МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА
І ДИЗАЙНУ ІМЕНІ МИХАЙЛА БОЙЧУКА

ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ЦІННІСНИХ ВИМІРІВ КУЛЬТУРИ

**Колективна монографія
факультету
ДПМ КДАДПМД ім. М. Бойчука**

Вінниця, 2026

УДК 7.038:7.04:745:008

Д44

Рекомендовано вченою радою Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (протокол № 05/25-26 від 18 грудня 2025 р.)

Автори

ПЕТРОВА Інна, д. і. н., доцент

ВАСКЕВИЧ Ольга, док. філос.

ГОЛЕМБОВСЬКА Лідія, старший викладач

ГОРБАЧ Олександр, здобувач третього (освітньо-наукового) рівня

НАГІРНЯК Стефан, здобувач третього (освітньо-наукового) рівня

БИСТРА Марія, к. і. н., доцент

ЛЕОНТЬЄВА Олена, док. філос.

БАСАНЕЦЬ Олександра, старший викладач

МАЗОВ Андрій, здобувач третього (освітньо-наукового) рівня

ТИХОНОВА Людмила, здобувач третього (освітньо-наукового) рівня

Д44 Візуальне мистецтво в контексті ціннісних вимірів культури / колективна монографія факультету дизайну КДАДПМД ім. М. Бойчука. Вінниця : Вид-во ФОП Кушнір Ю.В., 2026. 284 с. (*Серія монографій факультету декоративно-прикладного мистецтва*).

ISBN 978-617-7721-84-9

Колективна монографія містить результати узагальнення теоретичного матеріалу, а також прикладних науково-дослідних розробок авторів щодо візуального мистецтва на основі сучасних наукових методів.



Копіювання, повне або часткове, відтворення всього видання або його окремих частин без згоди авторів та видавництва заборонено.

УДК 7.038:7.04:745:008

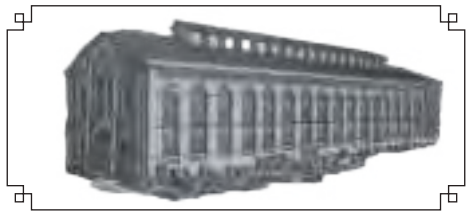
© КДАДПМД ім. М. Бойчука, 2026

Рецензенти:

ПЕТРАШИК Володимир,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії мистецтва національної академії образотворчого мистецтва та архітектури

ШКОЛЬНА Ольга,
доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва київського столичного університету імені Бориса Грінченка

СОСІК Ольга,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецтвознавства та мистецької освіти київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука



ТЕХНОЛОГІЧНІ ТА ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ЗВ'ЯЗКИ ГРАФІТІ І МУРАЛІВ

10.5281/zenodo.23868239

Мазов Андрій*

Анотація. Розглянуто теоретичні та практичні дослідження технологічних і художньо-стилістичних зв'язків графіті і муралів. Проаналізовано історію розвитку і трансформацію графіті й мураларту в міжнародному та національному контексті, визначено їхні спільні та відмінні риси.

Особливу увагу зосереджено на розмежуванні понять «графіті», «стритарт» і «мурал», а також на еволюції технологій створення зображень у міському просторі. Наведено приклади ранніх і сучасних технік нанесення зображень на архітектурні поверхні.

Обґрунтовано, що розвиток інноваційних технологій у сфері графіті й мураларту розширює можливості художнього висловлення райтерів, впливає на суспільне сприйняття творів стритарту і відкриває перспективи для подальших мистецьких та дизайнерських експериментів.

Ключові слова: графіті; мурал; стритарт; техніко-технологічні особливості; стилістика.

GRAFFITI AND MURAL: TECHNOLOGICAL INTERSECTION AND ARTISTIC TRANSFORMATIONS

Abstract. The paper examines theoretical and practical studies of technological and artistic-stylistic connections between graffiti and murals. The history of development and transformation of graffiti and mural art in the international and national context is analyzed, and their common and distinctive features are identified.

Particular attention is paid to the distinction between the concepts of "graffiti", "street art" and "mural", as well as the evolution of technologies for creating images in urban space. Examples of early and modern techniques for applying images to architectural surfaces are given.

