЛЮЦІОНУВАННЯ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ МОДИ В УКРАЇНСЬКОМУ ВБРАННІ

Анотація. Дослідження присвячено еволюції середньовічної моди в українському вбранні. Аналізуються впливи візантійської, західноєвропейської моди та місцевих традицій на формування стилів одягу в Україні X–XV ст. Висвітлюються особливості матеріалів, орнаментики та крою і роль плахти як елементу жіночого вбрання. Підкреслюється унікальність українського вбрання як синтезу культурних впливів та національної ідентичності.

Ключові слова: середньовічна мода; українське вбрання; плахта; орнаментика; національна ідентичність.

Abstract. The study explores the evolution of medieval fashion in Ukrainian clothing. It analyzes the influences of Byzantine, Western European, and local traditions on the formation of clothing styles in Ukraine from the 10th to 15th centuries. The research highlights the specifics of materials, ornamentation, tailoring, and the role of the plakhta in women's attire. It emphasizes the uniqueness of Ukrainian clothing as a synthesis of cultural influences and national identity.

Keywords: medieval fashion; Ukrainian clothing; plakhta; ornamentation; national identity.

Дослідження середньовічної моди в контексті українського вбрання є важливим для розуміння культурної та історичної спадщини України. У період X–XV століть одяг в Україні формувався під впливом як зовнішніх культурних контактів, так і місцевих традицій. Візантійська імперія, яка була центром культури та моди, мала значний вплив на вишукане вбрання Київської Русі. Наприклад, дорогі тканини, такі як шовк і парча, використовувалися для одягу знаті, що відображало статус і достаток [1, с. 45].

Одяг звичайного населення залишався більш практичним, виготовленим із льону, вовни чи конопляного полотна. Жіночі сорочки, які були основою гардеробу, та спідниці прикрашалися вишивкою, що мала не лише декоративне, а й символічне значення. Геометричні орнаменти, такі як ромби, хрести чи зигзаги, характерні для української вишивки, відображали язичницькі

та християнські мотиви, що співіснували в цей період. Вишивка виконувалася вручну, часто з використанням червоних і чорних ниток, що символізували життя та захист [2, с. 78]. Ці орнаменти, характерні для українських земель, стали основою для розвитку національних традицій у текстильному мистецтві.

У XII–XIII століттях Західна Європа почала впливати на моду українських земель через торговельні зв'язки та династичні шлюби. З'явилися такі елементи європейського крою, як приталені силуети, багатошаровість і використання поясів для підкреслення форм. Ці нововведення були особливо помітними в одязі знаті, де багатошарові сукні та накидки відображали західноєвропейські тенденції [3, с. 35]. Водночас локальні особливості, наприклад, використання хутра в зимовому вбранні, залишалися важливими через кліматичні умови. Хутро лисиці чи соболя часто застосовувалося для утеплення верхнього одягу, що було практичним рішенням для холодних зим [4, с. 102].

У XIV–XV століттях, із посиленням впливу Великого князівства Литовського та Польщі, українське вбрання зазнало подальших змін. З'явилися нові типи верхнього одягу, такі як жупани, які стали прототипом пізнішого козацького вбрання. Жупани шилися із цупких тканин і мали прямий крій, що забезпечував зручність і практичність [5, с. 56]. Орнаментака ускладнювалася, відображаючи зростання майстерності ремісників і зміну естетичних уподобань. Наприклад, у вишивці з'являлися складніші рослинні мотиви, які запозичувалися з європейських зразків, але адаптувалися до місцевих традицій.

Особливе місце в українському жіночому вбранні середньовічного періоду посідала плахта – традиційний поясний одяг, що набув поширення в XIV–XV століттях. Плахта складалася з двох шматків тканини, з'єднаних декоративним швом, і виготовлялася переважно з вовни або льону. Вона обгорталася навколо талії поверх сорочки і фіксувалася поясом, створюючи характерний силует. Плахта прикрашалася тканими геометричними чи рослинними орнаментами, які мали регіональні особливості. Наприклад, у центральних регіонах України переважали ромбоподібні візерунки, тоді як на заході частіше використовувалися смугасті мотиви [6, с. 92]. Виготовлення плаhti потребувало значної майстерності, оскільки тканина ткалася на верстатах вручну, а орнаменти створювалися шляхом вплітання кольорових ниток у процесі ткання.

Плахта була не лише елементом одягу, а й важливим культурним символом. Її орнаменти часто мали захисну функцію, поєднуючи язичницькі мотиви з християнськими символами. Ромбоподібні візерунки асоціювалися з родючістю і захистом від злих сил, а зірки чи хрести символізували духовний зв'язок із космосом. Колірна палітра плаhti також мала значення: червоний колір символізував життя і радість, а чорний – захист і зв'язок із землею [7, с. 115]. У різних регіонах України плахта мала свої особливості: на Поділлі вона була багатшою на кольори, тоді як на Поліссі переважали стримані тони. Ці регіональні відмінності підкреслюють багатство української текстильної традиції та її адаптацію до місцевих умов і культурних впливів.

Особливу увагу в дослідженні приділено ролі одягу, зокрема плахті, у формуванні національної ідентичності. Українське вбрання стало синтезом візантійської розкоші, західноєвропейської елегантності й місцевих традицій. Цей синтез сприяв створенню унікального стилю, який зберігав місцеві особливості, попри зовнішні впливи [6, с. 89].

Таким чином, еволюція середньовічної моди в українському вбранні відображає складний процес культурної взаємодії. Одяг, зокрема плахта, не лише виконував утилітарну функцію, а й був маркером соціального статусу, релігійних вірувань і національної ідентичності. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на аналіз регіональних особливостей моди в різних частинах України, щоб глибше зрозуміти їхній вплив на формування сучасного українського вбрання.

Література

1. Іванов О. Мода Київської Русі. Київ : Видавництво «Історія», 2005. 150 с.
2. Кравець Н. Українська вишивка: символіка та естетика. Л. : Світ, 2010. 200 с.
3. Петренко С. Вплив західноєвропейської культури на моду України XII–XIII ст. Історичний журнал. 2015. № 3. С. 30–40.
4. Сидоренко В. Традиції одягу в Україні. Київ : Мистецтво, 2008. 180 с.
5. Григор'єв М. Жупан як елемент козацької культури. Козацька спадщина. № 5. С. 50–60.
6. Левчук О. Культурні впливи на українське вбрання XIV–XV ст. Вісник університету. 2018. № 12. С. 85–95.
7. Білан Ю. Історія української моди: від середньовіччя до сучасності. Київ : Арт, 2020. 220 с.

Євгеній КОШЕЛЄВ

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
Національного університету
«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»

Тетяна ЗІНЕНКО

ORCID ID: 0009-0005-1138-071X

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва
Національного університету
«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»

КУРАТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ АНДРІЯ РИБКИ В ПОЛТАВСЬКІЙ ПОЛІТЕХНІЦІ

Анотація. Розглянуто кураторську діяльність Андрія Рибки – куратора та керівника Центру сучасного мистецтва у Полтавській політехніці. Проаналізовано основні напрями його роботи, зокрема організації виставкових проєктів, студентських дебютів, перформансів та резиденцій. Наголошено на ролі Центру сучасного мистецтва як платформи для розвитку локальної артсцени й інтеграції молодих митців у професійне середовище. Визначено, що кураторська практика Рибки сприяє формуванню культурного діалогу, підтримує експериментальні форми мистецького висловлення та стимулює розвиток сучасного мистецтва в регіоні.

Ключові слова: Андрій Рибка; кураторство; сучасне мистецтво.

Abstract. The thesis examines the curatorial activity of Andrii Rybka – curator, and head of the Center for Contemporary Art in Poltava. The main directions of his work are analyzed, including the organization of exhibition projects, student debuts, performances, and art residencies. The paper emphasizes the role of the Center for Contemporary Art as a platform for the development of the local art scene and the integration of young artists into the professional environment. It is determined that Rybka's curatorial practice contributes to the formation of cultural dialogue, supports experimental forms of artistic expression, and stimulates the development of contemporary art in the region.

Keywords: Andrii Rybka; curatorship; contemporary art.

Матеріал базується на огляді виставкових програм, публічних ініціатив Центру сучасного мистецтва та загальних спостереженнях щодо впливу кураторських практик на локальну артсцену. Сучасне мистецтво регіонів формується через локальні інституції та кураторські ініціативи. У Полтаві важливу роль у цій сфері відіграє робота окремих кураторів і платформ, зокрема діяльність Андрія Рибки як організатора виставок і проєктів.

Мета статті – проаналізувати вплив кураторської діяльності Андрія Рибки

на розвиток сучасного мистецтва Полтави.

Автори ставлять перед собою завдання визначити ключові напрями кураторської практики, описати інструменти залучення молодих митців, оцінити соціокультурний ефект виставкових ініціатив.

Андрій Рибка був куратором Центру сучасного мистецтва у Полтаві, який став платформою для презентації нових художніх ідей, перформансів, виставок і міждисциплінарних експериментів. Його кураторська діяльність спрямована на інтеграцію молодих художників у професійний мистецький простір.

У рамках роботи центру проводяться студентські виставки, творчі дебюти, резиденції, що сприяють розвитку локальної артсцени. Рибка використовував сучасні форми кураторства – залучав художників до колективних проєктів, організовував діалог між різними напрямками мистецтва (живопис, скульптура, перформанс).

Його підхід відзначається відкритістю, демократичністю та орієнтацією на співтворчість. Через кураторську практику Рибка формує нову культурну спільноту, де важливими є не лише експонування, а й обмін досвідом, навчання, взаємодія.

Кураторська практика Андрія Рибки є каталізатором розвитку полтавської артсцени: вона створює інституційну та соціальну інфраструктуру для молодих художників, сприяє інтеграції локального мистецтва в ширший культурний контекст і стимулює експериментальні форми вираження.

Література

1. У Центрі сучасного мистецтва Полтавської політехніки призначений новий куратор. Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка». URL: <https://nupp.edu.ua/news/u-tsentri-suchasnogo-mistetstva-poltavskoi-politekhniki-priznacheniy-noviy-kurator.html> (дата звернення: 09.10.2025).
2. Кафедра образотворчого мистецтва. Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка. URL: <https://nupp.edu.ua/page/kafedra-obrazotvorchogo-mistetstva.html> (дата звернення: 09.10.2025).
3. «Тістол–Крим»: у Полтавській політехніці представили унікальний мистецький проєкт. Інформаційне агентство IPT-Полтава. URL: <https://irt.pl.ua/news/33830/> (дата звернення: 09.10.2025).
4. «Тактильна екскурсія»: у Полтавській політехніці презентували мистецький проєкт для людей з порушеннями зору. Полтавщина. URL: <https://poltava.to/project/8696/> (дата звернення: 09.10.2025).
5. У Полтаві презентували першу в місті тактильну екскурсію. IPT-Полтава. URL: <https://irt.pl.ua/news/35695/> (дата звернення: 09.10.2025).

КОЛОРИСТИЧНА ТА КОМПОЗИЦІЙНА ГАРМОНІЯ У ГОБЕЛЕНАХ ОЛЬГИ ПІЛЮГІНОЇ

Анотація. Розглянуто колористичну та композиційну гармонію, а також особливості авторської техніки створення гобелена відомою українською художницею Ольгою Пілюгіною. Зроблено акцент на вивченні творчого шляху мисткині, що сформував ці особливості. Висвітлено спільне та відмінне в традиційному решетилівському килимарстві і творчості Пілюгіної. Проаналізовано окремі художні роботи, виставки та проекти, що є відображенням помітного внеску художниці в сучасне українське мистецтво.

Ключові слова: Ольга Пілюгіна; гобелен; сучасне українське мистецтво; Полтавська політехніка.

Abstract. The article is devoted to the study of coloristic and compositional harmony and features of the author's technique of creating a tapestry by the famous Ukrainian artist Olga Pilyugina. The emphasis is on studying the artist's creative path, which formed these features. The common and distinctive features in traditional Reshetyliv carpet weaving and Pilyugina's work are examined. Individual works of art, exhibitions and projects are analyzed, which reflect the artist's notable contribution to modern Ukrainian art.

Keywords: Olga Pilyugina; tapestry; modern Ukrainian art; Poltava Polytechnic.

Решетилівська школа українського килимарства – це одна з провідних традицій українського декоративного мистецтва, відома гармонійною колористикою, орнаментальністю й тематичною глибиною. Традиція базується на споконвічних народних мотивах (дерево життя, квіти, птахи), але в сучасних авторських трактуваннях набуває нової символічності і пластичності. Ольга Пілюгіна – представниця нової генерації решетилівських майстрів, яка поєднує традиційні техніки з авторським мисленням професійного художника. Творчий шлях її формували родина – батько Євген Пілюгін, мати Лариса Пілюгіна та старша сестра Наталія; Решетилівка, де вона зростала, та Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка», де вона навчалася на кафедрі образотворчого мистецтва і де нині як доцент готує нові покоління художників.

Ольга Пілюгіна не руйнує народну традицію – вона її ніби розкодовує.

Наприклад, дерево життя в неї – не просто орнамент, а метафора часу, росту, еволюції. Використовуючи фарби з величезною градацією відтінків, через колірні переходи і фактуру тканини вона створює ілюзію живого дихання твору. Колір є не так засобом декору, як потужною художньою мовою, джерелом сили та енергії. Пілюгіна мислить кольором, як живописець, але втілює його у тканому просторі.

Якщо в традиційному гобелені композиція статична, то у Пілюгіної вона пульсує. Відчуття руху досягається асиметричністю, ритмічними лініями, переходом кольорів і повтором мотивів, які ведуть погляд глядача вглиб та вгору.

Гармонізації робіт художниці сприяє символічна багатшаровість, коли кожен твір поєднує фольклорні символи (птахи, квіти, дерево життя) з філософським підтекстом – пошуком гармонії, духовного світла, оновлення. Тому композиція стає не декоративною, а наративною.

Завдяки синтезу декоративного й образного Ольга Пілюгіна досягає балансу між декоративністю народного мистецтва і глибоким символізмом сучасної образотворчості.

Таким чином, Ольга Пілюгіна представляє етап переходу від традиційного декоративного килимарства до сучасного художнього гобелена, де колір стає самостійною мовою емоцій і світовідчуття; композиція перетворюється на «живе дихання символів», а традиційні народні мотиви набувають ознак сучасності й філософської глибини. Її творчість демонструє, що українська школа гобелена – це живий художній організм, який розвивається через авторські експерименти професійних художників із кольором, ритмом і простором.

Література

1. «Сад пісень»: відкрилась виставка художниці Ольги Пілюгіної. URL: <https://nupp.edu.ua/news/sad-pisen-vidkrilas-vistavka-khudozhnitsi-olgi-pilyuginoi.html>
2. «Тут все пронизане любов'ю»: відкрилася творча виставка кафедри образотворчого мистецтва політехніки. URL: <https://nupp.edu.ua/news/vidkrilasya-tvorcha-vistavka-kafedri-obrazotvorchogo-mistetstva-politekhniki.html>
3. «Натхненний політ»: в університеті відбудеться виставка студентів-художників політехніки. URL: <https://nupp.edu.ua/news/natkhnenniy-polit-v-universiteti-vidbudetsya-vistavka-studentiv-khudozhnikov-politekhniki.html>
4. «Відродимо разом»: у Полтавському художньому музеї відкрилась родинна виставка митців Пілюгіних. URL: <https://nupp.edu.ua/news/vidrodimo-razom-u-poltavskomu-khudozhnomu-muzei-vidkrilas-rodinna-vistavka-mittsiv-pilyuginikh.html>

ЕСТЕТИЧНИЙ ПІДХІД У ПРОТЕЗНОМУ ТА ОРТОПЕДИЧНОМУ ВИРОБНИЦТВІ КРІЗЬ ПРИЗМУ ДИЗАЙНЕРСЬКОГО БАЧЕННЯ

Анотація. Розглядаються історія розвитку та сучасні методи розробки протезів. Акцент зроблено на індивідуалізації та мистецькому підході до створення штучних кінцівок, що особливо актуально після початку повномасштабного вторгнення росії в Україну. Аналізуються досягнення українського ринку у сфері протезування, підкреслюється значення дизайнерських рішень, які поєднують естетику, функціональність і самовираження користувачів. Окрему увагу приділено ролі дизайну як допоміжного засобу психологічної реабілітації та формування позитивного образу людини з протезом у суспільстві. Відзначено перспективи розвитку українського протезного виробництва на основі сучасних технологій і творчих підходів до дизайну.

Ключові слова: протез; мистецтво; індивідуалізація; ортопедія; протезування.

Abstract. The thesis examines the history of development and modern methods of prosthetics design. The emphasis is placed on individualization and the artistic approach to creating artificial limbs, which has become especially relevant after the beginning of Russia's full-scale invasion of Ukraine. The achievements of the Ukrainian prosthetics market are analyzed, highlighting the importance of design solutions that combine aesthetics, functionality, and user self-expression. Particular attention is paid to the role of design as a means of psychological rehabilitation and the formation of a positive image of a person with a prosthesis in society. The prospects for the development of Ukrainian prosthetic production based on modern technologies and creative design approaches are outlined.

Keywords: prosthesis; art; individualization; orthopedics; prosthetics.

У зв'язку з повномасштабним вторгненням росії в Україну для українського населення актуальним є питання виробництва протезів. Зростання кількості людей, яким необхідне протезування, зумовило необхідність удосконалення технологій та пошуку нових естетичних підходів у їх створенні. Нині важливо не лише забезпечити функціональність штучних кінцівок, а й надати їм візуальної привабливості, що сприяє ментальній адаптації користувачів. Саме поєднання технологічного прогресу з дизайнерським мисленням дає змогу під час підбору протезу як медичного засобу підкреслити індивідуальний стиль людини.

Перш ніж розробити ідею для дизайну штучних кінцівок, проаналізуємо історію розвитку протезів. Почалося все з двох протезів пальців ніг, які вчені колись знайшли в Давньому Єгипті. Також інші замітники кінцівок існували в Стародавньому Китаї та Індії, а згодом і в Європі. Вже тоді можна було простежити, що протези розвивалися від простих дерев'яних і шкіряних до складних механічних, де вже використовували сталь. Через війни та численні поранення стимулювався активний процес змін, що привів до появи легших і зручніших моделей з алюмінію, пластику та полімеру [4]. Значний внесок у становлення даної справи зробив французький хірург Амбруаз Пар у XVI столітті. Серед сучасників важливо згадати саме британську художницю-ілюстраторку Софі де Олівейра Барата, яка заснувала The Alternative Limb Project. Цей проєкт поєднує медичну інженерію, мистецтво та самовираження [2]. Її підхід став знаковим для розуміння того, що протез може бути не лише заміником втраченої кінцівки, а й розповідати про особистість свого власника.

Якщо порівняти штучні кінцівки, зроблені в Україні, з іноземними зразками, то можна відзначити істотний прогрес. Вітчизняні фахівці та виробники докладають значних зусиль для вдосконалення як самих протезів, так і їх встановлення. Ще кілька років тому користувачі мали можливість обирати лише базові моделі, а за сучасними чи складними системами доводилося виїжджати за кордон [3]. Нині ситуація змінилася: в Україні діє державна програма безоплатного протезування, що надає можливість отримати якісні та новітні вироби для осіб з інвалідністю і поранених військових.

Важливу роль у розвитку напряму відіграють соціальні мережі, відкриті обговорення та відгуки людей, які діляться власними побажаннями й досвідом. Саме завдяки зворотному зв'язку формується запит на індивідуальний дизайн. У XXI столітті це питання набуває особливого значення, адже протез стає продовженням людини як фізично, так і психологічно. Тому дизайнери все частіше звертаються до елементів персоналізації, експериментують із формами, фактурами та кольорами, створюючи вироби, що підкреслюють унікальність користувача та допомагають йому почуватися впевнено.

Серед ідей для дизайну можна виділити такі: футуристичні напівпрозорі деталі, випаяні на замовлення візерунки або вишивки, додавання до протезів покриття зі спеціального матеріалу, на якому можна робити тимчасові татування. Також цікавим напрямом будуть комбінації цих варіантів для створення найкращих робіт під індивідуальні вподобання споживачів. Тут присутній нахил до напряму «кіберпанк», народні або патріотичні мотиви та до сучасних стилів на вибір. На нашу думку, подібні варіанти мають право на існування та потенціал до поширення не лише в Україні, а й за кордоном.

Отже, вдосконалення протезів у мистецькому напрямі у наш час надзвичайно актуальне. Поєднання функціональності й естетичної виразності сприяє не лише зручності в користуванні, а й формує новий підхід до сприйняття протезу як елемента самовираження. Такий синтез технічного й художнього аспектів відкриває перспективи для подальшого розвитку українського протезного виробництва та його інтеграції в сучасний соціокультурний простір.

Література

1. Sophie D. O. B. The alternative limb project. Altlimbpro. URL: <https://thealternativelimbproject.com/about/>.
2. Амбруаз Паре. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BC%D0%B1%D1%80%D1%83%D0%B0%D0%B7_%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%B5.
3. Бондаренко О. Протезування: у яких випадках варто їхати за кордон, а коли звернутися до українських фахівців. Texty.org.ua. 22.12.2022. URL: <https://texty.org.ua/articles/108540/protezuвання-v-yakih-vypadkah-var-to-yihat-y-za-kordon-koly-zvernutysya-do-ukrayinskyh-fahivciv/>.
4. Протез. Вікіпедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%B5%D0%B7>.

УДК 7.05:78.071.1

Софія ЩЕРБІНА

ORCID ID: 0009-0002-3088-9747

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри дизайну

Міжрегіональної академії управління персоналом

Тетяна КОЗАК

ORCID ID: 0000-0002-6896-1866

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри дизайну
Міжрегіональної академії управління персоналом

ВІЗУАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ МУЗИЧНОГО АЛЬБОМУ: ДИЗАЙН ЯК ПРОДОВЖЕННЯ ЗВУЧАННЯ

***Анотація.** Досліджено процес формування візуальної ідентичності музичного альбому як складової бренда виконавця. Проаналізовано еволюцію дизайну обкладинок – від вінілових платівок до сучасних цифрових форматів (зокрема, платформи Spotify). Розглянуто роль кольору, типографіки та композиції у створенні емоційного коду музики. У практичній частині представлено авторські інтерпретації обкладинок гуртів Linkin Park, Depeche Mode та Imagine Dragons, що демонструють взаємозв'язок між звучанням музики та її візуальним образом.*

***Ключові слова:** музичний дизайн; айдентика; обкладинка альбому; артдирекшин; візуальний образ.*

***Abstract.** The thesis explores the process of forming the visual identity of a music album as part of an artist's brand. The evolution of album cover design – from vinyl records to modern digital formats (particularly Spotify) – is analysed. The study focuses on the role of colour, typography, and composition in shaping the emotional code of music. The practical section presents original reinterpretations of album covers for Linkin Park, Depeche Mode, and Imagine Dragons, illustrating the relationship between musical sound and its visual representation.*

***Keywords:** music design; visual identity; album cover; art direction; visual imagery.*

У сучасному культурному просторі музичний альбом перестав бути лише музикою – він перетворився на комплексний мистецький продукт, де візуальна складова відіграє не менш важливу роль, ніж сам музичний твір. В умовах цифрової епохи, коли музика часто споживається через екрани, дизайн обкладинки, шрифтів, кольорових акцентів та композиційного рішення стає основним інструментом передачі емоційного посилу митця. Візуальна ідентичність допомагає слухачеві сформувати перше враження, відчувати атмосферу альбому ще до натискання кнопки «play» [3]. Дизайн музичного альбому виконує кілька важливих функцій: комунікаційну, естетичну,

символічну та маркетингову. Через поєднання графічних рішень із музичними настроями створюється цілісна система образів, що допомагає слухачеві інтуїтивно розпізнати характер виконавця й жанрову належність композицій. Для цього дизайнери активно застосовують принципи асоціативності кольорів, типографічні експерименти і символічні образи.

Проблема полягає в тому, що багато музичних релізів залишаються без продуманої візуальної концепції, через що зникає глибина сприйняття та розривається зв'язок між звуком і зображенням. Дизайн натомість може бути своєрідним «продовженням звучання» – засобом перекладу аудіальної мови у візуальні форми [1]. Для цього важливо проаналізувати кольорові рішення, фактури, типографіку та символи, які відображають характер музики, жанр, ритм і темп композицій.