---

* *Мазов Андрій Андрійович*, викладач циклової комісії образотворчого мистецтва і дизайну Фахового коледжу «Університет» Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, аспірант третього курсу Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ORCID: 0009-0007-5570-1751
23asp_mazov_a@kdidpmid.edu.ua

It is substantiated that the development of innovative technologies in the field of graffiti and mural art expands the possibilities of artistic expression of writers, influences the public perception of street art works and opens up prospects for further artistic and design experiments.

Keywords: graffiti; mural; street art; technical and technological features; stylistics.

Вступ. Сучасний графітіарт, заснований на унікальній естетиці та стилі, є невід'ємною частиною урбаністичного простору практично будь-якого сучасного міста і формою вуличної комунікації. Напис, малюнок чи їхнє поєднання, виконані різними способами на об'єктах міського середовища, стали елементом міської культури, а процес створення зображення перетворився на основне перформативне дійство. Графіті – це зашифровані соціальні повідомлення, теги, нікнейми райтерів та авторські шрифтові композиції. Відповідно до цього їх поділяють на публічні та особисті. До публічних належать такі, що створені на фасадах будинків, рекламних конструкціях, метропоїздах, інфраструктурних об'єктах з метою вираження соціальних меседжів. Особисті графіті розташовані переважно на території занедбаних будинків, будівельних майданчиках, у місцях загального доступу й виражають власні установки та емоційні стани райтера.

Німецький семіотик В. Кох у праці «Словник найпростіших форм» трактує «графіті» як випадкові, тобто небажані та неофіційні, написи і знаки в громадських місцях, які складаються з малюнків, символів, окремих слів, імен, фраз, речень, віршів, діалогів і висловлювань [20].

Основні техніки і технології створення графіті включають використання різноманітних матеріалів залежно від стилістики зображення та поверхні, на якій воно створюється. Частіше для нанесення графітіарту на будь-яку плоску поверхню райтери використовують аерозольні балони (спрейарт), акрилові і латексні фарби, трафарети, аерограф, пензлі та валики. Утім, дедалі більше художників звертаються до новітніх технологій створення графіті та муралів, зокрема таких, як нанесення зображення на стіну за допомогою УФ-принтера чи цифрових проєкцій.

Мистецтво графіті й мураларту пройшло низку технічних і художньо-стилістичних трансформацій у процесі свого історичного розвитку. Тому в рамках дослідження доцільно розглянути техніко-технологічні й художньо-стилістичні особливості трансформації графіті і муралів від перших наскельних малюнків до їхніх сучасних прикладів.

Відповідно розділ монографії присвячено аналізу технологічних і художньо-стилістичних зв'язків графіті та муралів у процесі розвитку світового образотворчого мистецтва.

Постановка завдання. Метою дослідження є комплексний аналіз характерних рис взаємодії графіті і муралів у світовому стритарті, їхніх технологічних

прийомів і художніх особливостей, а також у визначенні ролі цих форм вуличного мистецтва у культурному просторі сучасного міста.

Необхідно дослідити технологічні, соціокультурні, ідеологічні та художні особливості розвитку і трансформації графіті й муралів у світовому стритарті, а також формування візуальної мови сучасних райтерів.

Завданням дослідження є проведення аналізу технологій створення графіті і муралів, їхніх спільних і відмінних рис, а також характеристика взаємозв'язку цих мистецьких форм у їхньому еволюційному розвитку.

Результати дослідження та їх обговорення. Мистецтво вулиць або «стритарт» набуло активного поширення в країнах Європи наприкінці 70-х років XX століття. Зокрема в Німеччині, Франції, Великобританії та державах Центральної і Східної Європи. Дані території заполонили графіті, трафарети і стікери таких урбан-творців, як Дерріл Маккрей, Лі Кіньйонес, Жан-Мішель Баксіат, Бенксі, Jef Aerosol, Miss.Tic, Zevs, Monsieur Chat та Space Invader. Провідними творами, які поширювали райтери у вуличному просторі зазначених держав, стали жіночі образи в техніці трафаретного спрейарту, епатажні сюжети Бенксі, андеграунд-реклама та різноманітні теги і графіті [12].

Сучасні графіті-художники все частіше звертаються до мистецтва муралів та використовують простір міста як експозицію для творчих ідей. Процес еволюції графіті від первісних наскельних малюнків до сучасних муралів відображає зміни в культурі, технологіях та соціальних процесах людства, демонструючи, наскільки мистецтво може бути способом комунікації через тисячоліття до сьогодні. Адже воно виникло не в затишних стінах церков, приватних колекціях чи галереях, а радше в окремих громадах.