Історично взаємозв'язок музики і візуального мистецтва почав активно проявлятися із середини ХХ століття, коли дизайн обкладинок став окремим напрямом графічного мистецтва. Такі автори, як Пітер Севілл (Joy Division, New Order) чи Гіпнотік (Pink Floyd), перетворили обкладинку на об'єкт колекціонування та візуальний код епохи [2]. Нині цей принцип зберігається, однак набуває нових форм. Замість фізичного носія зображення адаптується до цифрових платформ, стримінгових сервісів та соціальних мереж, зберігаючи при цьому роль емоційного медіатора між виконавцем і слухачем [4]. Подібну ідею продовжують сучасні дизайнери, зокрема візуальні рішення для альбомів Біллі Айліш, Гаррі Стайлза чи Florence and the Machine. У їхніх обкладинках кожен елемент – від кольору до композиції – підтримує атмосферу музики.

У процесі створення візуальної концепції важливо враховувати не лише жанр, а й особистість артиста. Візуальний образ має бути щирим продовженням творчого «я», а не лише маркетинговим продуктом. Нині дизайнери дедалі частіше працюють у тісній співпраці з музикантами. Вони шукають форму, яка передає зміст пісень, ритміку, навіть тембр голосу. У результаті дизайн перетворюється на візуальну мову музики, що допомагає слухачеві відчувати її на новому рівні.

Особливе значення має узгодженість усіх елементів – від обкладинки до промоційних матеріалів, що формують цілісну айдентіку виконавця. Сучасні цифрові платформи (Spotify, Apple Music, YouTube Music) мають нові вимоги до візуального оформлення. Воно повинно бути лаконічним, емоційно точним і впізнаваним навіть у мініатюрному форматі. Таким чином, візуальна ідентичність музичного альбому стає складовою бренда виконавця. Воно розширює межі його творчості та робить музику частиною візуальної культури нашого часу. Застосування єдиної стилістики у відеокліпах, афішах, мерчі та соціальних медіа допомагає вибудувати цілісний візуальний наратив, у якому кожен елемент стає частиною єдиного звуково-візуального всесвіту [5].

Дизайн музичного альбому є не лише доповненням, а й самостійним творчим проектом. Він формує асоціації, підсилює емоції, а іноді навіть впливає на сприйняття музики. Гармонійне поєднання звуку та зображення створює повноцінний мистецький досвід, у якому слухач стає не просто

глядачем, а й співучасником. Таким чином, візуальна ідентичність є важливим чинником комунікації між музикантом та аудиторією, перетворюючи дизайн на інструмент звучання.

Література

1. Heller, S. *Graphic Design History*. New York : Allworth Press, 2019.
2. Barnard, M. *Graphic Design as Communication*. Routledge. 2005. URL: <https://doi.org/10.4324/9780203404094>
3. Grunenberg, C., & Hollein, M. *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era*. Tate Publishing. 2005.
4. Heller, S., & Chwast, S. *Graphic Style: From Victorian to Digital*. Abrams Books. 2011.
5. Huber, D. M. *The Recording Studio Handbook*. Focal Press. 2017.
6. Poynor, R. *No More Rules: Graphic Design and Postmodernism*. Yale University Press. 2003.
7. Saville, P. *Designed by Peter Saville*. Frieze Publishing. 2003.

ПСИХОЛОГІЯ СУЧАСНОГО ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Анотація. Розглядається психологічний вимір сучасного візуального мистецтва як феномену соціокультурного простору. Аналізуються механізми впливу мистецтва на індивідуальну та колективну свідомість, зокрема роль емоційного резонансу, символічної комунікації, технологічної медіації і терапевтичного потенціалу творчості. Визначено функцію митця як посередника між індивідуальним і колективним несвідомим, що сприяє соціальній рефлексії та психологічній трансформації суспільства.

Ключові слова: психологія мистецтва; візуальна культура; соціокультурний простір; символічна комунікація; арттерапевтичний потенціал.

Abstract. The article examines the psychological dimension of contemporary visual art as a phenomenon of the sociocultural space. It analyzes the mechanisms of art's influence on individual and collective consciousness, focusing on emotional resonance, symbolic communication, technological mediation, and the therapeutic potential of creativity. The artist is interpreted as a mediator between individual and collective unconscious, facilitating social reflection and psychological transformation of society.

Keywords: psychology of art; visual culture; sociocultural space; symbolic communication; art-therapeutic potential.

Сучасне візуальне мистецтво постає не лише як форма естетичного самовираження, а й як потужний психосоціальний феномен, що відображає, кристалізує й трансформує колективну свідомість суспільства. У добу цифровізації, інформаційних перенавантажень та криз ідентичності саме візуальні образи стають провідними носіями смислів, емоцій і соціокультурних кодів. Психологічний аналіз цього явища допомагає глибше зрозуміти механізми впливу мистецтва на свідомість, несвідоме та поведінку людини.

Сучасне мистецтво виконує функцію колективного дзеркала, в якому суспільство рефлексує власні травми, цінності і тенденції. Візуальні образи є соціальними архетипами, які акумулюють колективний досвід і передають його через символічні форми. Художні практики відображають процеси постмодерної фрагментації ідентичності, що проявляється в множинності стилів, змішуванні жанрів та руйнуванні меж між високим і масовим мистецтвом [1]. Психологічно це відображає прагнення суб'єкта віднайти цілісність у світі, де панує інформаційна ентропія. Психологічні дослідження (Р. Арнхейм, Р. Солсо, В. Рамачандран) свідчать, що сприймання візуального

образу активує складні когнітивно-емоційні процеси [1; 2; 3].

Перцептивна інтеграція допомагає глядачеві несвідомо конструювати смисл із фрагментів форми, кольору, фактури. Емоційна резонансність запускає емпатійні реакції та афективну ідентифікацію (теорія «дзеркальних нейронів»), тоді як семіотичне декодування образу потребує культурної компетентності [2]. Таким чином, психологічне сприймання мистецтва є не пасивним актом, а процесом творення смислу. Сучасне мистецтво має виразний психокорекційний потенціал. В арттерапевтичному аспекті образотворчі практики стають засобом інтеграції емоційного досвіду, особливо в умовах посттравматичного досвіду, спричиненого війною [3].

З екзистенційної точки зору мистецтво допомагає людині осмислити власне буття, знайти сенс у хаотичному світі, тоді як проєктивна функція забезпечує можливість внутрішнього діалогу з власним несвідомим. Із появою цифрового мистецтва (digital art, VR, NFT, медіаінсталяцій) змінилася не лише форма, а й психологічна природа взаємодії з мистецтвом. Демократизація творчості формує нову структуру масової креативності. Кліпове мислення та гіпервізуалізація стимулів призводять до зміщення уваги й зниження глибини сприймання. Водночас імерсивні технології створюють ефект занурення, посилюючи емпатійний вплив і викликаючи стан «поток» [2]. Таким чином, мистецтво стає міжсуб'єктивним простором, у якому взаємодіють глядач, автор і технологічне середовище.

Візуальне мистецтво також функціонує як канал соціальної комунікації, у якому естетичні коди набувають соціально-психологічних значень [1]. Через образи формуються та передаються культурна ідентичність, колективна пам'ять, цінності нації. Художні практики стають формою соціальної критики, висвітлюючи теми нерівності, травми, екологічних і політичних проблем, а також виконують функцію медіації – сприяють емпатії, порозумінню та діалогу. Митець у сучасному суспільстві є медіатором між індивідуальним і колективним несвідомим, трансформуючи соціальні афекти в символічні форми. У посттравматичному контексті художник виконує роль психокультурного терапевта, допомагаючи спільноті опрацювати досвід насилля, втрат і відновлення. Акт творчості водночас є актом саморефлексії митця і стимулом до рефлексії у глядача, формуючи поле колективного усвідомлення.

Отже, психологія сучасного візуального мистецтва відкриває нові горизонти для розуміння взаємодії людини, культури і технологій. Мистецтво є не лише відображенням соціокультурних процесів, а й інструментом їхньої психологічної трансформації [3]. Через візуальні форми суспільство не лише бачить себе, а й змінює себе, проходячи шлях від споглядання до усвідомлення, від інтерпретації до катарсису.

Література

1. Arnheim R. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. University of California Press. 1974.
2. Ramachandran V., Hirstein W. *The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience*. *Journal of Consciousness Studies*. 1999. Vol. 6. P. 15–51.
3. Solso R. *Cognition and the Visual Arts*. The MIT Press. 1994.

Денис ВОРОВЧЕНКО

ORCID ID: 0009-0006-3854-200X

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти

КДАДПМД ім. М. Бойчука

Олег КРАВЧЕНКО

ORCID ID: 0000-0001-9267-3138

кандидат архітектури,

доцент кафедри графічного дизайну КДАДПМД ім. М. Бойчука

ПРИЙОМИ ЗАСТОСУВАННЯ ШРИФТІВ ДЛЯ ВЕБ ТА ПОЛІГРАФІЇ В КОНТЕКСТІ МЕТРИК І ТИПОЛОГІЇ

Анотація. Розглянуто особливості використання шрифтів у вебдизайні та поліграфії крізь призму шрифтових метрик і типології. Проаналізовано вплив параметрів – висоти, кегля, апертури, інтерлітерного інтервалу, контрасту на сприйняття тексту в умовах екрану та друку. Визначено роль антиквенних, гротескових, гуманістичних і декоративних шрифтів у формуванні читацького досвіду та естетичної цілісності дизайну. Акцентовано на потребі адаптивного підходу до вибору шрифтів з урахуванням функціонального навантаження, особливостей середовища сприйняття.

Ключові слова: шрифт; типографіка; метрики; вебдизайн; поліграфія.

Abstract. The article explores the features of font usage in web design and print through the prism of typographic metrics and classification. It analyzes how parameters such as height, point size, aperture, letter spacing, and contrast influence text perception on screens and in print. The role of serif, sans-serif, humanist, and decorative fonts in shaping the reading experience and the aesthetic integrity of design is defined. Emphasis is placed on the need for an adaptive approach to font selection considering functional purpose and perception environment.

Keywords: Font; typography; metrics; readability; print.

У сучасному світі, де інформація сприймається переважно візуально, типографіка стала не просто засобом оформлення тексту, а повноцінним інструментом дизайну, що впливає на ефективність передачі повідомлень [2]. Шрифт, його метрика, структура, пропорції, стилістика значною мірою визначають настрій, стиль і навіть темп читання [4]. Якщо раніше основною сферою функціонування шрифтів була поліграфія, то нині вона розширилася на цифрові платформи, що потребує від дизайнерів нових навичок, гнучкості мислення та здатності адаптуватися до вимог мультимедійного середовища. Актуальність дослідження зумовлена потребою комплексного підходу до вибору шрифтів у кросмедійних умовах [6]. У вебдизайні ключовими параметрами залишаються читабельність на різних екранах, сумісність із системами виведення, адаптивність до масштабування, тоді як поліграфія потребує стабільності контурів, відтворюваності форм і відповідності

особливостям друкарських процесів. Усе це потребує розуміння не лише естетичних, а й технічних характеристик шрифтів, їхньої анатомії, оптичної корекції та взаємодії з композицією в межах певного носія.

Мета дослідження полягає в тому, щоб проаналізувати прийоми застосування шрифтів у веб та поліграфічному дизайні з урахуванням особливостей їхніх метрик і типологічної класифікації. Автор ставить за мету не лише визначити ключові ознаки, що забезпечують читаність, а й розглянути шрифти як естетичний та комунікативний ресурс, здатний формувати характер середовища, у якому функціонує текст. З-поміж завдань – систематизувати знання про шрифтові метрики, визначити найуживаніші типи шрифтів для різних форматів, дати рекомендації щодо їхньої адаптації під певні носії. Завданням дослідження є: розкрити особливості метрик шрифтів у контексті впливу на читаність, проаналізувати типологію шрифтів та її практичне застосування, зіставити шрифтові вимоги веб- та друкованого середовищ, сформулювати рекомендації щодо адаптації шрифтів до різних форматів медіа.

Методи дослідження Застосовано низку міждисциплінарних методів аналізу, що дали змогу розглянути шрифтову проблематику з погляду як технічного дизайну, так і візуальної комунікації. Порівняльний аналіз веб- та друкованих макетів дав змогу простежити особливості впливу шрифтів на читачке сприйняття залежно від типу носія. Було здійснено типографічне моделювання, під час якого створювалися експериментальні макети з різними варіантами типографічного оформлення тексту. Окрему увагу приділено детальному аналізу таких шрифтових параметрів, як висота, апертура, міжбуквений та міжрядковий інтервал, насиченість, контрастність штрихів, які були оцінені за критеріями читабельності і сприйняття тексту.

Виявлено, що для цифрового середовища найефективнішими є гротескові шрифти, які характеризуються простими, лаконічними формами, відкритою апертурою, вирівняною анатомією літер та помірною контрастністю штрихів. Ці особливості сприяють тому, що такі шрифти, як Roboto, Open Sans, Inter демонструють стабільні показники читабельності навіть у складних умовах відображення на екранах різної щільності пікселів і фізичних розмірів. Завдяки оптимальній конструкції гліфів вони добре масштабуються, залишаючись зрозумілими під час зменшення та не викликаючи зорової втоми під час тривалого читання, що особливо важливо для користувацьких інтерфейсів та інформаційних ресурсів.

У контексті поліграфічного дизайну помітна тенденція до переваги антиквенних шрифтів, серед яких традиційно популярними залишаються Times New Roman, Garamond, Caslon. Вони забезпечують високий рівень структурованості, стилістичної вивершеності та гідну відтворюваність у різних способах друку. Їхня вишукана форма, контрастність штрихів та особлива «ритміка» тексту сприяють збереженню читачького комфорту навіть під час щільного верстування та в роботі з великими масивами тексту. Такі шрифти часто асоціюються з академічністю, елегантністю й традиційністю, що робить їх доречними у виданнях художньої, наукової, освітньої літератури.

Таким чином, результати проведеного дослідження підтверджують, що шрифт – це не просто технічний інструмент для передачі вербальної інформації, а важливий засіб формування візуальної мови та культурного коду. У процесі сприйняття тексту в електронному чи друкованому форматі саме типографіка виконує роль посередника між контентом і читачем, установлюючи емоційний тон, стилеву цілісність та загальне враження від інформаційного повідомлення. Раціональний підхід до вибору шрифтів потребує глибокого аналізу метрик, анатомічних особливостей та функціонального призначення гарнітури. Не менш важливо враховувати тип носія, формат, характер повідомлення та цільову аудиторію.

Сучасний дизайнер має орієнтуватися не лише на візуальні вподобання чи модні тенденції, а й на обґрунтовану методологію добору шрифтів, яка спирається на досвід типографічного аналізу, наукові рекомендації та практичне тестування. Шрифт повинен бути водночас естетично виразним і функціонально ефективним, здатним до адаптації в умовах мультимедійного середовища та відповідати запитам інклюзивності, доступності й читабельності. Від якості шрифтового рішення часто залежить успішність проєкту загалом – від комфорту читача до впізнаваності бренда чи ефективності інформаційного впливу.

Отже, типографіка як дисципліна й практика потребує не лише художнього смаку, а й аналітичного мислення, розуміння технологічних процесів та уваги до деталей. В умовах стрімкого розвитку цифрових медіа та гібридного дизайну шрифт є універсальним інструментом комунікації, який поєднує традицію з інновацією, функцію з формою, утилітарність з експресією. Саме тому дослідження у сфері типографіки залишаються надзвичайно актуальними для сучасної теорії і практики дизайну.

Література

1. Чихольд Я. Нова типографіка. Київ : Основи, 2017. 208 с.
2. Рудер Е. Типографіка. Базель : Verlag Niggli, 2001. 272 с.
3. Бондаренко С. Основи шрифтового дизайну. Харків : ХДАДМ, 2020. 156 с.
4. Адамс Ш., Дусон П., Фостер Дж., Седон Т. Заповіді графічного дизайну: 365 практичних порад. Київ : ArtHuss, 2025. 384 с.
5. Гальчинська О., Чупріна А., Басанець Ю., Мусієнко В. Використання сучасних методів шрифтового дизайну в соціальному плакаті. Київ : КНУТД, 2022. 92 с.
6. Мюллер-Брокманн Й. Сіткові системи в графічному дизайні / Й. Мюллер-Брокманн ; пер. з англ. Київ : ArtHuss, 2019. 176 с.

УДК 004.9:37.015.3

Елена-Ірмакулада КОПИЛЕЦЬ

здобувач вищої освіти спеціальності 022 «Дизайн»

Київського національного університету технологій та дизайну

Юлія СИЛЕНКО

ORCID ID: 0000-0002-5535-176X

старший викладач кафедри мультимедійного дизайну

Київського національного університету технологій та дизайну

Маргарита ІВАНОВА

ORCID ID: 0000-0001-7484-7317

асистент кафедри мультимедійного дизайну

Київського національного університету технологій та дизайну

ВЕБДИЗАЙН ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРОФОРІЄНТАЦІЇ МАЙБУТНЬОГО МУЛЬТИМЕДІЙНОГО ДИЗАЙНЕРА

***Анотація.** У дослідженні проаналізовано роль вебдизайну в процесі вибору професії у молоді. Вебдизайн не лише слугує інструментом візуальної комунікації, а й використовується як засіб формування інтерактивного навчального простору, що допомагає користувачеві виявити особисті інтереси та можливі напрями професійного розвитку. Створення освітньої платформи згідно із сучасними принципами UX/UI-дизайну сприяє ефективному поєднанню естетики, функціональності й психологічних аспектів сприйняття інформації. Представлена концепція платформи орієнтована на старшокласників та студентів, що стоять перед вибором майбутньої спеціальності.*

***Ключові слова:** вебдизайн; профорієнтація; освітня платформа; UX/UI; інтерактивність.*

***Abstract.** The paper examines the role of web design in the process of professional self-identification of young people. Web design serves not only as a tool of visual communication but also as a means of creating an interactive educational space that helps users define their interests and potential professional directions. The proposed educational platform concept integrates UX/UI principles to balance aesthetics, functionality, and psychological aspects of user experience.*

***Keywords:** web design; career guidance; educational platform; UX/UI; interactivity.*

Сучасні тенденції розвитку освіти свідчать про динамічне впровадження цифрових технологій у процес професійної орієнтації [1]. Вебдизайн є ключовою складовою таких змін, адже він дає змогу створювати зрозумілі інтуїтивно, візуально привабливі та психологічно комфортні цифрові середовища.

Використання правил UX/UI-дизайну забезпечує логічну організацію інформації, полегшує швидке сприйняття контенту і дає позитивний досвід

користувачам. Продумана структура інтерфейсу допомагає молодим людям краще орієнтуватися у великому обсязі даних, що стосуються професій, напрямів освіти й особистих компетенцій [2].

У процесі створення освітніх онлайн-платформ важливо поєднувати функціональність і візуальну простоту, щоб користувач інтуїтивно міг знаходити потрібну інформацію без перевантаження деталями [3]. Грамотно побудований інтерфейс сприяє залученню уваги, знижує когнітивне навантаження та підвищує мотивацію до подальшого навчання.

Практичні результати використання цифрових ресурсів профорієнтації в країнах Європи свідчать, що інтерактивні онлайн-платформи успішно підтримують процес самовизначення [4]. Вони поєднують тестування, візуальні елементи, індивідуальні рекомендації та функції відстеження прогресу користувача, що допомагає зробити процес вибору професії більш свідомим і гнучким.

Таким чином, вебдизайн відіграє ключову роль у створенні сучасних освітніх програм профорієнтаційного напрямку. Застосування принципів UX/UI-дизайну забезпечує баланс між привабливістю, функціональністю і зручністю, що сприяє формуванню позитивного користувацького досвіду. Інтерактивна візуальна комунікація допомагає перетворити процес самопізнання на приємну та зрозумілу взаємодію, роблячи доступнішою та ефективнішою для молодого покоління.

Отже, втілення вебдизайну у профорієнтаційні освітні ресурси є важливим кроком до модернізації української системи освіти. Розробка таких платформ на основі міжнародного досвіду [5] може не лише допомогти молоді зробити усвідомлений вибір професії, а й стимулювати розвиток цифрової культури, критичного мислення та самостійності у ухваленні життєво важливих рішень.

Література

1. Norman D. The Design of Everyday Things. 2013. С. 35–49, 83–89.
2. Krug S. Don't Make Me Think. 2014. С. 9–27, 41–56.
3. Garrett J. J. The Elements of User Experience. 2011. С. 23–40, 88–101.
4. Euroguidance. Digital Tools for Career Guidance. 2024. С. 12–18.
5. Силенко Ю. В., Іванова М. С. Інтерактивний дизайн у сучасному візуальному середовищі: тенденції та інновації. Grail Of Science, No. 45 (2024): III Cisp Conference «Open Science Nowadays: Main Mission, Trends And Instruments, Path And Its Development», Vinnytsia, UKR – Vienna, AUT (Online), 2024. С. 697–700.

УДК 004.4'275:[004.928:7.012

Юлія ГЕОРГІЄВА

здобувач вищої освіти спеціальності 022 «Дизайн»

Київського національного університету технологій та дизайну

Олена ВАСИЛЬЄВА

ORCID ID: 0000-0003-1040-2903

кандидат технічних наук, доцент

Київського національного університету технологій та дизайну

ГІБРИДНА АНІМАЦІЯ: НОВІ ГОРИЗОНТИ ВІЗУАЛЬНОГО СТИЛЮ В 3D-АНІМАЦІЇ

Анотація. *Стаття присвячена дослідженню поняття гібридної анімації, її становлення та основних етапів розвитку. Проаналізовано відеоматеріали, літературні та візуальні джерела, що дало змогу визначити характерні особливості цього напрямку та простежити тенденції його розвитку.*

Ключові слова: *гібридна анімація; 2D-анімація; 3D-анімація.*

Abstract. *The work aims to study the concept of hybrid animation, its formation and main stages of its development. Video materials, literary and visual sources were analysed, which allowed for the identification of the characteristic features of this trend and trace the trends in its development.*

Keywords: *hybrid animation; 2D animation; 3D animation.*

Гібридною анімацією називають поєднання 2D- і 3D-анімації [1, с. 19]. Однією з перших робіт, де було використано 3D-елементи у 2D-анімації, вважають анімаційний фільм від Walt Disney Productions «Чорний казан» (англ. The Black Cauldron) 1985 року [2, с. 5]. 3D-елементи почали використовувати для сцен, де присутні динамічні або складні ракурси, які легше реалізувати в 3D. Наступною роботою, де студія використала таке поєднання, став «Великий мишачий детектив» (англ. The Great Mouse Detective) 1986 року, в одній сцені цього твору була застосована 3D-модель годинникового механізму [3]. Через складну перспективу та рух деталей середовища цей момент було б важко реалізувати за допомогою ручної анімації.

У сучасній анімаційній індустрії поняття гібридної анімації набуло нового значення. Якщо у своїх перших проявах 3D-елементи виконували допоміжну роль, то нині таке поєднання дає змогу митцям експериментувати з візуальним стилем та формою роботи. 2D-текстури на 3D-об'єктах, 2D-ефекти у 3D-сценах, 2D-персонажі у 3D-просторі – таких комбінацій може бути безліч, адже гібридна анімація є гнучким інструментом, який допомагає повною мірою реалізувати авторське бачення.

Проривною роботою, що змінила подальший розвиток 3D-анімації, став анімаційний фільм «Людина-павук: Навколо всесвіту» (англ. Spider-Man: Into the Spider-Verse, 2018) від Columbia Pictures та Sony Pictures Animation.

Ця стрічка продемонструвала креативний підхід творців до використання 3D-анімації. Анімація «по два кадри» (англ. animating on 2s), «розмиття кадру» (англ. smear frame), унікальні ефекти і текстури стали ключовими елементами, що забезпечили успіх проєкту. Позитивна реакція глядачів і критиків засвідчила актуальність і затребуваність такого підходу, започаткувавши новий етап у розвитку анімації. Сучасна тенденція до використання гібридної анімації відкриває для митців неймовірні можливості – реалізовувати власне бачення, виходячи за межі однієї техніки, а також досліджувати й розвивати цей перспективний напрям.

Література

1. Kivistö, J. Hybrid animation: The process and methods of implementing 2D style in 3D animation. 2019. URL: https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/265116/Kivisto_Jerina.pdf (дата звернення: 13.10.2025).
2. O'Hailey, T. Hybrid Animation: Integrating 2d and 3d Assets. 1st ed. New York, 2010. 256 p. DOI: 10.4324/9780080958422.
3. Електронне джерело «Walt Disney Animation Studios». URL: <https://www.youtube.com/shorts/CnhhLDoPXzc> (дата звернення: 13.10.2025).

ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ ВІЙСЬКОВИХ ПІДРОЗДІЛІВ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОСТІ

Анотація. *Висвітлено процес формування візуальної комунікації українських військових підрозділів у контексті російської воєнної агресії. Акцент зроблено на розвитку візуальної ідентичності як елементу самопрезентації, маркування, консолідації, комунікації та брендингу, що впливають на суспільне сприйняття та формують власний імідж у межах єдиної військової структури. Такий підхід перетворює військову візуальну комунікацію на складову культурної політики.*

Ключові слова: *візуальна комунікація; айдентика; Збройні сили України; брендинг; дизайн; культурна політика.*

Abstract. *The paper highlights the process of forming visual communication of Ukrainian military units in the context of Russian military aggression. The emphasis is on the development of visual identity as an element of self-presentation, branding, consolidation, communication, and branding, which influence public perception and shape their own image within a unified military structure. This approach transforms military visual communication into a component of cultural policy.*

Keywords: *visual communication; identity; Armed Forces of Ukraine; branding; design; cultural policy.*

Воєнна агресія росії проти України радикально змінила не лише геополітичний контекст, а й комунікаційне та візуальне поле українського суспільства. Формування Збройних сил та добровольчих підрозділів стали центром публічної уваги, відповідно і їхня візуальна ідентичність набула характеру важливої складової самопрезентації підрозділів: емблеми, шеврони, прапори, рекламні матеріали, медіаконтент у соціальних мережах, фото- і відеопродукція, мерч та мемкультура утворили розгалужену систему символів та образів. Проте реклама «виконує багато соціальних функцій. Будучи одним із агентів соціалізації, вона містить механізм виховного впливу, тобто може стати транслятором патріотичних цінностей» [1, с. 134].

Візуальна ідентичність та комунікація військових формувань виконує ширші функції, окрім маркувальної. Вона підвищує бойовий дух і згуртованість, формує довіру суспільства, стимулює волонтерську та донорську підтримку, а також є інструментом протидії інформаційній агресії. Постановка нових завдань у сфері безпеки супроводжувалася появою множинних візуальних практик: від саморобних шевронів і локальних знаків добровольчих

батальйонів – до візуальної ідентичності, розробленої професійними митцями, дизайн-спільнотою у співпраці з комунікаційними службами ЗСУ (рис. 1). Ця «пластичність» візуальної мови допомагала формуванням оперативно реагувати на виклики воєнного та суспільного характеру, але одночасно породила проблеми фрагментації, варіативності стандартів і потенційних ризиків репрезентації (політизація символіки, неоднозначні історичні алюзії, вузькоспрямований контекст повідомлень, суперечності між іміджем і військовими вимогами тощо).

Описані умови сприяли виникненню унікального феномену – формування окремими підрозділами Збройних сил України, а також добровільних військових формувань (добробатів) власних візуальних ідентичностей, які б допомогли їм виокремитися всередині єдиної армійської структури. На відміну від класичної моделі, де Збройні сили є монолітним інститутом з уніфікованою та стандартизованою символікою, український контекст сучасності створив конкурентне середовище, де «українські бригади можуть самостійно залучати нових військовослужбовців, і вони конкурують між собою, створюючи найефективніші рекламні кампанії для популяризації участі у війні» [2]. Військові підрозділи стають брендом. Цей фактор безпосередньо відображається у візуальній комунікації підрозділів: від символіки й слоганів – до медіаконтенту і рекрутингових кампаній, спрямованих на залучення кадрів і формування позитивного іміджу.

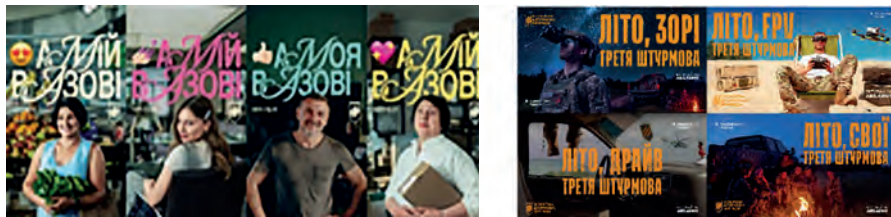


Рис. 1. Серія рекламно-графічних зображень військових підрозділів: а – «А мій в Азові», 12 бригада НГУ «Азов», 2025. Україна; б – «Літо, третя штурмова», 3 ОШБр, 2024. Україна.

У сучасних умовах війни візуальна ідентичність українських військових формувань перетворюється на складову ширшої інформаційної стратегії, яка поєднує маркування належності, внутрішню консолідацію та публічну комунікацію. Особливо це стосується добровільних та окремих спеціалізованих підрозділів, що сформувалися на тлі суспільних трансформацій після 2014 року, які виникли в умовах стрімких суспільних змін, на кшталт революції та війни [3, с. 148].

Таким чином, військова візуальна комунікація України перетворюється на повноцінний сектор культурної політики, формуючи образ України як держави, що чинить спротив, зберігає гідність і творить нову систему символів національної єдності.

Література

1. Согорін А. А. Реклама як засіб патріотичного виховання (за результатами масового та експертного опитувань). Український соціум. 2016. № 4. С. 134–139.
2. Johnson, L.; Korolchuk, S. Meet Ukraine's top fighting unit – at least that's what its ad says. The Washington Post, 2024. URL: https://www.washingtonpost.com/world/2024/10/14/ukraine-advertisements-recruitment-ad-campaigns/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 10.10.2025).
3. Kähkö I. A nation-in-the-making, in arms: control of force, strategy and the Ukrainian Volunteer Battalions. Defence Studies, 2018. Vol. 18, № 2. P. 147–166. DOI: <https://doi.org/10.1080/14702436.2018.1461013> (дата звернення: 10.10.2025).

ВПЛИВ ГЕНЕРАТИВНОГО ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ НА СТВОРЕННЯ МАРКЕТИНГОВОГО КОНТЕНТУ

Анотація. Досліджується використання генеративного штучного інтелекту у сфері маркетингового контенту, проаналізовано його переваги, обмеження та практичні кейси провідних брендів. Розглянуто проблеми якості й унікальності матеріалів, правові та етичні виклики, а також технічні й фінансові аспекти впровадження. На прикладі платформ MidJourney, DALL·E, Runway і практик компаній Nike, Coca-Cola та Adidas показано, як генеративний ШІ допомагає підвищити швидкість, масштабованість і персоналізацію контенту, водночас потребуючи комплексного підходу до контролю якості й дотримання етичних стандартів.

Ключові слова: генеративний штучний інтелект; цифровий маркетинг; візуальний контент.

Abstract. The article examines the use of generative artificial intelligence in marketing content, analyzing its advantages, limitations, and practical cases of leading brands. It addresses issues of quality and originality of materials, legal and ethical challenges, as well as technical and financial aspects of implementation. Using the examples of platforms such as MidJourney, DALL·E, Runway, and the practices of companies like Nike, Coca-Cola, and Adidas, the study demonstrates how generative AI can enhance speed, scalability, and personalization of content, while requiring a comprehensive approach to quality control and adherence to ethical standards.

Keywords: generative artificial intelligence; marketing content; automation; personalization; legal and ethical aspects; digital marketing.

У сучасних умовах розвитку цифрових технологій генеративний штучний інтелект (ШІ) стає потужним інструментом для створення візуального, аудіального і текстового контенту. Його застосування охоплює різноманітні сфери, зокрема маркетинг, SMM, дизайн, рекламу та художню творчість, допомагаючи істотно скоротити час на виробництво матеріалів та забезпечити персоналізацію комунікацій. Водночас зростає кількість дискусій щодо етичних, правових і творчих аспектів використання ШІ, зокрема щодо авторства, унікальності контенту і ролі людини у творчому процесі. Актуальність дослідження зумовлена потребою системного осмислення можливостей та обмежень генеративних технологій для маркетингових і креативних стратегій у сучасному цифровому середовищі.

Сучасна наукова література демонструє значне зростання зацікавленості темою застосування генеративного штучного інтелекту (ШІ) у маркетингових і творчих процесах. Так, у працях Патіла (2024) [1] та Грівала (2024) [2] детально розглядаються переваги генеративних моделей для персоналізації маркетингових кампаній та оптимізації комунікацій зі споживачами. Автори підкреслюють швидкість створення контенту і можливість масштабування креативу як ключові чинники інтеграції ШІ в бізнес-процеси.

Кшетрі (2024) [3] та Іслам (2024) [4] приділяють увагу технічним аспектам генеративних систем, класифікуючи їх за типами вхідних і вихідних даних (текст, зображення, відео, 3D-моделі, звук) та описують їхні сценарії використання у цифровому маркетингу. Вони зазначають, що мультимодальні системи (наприклад, GPT-4o, Kosmos-1) дають змогу комплексно інтегрувати різні формати контенту, що створює нові можливості для брендів.

Водночас Хартманн (2025) і Сміт (2024) акцентують увагу на проблемах авторства, етичних обмеженнях та правовій невизначеності під час використання генеративного ШІ. Підкреслюється ризик уніфікації контенту, потенційне порушення інтелектуальної власності й необхідність нормативно-етичних регламентів для безпечного застосування технологій.

Українські дослідження також демонструють актуальність теми. Так, Дмитрик (2024) і Креспо (2024) аналізують використання ШІ як інструмента для художньої творчості, підкреслюючи його роль у розширенні можливостей митця без повного заміщення людської творчості. Шевченко (2024) досліджує етичні аспекти і вплив генеративних систем на соціальну відповідальність творців контенту в українському контексті, тоді як Іванова (2024) акцентує увагу на питаннях інтелектуальної власності під час комерційного використання ШІ-контенту.

Аналіз літератури дає змогу зробити висновок, що генеративний штучний інтелект є перспективним інструментом для маркетингових комунікацій, однак його впровадження потребує збалансованого підходу, що враховує технічні, етичні та правові аспекти. Літературні джерела одностайні: ключові переваги технологій – це швидкість, масштабованість і персоналізація, однак наголошують на проблемах якості, авторства й унікальності контенту.

Розвиток генеративних технологій штучного інтелекту істотно трансформує процес створення маркетингового контенту, відкриваючи нові можливості для брендів у цифровому середовищі. Сучасні платформи допомагають автоматизувати виробництво візуальних матеріалів, відео, музики та інтерактивних елементів, скорочуючи час і ресурси, необхідні для реалізації маркетингових кампаній. Водночас різноманіття підходів і технологій потребує системного аналізу, що дає змогу зрозуміти, які моделі найефективніші в застосуванні залежно від типу контенту, цілей бренда і форматів комунікації. Саме на основі такого підходу формується класифікація генеративних моделей, яка допомагає чітко окреслити їхні можливості й функціональні особливості.

Розвиток генеративних технологій штучного інтелекту істотно трансформує процес створення маркетингового контенту, відкриваючи нові

можливості для брендів у цифровому середовищі. Сучасні платформи дають змогу автоматизувати виробництво візуальних матеріалів, відео, музики та інтерактивних елементів, що значно скорочує час і ресурси, необхідні для реалізації маркетингових кампаній. Водночас різноманіття підходів і технологій потребує системного аналізу, який дає змогу зрозуміти, які моделі найефективніші залежно від типу контенту, цілей бренда та форматів комунікації.

Для чіткішого розуміння функціональних можливостей генеративних систем доцільно розглянути їхню класифікацію за типом створюваного контенту і характером вхідних даних. Так, виділяють кілька напрямів.

Перший – текст + зображення, де моделі на кшталт DALL·E 2 / 3, MidJourney, Stable Diffusion чи Adobe Firefly генерують статичні візуали для рекламних банерів, ілюстрацій та продуктового рендерингу.

Другий напрям – текст + відео, представлений системами Runway Gen-2, Pika Labs, OpenAI Sora, які створюють SMM-ролики, рекламні тизери та анімаційні сторіси.

Третій напрям – текст + 3D / об'єктне моделювання, як-от DreamFusion, Luma AI, Point-E, що формують тривимірні моделі для VR / AR-магазинів і презентацій.

Четвертий напрям – зображення + зображення, де ControlNet, StyleGAN або функції Photoshop AI (inpainting / outpainting) виконують редизайн брендкових матеріалів та варіації макетів.

П'ятий напрям – звукові генеративні моделі (Text-to-Audio / Music), наприклад, Suno AI, MusicLM, ElevenLabs, що створюють джінгли, фонові треки та озвучення.

Нарешті, шостий напрям – мультимодальні системи, такі як GPT-4o, Gemini, Kosmos-1, здатні поєднувати текст, зображення, звук і відео для комплексного створення рекламних кампаній.

Генеративний ІІІ стає важливим інструментом сучасного маркетингу, даючи змогу скоротити час і ресурси на створення контенту, забезпечувати його масштабованість та персоналізацію. Водночас його використання супроводжується викликами щодо якості й унікальності матеріалів, правових обмежень, етичних ризиків та потенційної втрати людського чинника у творчому процесі. Практичні кейси провідних міжнародних брендів демонструють ефективність інтеграції ІІІ в маркетингові стратегії, водночас підкреслюючи необхідність комплексного підходу: вибору відповідних платформ, контролю якості, дотримання правових норм та етичних стандартів для безпечного і результативного застосування технологій.

Література

1. Patil D. Generative artificial intelligence in marketing and advertising: Advancing personalization and optimizing consumer engagement strategies. 2024. URL: <https://www.researchgate.net/publication/385885224>. (дата звернення: 10.09.2025).

2. Grewal D., Saturnino C. B., Davenport T., Guha A. How generative AI Is shaping the future of marketing. *Journal of the academy of marketing science*, 2025. Volume 53, p. 702–722. URL: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11747-024-01064-3>. (дата звернення: 10.09.2025).

3. Kshetri N., Dwivedi Y. K., Davenport T. H., Panteli N. Generative artificial intelligence in marketing: Applications, opportunities, challenges, and research agenda. *International Journal of Information Management*, 2024. Volume 7. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S026840122300097X>. (дата звернення: 12.09.2025).

4. Islam T., Miron A., Nandi M., Choudrie J., Liu X., Li Y. Transforming Digital Marketing with Generative AI. *Computers* 2024, 13 (7). URL: <https://www.mdpi.com/2073-431X/13/7/168>. (дата звернення: 09.09.2025).

Володимир ПРЯДКА

Заслужений діяч мистецтв України,
професор, професор кафедри рисунка
КДАДПМД ім. М. Бойчука

Леся МАКСИМОВА

ORCID ID: 0009-0001-0604-7278

старший викладач кафедри монументального та станкового живопису
КДАДПМД ім. М. Бойчука

Вероніка ХАРЛАН

здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
КДАДПМД ім. М. Бойчука

ОБРАЗ ЄВРОПИ МІЖ МІФОМ І РЕАЛЬНІСТЮ: ХУДОЖНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТА УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Анотація. Досліджується міф про викрадення Зевсом у вигляді білого бика фінікійської царівни Європи як багатозарядний культурний архетип у філософії, літературі та образотворчому мистецтві. Проаналізовано символіку ключових образів – Зевса-бика, Європи, моря – та їхнє відображення у творах Тиціана, Рембрандта, Клода Лоррена та інших. Особливу увагу приділено паралелям між міфом і сучасною Україною, де мотив викрадення слугує метафорою історичної долі країни, що зберігала ідентичність і духовну силу, незважаючи на зовнішні впливи. Міф про Європу набуває нового звучання в сучасному мистецтві, зокрема у воєнному контексті, стаючи символом втрати, відродження та культурної незламності.

Ключові слова: міф; Європа; символіка; архетип; українське мистецтво; ідентичність; образотворче мистецтво.

Abstract. The article examines the myth of the abduction of Europa as a multi-layered cultural archetype in philosophy, literature, and visual arts. It analyzes the symbolism of key figures – Zeus as a bull, Europa, and the sea—and their representations in the works of Titian, Rembrandt, Claude Lorrain, and others. Special attention is given to parallels between the myth and contemporary Ukraine, where the motif of abduction serves as a metaphor for the country's historical fate, maintaining its identity and spiritual strength despite external influences. The myth of Europa gains new resonance in contemporary art, particularly in the context of war, symbolizing loss, revival, and cultural resilience.

Keywords: myth; Europa; symbolism; archetype; Ukrainian art; identity; visual arts.

Міф із часом трансформується в культурний архетип, що існує в колективній свідомості поколінь і переосмислюється у філософії, літературі та мистецтві різних епох. Його інтерпретації змінюються залежно від

історичних, соціокультурних та ідеологічних контекстів.

Міф про викрадення Європи нині розглядається не лише як історія про божественну волю чи кохання, а й як метафора геополітики, пошуку ідентичності, втрати й відродження, зокрема в історичних паралелях з Україною. На старовинних європейських картах XVI–XVII ст. поняття «Європа» часто охоплювало територію сучасної України. Перенесення Європи Зевсом через море можна трактувати як символ зародження нової цивілізаційної ідентичності, яка згодом ототожнюється з українськими землями.

Протягом століть Україна неодноразово ставала «викраденою» територією, розділеною між сусідами, та водночас залишалася простором перетину культур і цінностей. Попри це, українська культура зберігала духовну красу та ідентичність, породжуючи нові смисли у літературі, музиці, фольклорі й образотворчому мистецтві.

Міф про викрадення Європи символізує перехід від Сходу до Заходу, рух культур і цінностей, а також початок нової цивілізаційної епохи. Зевс у вигляді білого бика поєднує силу й хитрість, а красуня Європа стає матір'ю нової цивілізації, уособлюючи жертву й відродження. Море виступає межею між світами, символізуючи перехід і трансформацію.

В образотворчому мистецтві сюжет часто зображується як сцена перепливання бика з Європою на тлі берега Фінікії. Відомі приклади: Пестанська ваза-кратер (370–360 рр. до н. е.) з морськими істотами та крилатим Еротом, а також Веронська скринька (кінець X – початок XI ст.) із менадами й кентаврами, що поєднують античний сюжет із середньовічною символікою.

У різні епохи міф набував нових сенсів: від алегорії любові та духовного єднання – до символу геополітичних і культурних трансформацій, актуальних і в сучасному мистецтві [4].

У європейському мистецтві міф про викрадення Європи набуває різних інтерпретацій: від героїко-драматичних – доромантизованих і сентиментальних. Художники не лише відтворювали античний сюжет, а й осмислювали його через власну естетику, світогляд і культурний контекст. Міфологічна трагедія часто перетворювалася на алегорію сили, краси й фатальної долі, що поєднує людське й божественне.

Тиціан у «Викраденні Європи» (1560–1562) поєднує майстерну композицію та емоційність: білий бик перепливає море з Європою на спині, а обличчя дівчини передає страх і захоплення, внутрішній конфлікт між невинністю та силою.

Рембрандт у «Викраденні Європи» (1632) акцентує на психологічній глибині та драматизмі. Художник зображує емоції героїв через реалістичні фігури, хвилі та світлотінь, передаючи тривогу й трагічну приреченість Європи.

Клод Лоррен у «Сцені узбережжя з викраденням Європи» (1655) переносить увагу на гармонію пейзажу. Міфологічний сюжет стає лише частиною величної природи, де людська драма розчиняється у світлі, спокої та естетичній рівновазі.

Усі три твори по-різному трактують один сюжет, поєднуючи особливості свого часу з універсальними темами – коханням, силою, втратою та оновленням [3.]

У сучасному мистецтві, особливо з воєнною тематикою, простежуються алузії на міф про викрадення Європи. Навіть без прямого зображення сюжету зберігається мотив втрати, переміщення та зіткнення сили й беззахисності. Міф постає як універсальний культурний архетип, що набуває нових сенсів у сучасному контексті.

Він символізує перехід, трансформацію і зміну епох, відображає культурне та політичне переосмислення. Через художні інтерпретації міф стає інструментом осмислення історичних і сучасних подій. Образ викраденої Європи символізує межу між свободою та насильством, вірою і страхом, а нині, зокрема в українському воєнному контексті, він відображає втрату й відродження, надію та стійкість.

Література

1. Голос країни. Викрадення Еллади. URL: <https://www.golos.com.ua/article/332021> (дата звернення: 16.09.2025).
2. Міф Європи в сучасній українській культурі. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/8c83d5a3-1f7b-4b6d-8666-2b7d121df165> (дата звернення: 16.09.2025).
3. How Europe Got Its Name – The Myth of Europa in Art. DailyArt Magazine. URL: <https://www.dailyartmagazine.com/europa-in-focus-rape-and-rebirth/> (дата звернення: 18.09.2025).
4. Veroli Casket. Victoria and Albert Museum. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O70463/veroli-casket-casket-unknown/> (дата звернення: 18.09.2025).

УДК 7.038.54(477):355.48"2022–..."

Олександра САМОЙЛЕНКО

ORCID ID: 0000-0002-0056-2703

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри монументального і станкового живопису

КДАДПМД ім. М. Бойчука

Діана НИКИТЮК

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

КДАДПМД ім. М. Бойчука

ВОЄННІ РЕАЛІЇ У ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

Анотація. Розглянуто феномен плетіння маскувальних сіток як приклад поєднання волонтерської діяльності, ремісничих традицій і сучасного мистецтва в умовах війни. Показано, що ця діяльність не лише забезпечує захисну функцію для військових, а й формує культурну пам'ять, підтримує соціальні зв'язки та стає матеріалом для мистецьких наративів.

Ключові слова: волонтерство; маскувальні сітки; культурна пам'ять; міфологія; ремесло; сучасне мистецтво; війна.

Abstract. The phenomenon of weaving camouflage nets is examined as an example of the synthesis of volunteer activity, craft traditions, and contemporary art in the context of war. It is shown that this practice not only provides a protective function for the military but also shapes cultural memory, strengthens social connections, and becomes material for artistic narratives.

Keywords: volunteering; camouflage nets; cultural memory; mythology; craft; contemporary art; war.

Сучасні джерела переконливо засвідчують багатовимірність феномену волонтерського плетіння маскувальних сіток в Україні, який поєднує практичну утилітарність із культурно-символічними значеннями. У публіцистичних та антропологічних дослідженнях наголошується, що ця діяльність стала формою масового громадянського залучення, яка не лише підтримує фронт, а й відновлює соціальні зв'язки та зміцнює колективну солідарність. Волонтерські майстерні при бібліотеках, музеях і закладах освіти описуються як простори «доглядової праці», де допомога захисникам поєднується з психоемоційною підтримкою учасників [1; 2].

Плетіння сіток, споріднене з традиційним жіночим рукоділлям, нині символізує охорону дому й держави. Ця діяльність поєднує ремісничі, естетичні та міфологічні виміри, утворюючи культурний феномен воєнного часу – прояв солідарності, творчості й духовної стійкості українського суспільства.

У мистецькому дискурсі практика плетіння сіток виходить за межі утилітарності, інтегруючись у сферу сучасного мистецтва. За спостереженнями «Artists' Safety Navigator», волонтерські практики стають матеріалом

для художніх інсталяцій, візуальних наративів і документальних проєктів [3]. Міфологічний вимір цієї практики розкривається через образи давньогрецьких Мойр і скандинавських Норн, які прядуть нитку долі. У цьому контексті кожна вплетена стрічка символізує акт колективного захисту і продовження життя. Така інтерпретація поєднує сучасне волонтерство з традицією жіночого рукоділля, наділяючи його антропологічним і культурним змістом.

Дослідження української вишиванки підтверджують, що текстильні практики історично виконували функцію збереження ідентичності і культурної пам'яті [4]. Тому сучасне плетіння сіток можна розглядати як трансформацію цієї традиції у воєнному контексті, де матеріальне поєднується із сакральним, а індивідуальне – з колективним.

Отже, у сучасному науковому дискурсі плетіння маскувальних сіток осмислюється як багаторівневий культурний феномен, що поєднує соціально-антропологічний, естетичний, міфологічний та меморіальний виміри.