Первісні люди використовували наскельний живопис для передачі інформації, розповідей про полювання, релігійних ритуалів та культурних традицій. В останній стадії палеоліту (мадлені) (15–10 тис. р. т.) набули поширення зображення на стінах печер, графічні малюнки на гальці та кістці у вигляді відбитків людської руки, прямих та хвилястих паралельних ліній, проведених пальцями по сирій глині, палеолітичного гравіювання. Ці наскельні малюнки можна вважати першими формами графіті, що виконували роль комунікації і самовираження людей (*рис. 1*).



Рис. 1. Наскельні зображення рук на вапнякових стінах Лубанг Джеріджі Салех (о. Борнео, Індонезія).





Рис. 2. Гравійовані тварини в печері Ласко (Франція).

Печерний живопис неоантропа був сконцентрований на території Південної Франції та Північної Іспанії в печерах Альтаміра (бл. 15 500 р. т.), Ласко (18 000 р. т.), Ламут, Пернон-Пер, Марсула, Мас д'Азиль. На їхніх стінах були знайдені зображення тварин: бізонів, коней, оленів, виконаних фарбами із сажі (чорна) та вохри (червона). У добу мезоліту з'являється новий тип використання печер – сакральний.

За стилем зображення печерні малюнки можна віднести до «умовно реалістичних». Вони відбивають початок процесу стилізації, де фігури людей і тварин починають передаватися різними лініями схематичного характеру. Зображення такого характеру були виявлені в «Кам'яній могилі» (смт. Мирне, Запорізька обл., Україна) неподалік від стоянки мезолітичного періоду, де на стелі зафіксовані фігури лося, бика, качок тощо. Подібні сцени є класичними зразками в Леванто (Італія), Північній Африці, на Близькому Сході, в Азербайджанському Закавказзі та Індії (*рис 2*) [12].

У мистецтві Стародавнього Єгипту можна знайти одні з найдавніших зафіксованих форм раннього графіті – гравірування і написи, датовані роками правління Рамзеса II (1279–1213 рр. до н. е), які залишали відвідувачі на стародавніх спорудах, зокрема на ступінчастій піраміді Джосера в Саккарі, які слугували соціальними меседжами.

В античних містах, таких як Рим і Помпеї, графіті набуло форми соціальних і політичних повідомлень, партисипативного мистецтва й мало характер публічного висловлення думок. Графіті зазвичай створювали шляхом подряпин (графітування) на сухій поверхні стін або нанесенням фарб по сухому тиньку (fresco secco). Часто це були прості написи, імена, повідомлення, а не складні художні композиції. Графіті стали формою вуличного самовираження, неофіційни-



Рис. 3. Фреска, знайдена під час розкопок у районі Regio IX. Помпеї.

ми повідомленнями, коментарями на соціальні та політичні теми [«Маркус кохає Спендузу» (Ворота Везувія), «Одного дня ти помреш і зникнеш без сліду» (фасад будинку Центенарія), «Пам'ятай: доки живеш, невблаганна смерть наближається» (двері будинку Геркулеса)] тощо. Зазвичай такі написи виконувалися досить швидко, часто анонімно, за допомогою гострих предметів (для створення подряпин) та пензлів і темперних фарб (для виконання площинних малюнків).

Графіті, на відміну від фресок, не переслідували високої художньої цілі. Утім, деякі помпейські графіті становили собою не лише прості написи, а й ставали частиною художнього розпису (фрески) з використанням різних живописних прийомів, що відображає високий рівень малярського мистецтва античного світу (*рис. 3*) [2].

Виділяють кілька художніх стилів створення античних фресок, що еволюціонували в часі: від інкрустаційного, який становив собою технологію імітації мармуру, до складніших композицій із перспективою, зображенням архітектурних елементів і міфологічних сюжетів. Мистецтво фрески, яке практикували в класичні часи, було описано римським архітектором другої половини I ст. до н. е. Вітрувієм у праці «Про архітектуру» та римським істориком Плінієм Старшим («Натуральна історія»), де зазначено, що для підготовки стіни художники зазвичай наносили до трьох шарів розчину з вапна та піску, а потім додавали вапно, змішане з добре подрібненим мармуром; кольорові пігменти наносили на вологу стіну. Іноді темперу та рідкий віск додавали після того, як стіна висохла. Для посилення блиску самого зображення часто застосовували спеціальну обробку металевими інструментами, так звану металізацію, шліфуючи поверхню зображення для отримання глянцевого ефекту. Дрібні деталі чи орнаменти виконували темперними фарбами на сухій поверхні стіни, залишаючи фактурні мазки пензля [26].