Література

1. Weaving peace, weaving victory: Camouflage nets in wartime Ukraine. URL: <https://medanthro.net/critical-care/weaving-peace-weaving-victory-camouflage-nets-in-wartime-ukraine/> (дата звернення: 01.10.2025).
2. Humanitarian aid for Ukrainian soldiers: Camouflage netting. Volunteering Ukraine: website. URL: <https://www.volunteeringukraine.com/en/post/humanitarian-aid-for-ukrainian-soldiers-camouflage-netting> (дата звернення: 01.10.2025).
3. Navigating the War as Artists in Ukraine: A Practical Resource. URL: <https://moca.org.ua/wp-content/uploads/2025/02/ENG-Artists-Safety-Navigator.pdf> (дата звернення: 01.10.2025).
4. Greet W. «Spiritual Armour»: Crafting Ukrainian Identity through Vyshyvanka. *Czech Journal of international relations*, 2024. Vol. 59. № 1. P. 177–210. DOI: 10.32422/cjir.776

УДК 75.046.3(477)

Володимир ПРЯДКА

Заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри рисунка КДАДПМД ім. М. Бойчука

Лідія ГОЛЕМБОВСЬКА

ORCID ID: 0009-0005-8678-7629

старший викладач кафедри монументального та станкового живопису

КДАДПМД ім. М. Бойчука

Анжеліка АЛЕКСЄЄВА

здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

КДАДПМД ім. М. Бойчука

КОЗАК МАМАЙ. АВТОРСЬКИЙ ПОГЛЯД НА ВІЧНУ ТЕМУ

Анотація. Досліджується образ козака Мамає як символу української національної ідентичності, духовної стійкості і культурної пам'яті. Розглядаються історичне формування образу, його сакральне та символічне значення, а також сучасні мистецькі інтерпретації.

Ключові слова: Козак Мамай; українська культура; національна ідентичність; сакральне мистецтво; духовна спадкоємність.

Abstract. The article explores the image of Cossack Mamay as a symbol of Ukrainian national identity, spiritual resilience, and cultural memory. It examines the historical formation of the image, its sacred and symbolic meanings, as well as contemporary artistic interpretations.

Keywords: Cossack Mamay; Ukrainian culture; national identity; sacred art; spiritual heritage.

Козак Мамай посідає особливе місце в українській культурній пам'яті, адже поєднує в собі як історичні, так і духовно-символічні виміри. Він виник не лише як художній феномен, а й як унікальна форма самовираження народу, що через мистецтво передавав уявлення про свободу, духовну рівновагу та зв'язок із сакральним світом. Мамаснавство як науковий напрям поступово сформувалося на перетині історії, мистецтвознавства, етнографії та культурології, а сам образ став предметом численних інтерпретацій і переосмислень.

Актуальність дослідження образу козака Мамає визначається його символізмом як елементом української національної ідентичності, стійкості і пам'яті. У сучасних умовах він постає символом незламності духу та поваги до історичної спадщини. Метою статті є художнє та символічне переосмислення традиційного канону Мамає, інтегруючи мотиви війни та жертвності українських воїнів. Робиться спроба трансформувати його образ у багатовимірний символ сучасного захисника, поєднуючи історичну постать, духовну сутність, пам'ять, силу та надію.

В українській культурній традиції образ козака Мамає посідає виняткове місце як символ внутрішньої сили, гідності й духовної цілісності народу. Від XVII до XIX століття його зображення залишалися органічною частиною побутового простору – їх можна було побачити в хатах і козаків, і селян. Цей образ не просто прикрашав оселю – він виконував функцію своєрідного духовного охоронця, візуального нагадування про цінності, що лежать в основі української ментальності: свободу, миролюбність, самоповагу та зв'язок із вищими силами.

Козак Мамай – це не лише мандрівник чи воїн, а й утілення філософа, митця, святого подвижника, що перебуває в глибокому єднанні з власним духовним світом. Його образ – це не так портрет, як символ. Він асоціюється зі здатністю до самозаглиблення, споглядання і тонкого відчуття часу й простору. У цьому контексті Мамай постає своєрідним національним Спасителем, здатним надихнути до внутрішнього пробудження, до боротьби не лише на полі бою, а й у духовній площині.

Образ Мамає поєднує риси святого, воїна, кобзаря і характерника. Його інструмент – бандура – не лише музичний атрибут, а символ глибокої внутрішньої гармонії, зв'язку з пам'яттю поколінь. Його поза – схрещені ноги – наштовхує на думки про медитативний стан, глибоку зосередженість, що перегукується з духовними практиками і єднанням душі й тіла. Саме тому Мамай асоціюється з містичним знанням, пророчим баченням, відчуттям реальності на тонших рівнях. Це збірний образ, що ввібрав у себе весь духовний потенціал козацтва – він є символом пам'яті про всіх невідомих воїнів, які стали частиною великого національного єгрегора.

У візуальній структурі традиційної картини з Мамаєм присутні елементи космогонії – Сонце і Місяць, небо, простір, – які посилюють відчуття позачасовості і сакральності. Цей символічний світ говорить про особливу місію українського народу, яка, розпочавшись у добу Запорозької Січі, триває й досі – як духовна боротьба, як прагнення до цілісності, правди і світла. Таким чином, Козак Мамай – це не просто героїчний персонаж минулого, а складний символ, у якому зливаються дух, пам'ять, енергія народу й глибоке внутрішнє знання [1].

Упродовж радянського періоду образ козака Мамає зазнав серйозної ідеологічної дискредитації. Після встановлення більшовицького режиму в Україні подібні зображення трактувалися як прояви «буржуазного націоналізму», що суперечило офіційній доктрині радянського мистецтва. У результаті картини з Мамаєм систематично вилучалися з публічного простору, заборонялися їхні дослідження, репродукування та популяризація. Багато таких творів було знищено, а сам образ практично витіснено з колективної культурної пам'яті.

Проте інтерес до цього візуального символу почав відроджуватися в умовах нової хвилі зацікавлення військовими традиціями українського народу, що проявився ще під час Другої світової війни. Зокрема, уже в 1943 році музичні позивні «Українського радіо», створеного на Воронезьчині, відкривалися

мелодією пісні «Реве та стогне Дніпр широкий» на слова Тараса Шевченка. Особливим символічним жестом було те, що її виконав на бандурі український військовий льотчик Андрій Бобир, який не розлучався з цим інструментом навіть у період бойових дій. Це виявляє глибоку тяглість духовного коду, укорінення в культурі – образ Мамає, як і сам голос кобзи, знову почав звучати в нових обставинах, підкреслюючи нерозривний зв'язок української військової традиції з національною ідентичністю [2].

Значним кроком до академічної реабілітації образу Мамає стала публікація праці Платона Білецького «Козак Мамай – українська народна картина» (1960), яка фактично започаткувала окремий напрям в українському мистецтвознавстві – мамаєзнавство [3]. У своєму дослідженні Білецький проаналізував витoki, художній канон та символіку зображень Мамає, зосередившись на їхній фольклорній та культурно-історичній основі. Він висловив припущення, що сам жанр міг сформуватися під впливом мистецьких традицій народів, із якими українці мали тісні контакти – зокрема уйгурів, монголів, персів і калмиків. На його думку, характерна поза Мамає – сидючи з підібганими ногами, з кобзою в руках – несе в собі відлуння буддійської та ісламської іконографії, що лише посилює глибинну символіку цього образу як сакрального, медитативного й універсального [2; 3].

Таким чином, повернення до образу козака Мамає в умовах ХХ століття – це не лише жест культурної пам'яті, а й спроба заново актуалізувати духовні основи національного світогляду через візуальний символ, що витримав випробування ідеологічною забороною, історичними катастрофами та культурними трансформаціями.

Література

1. Козак Мамай – генетичний код нації: тематичний огляд / упоряд. Л. В. Колісник, Н. Д. Валітова. Київ : НТУ, 2023. 11 с.
2. Бушак С. Вічний козак, або Таємниці українських «Мамаїв». URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/vichnii-kozak-abo-taiemnitsi-ukrayinskikh-mamayiv/> (дата звернення: 12.10.2025).
3. Білецький П. Українські народні картини «Козака Мамає». Родовід. Наукові записки до історії України. 1997. Число 16. С. 29–35.

Ольга ВАСКЕВИЧ

ORCID ID: 0000-0002-2450-1235

PhD (доктор філософії),

в. о. завідувача кафедри монументального і станкового живопису

КДАДПМД ім. М. Бойчука

Мирослав ВАЙДА

Заслужений художник України,

професор кафедри мистецтвознавства і мистецької освіти

КДАДПМД ім. М. Бойчука

Вікторія КОШЕЛЬ

здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

КДАДПМД ім. М. Бойчука

ПРОБЛЕМА ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В МИСТЕЦТВІ

Анотація. Досліджується застосування штучного інтелекту (ШІ) у сучасному мистецтві, його можливості і виклики для традиційної художньої практики. Розглядаються трансформація ролі митця, проблеми авторства та етичні питання, пов'язані з генерацією зображень, музики і текстів алгоритмами. Наводяться приклади як конфліктного, так і гармонійного співробітництва людини та ШІ у творчості, включно з українськими проектами. Доведено, що ШІ є потужним інструментом для експериментів і розширення творчих меж, але не здатний замінити людську свідомість, індивідуальний досвід і духовний вимір мистецтва.

Ключові слова: штучний інтелект; сучасне мистецтво; генеративні алгоритми; авторство; етичні питання; інтелектуальна власність; художні технології.

Abstract. The article explores the use of artificial intelligence (AI) in contemporary art, highlighting its potential and the challenges it poses to traditional artistic practice. It examines the transformation of the artist's role, issues of authorship, and ethical questions related to the generation of images, music, and texts by algorithms. Examples of both conflicting and harmonious collaboration between humans and AI in creative processes are presented, including Ukrainian projects. The study demonstrates that AI is a powerful tool for experimentation and expanding creative boundaries but cannot replace human consciousness, individual experience, or the spiritual dimension of art.

Keywords: artificial intelligence; contemporary art; generative algorithms; authorship; ethical issues; intellectual property; artistic technologies.

Сучасна наукова література свідчить про зростаюче зацікавлення проблематикою застосування штучного інтелекту (ШІ) в мистецтві, його потенційними можливостями та викликами, які він створює для традиційної художньої практики. Оксанен А. [1] проводить систематичний огляд використання ШІ у створенні художніх образів, наголошуючи на здатності

алгоритмів автоматизувати процеси генерації зображень, музики і текстів, а також акцентує увагу на етичних і правових аспектах. Чаттерджі А. [2] підкреслює трансформацію ролі митця у творчому процесі, зазначаючи, що ШІ не є автономним автором, а виступає лише інструментом, який розширює межі творчості. Кнайт Ю. [3] також розглядає алгоритми як засіб експериментування, що доповнює, але не замінює особистісний внесок художника.

Дуестер Е. [4] аналізує соціокультурні зміни в мистецькому секторі під впливом цифровізації, наголошуючи на трансформації трудових і творчих процесів та на етичних дилемах, пов'язаних із використанням алгоритмів. Аппель Г., Нілбауер Дж. та Швейдель Д. А. [5] звертають увагу на питання інтелектуальної власності, зазначаючи, що генеративні системи часто використовують існуючі твори без згоди авторів, що породжує юридичні та моральні суперечності. Мугін П. [6] розглядає загрози для митців, зокрема випадки, коли алгоритми генерують зображення в стилі відомих художників без їхньої згоди. Герндон Х. та Драйхерст М. [7] демонструють, як митці інтегрують ШІ у власну практику, створюючи унікальні форми та композиції, де алгоритм виступає співтворцем, а не автономним автором.

Загальний аналіз джерел свідчить, що штучний інтелект у мистецтві є подвійним явищем: з одного боку, він відкриває нові горизонти для творчих експериментів, а з іншого – загострює дискусії про авторство, етичну відповідальність та цінність людської творчості. Усі дослідники сходяться на думці, що алгоритм не здатний повністю замінити художника, адже йому бракує свідомості, індивідуального бачення та духовного виміру, властивого людині.

Ідея створення «мислячої матерії» не нова. Ще з античних часів людство мріяло оживити неживе. У грецькому міфі про Пігмаліона митець створює ідеальний образ жінки зі слонової кістки, який оживає завдяки втручання богині Афродіти. Подібний мотив бачимо і в єврейській легенді про Голема – штучну людину, створену для служіння своєму творцеві. Обидва сюжети демонструють давнє прагнення людини до створення живого розуму з неживої матерії – прагнення, яке нині реалізується в технологіях штучного інтелекту.

У XXI столітті ШІ здатний генерувати зображення, музику, тексти і навіть цілі фільми. Для створення візуальних образів використовуються такі платформи, як Midjourney, DALL·E 2, Deep Dream Generator тощо. Ці інструменти допомагають створювати складні композиції без професійних художніх навичок, що робить процес доступним і швидким. Проте саме ця легкість породжує нові етичні дилеми: чи можна вважати згенерований твір справжнім мистецтвом, якщо він створений не людиною, а алгоритмом?

Ключова проблема полягає в тому, що ШІ не творить із «нічого» – він навчається на вже існуючих творах, використовуючи бази даних, що містять роботи митців минулого та сучасності. Таким чином, постає питання: чи не є такі результати формою плагіату, якщо основою генерації є чужа творчість?

Проблема авторства особливо гостро проявляється у випадках комерційного використання згенерованих зображень. Наприклад, дедалі частіше видавництва створюють обкладинки для книг за допомогою ШІ, відмовляючись від послуг ілюстраторів. Такий підхід не лише змінює професійну екосистему мистецтва,

а й ставить під сумнів етичні стандарти творчого процесу.

Показовим прикладом є випадок із японським режисером і художником Хаяо Міядзакі, який різко висловився проти використання алгоритмів для імітації стилю студії Ghibli. Поява можливості генерувати зображення «в стилі Міядзакі» викликала обурення митця та його прихильників, оскільки сприймалася як неповага до його авторського доробку.

Попри це, існують приклади гармонійної взаємодії людини та ШІ. Зокрема, художниця Софія Креспо використовує алгоритми для створення гібридних природних форм, які поєднують елементи біології та цифрової абстракції, відкриваючи нові горизонти естетичного досвіду. В українському контексті варто згадати про Василя Дмитрика, який у своїй інсталяції «Опалювальний сезон» залучив штучний інтелект для програмування руху магнітного поля, що створювало хаотичні траєкторії цвяхів на аркуші. У цьому випадку ШІ виступив не як автор, а як технологічний партнер у творчому процесі.

Штучний інтелект є корисним інструментом у різних сферах діяльності, однак його роль у мистецтві залишається дискусійною. Він може розширювати можливості художника, сприяючи експериментам і пошуку нових форм, проте не здатний замінити людську свідомість і духовний вимір творчості. Згенеровані роботи можуть бути технічно досконалими, але вони позбавлені індивідуального досвіду, емоцій і сенсів, які роблять твір мистецтвом у повному значенні цього слова.

Література

1. Oksanen A., Cvetkovic A., Akin N., Latikka R., Bergdahla J., Chen Y., Savela N. Artificial intelligence in fine arts: A systematic review of the literature. *Computers in Human Behavior: Artificial Humans*, 2023. Vol. 1, Issue 2. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.chbah.2023.100004>.
2. Chatterjee A. Art in an age of artificial intelligence. *Frontiers Psychology*, 2022. Vol. 3. DOI: [10.3389/fpsyg.2022.1024449](https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.1024449).
3. Knight Y., Eladhari, M. P. Artificial intelligence in an artistic practice: a journey through surrealism and generative arts. *Media Practice and Education*, 2025. 1–18. DOI: <https://doi.org/10.1080/25741136.2024.2443865>.
4. Duester E. Digital art work and AI: a new paradigm for work in the contemporary art sector in China. *Arts & Communication*, 2024. 3 (2):3822. DOI: [10.36922/ac.3822](https://doi.org/10.36922/ac.3822).
5. Appel G., Neelbauer J., Schweidel D.A. Generative AI Has an Intellectual Property Problem. *Harvard Business Review*, 2023. URL: <https://hbr.org/2023/04/generative-ai-has-an-intellectual-property-problem> (дата звернення: 01.10.2025).
6. Mougin P. Is AI a real or imagined threat to artists? *Le Monde*. 2025. URL: https://www.lemonde.fr/en/opinion/article/2025/03/23/is-ai-a-real-or-imagined-threat-to-artists_6739430_23.html (дата звернення: 01.10.2025).
7. Herndon H., Dryhurst M. Holly Herndon's Infinite Art. *The New Yorker*. 2023. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2023/11/20/holly-herndons-infinite-art> (дата звернення: 01.10.2025).

УДК 7.05 : 659.126

Ліка ДАНЧЕНКО

здобувач вищої освіти спеціальності 022 «Дизайн»
Київського національного університету технологій та дизайну

Юлія СИЛЕНКО

ORCID ID: 0000-0002-5535-176X

старший викладач кафедри мультимедійного дизайну
Київського національного університету технологій та дизайну

Маргарита ІВАНОВА

ORCID ID: 0000-0001-7484-7317

асистент кафедри мультимедійного дизайну
Київського національного університету технологій та дизайну

ВПЛИВ КОЛЬОРУ ТА ФОРМИ ПАКУВАННЯ В АЙДЕНТИЦІ НА СПРИЙНЯТТЯ СПОЖИВАЧА

***Анотація.** Досліджується вплив кольору та форми пакування на вибір споживача. Завдання дизайнера – вміти гармонійно узгодити всі елементи і зробити їх найбільш естетичними для цільової аудиторії.*

***Ключові слова:** айдендика; колір; форма; пакування.*

***Abstract.** The thesis examines the influence of packaging color and shape on consumer choice. The designer's task is to be able to harmoniously coordinate all elements and make it the most aesthetic for the target audience.*

***Keywords:** identity; color; shape; packaging.*

У сучасних умовах високої конкуренції на ринку вигляд пакування стає вирішальним чинником під час прийняття рішення про покупку, особливо коли неможливо оцінити внутрішню якість продукту одразу. Перше, що бачить потенційний покупець, – це зовнішня оболонка; і саме від вигляду пакування залежить, чи куплять цей товар. Завдання дизайнера – захопити увагу споживача з перших секунд, бо за допомогою пакування можна передавати цінності бренда та його концепцію, це певна мова між брендом компанії та споживачем. Також вигляд пакування часто асоціюється з якістю товару, ціновим сегментом та формує очікування споживача від продукту [2, с. 44]. Отже, це незамінний інструмент комунікації.

Одним із найпростіших і найпоширеніших чинників, які впливають на вибір споживача, є колір. У дослідженнях Чарльза Спенса зазначається, що колір може впливати навіть на смак продукту. Використання яскравих кольорів у дизайні – це простий і дієвий спосіб привернути увагу [1]. Колір – інструмент, через який компанія може розповісти про свої цінності, не промовляючи ні слова. Але водночас це найбільш нестабільний фактор, бо неможливо звести значення певного кольору до одного, один і той самий колір може мати кардинально різні значення. Також колірні уподобання

залежать від емоційного стану, віку, статі та культурного контексту [3]. Існують певні базові асоціації, які використовуються в дизайні. Наприклад, сині тони асоціюються з довірою та лояльністю, зелені – з природою, червоні – з небезпекою або пристрастю тощо.

Форма пакування також має сильний вплив на емоційний відгук користувачів. За її допомогою можна прибрати недоліки товару та висунути на перший план його переваги [2, с. 44]; за допомогою креативного рішення та гри з формою пакування можна продемонструвати індивідуальність бренда конкретної компанії.

Але окремо підібрані колір та форма можуть не дати позитивного результату, адже для гармонії вони повинні поєднуватися між собою. Споживачеві важливо одразу зчитувати, який товар знаходиться в упаковці. Важливо, щоб не виникало дисонансу між розбіжністю форми і кольору. Легкі для сприйняття стимули здаються привабливішими, ніж суперечливі [2, с. 44].

Висновок. Поглиблене дослідження цієї тематики може відкрити нові можливості розвитку дизайну та впливу на людей.

Література

1. Сучасні тенденції в айдентиці та рекламі компаній з розробки ігор. Електронний архів КНУТД. Головна сторінка. 2025.
2. Chitturi, Ravi, Carlos Londono, Juan, Alberto Amezcuita, Carlos. International Journal of Innovation and Economic Development. The Influence of Color and Shape of Package Design on Consumer Preference: The Case of Orange Juice. 2019. Vol. 5. P. 42–56.
3. Soma Mandal Datta. The 9th Humanities Graduate Research Conference ‘Engaging Places’. The impact of colour. Curtin University. 2017.
4. Charles Spence. An official journal of the Sensometric Society and the official journal of the European Sensory Science Society. Food Quality and Preference. Background colour & its impact on food perception & behaviour. Vol. 68. 2018. P. 156–166.

УДК 7.038.53:004.8

Евеліна МАРТИНЕНКО

ORCID ID: 0009-0001-7927-5343

здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

КДАДПМД ім. М. Бойчука

Лідія ГОЛЕМБОВСЬКА

ORCID ID: 0009-0005-8678-7629

старший викладач кафедри монументального і станкового живопису

КДАДПМД ім. М. Бойчука

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ І ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В ЕПОХУ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Анотація. Розглядається роль штучного інтелекту (ШІ) у візуальному мистецтві в контексті розвитку цифрових технологій. Наголошується, що ШІ – це інструмент, який розширює можливості митця. Проаналізовано напрями використання алгоритмів у процесі створення та аналізу мистецьких творів. Визначено етичні та правові аспекти авторства під час використання ШІ в мистецькій практиці. Підсумовано, що інтеграція штучного інтелекту в мистецтво є засобом розширення творчого арсеналу митця, збереження унікальності й розвитку нових форм художнього мислення в цифрову епоху.

Ключові слова: штучний інтелект; візуальне мистецтво; цифрове мистецтво; творчість; технології; авторство.

Abstract. These theses consider the role of artificial intelligence (AI) in visual art in the context of the development of digital technologies. It is emphasized that AI acts as a tool, expanding the capabilities of the artist. The directions of using algorithms in the process of creating and analyzing works of art are analyzed. The ethical and legal aspects of authorship when using AI in artistic practice are determined. It is concluded that the integration of artificial intelligence into art is a means of expanding the creative arsenal of the artist, preserving uniqueness and developing new forms of artistic thinking in the digital age.

Keywords: artificial intelligence; visual art; digital art; creativity; technology; authorship.

В епоху цифрових технологій роль мистецтва зазнає змін. Чинником трансформації сучасного мистецького простору є штучний інтелект (ШІ). Він виступає не як заміна художника, а як інструмент, який розширює межі можливостей митця, відкриває перспективи для експериментів. Алгоритми пропонують нові стилістичні рішення, недосяжні без сучасних технологій. В основі творчого процесу залишається людський задум. ШІ – «помічник», що надає інструменти для візуалізації ідей та не позбавляє художника ролі головного творця [1, с. 21]. Генеративні моделі, такі як DALL·E чи Midjourney, дають змогу візуалізувати концепцію. Це корисно у сфері комерційного мистецтва.

У класичному живописі ШІ допомагає в дослідженні стилів видатних майстрів, реставрації або у створенні інтерактивних виставок [4, с. 79]. Використання ШІ в живописі стимулює появу нових жанрів і форм. «Нейромистецтво» поєднує традиційні техніки та алгоритмічне моделювання. Виникають дискусії щодо авторства. Ця проблема стосується захисту інтелектуальної власності у цифровому середовищі [2, с. 13].

Алгоритми створюють роботи на основі існуючих зразків, що призводить до стандартизації. Поширюється феномен «масового мистецтва». За допомогою ШІ будь-хто може створювати візуальні об'єкти. Інтеграція ШІ в мистецьку сферу приводить до формування освітніх програм для художників, поєднуючи класичні навички та цифрові технології. Етичні і правові норми – ключовий чинник у визначенні меж використання ШІ в мистецтві [3, с. 46].

Серед перспектив дослідження – осмислення ролі ШІ як творчого партнера. Розвиток інтерактивних форматів співпраці між художником та алгоритмом дає змогу створювати гібридні форми мистецтва, поєднуючи людську інтуїцію, емоції та культурний контекст з аналітичними і генеративними можливостями машин [5, с. 122]. Це відкриває нові горизонти в освіті, кураторстві, музейній справі та креативних індустріях. Така співпраця може привести до формування нової естетики та методології візуальної культури, де ШІ буде не конкурентом, а інструментом розвитку людського потенціалу [6, с. 14].

Важливо розуміти, що штучний інтелект у візуальному мистецтві – додатковий інструмент. Людський задум, емоції та духовний досвід залишаються складовими мистецтва. ШІ розширює технічні можливості митця. У такому симбіозі традицій і технологій візуальне мистецтво зберігатиме свою глибину та змістовність, адаптуючись до викликів цифрової епохи.

Література

1. Волинець В. Вплив штучного інтелекту на сучасне мистецтво: можливості та виклики. Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері. 2023. С. 21–31.
2. Козловська Н. А. Штучний інтелект в інноваційних процесах створення художнього мистецтва. Молодий вчений. 2024. С. 13–17.
3. Колісник О. В. Нейромережа Midjourney як інструмент для генерування дизайн-графіки. Art and design. 2023. С. 46–50.
4. Дриньов Д. М. Мистецтво застосування штучного інтелекту в системі управління підприємством. Економічний простір. 2023. № 188. С. 79–82.
5. Ковалевська С. Г. Штучний інтелект як цифровий інструмент сучасного уроку мистецтва. Мистецька освіта: виклики та перспективи. 2022. С. 122–123.
6. Колесник Н. Є. Цифрові технології та штучний інтелект у дизайні й освіті: інновації та перспективи. Design, Visual Art & Creativity: Modern Trends and Technologies. 2024. С. 14–17.

УДК 738.1(477.43–25)

Вікторія ЯМКОВА

ORCID ID: 009-0005-3098-0729

здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

КДАДПМД ім. М. Бойчука

Андрій ТИСЯЧНИК

ORCID ID: 0009-0009-9187-3176

Здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

КДАДПМД ім. М. Бойчука

СМОТРИЦЬКА КЕРАМІКА: ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА СУЧАСНЕ ВІДРОДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ

Анотація. *Смотрицька кераміка є важливим осередком подільського гончарства, у якому поєднано народні традиції, художню майстерність і самобутність місцевої культури. Історія розвитку смотрицької кераміки відображає зміни суспільного побуту, трансформацію народних ремесл і процеси культурної спадщини. Сучасне відродження цього мистецтва здійснюється через діяльність майстрів, музеїв та освітніх інституцій, що сприяють збереженню й популяризації українських керамічних традицій.*

Ключові слова: *смотрицька кераміка; Поділля; гончарство; народне мистецтво; традиції; художня кераміка.*

Abstract. *Smotrych ceramics represent an important center of Podillia pottery that embodies folk traditions, artistic craftsmanship, and the cultural uniqueness of the region. The historical development of Smotrych ceramics reflects social changes, the evolution of folk crafts, and cultural continuity. The modern revival of this art form is carried out through the work of craftsmen, museums, and educational institutions that contribute to the preservation and promotion of Ukrainian ceramic traditions.*

Keywords: *Smotrych ceramics; Podillia, pottery; folk art; traditions; artistic ceramics.*

Кераміка, що виражає національну ідентичність, є важливою складовою культури народу. Спостерігаючи за еволюцією керамічного мистецтва в будь-якій країні, можна простежити її історичну долю, оскільки посуд певним чином відображав реальність. Керамічне мистецтво України, зокрема Поділля, збагачене історичним контекстом та унікальним шляхом його становлення [2]. Смотрицька кераміка є важливою складовою народного декоративно-прикладного мистецтва. Її витоки сягають кінця XVIII – початку XIX століття, коли в Смотричі (нині селище Кам'янець-Подільського району Хмельницької області) сформувався осередок гончарного ремесла. Завдяки унікальним покладам глини, вигідному розташуванню поблизу торговельних шляхів, попиту на керамічний посуд у селянському побуті Смотрич поступово

перетворився на центр виробництва побутового та декоративного посуду.

Художні особливості смотрицької кераміки відзначаються лаконічністю форм. Сила розписів криється в їхній простоті, оскільки декор ніжно збагачує форму і ніколи її не перевантажує. Композиції декорування виробів завжди врівноважені, не перевантажені і не створюють враження строкатості. Розписаний посуд вирізняється легкістю, делікатністю, невимушеністю. Основними техніками художнього розпису були ріжкування, затікання (фляндрівка) та ритування. Серед подільських гончарів значного поширення набула саме техніка фляндрівки. Вона передбачає розпис по рідкому, ще не застиглому ангобові, переважно «побілці», темною глиною за допомогою того ж ріжка та дротика. Ці розписи не мають собі подібних за оригінальністю орнаментики і композицією (дещо схожої до вазопису античної Греції). На мисках та полумисках зі Смотрича панують широкі, рослинного стилю композиції, часто з вплетеними мотивами пташиного світу переважно на білому фоні [6]. Орнамент також часто наносився ритуванням або розписом ангобами, які пізніше покривалися поливою, що надавало виробам характерного блиску. Усі мотиви виразні та чіткі, а деталізація не заважає цілісності сприйняття виробів. Ніде не досягнуто такої композиційної культури, такого влучного поєднання частих білих площин зі стриманою, витонченою мовою легеньких орнаментів, як у Смотричі. Висока культура композиції проявляється в багатьох локальних системах орнаменту, у безмежній кількості індивідуальних творчих імпровізацій [6]. Вважається, що смотрицька кераміка була своєрідною «подільською відповіддю» на косівську та опішнянську школи, але з локальними особливостями [4].

У XX столітті розвиток промисловості і поява фабричного посуду призвели до занепаду традиційного гончарства. Проте завдяки зусиллям етнографів, музейних працівників та окремих майстрів традиції смотрицької кераміки не зникли повністю. Важливу роль у збереженні автентичних зразків відіграють музейні колекції – Національного музею українського народного декоративного мистецтва, Кам'янець-Подільського музею-заповідника, музею Івана Гончара. Ці інституції не лише зберігають старовинні вироби, а й сприяють популяризації та дослідженню технік, декору і форм кераміки. Саме на Поділлі гончарне мистецтво стає об'єктом інтересу для колекціонерів, експертів мистецтва, науковців і дослідників культури подільського краю. Сучасне відродження ремесла демонструє безперервність культурної спадщини та її здатність адаптуватися до нових мистецьких контекстів.

У сучасному світі, де традиції часто відходять на другий план, особливі цінності набувають проекти, що повертають нас до власного культурного коріння [1]. Завдяки реалізації грантової програми «Згуртованість та регіональний розвиток України» культура стає «видимою», про неї говорять. Зокрема на Хмельниччині активно функціонує проект «Подільська мануфактура» з метою відродження і популяризації традиційних ремесел, зокрема гончарства, у Хмельницькій області [5]. Саме таким став проект «Нове життя смотрицької

кераміки», що об'єднав талановитих майстрів Хмельниччини задля збереження та переосмислення давніх гончарних традицій Смотрича [3].



Рис. 1. О. Авдікович. Таріль. 2025. Рис. 2. А. Пономарьова. Таріль. 2025.

Нааявність попиту на керамічну продукцію серед мешканців України та іноземців стимулює роботу майстрів гончарного мистецтва. Сучасні гончарі, відроджуючи народні традиції свого краю, працюють на збагачення української духовності й ідентичності в умовах воєнного стану задля збереження культурної спадщини України, зокрема Поділля, у світовому культурному просторі [2]. Слід зазначити, що смотрицькі майстри створювали не лише хатній посуд – горщики, глечики, миски, – а й мистецькі речі, які нині зберігаються в музеях та приватних колекціях. Навіть тепер тут можна зустріти спадкоємців давньої традиції – тих, хто продовжує гончарську справу своїх дідів і прадідів. Коли береш до рук таку кераміку, відчуваєш пульс часу: у кожному мазку, у кожній лінії – відлуння поколінь. Це мистецтво, яке стало символом ідентичності цілого краю [5].

Відродження смотрицької кераміки відбувається через діяльність народних майстрів, творчих студій і мистецьких шкіл. Молоді художники звертаються до традиційних мотивів, поєднуючи їх із сучасними дизайнерськими рішеннями. Вироби з елементами смотрицької орнаментики демонструються на регіональних виставках і входять до освітніх програм мистецьких навчальних закладів. Таким чином, кераміка залишається живим символом культурної спадщини Поділля. Вона не лише зберігає народну пам'ять, а й надихає нове покоління майстрів на творчі пошуки, що поєднують минуле і сучасність у єдиному художньому просторі.

Навіть в умовах воєнного стану митці декоративного мистецтва, використовуючи інноваційні підходи до розвитку осередків кераміки, відроджують та зберігають традиції подільського гончарства. Їхні ініціативи у сфері творчості і культури сприяють розвитку місцевих громад і поліпшенню

якості життя. Тому питанням сучасної ревіталізації гончарної спадщини України, зокрема Поділля, приділяється особлива увага. Це дасть змогу зберігати і передавати наступним поколінням художні техніки та особливості композиційного декору гончарних виробів краю. Крім того, це допоможе репрезентувати Україну, зокрема подільську кераміку, на міжнародному рівні, привернути увагу до культурних і творчих досягнень країни [2].

Література

1. Зіненко Т. Сучасна художня кераміка як мистецький і дизайнерський об'єкт / Т. Зіненко, Н. Божинський, Н. Матвійчук // Актуальні проблеми сучасного дизайну: збірник матеріалів VI Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 25 квітня 2024 року. У 3-х т. Т. 1. Київ : КНУТД, 2024. С. 108–111.

2. Зузяк Т., Соловей В. Інноваційні підходи до розвитку осередків подільського гончарства. Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання. 2023. № 2. С. 70–76. URL: <https://intranet.vspu.edu.ua/eduarts/index.php/journal/article/view/29>

3. Каталог ескізів розписів смотрицьких мисок та світлин розписаних тарілей за мотивами розписів смотрицьких мисок. URL: <https://honmccm.com.ua/kataloh-eskiziv-rozpysiv-smotrytskykh-mysok-ta-svitlyn-rozpysanykh-tarilej-za-motyvamuy-rozpysiv-smotrytskykh-mysok/> (дата звернення: 05.10.2025).

4. Клименко О. Сучасне традиційне гончарство України: утилітарна та декоративна функції. Матеріали до української етнології, 2021. № 20 (23). С. 175–184.

5. Подільська мануфактура. Мережа креативних хабів. URL: <https://lnk.ua/k4x9YWXeu> (дата звернення: 05.10.2025).

6. Мельничук Л. Художньо-стильові особливості гончарства Поділля. URL: https://www.vocnt.org.ua/statti/misky_podilla_melnishuk (дата звернення: 03.10.2025).

РІЗНОМАНІТНИЙ ОРНАМЕНТАЛЬНИЙ СВІТ, СТИЛІЗАЦІЯ, НЕПОВТОРНИЙ РИТМІЧНИЙ ЛАД У ТВОРАХ МАРІЇ ПРИЙМАЧЕНКО

Анотація. Творчість Марії Приймаченко – яскраве явище українського народного мистецтва, у якому поєднано глибину традицій, образну фантазію та декоративну виразність. Її твори відзначаються унікальним орнаментальним ритмом, сміливою колористикою та символічною змістовністю, що робить їх близькими і зрозумілими для дітей. Звернення до художнього світу Приймаченко в процесі навчання сприяє розвитку уяви, естетичного смаку й емоційного сприйняття мистецтва. Дослідження особливостей її стилю допомагає розкрити педагогічний потенціал народного мистецтва у формуванні художнього мислення молодших поколінь.

Ключові слова: Марія Приймаченко; народне мистецтво; орнамент; ритм; колір; дитяча творчість; культурна спадщина.

Abstract. The art of Maria Prymachenko is a vivid phenomenon of Ukrainian folk art that combines deep national traditions, imaginative fantasy, and strong decorative expression. Her works are distinguished by unique ornamental rhythm, bold color palette, and symbolic meaning, which make them appealing and understandable to children. Introducing Prymachenko's artistic world into the educational process fosters imagination, aesthetic taste, and emotional perception of art. Studying the features of her style reveals the pedagogical potential of folk art in shaping the artistic thinking of younger generations.

Keywords: Maria Prymachenko; folk art; ornament; rhythm; color; children's creativity; cultural heritage.

Процес роботи з дітьми як у звичайній школі, так і в мистецькій завжди відбувається відповідно до особливостей їхнього психофізіологічного розвитку. Також важливою складовою всієї роботи з дітьми є виховний аспект. В умовах сьогодення питання збереження культурної спадщини та національних традицій особливо актуальне. Тому для викладача-художника вкрай важливий пошук творчого джерела, у якому закладений позитивний та зрозумілий для дітей певної вікової групи емоційний меседж. На основі вивчення праць, присвячених дослідженню наївного (простого) мистецтва, можна стверджувати, що творчість представників цього напрямку досі актуальна і може бути використана в процесі формування позитивного дитячого світогляду.

За типологією роботи Марії Приймаченко можна умовно поділити

на сюжетні (фігурні), знакові, ритміко-орнаментальні. Одним з основних сюжетів у творчості художниці є зображення фантастичних тварин. На її картинах чітко відображено характер персонажів. Найчастіше з цією метою художниця використовувала такі засоби художньої виразності, як колір, форма та ритм. Укрупнені форми небачених звірів, справжня злива кольорів у поєднанні з орнаментальною розробкою тулуба слугують створенню вражаючого за своєю емоційною силою образу. Тому аналіз системи художніх елементів, які використовувала Марія Приймаченко для зображення тварин, був проведений саме за такими засобами художньої виразності, як форма, пропорційне співвідношення, колір, ритм [5].

Отже, форми тулубів тварин можна звести до таких геометричних фігур: птахи – овал, трапеція, коло; свійські та домашні тварини – трапеції, овали, наближені до прямокутника. Також художниця зображувала фантастичних звірів та реальних тварин, яких ніколи не бачила. Їхні тулуби трансформовані з овалів і трапецій у незвичні форми, заокруглені або витягнуті, з горбами, витягнутими лапами та хвостами. Меншу увагу майстриня приділяла лінії. Однак вона уміла передати в лінії і її суто каліграфічну красу, і відшліфованість музичного ритму. У побутових сценках лінія змінюється, стає ширшою, дещо грубішою. Отже, паралельно з колоритом поєднуються лінійно-ритмічна виразність, а також повнозвучні колірні плями і ясні, чіткі контури. В основу робіт художниці покладено фольклорні легенди, народні казки й оповідання [6]. В її творах усе фантастичне є життєвим, а реальне – фантастичним. Як і в казці, на картинах Марії Приймаченко звірі, дерева, квіти діють, розмовляють, змагаються. Фантастичні звірі на картинах художниці є не лише головними персонажами – вони уособлюють ті чи інші почуття та послання, які автор хотіла донести до інших [4].

Кольорова гама, яку використовувала художниця, – яскраві локальні кольори; фарби вона змішувала дуже рідко. Більшість робіт виконана в теплій кольоровій гамі. Найчастіше зустрічаються жовтий і помаранчевий кольори (у зображенні фону та фігур тварин), а також рожевий і теплі відтінки синього кольору. Синій, окрім того, слугує для розставлення акцентів. Часто акценти контрастні. Естетичний вплив творів Приймаченко часто залежить від невлених нюансів, що майже не підлягають ні науковому аналізу, ні вислову. Звернемо увагу, скажімо, на рожево-малиновий – найбанальніший, здавалося б, колір. Він у Приймаченко раптом перетворюється на палючо-прекрасний, і ми пізнаємо у ньому казковий цвіт папороті, колір зимового сонця. Колір у композиціях Приймаченко «організовує» площину, слугує декоративним цілям, утілює настрій, є елементом ритму [1].

Ритм та орнамент у творчості художниці – єдине ціле. Ритм створюють орнаменти – переосмислені народні мотиви, стилізовані зображення рослин та їхніх частин, зокрема квітів, листя і плодів. Марія Приймаченко не любила великих чистих площин, вони їй здавалися неживими, тому всюди тло – земля, вода, небо – вкрите ритмічними рядами дрібненьких горизонтальних чи вертикальних рисок, дужок, крапок, світлих – на небі (хмаринки), темних –

на землі й воді (трава, хвилі). Таке найпростіше ритмічне чергування різних форм і кольору повторюється на кожному клаптику аркуша, в кожній найменшій деталі. В усіх роботах Приймаченко наявний цей незмінний, спокійний, без кінця і краю орнаментальний рух. Блискучий майстер композицій, вона завжди знаходить особливий і довершений «ритм ритму». Малюнки цієї надзвичайно працелюбної й талановитої жінки неможливо сплутати. Дивні звірі, фантастичні птахи та яскраві барви на роботах художниці легко завойовують симпатію і дарують посмішки [2].

Вихованці творчої майстерні «Первоцвіт» вивчали життєвий і творчий шлях Марії Оксентіївни та працювали над створенням власних фантастичних диво-звірів, підключаючи свою уяву і власне бачення. Метою роботи було поєднати дитячу творчість із мистецькою діяльністю Марії Приймаченко, щоб стимулювати креативність та розвивати художні здібності учнів. На заняттях діти знайомилися з технікою та стилем художниці, а потім створювали власні твори, використовуючи отримані знання та натхнення (рис. 1, 2). Крім того, пізнавши творчість Марії Приймаченко, діти відображали в малюнках власні думки та почуття. Згодом вони мали можливість продемонструвати свої творчі досягнення та порівняти їх із творами художниці на виставці дитячих робіт. Також юні художники проявили власну фантазію та здобули відзнаки в конкурсі «Муза родом з дитинства», приуроченому до річниці від дня народження художниці.



Рис. 1. В. Ямкова. Дивозвір. 2021. Рис. 2. В. Нагурний. Лісові пригоди. 2021.

Твори художниці сповнені метафор та символів, своєрідного художнього мислення про велич і красу природи та людини, про гармонію і філософські роздуми про життя. Марія Приймаченко створила свій власний мистецький стиль, який поєднує в собі орнаментальні традиції українського розпису. Таким чином, проведені дослідження підтвердили актуальність використання творчості Марії Приймаченко для розвитку дитячого мистецтва та формування позитивного світосприйняття, а також сприяння збереженню і популяризації культурної спадщини України.

Література

1. Басараб О. Фантастичні звірі Марії Приймаченко та де їх шукати. Mixarium. 2017. URL: <https://mixarium.wordpress.com> (дата звернення: 05.10.2025).
2. Бондарев К. Творчість Марії Приймаченко. 2014. URL: <http://www.bondarev.com.ua> (дата звернення: 10.10.2025).
3. Марія Приймаченко : альбом. Київ : Мистецтво, 1994.
4. Марія Приймаченко. Казковий, фантастичний і чарівний світ. – 2015. URL: <http://mariaprymachenko.blogspot.com>. (дата звернення: 05.10.2025).
5. Мурашко М. Засоби художньої виразності живопису Марії Приймаченко. URL: <http://storage.library.opu.ua>. (дата звернення: 05.10.2025).
6. Олександр Найдено. Марія Приймаченко: орнамент простору і простір орнаменту. Київ : Стилос, 2011.
7. Фантастичні звірі, що розбіглися світом. Чому картини Марії Приймаченко справді круті. URL: https://zaxid.net/statti_tag50974/ (дата звернення: 05.10.2025).

УДК 7.05:655.24(477)“20”

Наталя ПШІНКА

ORCID ID: 0000-0003-1143-5854

старший викладач кафедри графічного дизайну

КДАДПМД ім. М. Бойчука

Анна СЕРДЮК

ORCID ID: 0009-0006-3522-1729

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти

КДАДПМД ім. М. Бойчука

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ШРИФТОВОГО ДИЗАЙНУ В УКРАЇНІ

Анотація. Розглянуто основні тенденції та актуальні напрями розвитку шрифтового мистецтва в Україні. Визначено роль шрифтового дизайну у формуванні національної ідентичності.

Ключові слова: шрифтовий дизайн; гарнітура; історичне джерело; ідентичність; Україна.

Abstract. The paper examines the main trends and current directions of development of type art in Ukraine. The role of type design in the formation of national identity is determined.

Keywords: type design; typeface; historical source; identity; Ukraine.

Останнім часом дедалі більшої актуальності набуває звернення до історичних джерел як основи для створення нових шрифтових дизайнів. Попри зростання інтересу до цього напрямку, бракує комплексних наукових досліджень, які б ґрунтовно описували застосування зазначеного підходу в роботах українських шрифторобів.

У сучасному українському мистецькому просторі простежується стала тенденція до зростання кількості митців, які свідомо звертаються до історичних джерел у пошуках творчого натхнення та шляхів збереження культурної спадщини. Така орієнтація зумовлена не лише естетичними чинниками, а й усвідомленням того, що дизайн – і особливо шрифтовий дизайн – є важливим інструментом репрезентації національної ідентичності на міжнародному рівні. Шрифт як графічна форма стає носієм історичної пам'яті й візуальним символом мовної самобутності [1].

Одним із найвагоміших проєктів останніх років є «Рутенія», започаткована Василем Яковичем Чебаником. Його метою було створення цілісної системи державного шрифту (рис. 1, а), який базувався б на історичних українських почерках і виконував роль національного державного атрибута й засобу самоідентифікації нації [2, с. 66–67]. Кожна літера шрифту наповнена глибоким символізмом. До прикладу, літера Ч уособлює чоловіка, який молиться з піднятими руками. Проєкт покликаний відновити історичну справедливість

у ставленні до української письмової культури.

Одним із найяскравіших прикладів синтезу історичної пам'яті та сучасного шрифтового дизайну в Україні є гарнітура NAMU (рис. 1, б), створена Дмитром Растворцевим. У процесі роботи дизайнер провів дослідження музейних фондів [3], архівних документів та накреслень стародавніх літер. Проєкт відображає 600-літню історію розвитку українського письма – від давньої кирилиці до сучасних шрифтових форм. Особливої уваги заслуговує використання флеронів у формі тризубів, що перетворює NAMU на своєрідний візуальний архів національної історії.

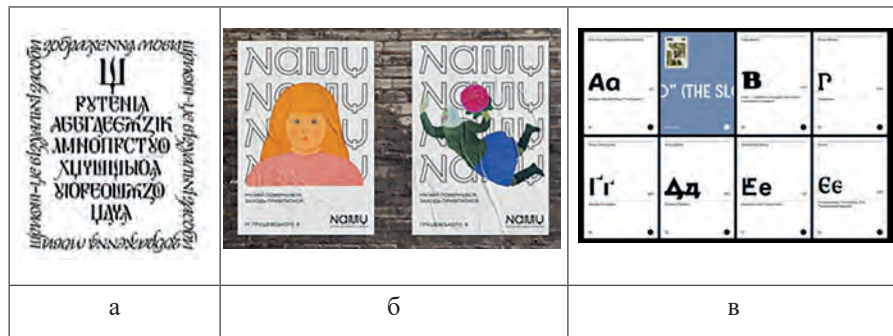


Рис. 1. Сучасні українські шрифтові проєкти:

а – шрифт Rutenia В. Чебаніка. 2008;

б – гарнітура NAMU Д. Растворцева на плакатах, створених Banda Agency в межах ребрендингу Національного художнього музею України. Київ, 2018;

в – «Шрифтова абетка української ідентичності», створена у кооперації Projector Foundation та фундації 3MIN. Київ, 2023.

Нещодавно Projector Foundation представив новий культурно-освітній проєкт «Шрифтова абетка української ідентичності» [4], метою якого є осмислення візуальних символів державності, представлених шрифтами сучасних українських дизайнерів. Проєкт реалізовано у форматі вебплатформи з інтерактивною абеткою української мови (рис. 1, в), де кожна літера має власне символічне наповнення. Наприклад, Ж уособлює Живий ланцюг, Т – Тризуб Володимира Великого, З – Запорізьку Січ, О – Конституцію Орлика, Щ – Щедрик. Кожна сторінка «Абетки» супроводжується довідками про важливі історичні події, видатних постатей, головні символи та знаки, які характеризують Україну. Таким чином, проєкт репрезентує українську ідентичність у візуальному вимірі.

У статті досліджено підходи в сучасному шрифтовому дизайні України та окреслено значення шрифтового мистецтва у становленні візуального образу національної культури. Подальші дослідження в цій сфері необхідні для глибшого розуміння впливу креативних підходів на розвиток української типографічної культури.