Класифікацію римського настінного живопису наприкінці XIX ст. здійснив антрополог та член Німецького археологічного інституту А. Мау у праці «Помпеї, їхнє життя та мистецтво» (1899). Він поділив його на чотири різні стилі, засновані на чотирьох фундаментальних відмінностях у способі художнього трактування поверхні стіни, на яку наноситься зображення. Перші два стилі були схожими на приклади еллініcтичного грецького настінного живопису, від якого не збе-



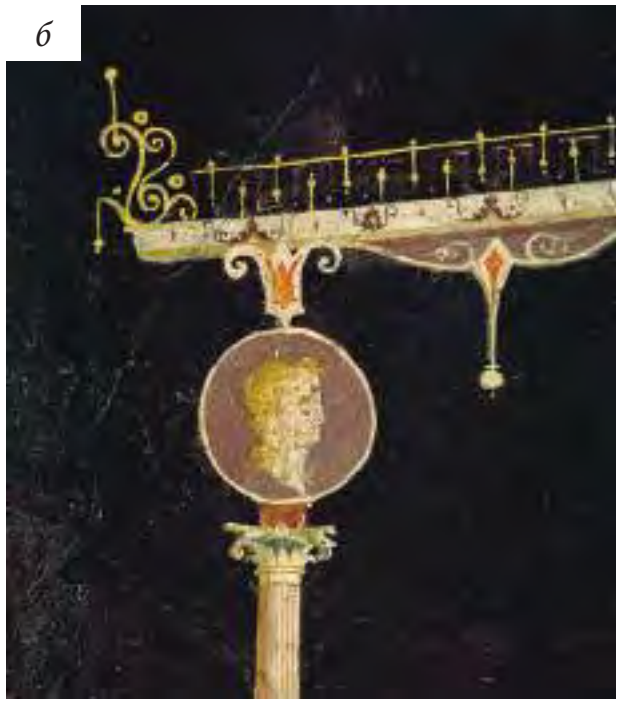


Рис. 4 а-б. Третій помпейський стиль. 60-79 рр. н. е. Помпеї.

реглося жодної пам'ятки, крім літературних згадок. Третій та четвертий були сформовані в імперському періоді стародавнього Риму (від 27 р. до н.е. до 476 р. н.е.) [26].

Третій стиль – помпейський, або «орнаментальний» набув поширення у 20 р. до н. е., за часів правління імператора Августа, і тривав до часу великого землетрусу, який пошкодив значну частину Помпеїв у 62 р. н. е. Стіна трактувалась як плоска поверхня, де переважали прямолінійні та органічні візерунки на монохромному тлі з невеликими віньєтками, пейзажними сценами із зображенням священних архітектурних споруд. Окрім того, зображували пастухів з отарами овець поміж дерев чи на тлі краєвидів з водою (зображення на віллі в Боскотреказе за межами Помпеїв, 63–79 рр. н.е.) (*рис. 4*).

Четвертий помпейський стиль виник у період приблизно від 62 до 79 р. н. е. Більшість будинків, відновлених після великого землетрусу 62 року н.



Рис. 5. Четвертий помпейський стиль. Domus Aurea. Рим.

е., була розписана саме в цьому стилі. Він демонстрував використання сценічного декору, зображення ширм та гобеленів (Domus Aurea Нерона в Римі) (*рис. 5*).

У добу середньовіччя графіті втрачає свою популярність через домінування офіційних форм мистецтва та релігійної цензури. У фресковому живописі переважали біблійні сцени з Нового і Старого Завітів, а також зображення святих та янголів. Романські митці керувалися технологічними особливостями виконання візантійської мозаїки, створюючи фрески у техніці енкаустики з додаванням шматочків смальти.