Література

1. Костенко І. О. Акцидентний шрифт як символ національної ідентичності. Український мистецтвознавчий дискурс. Видавничий дім «Гельветика», 2025. № 2. С. 27–32. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2025.2.4>
2. Стешук Д. С. Історія створення та сьогодення шрифту Рутенія. Міжнародна науково-практична конференція «Мультимедійні технології в освіті та інших сферах діяльності». Матеріали конференції. Київ, 2023. С. 66–69. URL: <https://er.nau.edu.ua/server/api/core/bitstreams/2f4d1529-35f1-4545-abb5-23249f892d12/content> (дата звернення: 15.10.2025).
3. Шрифт NAMU: 600 років в одному. [Електронний ресурс]. Telegraf.Design. 2019. URL: <https://telegraf.design/shryft-namu-600-rokiv-v-odnomu/> (дата звернення: 15.10.2025).
4. Шрифтова абетка української ідентичності: Projector Foundation презентує культурний проєкт. [Електронний ресурс]. Telegraf.Design. 2023. URL: <https://telegraf.design/news/shryftova-abetka-ukrayinskoyi-identychnosti-projector-foundation-prezentuye-kulturnyj-proyekt> (дата звернення: 15.10.2025).

Наталя ПШІНКА

ORCID ID: 0000-0003-1143-5854

старший викладач кафедри графічного дизайну

КДАДПМД ім. М. Бойчука

Вікторія ОЛІЙНИК

ORCID ID: 0009-0004-6958-5059

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти

КДАДПМД ім. М. Бойчука

ЗАСТОСУВАННЯ МЕТОДІВ ІНВЕРСІЇ ТА SCAMPER ЯК ІНСТРУМЕНТУ ПОШУКУ КРЕАТИВНИХ РІШЕНЬ У ДИЗАЙНІ

Анотація. Розглянуто особливості застосування методів інверсії та SCAMPER у процесі пошуку креативних рішень у дизайні. Визначено, що креативність є ключовим чинником формування інноваційних ідей, які забезпечують оригінальність та ефективність дизайнерських проєктів. Застосування цих методів у дизайні сприяє розвитку творчого мислення, розширенню спектра варіантів проєктних рішень і формуванню інноваційних форм комунікації з аудиторією.

Ключові слова: дизайн; креативність; метод інверсії; SCAMPER; пошук ідей; творче мислення.

Abstract. The features of the application of inversion and SCAMPER methods in the process of searching for creative solutions in design are considered. It is determined that creativity is a key factor in the formation of innovative ideas that ensure the originality and effectiveness of design projects. The use of these methods in design contributes to the development of creative thinking, expanding the range of design solution options and the formation of innovative forms of communication with the audience.

Keywords: design; creativity; inversion method; SCAMPER; search for ideas; creative thinking.

У дизайні креативність є ключовою умовою створення конкурентоспроможного та виразного продукту. Проте дизайнери часто постають перед проблемою стереотипного мислення, яке обмежує появу нових ідей та інноваційних підходів. Тому актуальним завданням є пошук ефективних методів стимулювання творчого процесу. Методи інверсії та SCAMPER дають змогу подолати шаблони сприйняття, переосмислити існуючі рішення та сформувати нові концепції. Їхнє застосування сприяє розвитку креативного мислення, розширенню проєктних можливостей і підвищенню якості візуальних комунікацій у сучасному дизайні.

У результаті дослідження встановлено, що методи інверсії та SCAMPER є ефективними інструментами активізації творчого мислення в дизайнерській

діяльності. Їхнє застосування дає змогу не лише отримувати нові візуальні рішення, а й розвивати гнучкість мислення, здатність до аналізу, переосмислення ідей та їх адаптації до сучасних комунікативних потреб.

Інверсія – метод дизайн-діяльності «від зворотного», метод «перевороту», абсурдної перестановки. Він сприяє всебічному розвитку гнучкості мислення дослідника чи проєктувальника та дає змогу одержати абсолютно нові, інколи парадоксальні рішення [1]. Можна нагадати деякі приклади застосування цього методу в дизайні одягу: одяг, зшитий швами назовні; сумки з безліччю зовнішніх кишень; двосторонні пальта, плащі, костюми, жилети, які можна носити на обидва боки; перетворення нижньої білизни у верхній одяг; винесення марки або назви фірми на пілку та спинку виробу.

Метод інверсії є однією з ефективних технік креативного мислення, яка допомагає дизайнеру знаходити нестандартні рішення шляхом розглядання проблеми «навпаки». Основна ідея методу полягає в тому, щоб замість пошуку звичного чи очікуваного варіанта відповіді ставити протилежні або нетипові запитання: що станеться, якщо зробити все навпаки, або як можна ускладнити, погіршити чи повністю змінити функцію об'єкта? Перевернути зверху вниз, вивернути, поміняти місцями, замінити одні елементи іншими, з'єднати їх інакше – ці прийоми характеризують сутність методу інверсії, який використовується для отримання нових ідей [3]. Такий підхід допомагає виявити приховані можливості, розширити межі мислення та подолати стереотипи. Метод інверсії широко застосовується в різних сферах дизайну. У графічному дизайні він може проявлятися через використання негативних або контрастних кольорів для створення ефекту несподіванки. На занятті ми виконували вправу із застосуванням методу інверсії. Під час роботи використали цей метод для створення нового варіанта рекламного плаката KFC. Суть інверсії полягає в зміні або перевертанні звичного підходу – тобто у створенні протилежного варіанта вже відомої ідеї.

Метод SCAMPER є структурованою моделлю творчого мислення, яка базується на семи послідовних етапах: S – заміни, C – комбінування, A – адаптації, M – модифікації, P – пошуку нового застосування, E – усунення, R – реверсії. Завдяки цим прийомам дизайнер може цілеспрямовано досліджувати об'єкт або концепцію, генеруючи велику кількість варіацій. Метод сприяє систематизації творчого процесу, поєднанню інтуїтивного та раціонального підходів і відкриває шлях до практично реалізованих, але водночас нестандартних рішень. Ключова ідея SCAMPER полягає в тому, що нові ідеї часто є модифікаціями вже існуючих. Замість того, щоб чекати на «осяяння», SCAMPER пропонує активно шукати шляхи для змін, ставлячи правильні запитання. Це робить творчий процес менш випадковим і більш цілеспрямованим [2].

Під час виконання вправи з редизайну рекламного плаката KFC спершу розглянуто оригінальний варіант постера, а потім крок за кроком застосовано запитання SCAMPER: замінено основну ідею, поєднано нові елементи, адаптовано кольори, модифіковано смисловий акцент повідомлення, прибрано зайве та змінено послідовність повідомлення.

Методи інверсії та SCAMPER є ефективними інструментами для розвитку креативного мислення в дизайнерській діяльності. Їхнє застосування допомагає подолати стереотипне мислення, стимулює пошук нестандартних рішень і відкриває нові можливості для формування унікальних дизайнерських концепцій.



Рис. 1. Застосування деяких інструментів SCAMPER у редизайні рекламного плаката:

- а – оригінал постера;
- б – Combine (поєднати) – поєднання з творчістю Поллока;
- в – Substitute (замінити) – замість червоного фону використати вогняний, щоб передати гостроту («Hot & Spicy»);
- г – Substitute (замінити) – заміна фону, щоб підкреслити природність і силу смаку.

Література

1. Чупріна Н. В., Струмінська Т. В. Сучасні технології дизайн-діяльності : навчальний посібник. Київ : КНУТД, 2017. 416 с. URL: <https://files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi71/0051457.pdf> (дата звернення: 16.10.2025).
2. ITEZ. SCAMPER: Структурований підхід до стимулювання творчості та інновацій. URL: https://itez.com.ua/blog/scamper-technique-for-creative-innovation.html?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 16.10.2025).
3. Гасем А., Лагода О. Багатовимірний формотворчий контекст концептуального дизайну: метод інверсії. Худпром: Український журнал з мистецтва і дизайну. 2024. Т. 26. № 1. С. 18–27 (дата звернення: 16.10.2025).

УДК 7.01:111.852:75(477)

Роман БОНЧУК

ORCID ID: 0009-0007-1800-819X

аспірант кафедри образотворчого мистецтва та реставрації
Карпатського університету ім. Василя Стефаника

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ЕДМУНДА ГУССЕРЛЯ В ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА БОЙЧУКА. ФЕНОМЕН БОЙЧУКІЗМУ

Анотація. Розглянуто творчість геніального митця Михайла Бойчука та розкриття в ній філософії («віддзеркалення») Едмунда Гуссерля. Розкрито, як бойчукізм конституює власний український модерністський канон через поєднання європейських авангардних пошуків із національною ідентичністю, автономізуючи мистецтво як форму філософського мислення.

Ключові слова: феноменологія; редукція; інтенціональність; монументалізм; стінопис.

Abstract. The paper examines the creative work of the brilliant artist Mykhailo Boichuk and the reflection of Edmund Husserl's philosophy ("mirror image") within it. It reveals how Boichukism constitutes its own Ukrainian modernist canon through the synthesis of European avant-garde explorations and national identity, while establishing art as a form of philosophical thought.

Keywords: phenomenology; reduction; intentionality; monumentalism; mural painting.

Філософія Едмунда Гуссерля, яка стала основою феноменологічного методу, надала художникам принципово новий інструментарій для пізнання й репрезентації світу. Концепти феноменологічної редукції та інтенціональності свідомості визначили орієнтир на виявлення «чистої сутності» явищ і внутрішніх структур досвіду. Саме в цій площині формується творчість Михайла Бойчука, у якій феноменологічна установка на редукцію проявляється як прагнення до архетипічної сутності образу, символічної лаконічності й духовної гармонії.

Едмунд Гуссерль є представником посткласичної філософії, новаторські засади якої ґрунтуються на спробі віднайти універсальну формулу пізнання через аналіз контакту предметів і свідомості. Феноменологія Гуссерля спрямована на очищення мислення від догматичних схем і зосередження на безпосередньому досвіді свідомості (Watkins, 2013: 45–47). Основу його підходу становить феноменологічна редукція – прагнення спростити й звести пізнання до «сислової даності у свідомості» (Husserl, 1960: 30–34).

Ідея феноменологічної редукції має відображення у творчому методі Михайла Бойчука, який прагнув до очищення художньої мови від надмірних деталей, створюючи образи, що концентрують універсальні сенси. Його живопис репрезентує пошук прасимволів та архетипів, споріднений із гуссерлівським прагненням віднайти «першоджерело» сприйняття.

У композиціях митця відчувається філософія гармонійного спрощення – редукції як шляху до сутності.

У процесі дослідження творчої спадщини Михайла Бойчука науковці акцентують увагу переважно на гуманістичному та духовно-позитивному вимірі його мистецтва. Зумовленість такого сприйняття пояснюється універсальністю й багатогранністю цього явища в історії українського мистецтва. Творчість Бойчука виразно демонструє мотиваційне підґрунтя його художнього пошуку, який розвивався в складних і суперечливих соціокультурних умовах початку ХХ століття. У ній простежується прагнення митця до виявлення «сутнісного» у візуальному образі, що наближає його естетику до феноменологічної традиції осмислення форми й змісту (Соколюк, 2014: 14–20).

Аналізуючи творчий шлях митця, зазначимо, що Михайло Бойчук народився в багатодітній сім'ї в Тернопільській області. Навчався й працював у Львові. Схильність до малювання була зафіксована одразу. Під час навчання й завдяки знайомствам (зокрема Андрею Шептицькому) отримав можливість навчання в Парижі, де і відбулися перші сигнали визнання. Париж був переповнений на той час мистецькими геніями, кожен гнув свою лінію як «мистецької парадигми», так і життєвого вектора. Потрапити під «мікроскоп» критики та отримати визнання було доволі складно, але щодо творчості Михайла Бойчука більшість критиків схилялася до новаторства, до «феноменологічного» бачення ним світу (Майданець-Баргилевич, 2005: 315). Пікассо в той період експериментував із деконструкцією анатомії й ламанням законів та робив це доволі брутально і впевнено. Сальвадор Далі досліджував сон і його нескінченну та глибинну сутність. Модільяні йшов упевнено до джерел сприйняття, до інтроверсії, до глибинного сприйняття, не очима, а внутрішньою природою, тому більшість зображених моделей була без очей.

Досвід реставратора – це зазвичай атлас матеріалів, засобів і технічних навичок. Не дивним є потяг до малювання в техніці темпері (чистий колір, найбільше в іконописі) і навіть віднайдення власних пігментів. Експерименти з мозаїкою. Тобто це формула реверсу, це було важливим явищем у той період: саме володіючи академізмом, упевнено від нього відмовитися й рухатися в новаторському аспекті (чи це випадки кубізму Пікассо, чи сюрреалізм Сальвадора Далі) або ж рухатися «назад до першоджерел». Остання методика і складна, і багаторівнева. Але Михайло Бойчук бачив оригінали старих майстрів, захоплювався і фресками Джотто, і лаконічністю мистецтва Греції та Єгипту, і сюжетами Візантії. Загалом він зробив реверс, якого чекала більшість, але привніс у ту реверсну методологію власний стиль і манерність. Саме ці два аспекти (стиль і манерність) отримали багато симпатиків, що, зрештою, закономірно дало поштовх для створення окремої мистецької школи – «бойчукістів». Їх було багато, орієнтовно чоловік тридцять, кожен також згенерував власну систему знаків і методик. Париж прийняв меседж Бойчука «повернення до джерел й праформ».

Усі чекали цього, тому що прогрес науковий, котрий обіцяв війни, не виправдав себе. І сама наука була в глухому куті, і філософія «померла»

за Гегелем, а у випадку з Кантом стала просто непрохідним полем і твердим ґрунтом. І саме в період такого декадансу почали з'являтися фрески Михайла Бойчука з простими й лаконічними техніками. Де акцент уже на чистому кольорі, на анатомічному спрощенні, на легкості, на метафоричності, на образності, на гармонії й красі суто композиційний. Це впевнений і потрібний крок.

Робіт Бойчука й бойчукістів було неймовірно багато – і в Луцьку, і в Харкові – по всій Україні. Шкода, що більшість фресок і картин знищила радянська влада: окупанти просто збивали цілі пласти штукатурки з розписами. Бойчукісти були новаторами як у фресці, так і в стінописному мистецтві, саме в декларуванні перших муралів, у розписах цілих будівель та архітектурних ансамблів. Автор дослідження як митець і дослідник репрезентує спадкоємність бойчукістських принципів у власній творчій практиці, створивши близько десятка стінописів і муралів.

На початку ХХ століття в європейському культурному просторі простежувалося інтелектуальне прагнення до «повернення назад» – до витоків мислення, архетипів і праформ. Це прагнення об'єднало представників різних сфер: митців, письменників, філософів, архітекторів і дизайнерів. У філософії це спрощення назвали редукцією, у науці були спроби навколонукових практик, а саме квантової фізики. Чому це повернення таке важливе? По-перше, існувала думка (вона актуальна і нині), що раніше були хибні шляхи та моделі, а на цей раз оберуть правильні, тобто люди вірили в перезавантаження (революційний аспект). По-друге, зберігалося переконання, що істинний розвиток полягає не у створенні радикально нового, а в удосконаленні вже існуючого – канонічного, аксіоматичного, перевіреного часом.

Лаконічність творчості Бойчука розкрита в чистому кольорі, у простих лініях, в уникненні зайвої описовості і в пошуку нового змісту. Змісту також глибинного. Скажімо, його брат Тимофій Бойчук, також художник, у роботі «Жінки біля яблуні» (1921) створив глибинний змістовний каркас: по-перше, тут показано два типи жіночої природи (інтровертна та екстравертна), яблуню як Дерево пізнання, де яблука відіграють роль різних мисленнєвих методологій. По-друге, тут стилістичний архів багатий: від фресок Відродження – до стилізації Єгипту.

Підсумовуючи зазначене вище, можемо констатувати, що синтез усіх цих філософських ідей у мистецтві виявився в радикальних експериментах із формою, кольором, простором і часом, що відкривали нові шляхи для візуалізації суб'єктивного досвіду. Українське мистецтво адаптувало ці ідеї, інтегруючи їх у контекст національної традиції, культурних архетипів та символічних образів. Це дало змогу: поєднати авангардні експерименти і модерністські принципи з національною ідентичністю; створити власний український модерністський канон, синтезуючи європейські тенденції і культурний спадок; підкреслити автономність мистецтва як форми мислення, здатної виражати як індивідуальні, так і колективні смисли; відкрити нові шляхи для експериментів із часом, простором, психологічним станом та символікою.

Таким чином, український авангард і модернізм кінця XIX – початку XX століття є прикладом унікального культурного синтезу, де посткласична філософія стає інтелектуальною основою для новаторства, а національна традиція – джерелом смислу та символічної цілісності. Це дає змогу трактувати українське мистецтво не лише як частину європейського модерністського процесу, а й як самостійне явище світового рівня і яскравим прикладом тут є творчість Михайла Бойчука та бойчуківців.

Подальші дослідження доцільно спрямувати на глибше вивчення феноменологічних аспектів у мистецтві українського модернізму, аналіз технік та матеріалів, що реалізували ідею редукції в бойчукізмі, а також на розкриття впливу школи Бойчука на сучасне монументальне мистецтво й муралізм. Перспективним є також міждисциплінарний аналіз спадщини бойчуківців у контексті сучасних візуальних практик, естетики пам'яті і цифрової реконструкції втрачених творів, що допоможе відтворити цілісну картину розвитку українського монументалізму у світовому культурному просторі.

Література

1. Husserl E. *Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology*. translated by Dorion Cairns; translation of *Cartesianische Meditationen*. The Hague: Martinus Nijhoff. 1960. 183 p. URL: <https://archive.org/details/cartesianmeditation00huss>

2. Husserl E. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy* / translated by David Carr. Evanston (Illinois) : Northwestern University Press, 1970. 405 p. URL: <https://nupress.northwestern.edu/9780810104587>

3. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Видавець Савчук О. О. 2014. 386 с.

4. Watkins E. *Kant: Natural Science*. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. 435 p. URL: <https://www.cambridge.org/core/books/kant-natural-science/41568587A123B794C6FA1FE069F60DD>

5. Майданець-Баргилевич О. Михайло Бойчук – засновник національної школи монументального мистецтва. Українська академія мистецтва: дослідницькі та наук.-метод. праці. Наук. збірник. Київ : НАОМА, 2005. Вип. 12. С. 313–324.

УДК 7.044:78.071

Андрій ДУДЧЕНКО

ORCID ID: 0009-0008-3955-6889

старший викладач кафедри монументального і станкового живопису

КДАДПМД ім. М. Бойчука

Ольга ВАСКЕВИЧ

ORCID ID: 0000-0002-1936-7342

PhD (доктор філософії),

в. о. завідувача кафедри монументального і станкового живопису

КДАДПМД ім. М. Бойчука

Лілія ГАСВА

здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

КДАДПМД ім. М. Бойчука

СИНЕРГІЯ МУЗИКИ ЯК ДЖЕРЕЛО НАТХНЕННЯ В ОСОБИСТІЙ ЖИВОПИСНІЙ ПРАКТИЦІ

Анотація. Розглянуто синергію музики та живопису як джерело творчого натхнення. Аналізуються приклади історичного та сучасного мистецтва, показано, як ритм, тембр і мелодія впливають на колір, форму та композиційні рішення художника. Показано явище синестезії, коли музика «звучить» у кольорах, а живопис «чуттєво» сприймається слухачем.

Ключові слова: музика; живопис; художня практика.

Abstract. The synergy of music and painting is examined as a source of creative inspiration. Examples from historical and contemporary art are analyzed to demonstrate how rhythm, timbre, and melody influence color, form, and the artist's compositional choices. The phenomenon of synesthesia is highlighted, in which music "resonates" through colors, and painting is "sensually" perceived by the listener.

Keywords: music; painting; artistic practice.

Музика та живопис є універсальними засобами комунікації, які зрозумілі без слів, і їхнє поєднання відкриває нові горизонти для творчості. Взаємозв'язок музики та живопису має не лише естетичне, а й психологічне значення: ритм, тембр та мелодія музики можуть впливати на сприйняття кольору, форми та композиційні рішення в живописі, стимулюючи нові ідеї та підходи до творчості [2; 3].

У ХХІ столітті це поєднання залишається особливо актуальним, адже сучасні митці активно експериментують із міждисциплінарними практиками, мультимедійними виставками та інтерактивними проєктами. Художники прагнуть створювати багатошарові роботи, де музика, звук та візуальні образи

формують комплексне естетичне та емоційне сприйняття, що відповідає вимогам сучасного глядача і цифрової культури [2].

Існує багато прикладів поєднання музики та живопису у світовому мистецтві. Джексон Поллок під впливом джазу розробив унікальну крапельну техніку, де ритм імпровізацій відтворюється в хаотичних, але водночас гармонійних лініях і плямах на полотні. Анрі Матіс у картинах «Музика» (1910) та «Музика» (1939) демонструє єдність кольору, форми та музичного настрою. Так, у роботі 1910 року п'ять чоловічих фігур, які співають і грають на інструментах, передають ритм і мелодію через образи, а у творі 1939 року дві жінки, одна з гітарою, інша з нотами, створюють відчуття гармонійного музичного діалогу.

Густав Клімт у роботі «Музика» (1895) через жіночу постать із лірою втілює саму сутність музики, підкреслюючи її естетичну та символічну складову. Пікассо в «Трьох музикантах» (1921) застосовує кубістичний підхід: пози персонажів і геометричні форми передають мелодію та музичний настрій, а взаємодія фігур створює відчуття спільної композиції.

У класичному живописі, наприклад, у «Лютністі» (1595) Караваджо, «Оркестрі Опері» (1868–1870) Дега чи «Уроці музики» (1662–1665) Вермесра музика оживає на полотні завдяки деталям інтер'єру, образам музикантів і їхнім інструментам [1]. Обидва види мистецтва передають емоції та настрої без слів. Різні культури та вікові групи можуть однаково реагувати на певні музичні мотиви або кольорові поєднання. Наприклад, холодні сині відтінки часто асоціюються зі спокоєм, а насичені червоні – з енергією чи тривогою; подібним чином музика може викликати аналогічні емоційні реакції [3].

Синестезія – явище, коли відчуття одного сенсу викликає сприйняття іншого, – у живописі проявляється, коли художник «бачить» музику в кольорах, формах і лініях або коли картина «звучить» у його відчуттях. Висока мелодія скрипки може асоціюватися з легкими, яскравими кольорами і тонкими лініями, а глибокий басовий ритм – із темними, насиченими тонами та масивними формами. Такий підхід створює багатовимірний досвід сприйняття мистецтва, коли глядач не лише бачить, а й «чує» картину [4].

Поєднання музики та живопису у творчому процесі формує синергію мистецтв. Вона дає змогу створювати виразніші багатошарові твори, де кожен вид мистецтва підтримує та доповнює інший. Наприклад, написання серії абстрактних полотен під джазову або електронну музику допомагає відтворити ритмічні й динамічні особливості музики у візуальній формі, а робота під класичні симфонії – переносити гармонійність та емоційний спектр музики в композицію і колір. Таким чином, синергія музики та живопису розширює можливості художника і формує унікальний художній досвід [1; 2; 4].

Література

1. Гомбріх Е. Г. Оповідь про мистецтво. Київ : ArtHuss, 2024. 664 с.
2. Каблова Т. Б. Діалог музики та живопису в культурно-мистецькому

просторі. Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття: матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 14–15 квітня 2016 р.). Київ, 2016. С. 405–409.

3. Дубчак Ю. Як музика впливає на людину. URL: <https://lifestyle-ua.com/yak-muzyka-vplyvaye-na-lyudynu/> (дата звернення: 29.09.2025).

4. Кушнір Т. Синтезійні аспекти національної духовності живопису та хорового мистецтва (на прикладі картин Івана Марчука та хорового твору Ганни Гаврилець «Молитва»). Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. Вип. 39. Т. 2. С. 10–14.

Олександр БОГОМАЗ

ORCID ID: 0009-0008-4969-2198

старший викладач кафедри монументального і станкового живопису

КДАДПМД ім. М. Бойчука

Орест ПАСІКА

старший викладач кафедри монументального і станкового живопису

КДАДПМД ім. М. Бойчука

Олександра БИБИК

здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

КДАДПМД ім. М. Бойчука

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗУ ДИТИНСТВА У ТВОРАХ ЖИВОПИСУ: КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ І ЧАСОВО-ПРОСТОРОВИЙ КОНТЕКСТИ

Анотація. *Дитинство – одна з важливих тем світового образотворчого мистецтва. Живопис став засобом фіксації культурно-історичних і часово-просторових змін у житті людства, зокрема його ставлення до дитинства. Увага до зовнішніх і внутрішніх рис дітей, їхніх вікових захоплень, етнічних і соціальних особливостей знайшла вияв у численних творах від доби Античності до наших днів. Через художні образи, символи, кольористику та стилістику індивідуальних і групових портретів, динамічних сюжетів митці змогли передати різноманіття емоційних переживань дітей, їхні взаємини з дорослими у різні часи.*

Ключові слова: *дитинство; візуалізація; мистецтво; образотворче мистецтво.*

Abstract. *Childhood is one of the important themes of world fine arts. Painting has become a means of recording cultural-historical and temporal-spatial changes in the life of mankind, in particular its attitude towards childhood. Attention to the external and internal features of children, their age-related hobbies, ethnic and social characteristics has found expression in numerous works from antiquity to the present day. Through artistic images, symbols, color and style of individual and group portraits, dynamic plots, artists were able to convey the diversity of emotional experiences of children, their relationships with adults at different times.*

Keywords: *childhood; visualization; art; fine arts.*

Образ дитинства посідає особливе місце в образотворчому мистецтві, адже мистецтво відображає самопізнання людини від юності до зрілості, а дитячі роки постають як фрагменти індивідуальної або соціальної пам'яті. Візуалізація дитинства від давніх часів включає скульптури, живопис та композиції дітей у різних соціальних та етнічних контекстах, відображаючи етапи розвитку людини та її взаємодію з оточенням.

Перші зображення дітей датуються 2–3 століттями н. е. і відомі як в античному мистецтві Давньої Греції та Риму, так і на території сучасної України, де знайдено скульптури юнаків і дівчат. Ці ранні образи демонструють, що дитинство завжди було бажаною темою в декоративно-ужитковому та монументальному мистецтві, слугуючи засобом дослідження соціальних, культурних і часово-просторових аспектів життя людей. Сакральні зображення немовляти Ісуса та Богородиці підкреслювали духовну природу дитинства і служили символом єдності небесного й земного, а численні українські ікони та богородичні образи відображали місцеві традиції та канонічну іконографію [2].

Доба Відродження принесла новий підхід до зображення дитинства, зокрема у світських Мадоннах Леонардо да Вінчі («Мадонна Бенуа») та Пітера Брейгеля («Ігри дітей»), де художники демонстрували ніжні взаємини матері та дитини, буденне життя дітей та їхню безпосередність. Бароккові майстри (Дієго Веласкес і Бартоломе Естебан Мурільйо) продовжили традицію, зображуючи дітей у різних соціальних та економічних умовах, поєднуючи ліризм і реалістичність. Веласкес у «Меніні» показав п'ятирічну інфанту серед фрейлін, карликів і собак, створивши складну багатопланову композицію, яка залишилася однією з найзнаковіших у світовому мистецтві.

У XVIII–XIX століттях увага до дитячого портрета зросла як в Україні, так і в Західній Європі. Французький художник Жан Батист-Сімеон Шарден показав повсякденне життя дітей у навчальних сценах, а українські майстри, зокрема В. Боровиковський, Гаврило Васько, В. Павлов та Є. Крендовський, передавали індивідуальні риси дітей, побутові деталі та соціальний контекст. Твори «Діти читають абетку», «Хлопчик з голубком» чи «Портрет сенатора А. Башилова з дітьми де Бальмена» поєднували увагу до освіти, здібностей дітей і їхніх невимушених поз. Водночас українські художники зображували дітей простих селянських родин, що демонструє широкий спектр соціальних реалій [2; 3].

У другій половині XIX століття дитячий портрет стає пріоритетним жанром живопису. В українському мистецтві відомі полотна Г. Дядченка («Голівка дівчини»), Й. Курилася («Бездомні»), М. Сосенка («Хлопці на плоті») та О. Кульчицької (образ пастушка), які відображали природну щирість, поетичну красу юності й етнічну самобутність. Національним здобутком стала картина М. Івасюка «Мати» (1908) із немовлям і старшою дитиною під соняшниками, яка поєднує родинний побут із символікою національної природи.

Живописці XX ст. не менш цікаво, ніж митці минулого, оспівували тему дитинства. Художник Казимир Малевич шукав власний стиль, експериментуючи з кольором і формою. Створений митцем образ селянської дівчинки вражає своєю наївною простотою і виразністю. Чимало творів цієї епохи в Україні відбивали традиції періоду соцреалізму [В. Костецький «Повернення» (1947), В. Задорожний «На місці минулих боїв» (1965), І. Скобало «Дід та онук» (1961) тощо]. Українські художники А. Горська та В. Зарецький створили образи дітей: подвійний автопортрет, що передав стосунки матері й сина, а також у притаманній художнику дивовижній декоративній манері

(«Діти в блакитному») [1; 2].

На початку ХХІ ст. багатобарвний світ чарівних маленьких персонажів, сповнених радості, ніжності, солодких мрій і гумору, ожили, як у добрій казці, на картинах наших сучасниць – українських художниць Євгенії Гапчинської та Катерини Дудник.

Митці світового та українського образотворчого мистецтва створили картини, що відображають дитинство, його внутрішній світ, чуттєвість та взаємини з дорослими. Дитячий портрет слугує джерелом інформації про побут і сімейний устрій певної епохи, а художники майстерно відтворювали образи дітей різних соціальних станів.

Література

1. Історія українського мистецтва : у 6 томах / Академія наук УРСР, голов. ред. кол.: М. П. Бажан (голов. ред.) та ін. Т. 4. Мистецтво кінця XVIII – першої половини XIX століття / ред.: Я. П. Затенацький (відп. ред.), Г. О. Лебедев, Ф. П. Шевченко. Кн. 1. 1969. 363 с.
2. Історія українського мистецтва : у 6 томах / Академія наук УРСР, голов. ред. кол.: М. П. Бажан (голов. ред.) та ін. Т. 4. Мистецтво другої половини XIX – XX століття / ред.: В. І. Касіян (відп. ред.), В. А. Афанасьєв, Я. П. Затенацький, Г. О. Лебедев, Ф. П. Шевченко. Кн. 2. 1970. 435 с.
3. Рубан В. В. Український портретний живопис першої половини XIX ст. Київ : Наукова думка, 1984. 370 с.
4. Саноцька Х. Діти в українському живописі. Київ : Мистецтво, 1985. 159 с.

УДК 746:684.7

Максим ПЕРЕПЕЛИЦЯ

ORCID ID: 0009-0007-2795-7063

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти

КДАДПМД ім. М. Бойчука,

Валентина КОСТЮКОВА

ORCID ID: 0000-0002-8630-4528

кандидат мистецтвознавства, доцент,

КДАДПМД ім. М. Бойчука

АСПЕКТИ ДИЗАЙНУ ТА ЕВОЛЮЦІЯ СУПРЕМАТИЧНИХ КОМПОЗИЦІЙ У КОЛЕКЦІЙ ОДЯГУ

Анотація. Розглянуто вияви художньої вишивки із супрематичними композиціями в дизайні одягу на прикладах творчої спадщини Казимира Малевича. Досліджено науково-методичні та практичні методи у творенні супрематичних композицій у колекціях одягу відомих дизайнерів.

Ключові слова: супрематизм; вишивка; дизайн; еволюція; К. Малевич.

Abstract. The features of the art embroidery with suprematism compositions in clothes design are studied in the article. It shows on examples of Kazimir Malevich's creative heritage. Scientific and practical method in creating suprematic compositions are investigated in clothes collections of famous designers.

Keywords: suprematism; embroidery; esign; evolution; K. Malevych.

Супрематизм – авангардний напрям мистецтва, започаткований Казимиром Малевичем у 1915 році, який ґрунтується на чистій абстракції та автономії художньої форми. Його принципи базуються на геометричних композиціях та обмеженій палітрі кольорів, що відкрили нові можливості для візуального мислення в мистецтві та дизайні [1].

У дизайні одягу супрематизм виконує функцію не лише стилістичного прийому, а й засобу концептуалізації: він трансформує тканину в «полотно», де відбувається взаємодія лінії, кольору і простору. Це робить моду полем для експерименту з художніми ідеями, які водночас підкреслюють культурну спадкоємність авангардного мистецтва.

Метою статті є аналіз аспектів дизайну одягу, що ґрунтуються на супрематичних принципах, а також вивчення етапів еволюції використання цих мотивів у моді. Завдання дослідження – виявити характерні ознаки супрематичної композиції, простежити етапи розвитку її інтерпретацій у текстилі та дизайні одягу, визначити актуальні можливості для сучасної української та світової моди.

Ключові принципи супрематизму – геометрія, простота і контраст кольору. Малевич у «Маніфесті супрематизму» визначав мистецтво як сферу «чистого відчуття». Ці положення безпосередньо співвідносяться з модою, де художня

форма може існувати незалежно від утилітарності.

В українському контексті супрематизм тісно переплітається з авангардом початку XX століття. Дослідниця Л. Волотко зазначає, що саме в Україні виникла синергія ідей Малевича, Екстер та інших митців, що створили підґрунтя для нового бачення простору і композиції [2].

Еволюція супрематичних композицій у дизайні одягу:

1. Початок XX століття. У цей період відбувалися перші спроби перенесення абстрактних форм у текстиль. Театральні костюми до постановки під назвою «Перемога над Сонцем» стали візуальним маніфестом супрематичних рішень.

2. Модерністські практики середини XX століття. Досвід Баугаузу та мінімалізму сприяв використанню геометричних принтів і композицій у моді. У тканинах та принтах активно застосовувалися повторювані елементи, що перегукуються із супрематичними ритмами [5].

3. Сучасний етап. Нині супрематичні мотиви знайшли відображення у fashion-колекціях. Наприклад, українські бренди активно звертаються до спадщини К. Малевича: принти, геометричні аплікації та асиметричні крої відтворюють дух авангарду в сучасному контексті [4].

Аспекти дизайну:

1. Композиція та крій. Геометричні лінії визначають силует і структуру, що відповідає ідеї «чистої форми».

2. Колір. Контрастні поєднання чорного, білого й первинних кольорів стають ключем до виразності.

3. Матеріали. Сучасні технології (цифровий друк, лазерна порізка) допомагають трансформувати площинні композиції у фактурні об'єкти.

4. Культурний контекст. Використання авангардних мотивів в українському дизайні нині стає формою переосмислення локальної ідентичності. [6; 7].

Виклики:

1. Перенесення абстрактних форм на тривимірне тіло потребує врахування пластики тканини.

2. Баланс між декоративністю і функціональністю інколи порушується на користь естетики.

3. Існує ризик «стилізації без змісту», коли супрематизм використовується як модний принт, без концептуальної глибини [4].

Висновки. Супрематизм у дизайні одягу – це не лише стильовий прийом, а й культурний код, що збагачує моду філософським підтекстом. Українська дизайнерська школа має особливі передумови для розвитку цієї теми, адже авангардна традиція є частиною національної мистецької спадщини. У сучасних умовах супрематизм може стати інструментом для створення інноваційних колекцій, що поєднують технології, естетику та ідентичність.

Література

1. Творчість Казимира Малевича в колекціях українських брендів – Vogue UA. URL: https://vogue.ua/article/fashion/brend/tvorchist-kazimira-malevicha-v-kolekciyah-ukrajinskih-brendiv-58423.html?utm_source=chatgpt.com

2. Олександра Екстер – сто років потому: кубофутуризм, супрематизм та ар-деко. URL: https://izba-ua.com/art/oleksandra-ekster/?utm_source=chatgpt.com
3. Туловська Ю. Прославлення супрематизму. Брілл, 2018. 239 с.
4. «Victory over the Sun», A study on the costume arts and Suprematism expressed in Malevich's «Victory over the Sun». Dept. of Fashion Design, Sangmyung University. 2022. 112 с. URL: <https://koreascience.or.kr/article/JAKO202210248820689.pdf>
5. Казимир Малевич. Розуміння мистецтва супрематизму. Dea Cvetkovic, The Collector, 2021.
6. Kostiukova V. Embroideries Reconstructed from Sketches by Kazimir Malevich / V. Kostiukova // Казимир Малевич : київський аспект : зб. пр. [за редкол. Т. Філевської]. Київ : Інститут Малевича, Родовід, 2019. С. 256–263.
7. Костюкова В. М. Традиційна вишита сорочка як об'єкт творчої трансформації в сучасному дизайні одягу. Актуальні проблеми сучасного дизайну: Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 20 квітня 2018 року). Київ : КНУТД, 2018. Т. 1. С. 65–68.

ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ ДВОМОВНИХ ВИДАНЬ МИКОЛИ ПШІНКИ

Анотація. Дедалі більшої популярності нині набувають двомовні книги (білінгви) у зв'язку з потребою поглибленого вивчення мов народів світу, а також прагненням іноземців вивчати державну мову України. Специфіка білінгв вимагає від дизайнерів оригінальних конструктивних рішень у розміщенні поетичних чи прозових текстів, шрифтових композицій та в ілюструванні – для забезпечення зручності читання й естетичної привабливості видань. Це стало предметом дослідження на основі аналізу оригінальних двомовних дизайн-проектів ілюстратора і дизайнера Миколи Пшінки.

Ключові слова: білінгва; книга; дизайн-макет; ілюстрація; композиція.

Abstract. Bilingual books are becoming increasingly popular today due to the need for in-depth study of the languages of the world's peoples, as well as the desire of foreigners to learn the official language of Ukraine. The specific nature of bilingual books requires designers to come up with original structural solutions for the placement of poetic or prose texts, font compositions, and illustrations in order to ensure that the publications are easy to read and aesthetically appealing. This became the subject of research based on an analysis of original bilingual design projects by illustrator and designer Mykola Pshinka.

Keywords: bilingual; book; design layout; illustration; composition.

Грунтовне дослідження проблематики дизайну двомовних видань знаходимо в зарубіжних фахівців із типографіки [1]. В Україні з'являються нові публікації про традиції та сучасні тенденції в дизайн-проектванні книг [5], але наукових праць про дизайн білінгв обмаль або ж вони не містять детального аналізу [2; 3]. Тому дослідження кращих оригінальних дизайн-проектів цього жанру є актуальним. На прикладі творів ілюстратора і дизайнера Миколи Пшінки важливо простежити вибір оптимального формату книжки як для прозових, так і для поетичних текстів.

Особливості конструктивних рішень дизайн-макета прозової повісті-притчі Е. Хемінгуея «Старий і море» (1991 р., англійський оригінал, український переклад): 1. Нестандартний вертикальний завужений формат (280 × 165 мм). 2. Дизайн суперобкладинки: гармонійне поєднання українського та англійського заголовків з ілюстрацією, виконаною в техніці ліногравюри (рис. 1а). 3. Композиція текстових блоків вертикально симетрична: український переклад розміщено на верхній половині сторінки, англійський оригінал –

IV Міжнародна науково-практична конференція, 30 жовтня 2025 р. на нижній; важлива деталь: текст заверстано без переносів, із вирівнюванням уліво – для уникнення великих пробілів між словами. 4. Візуально розділяє різномовні тексти й водночас поєднує їх введений посередині сторінки кольоровий декоративний елемент – натягнута корабельна линва, зав'язана морським вузлом. 5. Сторінкові ілюстрації розміщені на парній (лівій) сторінці блоку поруч із текстами на непарній (правій) сторінці (рис. 1б), а панорамні ліногравюри – на розгортах без текстів. Чорно-білі ліногравюри заверстані без полів, на всю площину сторінки, тому їх надруковано на світло-сірому підкладі, щоб білий колір ліногравюри не зливався з білим кольором паперу на сусідній сторінці – так збережено цілісність композиції гравюри.



Рис. 1. Пшінка М. С. Хемінгуей Е. «Старий і море». 1991:
а – суперобкладинка; б – розгорт

Дизайн віршованого грецького епосу «Василіос Дигеніс Акрит» (2022 р., грецький оригінал, український переклад) проаналізований нами в статті [4, с. 198–201].

Особливості дизайн-макета:

1. Вертикальний формат (290 × 205 мм).
2. Конструктивне рішення обкладинки: симетричні двомовні шрифтові композиції розділені вертикальною лінією і вміщені в декоративну орнаментальну рамку, яка поєднана з ілюстрацією в прямокутній рамці (рис. 2а).
3. Верстка текстів: на парній сторінці розгортку (ліворуч) розміщено грецький текст, на непарній (праворуч) – український. Назви розділів на спускових сторінках подано на декоративних елементах у вигляді розгорнутих картушів (рис. 2б).
4. На початку розділів над грецьким та українським текстами подано окремі, сюжетно завершені малюнки, які разом на площині розгортку утворюють цілісну композицію диптиху (рис. 2б); як диптих скомпоновані і розгортки з двома сторінковими ілюстраціями без текстів (рис. 3а) чи двома кінцівками під текстами (рис. 3б). «Побудову й розміщення ілюстрацій за принципом диптиху вважаємо дизайнерською знахідкою М. Пшінки. Виникає також аналогія з анімаційною розкадровкою (зміною кадрів): сюжет малюнка непарної сторінки випереджає і в часі, і в просторі сюжет парної сторінки, – тобто: композиція

диптиху розвивається горизонтально, ведучи за собою погляд глядача, то віддаляючи, то наближаючи фокусну відстань до зображуваного» [3, с. 199].

5. Макет збагачений орнаментальними ініціалами та колонцифрами, малюнками на колонтитулах (стилізований лев – на лівому, сокіл – на правому) (рис. 3б).

Завдяки неординарним стилістично-конструктивним рішенням, урахуванню специфіки двомовних видань різних літературних жанрів і стилістики художнику і дизайнеру М. Пшінці вдалося досягнути гармонізації й синергії всіх елементів, органічної єдності в архітектоніці книжкових макетів двомовних видань, кожне з них стало визначним явищем у мистецтві книги.

Перспективою подальших досліджень є вивчення дизайну двомовних видань і серій для дітей різного віку.



Рис. 2. Пшінка М. С. «Василіос Дигеніс Акрит». 2022:
а – обкладинка; б – спускові сторінки.



Рис. 3. Пшінка М. С. «Василіос Дигеніс Акрит». 2022:
а – розгорт з ілюстраціями; б – текстові сторінки з колонтитулами і кінцівками.

Література

1. Walker, S. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5942-1836>, Edwards, V. and Blacksell, R. (1996) Designing bilingual books for children.

2. Гоян Я. П. «Веселка» живе Україною. СЛОВО Просвіти. Ч. 18 (238), 29 квітня – 5 травня 2004 р. С. 13.
3. Іванченко, О. В. (2021). Видавництво «Веселка»: особливості становлення, функціонування й розвитку [монографія] (2-ге вид.). Брама-Україна. С. 94.
4. Пшінка, Н. (2022). Художня інтерпретація грецького епосу ілюстратора й дизайнера Миколи Пшінки. Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство, 47. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269641>. С. 193–204.
5. Художньо-технічне оформлення видань різних видів. Електронна бібліотека інституту журналістики: веб-сайт. URL: <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1815> (дата звернення: 10.10.2025).

Наталя ПШІНКА

ORCID ID: 0000-0003-1143-5854

старший викладач кафедри графічного дизайну

КДАДПМД ім. М. Бойчука

Ангеліна ІВЧЕНКО

ORCID ID:0009-0009-3606-7964

здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

КДАДПМД ім. М. Бойчука

ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ ЛОГОТИПІВ МУЗЕЇВ ГРАФІТІ

Анотація. Розглянуто особливості дизайну логотипів музеїв, що експонують твори графіті в Україні та за кордоном. Проаналізовано підходи до типографіки, формотворення і стилістики логотипів, визначено роль айдентики в переосмисленні соціумом уявлення про графіті як культурну спадщину – від маргінальної субкультури до легітимної форми мистецької комунікації.

Ключові слова: айдентика; логотип; музей; мистецтво; урбаністика.

Abstract. The peculiarities of the design of logos of museums exhibiting graffiti works in Ukraine and abroad are considered. Approaches to typography, shape creation and stylistics of logos are analyzed, the role of identity in society's reinterpretation of graffiti as a cultural heritage – from a marginal subculture to a legitimate form of artistic communication – is determined.

Keywords: identity; logo; museum; art; urban planning.

Графіті як форма урбаністичного мистецтва пройшло шлях від андеграундної протестної практики до мистецького об'єкта, що може мати великий медійний вплив і художню цінність. Особливо помітною є трансформація сприйняття графіті в сучасній Україні, адже в революційні роки й у воєнний час графіті часто стають засобом висвітлення важливих соціально-політичних тем, вселяють віру в перемогу. Стаючи таким чином маркерами історично-культурного контексту, твори графіті потребують нових підходів до збереження, й актуальним вирішенням цього питання є репрезентація творів графіті в музейних просторах. І хоча інтерес до стритарту зростає, особливості дизайну логотипів музеїв графіті залишаються недостатньо вивченими. Актуальним є дослідження візуальних стратегій, здатних поєднати автентичність вуличної естетики та вимоги професійного брендингу, що забезпечують упізнаваність, читабельність і комунікативну виразність.

Музей, де експонується графіті, не лише вшановує творців, а й аналізує еволюцію цієї форми мистецтва, що з роками перетворилася з неформального висловлювання на визнаний вид художнього самовираження [1]. В умовах інституціоналізації важливого значення набуває система візуальної айдентики, зокрема логотип, який формує перший рівень сприйняття музею та визначає

характер його комунікації з аудиторією. Аналіз логотипів Museum of Graffiti (Маямі), Urban Nation (Берлін), MUCA (Мюнхен), MAUSA Vauban (Франція) [2] дає змогу говорити про такі тенденції: усі логотипи є шрифтовими, дизайнери часто використовують прийоми тегів і стайлрайтингу, але рішення в усіх випадках адаптовано до вимог читабельності й масштабованості. Переважають монохромні рішення, що працюють на контрасті з візуальним шумом експозиції. Жоден логотип, крім Museum of Graffiti (Маямі), не містить візуального цитування написів у стилі графіті, у шрифтових рішеннях семіотична рівновага між образною емоційністю порушена в бік структурності, логічності, адаптивності і модульності візуальної системи айдентики, що є засобом культурної «легітимації» мистецтва графіті.

В Україні наразі немає спеціалізованого музею графіті, хоча періодично відбуваються виставки в приміщеннях музеїв, що експонують сучасне мистецтво, або ж проходять у формі фестивалів. Водночас потреба в окремому музеї графіті давно назріла. Чільне місце серед його експонатів посяде робота художника Бенксі «Жінка в протигазі», створена на стіні зруйнованого агресором будинку в Гостомелі, а також цілий ряд робіт часів Революції гідності.

Логотипи українських музеїв, що презентують графіті в рамках виставок, мають більш емоційну образність, ніж європейські. Лишаючись монохромними і лаконічними, вони працюють не лише зі шрифтами, а й з абстрактними графічними символами. «Музей сучасного мистецтва Одеси» має наче трафаретне зображення абрєвіатури МСМО, щоб відтворити мистецтво, яке виходить за рамки, і поки що приховане, але водночас упізнаване. Також сучасну айдентичу і приватність має «Музей сучасного мистецтва Корсаків (м. Луцьк)», у стилістиці якої досить органічним для музею такого напрямку чином «виявлено досвід авангардної спадщини, зокрема, супрематизму» [3].



Рис. 1 Логотипи музеїв, де експонується мистецтво графіті:

- а – Museum of Graffiti (Маямі); б – Urban Nation (Берлін);
в – MUCA (Мюнхен); г – MAUSA Vauban (Франція); д – Музей сучасного мистецтва Одеси; е – Музей сучасного мистецтва Корсаків (Луцьк).

Результати дослідження сприятимуть глибшому розумінню інструментів візуальної айдентики у процесі культурної легітимації графіті як національного надбання. Визначена важливість апеляції стилю айдентики музею графіті до національного культурного коду сучасного суспільства. Отримані результати можуть бути використані в подальших дослідженнях із візуальної комунікації, музейного брендингу та дизайну.