У часи Відродження графіті набуло рис інтелектуального і релігійного змісту. Художники використовували прості написи, часто політичного характеру, в поєднанні зі складними малюнками й символами, що відображали гуманістичні ідеали та релігійні сюжети. З'явилися дрібні малюнки, епіграми, латинські вислови, що набули популярності серед вищих верств суспільства. Графіті виконували на вапняних або кам'яних міських поверхнях, стінах громадських будівель. Для виконання зображень застосовували кістяний або металевий інструмент для різьблених написів (графітос), а також базові фарби для створення малюнків. Крім того, на вулицях італійських міст з'являлися масштабні зображення образів Мадонни (Св. Марії), які часто вважають прототипами сучасних 3D-малюнків.

Італійські художники-мандрівники прибували до міст, щоб малювати релігійні картини прямо на битій землі чи вимощених площах, використовуючи як засіб образотворчості крейду, цеглу, деревне вугілля та кольорове каміння. В Італії такі зображення називають «мадоннарі», маючи на увазі вуличні малюнки з використанням анаморфозу, які виглядають об'ємними тільки з певного кута зору (*рис. 6*). Однак згадане позначення анаморфних малюнків є досить спірним, оскільки спочатку підходило тільки для плоских зображень на асфальті.

Паралельно з цією традицією в середині XIX ст. у Лондоні (Англія) почали з'являтися художники з бруківки. Цих митців називали «скріверами», терміном, що стосується письмових повідомлень, які супроводжували їхні роботи [21].

На початку XX століття в США графіті відродилось як молодіжна культура, асоційована з хіп-хопом, спротивом і соціальним активізмом. Із використанням нових художніх матеріалів, зокрема аерозольних фарб, воно стало масовим явищем вуличного мистецтва.



Рис. 6. «Мадоннарі». XVII ст. Італія.



Рис. 7. Кілрой. Kilroy was here. США.

За часів Другої світової війни в американському місті Детройт райтер на псевдо Кілрой почав залишати на ящиках для військових боєприпасів напис «Kilroy was here» (Тут був Кілрой), що імпонувало американським солдатам, які доповнили його простеньким малюнком чоловічка з довгим носом і поширювали всюди, де опинялися (*рис 7*). Так фраза стала вірусною і почала подорожувати найнесподіванішими місцями Америки, а «мистецтво Кілроя» стало вихідною точкою в зародженні руху вуличних художників. Уже на початку 30-х років ХХ ст. в США їхнім полотном стали стіни, вагони, огорожі, дороги та навіть смітники. Графіті-малюнки, поширені в той час, передбачали використання аерозольної фарби чи маркерів, що стало синонімом особливої естетики, у якій використовувалися сміливі кольори, абстрактні написи та зображення героїв мультфільмів. Вуличне мистецтво, яке досить довго розглядалося як незаконна практика, поступово почало розвиватися як форма творчого самовираження, що потрапила у світову артіндустрію [15].

У 60-ті роки ХХ століття осередком першого масового руху графіті стала Філадельфія, але найгучніший бум трапився в Нью-Йорку в 1970-х роках. Саме нью-йоркська молодь розвинула графіті до рівня мистецької форми, яка за тридцять років еволюціонувала від примітивних автографів до муралів на стінах багатоповерхівок.

Протягом другої половини шістдесятих років практика створення стилізованих написів на міських мурах набула безпрецедентної інтенсивності серед дітей і підлітків Філадельфії та Нью-Йорка як відображення кількох форм публічного письма: політичні написи, територіальні позначки вуличних банд, зовнішня реклама.

Навесні 1968 року райтер на псевдо «Хуліо 204» здійснив перше поширення тегів (швидкий напис підпису автора) по всьому району. Натхненні його прикладом, інші вуличні художники почали писати їх за межами свого району, поступово створюючи виразніші шрифтові композиції. Саме концепція «все місто» була спрямована на охоплення графіті абсолютно всього міста і стала основною ідеєю графіті-руху, що вкрив ландшафт Нью-Йорка авторськими тегами райтерів. Незабаром їх почали створювати в метро: на бортах вагонів, уздовж естакадних колій у різних районах



Рис. 8. Такі. TAKI 183.

від одного кінця міста до іншого. Першим своєрідну естафету появи настінних малюнків і написів прийняв манхеттенський квартал «Washington Heights» (Вашингтон Хайтс). Приблизно тоді ж виникла традиція залишати поряд із тегом і номер вулиці де мешкав райтер (напр., TAKI 183) (*рис. 8*). Із часом серед райтерів виникло суперництво за визнання кращим, що спричинило появу нових складних стилів виконання шрифтових композицій. Із 1971 року це явище впевнено поширилося містами Європи [18].