Література

1. Музей графіті в Маямі: Сервіс «під ключ». V-Doma. URL: <https://www.v-doma.com/services/museum-of-graffiti-miami/> (дата звернення: 16.10.2025).
2. MAUSA: The best of street art emblaze the walls of Vauban's citadel. URL: <https://www.visit.alsace/en/experiences/mausa-the-best-of-street-art-emblaze-the-walls-of-vaubans-citadel/> (дата звернення: 16.10.2025).
3. Віталій Кушнір. Айдентика українських музеїв у візуальному просторі сучасного музейництва. Народознавчі зошити. 2024. № 3. С. 614.

УДК 74

Тетяна МАЛІК

ORCID ID: 0000-0001-7986-3957

кандидат архітектури, професор, декан факультету дизайну

КДАДПМД ім. М. Бойчука

Сергій ЯЦКЕВИЧ

ORCID ID: 0009-0002-6664-5891

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти

КДАДПМД ім. М. Бойчука

ПРО ПИТАННЯ ІНКЛЮЗІЇ В АКАДЕМІЇ БОЙЧУКА

Анотація. Стаття присвячена розгляду можливостей використання простору академії Бойчука для створення базових умов з метою задоволення інклюзивних потреб як у зовнішньому, так і у внутрішньому середовищах.

Ключові слова: зовнішнє та внутрішнє середовище; інклюзія; безбар'єрний простір.

Abstract. The article is devoted to considering the possibilities of using the space of the Boychuk Academy to create basic conditions for meeting inclusive needs in both external and internal environments.

Keywords: external and internal environment; inclusion; barrier-free space.

Повномасштабне вторгнення росії на територію України стало причиною значних людських втрат і суттєвого збільшення кількості людей із фізичними вадами. Це призвело до ускладнення в пересуванні сходами, у комунікаціях через нерівності підлоги, у користуванні обладнанням, меблями, конструкціями тощо. Законом України визначено, що засоби безперешкодного доступу осіб з інвалідністю мають бути встановлені на всіх об'єктах соціальної інфраструктури.

Академія Бойчука як об'єкт соціальної інфраструктури теж повинен відповідати законодавчим вимогам. Водночас значні руйнування, спричинені влучанням ракети «Циркон» у корпус академії, спричинили втрату можливості людям на кріслах колісних потрапити у навчальний заклад. Саме тому пошук вирішення проблеми інклюзії в умовах відновлення академії потребує створення відповідних умов на збереженій території, у першу чергу з урахуванням подальшого створення безбар'єрного простору на території та в корпусах навчального закладу.

Метою статті є фокусування на можливостях застосування необхідного обладнання інклюзивного спрямування в академії Бойчука, що потребує комплексного підходу та застосування сучасних технологій.

Зважаючи на те, що академія перебуває в стані відновлення, варто визначити межі першої черги організації безбар'єрного простору: створення можливості потрапляння на відповідний рівень та забезпечення надання навчальних

і санітарно-гігієнічних послуг.

Первинне завдання полягає у визначенні способу підйому. Для цього можуть бути використані пандуси, підйомники, підйомні платформи або ліфти тощо.

Аналіз території академії показав потенційні місця організації доступу. Пріоритет відводиться головному корпусу з можливістю входу як із вулиці М. Бойчука, так і з двору. Під час розгляду варіантів з боку вулиці М. Бойчука звернули увагу на металеві пандуси (стаціонарні, відкидні, переносні, складні, комбіновані), як показано на рис. 1.



Рис. 1.

Найважливіший параметр для організації такого виду підйому – це схил, його висота і можливість розмістити конструкцію на території курдону. Зважаючи на значну висоту підйому і необхідність забезпечення кута нахилу 1 : 12, що призведе до значної довжини конструкції, вирішили відмовитися від такого способу підйому, аби не створювати людям з інвалідністю складних траєкторій переміщення, не кажучи вже про зовнішній вигляд головного входу.

Яким ще чином людина може піднятися? Це може бути підйомник. Існує багато видів підйомників: похилі, вертикальні, з платформою, вертикальні поворотні, приставні, криволінійні, ножичного типу тощо. Найчастіше в закладах освіти використовуються підйомні механізми – підйомники вертикального переміщення та похилі підйомники – спеціальне обладнання, призначене для переміщення людей з інвалідністю (включаючи тих, хто користується кріслами колісними та літніх людей) уздовж сходових маршів або інших похилих чи вертикальних поверхонь. Вертикальні підйомники, у свою чергу, дуже схожі на вантажні ліфти. Їхня головна функція – підняття людини в кріслі колісному.

Підйомна платформа монтується до стіни поряд зі сходовим прольотом будівлі. Похилий підйомник переміщується по нахилений траєкторії вздовж сходового прольоту. Дана конструкція схожа на консольний підйомник із похилою траєкторією, як зображено на рис. 2.



Рис. 2.

У пасивному стані підйомна платформа притискається до стіни. Похилі підйомники більш тендітні в експлуатації в умовах зовнішнього розміщення. Тому економічно, функціонально і технічно доцільно зупинити вибір на вертикальному підйомнику.

Вертикальний підйомник із вулиці М. Бойчука через складність рельєфу, значну висоту підйому також поступається варіанту розміщення з двору. Пропозицій щодо зовнішнього вигляду, конструкції, доступності в експлуатації достатньо. Деякі з них представлено на рис. 3.

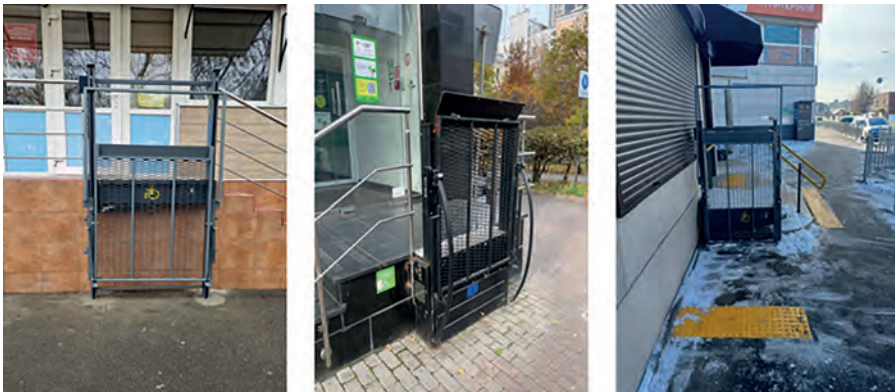


Рис. 3.

Далі проектування санітарно-гігієнічних приміщень. Аналіз функціональних, технічних, санітарних факторів сприяв визначенню необхідних для проєкту специфічних вимог. Це дало змогу визначити оптимальні умови для розміщення меблів та обладнання, придатних для користування людьми з інвалідністю в санітарних кімнатах.

Питання доступності полягає у вирішенні забезпечення безбар'єрного переміщення людини на кріслі колісному для початку хоча б у межах першого

поверху. Траєкторія має включати «м'які» переїзди через будь-які незначні перепади висот, пороги дверей (бажано, щоб порогів не було), нестиковки конструкцій на підлозі тощо.

Отже, підготовка дизайн-концепції безбар'єрного середовища, розробленої на основі результатів 3D-моделювання та аналізу перелічених факторів, включає: організацію пішохідних доріжок та доріг-під'їздів для пересування людей з інвалідністю; розміщення підйомників; укладання тактильної плитки; створення санітарно-гігієнічних приміщень; створення траєкторії безбар'єрного переміщення в інтровертному середовищі; використання екологічно чистих матеріалів та новітніх технологій. Усе це дає змогу створити комфортний і безпечний для здоров'я людей з інвалідністю простір. Упровадження запропонованої дизайн-концепції та подальші дослідження сприятимуть створенню комфортних, функціональних і безпечних просторів.

Результати дослідження можуть бути використані як основа для розробки безбар'єрного середовища в детальних проєктах відновлення академії Бойчука.

Література

1. ДБН Б.2.2-40:2018. Інклюзивність будівель і споруд (чинний від 01 квітня 2019 р.). Вид. офіц. Київ : Міністерство регіонального розвитку, будівництва та житлово-комунального господарства України, 2019. Дбнв.2.2-40:2018 зі змінами.
2. Дизайн середовища міста: багатокритеріальна оптимізація та розумні технології : підручник / Н. М. Мхітарян та ін. Київ : Наукова думка, 2021. 628 с.
3. Доступність та універсальний дизайн: навчально-методичний посібник / Азін В. О., Грибальський Я. В., Байда Л. Ю., Красюкова-Еннс О. В. Київ, 2013. 128 с.

ЗМІСТ

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Олена ОСАДЧА СТРУКТУРА КОМПОЗИЦІЇ В ПРОГРАМНОМУ ТВОРІ БОЙЧУКІВЦІВ «БІЛЯ ЯБЛУНІ»	4
Людмила СОКОЛЮК ПОЕТИКА НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ У КЕРАМІЦІ БОЙЧУКІВЦІВ	15
Наталія БЕНЯХ СТАЛИЙ РОЗВИТОК ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ. ВІЗІЯ МИХАЙЛА БОЙЧУКА	19
Віталій КОЗІНЧУК УКРАЇНСЬКА ІКОНА: ТРАНСФОРМАЦІЯ КАНОНУ	23
Ярослав КРАВЧЕНКО ВІДНАЙДЕНИЙ ІЗ ЗАБУТТЯ: ХУДОЖНИК-БОЙЧУКІСТ КИРИЛО ГВОЗДИК (до 130-ліття від дня народження)	25
Ірина БЕКЕТОВА МЕЖИГІРСЬКИЙ КЕРАМІЧНИЙ ТЕХНІКУМ. АВАНГАРДНИЙ ЕКСПЕРИМЕНТ ОСВІТИ	28
Олена КОРУСЬ УКРАЇНСЬКИЙ АСПЕКТ ТВОРЧОСТІ УЧЕНИЦІ МИХАЙЛА БОЙЧУКА МАРІЇ ХОЛОДНОЇ	33
Інна ПЕТРОВА КОНЦЕПТ ПРАЦІ В МОНУМЕНТАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ	37

СЕКЦІЯ 1: МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В РУСЛІ ВИКЛИКІВ СЬОГОДЕННЯ

Світлана ПАШУКОВА, Уляна БАЛАН СКЕТЧІНГ ЯК ПРОЦЕС МИСЛЕННЯ У ФОРМУВАННІ КОМПОЗИЦІЙНИХ РІШЕНЬ В АКАДЕМІЧНОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ	41
Юрій КОВАЛЬОВ, Світлана ЗЕЛЕНСЬКА, Олександра КАРАУТ, Владислав РОГАЛЬЧУК РОЗУМНІ РЕЧІ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРІВ	43
Юлія КАМЕНЕЦЬКА НАВЧАЮЧИСЬ У МИНУЛОГО: ЯК КОПІЮВАННЯ СТАРОВИННИХ ШРИФТІВ ФОРМУЄ БАЗОВІ НАВИЧКИ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНЕРА	46
Каріна ЧУЛОВА ПІЗНІЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА БОЙЧУКА: ІДЕЙНІ ЗАСАДИ І КУЛЬТУРНИЙ ВПЛИВ	48

Людмила ТИХОНОВА

СИМБІОЗ ОСВІТИ, ТРАДИЦІЙ І СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА:
ВИСТАВКА КАФЕДРИ МИСТЕЦТВА ТЕКСТИЛЮ,
ВИШИВКИ ТА КОСТЮМА В ЕКСПОЗИЦІЙНОМУ ПРОСТОРИ
НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА
УКРАЇНИ 50

Анастасія ГУЛЕВАТА, Лідія ГОЛЕМБОВСЬКА

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ЯК РЕСУРС ПСИХОЛОГІЧНОЇ
ПІДТРИМКИ ТА ФОРМУВАННЯ СТІЙКОСТІ ОСОБИСТОСТІ
В УМОВАХ НЕСТАБІЛЬНОСТІ І КРИЗ 56

Наталя БІЛЬДЕР

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: ДОСВІД ЗДОБУВАЧІВ ГРИ
ЗА ПРАВИЛАМИ НА СУЧАСНОМУ АРТРИНКУ 58

Петро НЕСТЕРЕНКО

ТЯГІСТЬ ТРАДИЦІЙ У МИСТЕЦТВІ ПОРТРЕТА 60

Дар'я ПОПОВА

ОБРАЗ ЖІНКИ ЯК РОЗМОВА З ГЛЯДАЧЕМ КРИЗЬ МИСТЕЦТВО 63

Наталя ПШІНКА, Юлія ПЕРЕДЕРІЙ

ЗАСТОСУВАННЯ МЕТОДУ СИНЕКТИКИ ТА МЕТОДУ ВОЛТА
ДІСНЕЯ ДЛЯ АКТИВІЗАЦІЇ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В ДИЗАЙНІ 65

**СЕКЦІЯ 2: СУЧАСНЕ ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ДИЗАЙН
У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ**

Христина ДРОГОБИЦЬКА

ЕКОДИЗАЙН ЯК ХУДОЖНІЙ І СОЦІАЛЬНИЙ ВИКЛИК
СУЧАСНОСТІ 68

**Оксана ПЕРЕПЕЛИЦЯ, Руслан ДАШИНСЬКИЙ,
Катерина КУЧЕРЕНКО**

РОЛЬ ГРАФІКИ ТА ДИЗАЙНУ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ
СЕРЕДОВИЩІ СУЧАСНОСТІ 71

**Оксана ПЕРЕПЕЛИЦЯ, Сергій СПОДЕНЮК,
Олег НЕДОШИТКО**

ЕСТЕТИКА УРБАНІСТИЧНОГО ПРОСТОРУ:
ГРАФІТІ, СТРИТАРТ І ЇХНЄ МІСЦЕ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ
КОНТЕКСТІ 73

Оксана ПЕРЕПЕЛИЦЯ, Віктор КОРІНЬОК, Степан НОСАЛЬ

ІНТЕРАКТИВНІСТЬ У СУЧАСНОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ
МИСТЕЦТВІ: НОВІ ФОРМИ ВЗАЄМОДІЇ З ГЛЯДАЧЕМ 75

Анастасія АБУЛА

ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ 77

Анастасія АБУЛА, Анастасія ЖУЖУПАЛІ УКРАЇНСЬКА ДИТЯЧА ІЛЮСТРАЦІЯ. ВЛАДИСЛАВ ЄРКО ТА СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ	79
Уляна БАЛАН ТЕХНІКА ГРАТАЖУ В СУЧАСНІЙ ІЛЮСТРАТИВНІЙ ПРАКТИЦІ	81
Максим КОРПАНЕЦЬ, Тетяни КОЗАК СИМВОЛІЗМ БЕЗКІНЕЧНОСТІ І ЦИКЛІЧНОСТІ ЛЮДСЬКОГО ЖИТТЯ	83
Олександр КРИЖАНОВСЬКИЙ ПРОБЛЕМА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОСТМОДЕРНОГО ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ	86
Стефан НАГІРНЯК ОЦІФРУВАННЯ ТВОРІВ МАРІЇ ПРИМАЧЕНКО ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ, ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА	88
Богдан ДОВБНЯ ПАМ'ЯТНИК МИХАЙЛУ БОЙЧУКУ АВТОРСТВА МИКОЛИ БІЛИКА ЯК ВИРАЖЕННЯ ІДЕЙ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ СКУЛЬПТУРІ	91
Ольга СОСІК САРМАТСЬКА ЕСТЕТИКА В УКРАЇНСЬКОМУ ПОРТРЕТНОМУ МИСТЕЦТВІ XVII–XVIII СТОЛІТЬ	94
Юлія ГОНЧАРОВА, Володимир ХИЖИНСЬКИЙ ІНТЕГРАЦІЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У КЕРАМІЧНУ СКУЛЬПТУРУ: МОДУЛЬНІСТЬ, ІНТЕРАКТИВНІСТЬ ТА АФЕКТИВНА КОМУНІКАЦІЯ	97
Наталія БОНДАРЕНКО, Єлизавета ТАРАН ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ВІЗУАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНОМУ ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ ЯК ЧИННИК НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ	100
Наталія БОНДАРЕНКО, Вікторія АВРАМЧУК, Соломія КАЩЕНКО ЛОГОТИП ЯК ВІЗУАЛЬНИЙ КОД СУЧАСНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ І ДИЗАЙНЕРСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЯХ	104
Валерія ЦЕСАРСЬКА ВПЛИВ ЕМОЦІЙНОГО СТАНУ СУСПІЛЬСТВА НА СУЧАСНЕ ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО	107

Марія ПОНОМАРЕНКО, Юлія СИЛЕНКО, Маргарита ІВАНОВА МОУШН-ДИЗАЙН ЯК КЛЮЧОВИЙ ЕЛЕМЕНТ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ	110
Павло ПРИЙМИЧ ЛИК ЯК АНАЛІТИЧНА КАТЕГОРІЯ В ДОСЛІДЖЕННІ ПОРТРЕТНОГО ЖАНРУ ПАВЛА БЕДЗІРА	112
Владислав АРТЕМЕНКО ДОСЛІДЖЕННЯ РОЗВИТКУ ТА МОДЕРНІЗАЦІЇ ДИЗАЙНУ ШАХОВИХ ФІГУР ЯК ОБ'ЄКТІВ ДРІБНОЇ ПЛАСТИКИ	116
Олена СКАРЛАТ, Тетяна КОЗАК ХУДОЖНИЙ СТИЛЬ ТА КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ КАРИНИ СИНИЦІ	118
Христина ЦЮПА, Василь АНДРІЯШКО ЕВОЛЮЦІОНУВАННЯ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ МОДИ В УКРАЇНСЬКОМУ ВБРАННІ	121
Євгеній КОШЕЛЄВ, Тетяна ЗІНЕНКО КУРАТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ АНДРІЯ РИБКИ В ПОЛТАВСЬКІЙ ПОЛІТЕХНІЦІ	124
Тетяна ЗІНЕНКО КОЛОРИСТИЧНА ТА КОМПОЗИЦІЙНА ГАРМОНІЯ У ГОБЕЛЕНАХ ОЛЬГИ ПІЛЮГІНОЇ	126
Марія БАБЕНКО ЕСТЕТИЧНИЙ ПІДХІД У ПРОТЕЗНОМУ ТА ОРТОПЕДИЧНОМУ ВИРОБНИЦТВІ КРІЗЬ ПРИЗМУ ДИЗАЙНЕРСЬКОГО БАЧЕННЯ	128
Софія ЩЕРБІНА, Тетяна КОЗАК ВІЗУАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ МУЗИЧНОГО АЛЬБОМУ: ДИЗАЙН ЯК ПРОДОВЖЕННЯ ЗВУЧАННЯ	131
Маргарита ЛІТТІХ ПСИХОЛОГІЯ СУЧАСНОГО ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ	134
Денис ВОРОВЧЕНКО, Олег КРАВЧЕНКО ПРИЙОМИ ЗАСТОСУВАННЯ ШРИФТІВ ДЛЯ ВЕБ ТА ПОЛІГРАФІЇ В КОНТЕКСТІ МЕТРИК І ТИПОЛОГІЇ	136
Елена-Ірмакулада КОПИЛЕЦЬ, Юлія СИЛЕНКО, Маргарита ІВАНОВА ВЕБДИЗАЙН ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРОФОРІЄНТАЦІЇ МАЙБУТНЬОГО МУЛЬТИМЕДІЙНОГО ДИЗАЙНЕРА	139

Юлія ГЕОРГІЄВА, Олена ВАСИЛЬЄВА ГІБРИДНА АНІМАЦІЯ: НОВІ ГОРИЗОНТИ ВІЗУАЛЬНОГО СТИЛЮ В 3D-АНІМАЦІЇ	141
Костянтин НАСЄДКІН ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ ВІЙСЬКОВИХ ПІДРОЗДІЛІВ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОСТІ	143
Лев КОРМИЧ ВПЛИВ ГЕНЕРАТИВНОГО ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ НА СТВОРЕННЯ МАРКЕТИНГОВОГО КОНТЕНТУ	146
Володимир ПРЯДКА, Леся МАКСИМОВА, Вероніка ХАРЛАН ОБРАЗ ЄВРОПИ МІЖ МІФОМ І РЕАЛЬНІСТЮ: ХУДОЖНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТА УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ	150
Олександра САМОЙЛЕНКО, Діана НИКИТЮК ВОЄННІ РЕАЛІЇ У ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ	153
Володимир ПРЯДКА, Лідія ГОЛЕМБОВСЬКА, Анжеліка АЛЕКСЄЄВА КОЗАК МАМАЙ. АВТОРСЬКИЙ ПОГЛЯД НА ВІЧНУ ТЕМУ	155
Ольга ВАСКЕВИЧ, Мирослав ВАЙДА, Вікторія КОШЕЛЬ ПРОБЛЕМА ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В МИСТЕЦТВІ	158
Ліка ДАНЧЕНКО, Юлія СИЛЕНКО, Маргарита ІВАНОВА ВПЛИВ КОЛЬОРУ ТА ФОРМИ ПАКУВАННЯ В АЙДЕНТИЦІ НА СПРИЙНЯТТЯ СПОЖИВАЧА	161
Евеліна МАРТИНЕНКО, Лідія ГОЛЕМБОВСЬКА ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ І ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В ЕПОХУ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ	163
Вікторія ЯМКОВА, Андрій ТИСЯЧНИК СМОТРИЦЬКА КЕРАМІКА: ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА СУЧАСНЕ ВІДРОДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ	165
Ганна ЄРМЕНЧУК-ГРУЧМАН РІЗНОМАНІТНИЙ ОРНАМЕНТАЛЬНИЙ СВІТ, СТИЛІЗАЦІЯ, НЕПОВТОРНИЙ РИТМІЧНИЙ ЛАД У ТВОРАХ МАРІЇ ПРИЙМАЧЕНКО	169
Наталя ПШІНКА, Анна СЕРДЮК ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ШРИФТОВОГО ДИЗАЙНУ В УКРАЇНІ	173
Наталя ПШІНКА, Вікторія ОЛІЙНИК ЗАСТОСУВАННЯ МЕТОДІВ ІНВЕРСІЇ ТА SCAMPER ЯК ІНСТРУМЕНТУ ПОШУКУ КРЕАТИВНИХ РІШЕНЬ У ДИЗАЙНІ	176

Роман БОНЧУК

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ЕДМУНДА ГУССЕРЛЯ В ТВОРЧОСТІ
МИХАЙЛА БОЙЧУКА. ФЕНОМЕН БОЙЧУКІЗМУ 179

Андрій ДУДЧЕНКО, Ольга ВАСКЕВИЧ, Лілія ГАСВА
СИНЕРГІЯ МУЗИКИ ЯК ДЖЕРЕЛО НАТХНЕННЯ
В ОСОБИСТІЙ ЖИВОПИСНІЙ ПРАКТИЦІ 183

Олександр БОГОМАЗ, Орест ПАСІКА, Олександра БИБИК
ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗУ ДИТИНСТВА У ТВОРАХ ЖИВОПИСУ:
КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ І ЧАСОВО-ПРОСТОРОВИЙ
КОНТЕКСТИ 186

Максим ПЕРЕПЕЛИЦЯ, Валентина КОСТЮКОВА
АСПЕКТИ ДИЗАЙНУ ТА ЕВОЛЮЦІЯ СУПРЕМАТИЧНИХ
КОМПОЗИЦІЙ У КОЛЕКЦІЇ ОДЯГУ 189

Наталя ПШІНКА
ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ ДВОМОВНИХ ВИДАНЬ
МИКОЛИ ПШІНКИ 192

Наталя ПШІНКА, Ангеліна ІВЧЕНКО
ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ ЛОГОТИПІВ МУЗЕЇВ ГРАФІТІ 196

Тетяна МАЛІК, Сергій ЯЦКЕВИЧ
ПРО ПИТАННЯ ІНКЛЮЗІЇ В АКАДЕМІЇ БОЙЧУКА 199

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

КИЇВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО
МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ ІМЕНІ МИХАЙЛА БОЙЧУКА

МИХАЙЛО БОЙЧУК: ВІЗІА І МІСІА

*Збірник тез доповідей та повідомлень за матеріалами
IV Міжнародної науково-практичної конференції
(30 жовтня 2025 р.)*

Відповідальний редактор

Володимир ХИЖИНСЬКИЙ

кандидат мистецтвознавства, доцент

Літературний редактор

Дмитро КРОХМАЛЮК

Верстка

Катерина НАГІРНЯК

Підписано до друку 22.12.2025 року

Формат 60 × 90/16