Швидке поширення однотипних написів спонукало амбіційних художників шукати індивідуальний стиль. Таким чином, у 80-ті роки XX ст. з'являються вже впізнавані чоловічки Кіта Харінга, мітки SAMO Жана-Мішеля Баксіа і написи Рене Монкади (*рис. 9–11*).

9



Рис. 9. Графіті Кіта Харінга.
Рис. 10. Ж-М. Баксіа. SAMO.
Рис. 11. Написи Рене Монканди.



10



11

Найвинахідливіші художники стали додавати у шрифтові композиції графічні деталі у вигляді штрихів, кіл, зірок та інших подібних елементів, намагалися експериментувати з товщиною ліній, стилем та кольором написів. Ці практики швидко підхоплювали новачки, формуючи еволюцію художніх стилів. Райтер із Філадельфії на псевдо Topcat 126 заснував стиль під назвою «Broadway», незабаром також з'явився «Block Busters», характерною рисою якого стали написи з використанням величезних нахилених літер. Райтер на псевдо PHASE 2 пізніше розробив стиль «Softie Letters», більше відомий як «Bubble Letters». «Bubble Letters» і так званий «бродвейський стиль» були основою багатьох графіті-стилів. Невдовзі стрілки, завитки, з'єднання та інші елементи прикрасили шрифтові композиції. Ці доповнення набували дедалі складнішого вигляду і стали основою для створення стилів, які часто називають механічними або дикими (*рис. 12*). Зокрема майстри на псевдо FLINT 707 і PISTOL зробили значний внесок у розробку тривимірного напису, додавши ефект глибини у зображення, який став стандартом для наступних поколінь [28].

Із 1970-х років «слухняних» графіті-художників почали запрошувати співпрацювати з галереями, комерційними організаціями та місцевою владою. Це призвело до відкриття у 1973 році першої в світі галереї графіті, а в 1980-х роках – виходу документального фільму «Style Wars». Із цього часу на «графіті» звернули увагу мистецькі журнали, а в субкультуру почали приходити професійні художники. Саме цей період вважається переходом від графіті, яким просто позначали територію, до стритарту – різновиду вуличного образотворчого мистецтва, який передбачає







Рис. 12. а) Bubble Letters;
б) Broadway;
в) Wild Stile (дикий стиль)



Рис. 13. Курт Веннер.
3D-графіті.

смислове навантаження, естетику і певний інформаційний посил.

Так, у 1980-1990-х роках вуличні художники почали експериментувати з техніками, які давали їм змогу створювати реалістичні 3D-ілюзії.

Ці методи включали використання зворотної перспективи та анаморфічного малювання для створення враження, в якому присутня ілюзія того, що твір мистецтва вистрибує зі стіни чи землі.

Однак лише наприкінці XX ст. ця форма мистецтва по-справжньому перетворилася на сучасний 3D-арт. Одним із піонерів 3D-живопису був американський художник Курт Веннер, який у 1986 році започаткував перший фестиваль мистецтва тротуарів у США. Він назвав його «Madonnari» (мадоннарі) за італійською назвою художників із тротуарів.

Протягом наступного десятиліття він навчив своїх студентів створювати художні картини на тротуарах. У власному прагненні створити класицизм нового часу Курт Веннер спритно перетворив класицизм епохи Відродження на 3D-арт (*рис. 13*) [21].

Подібні прийоми використовує й британський художник Джуліан Бівер, однак він працює лише крейдою.

Едагар Мюллер та Манфред Стадер – німецька стритарт-команда, більшість робіт якої – це 3D-анаморфізм. Обидва художники створюють традиційні графіті, які в деталях імітують мистецтво епохи Ренесансу та доби бароко. Використання реалізму як основного жанру дає їм неймовірну перевагу під час створення 3D-картин (*рис. 14*).



Рис. 14. Е. Мюллер.
3D-анаморфізм

Daim – графіті-райтер із Німеччини, який створює типові роботи в стилі 3D. Особливість його авторського почерку в тому, що всі літери він зображує в тривимірному



Рис. 15. Diam. 3D-графіті.

просторі. Відповідно до цього складається враження, що кожну грань малюнка можна взяти в руки і відчути її форму (*рис. 15*) [16].

У даному контексті варто згадати й португальського художника Мануеля де Ріта, відомого як Peeta. Він експериментує з органічними візерунками та лейтерінгом, що надає його творам дивовижної достовірності. Втручаючись у навколишній простір, вони повністю його трансформують, створюючи ілюзорну картину іншої реальності та змінюючи сприйняття звичних речей (*рис. 16*) [23].

Український райтер Алекс Максіов – один із перших вуличних художників, які почали створювати 3D-картини на території України. Відомі його 3D-мурали «Свобода» (м. Київ) та «Лялька-мотанка» (м. Лодзь, Польща) (*рис. 17-18*). У даному контексті варто згадати й роботи таких митців, як О. Приймак (O. Prime) та А. Мазов (Didroy), які в складі однієї з перших комерційних стритарт-компаній в Україні «Wall Street» взяли участь у створенні виставки 3D-живопису, що вперше експонувалась у ТРЦ Dream Town (м. Київ) 2013 року (*рис. 19*) [11].

Процес еволюції графіті від первісних наскельних малюнків до сучасних муралів відображає зміни в культурі, технологіях та соціальних процесах людства,

Рис. 16. Peeta. 3D-мурал.
Рис. 17. А. Максіов. Свобода. Київ.



16



17



18. Лялька-мотанка. Лодзь;

демонструючи, наскільки мистецтво може бути способом комунікації через тисячоліття.

Графіті пройшло немалий шлях розвитку до моменту, коли з актів вандалізму воно перетворилося на справжнє мистецтво. Аналізуючи мистецтво графіті, можна виділити ряд технік його виконання: створення зображень маркерами, аерозольний живопис балонами, живопис акриловими і латексними фарбами з використанням валиків та пензлів різної товщини, аерографія, робота з фарбопультом, трафаретне графіті, графіті на змінних поверхнях, реверсивне графіті, зображення, створені за допомогою використання LED-проєкторів, УФ-принтерів і віртуальної реальності.



У багатьох напрямах мистецтва створення складного художнього твору потребує багато напрацьованих ескізів, замальовок, начерків і скетчів. Графіті, мурали та інші твори стритарту не виняток, адже перед створенням готового зображення на стіні райтер працює над попереднім ескізом (скетчем) у своєму скетчбуці, графічному планшеті чи ПК.

Рис. 19. А. Мазов. Wall Street. Виставка 3D.

Так, наприкінці 1960-х – на початку 1970-х років, коли графіті лише починало з'являтися на вулицях американських міст та у вагонах потягів, а молоді художники потребували простору для експериментів, відшліфування своїх навичок у леттерингу (мистецтві написання літер), розробці власних «тегів» (підписів) та «шматків» (стилізованих написів), з'явилися «Blackbook graffiti», або «чорна книга графіті». Цей термін позначав особистий скетчбук художника, який слугував не лише майданчиком для тренувань та розробки ідей, а й своєрідним архівом творчого шляху митця, засобом комунікації всередині спільноти райтерів та цінним артефактом графіті-культури [14].

На ранніх етапах «Blackbooks» часто були звичайними шкільними зошитами або блокнотами з чорними обкладинками, звідки й походить їхня назва. Художники використовували маркери, фломастери та інші доступні матеріали для створення ескізів. Перші «Blackbooks» були переважно особистими, призначеними для власного розвитку та фіксації ідей. Однак із часом вони набули й соціального значення. «Blackbooks» стали засобом комунікації та обміну ідеями між художниками. Запрошення до «checking the book» (перегляду бука) було знаком довіри та визнання в графіті-спільноті. У «Blackbooks» з'являлися спільні сторінки, де кілька художників залишали власні роботи поруч, демонструючи свою приналежність до певної команди райтерів [14, 28].

Із розвитком графіті як мистецької форми ускладнювалися й самі «Blackbooks». Художники почали використовувати якісніші матеріали, експериментувати з різними стилями і техніками, включаючи до композицій складні тривимірні ефекти, персонажів та фони. «Чорні книги» перетворилися на справжні портфоліо художників, демонструючи їхні художні вміння та унікальний авторський стиль. Нині «Blackbook graffiti» зберігає свою важливість у графіті-культурі. Попри розвиток цифрових технологій та появу віртуальних платформ для обміну творчістю, «фізичний» скетчбук залишається невід'ємним інструментом для багатьох райтерів. Він надає відчуття безпосереднього контакту з матеріалом, сприяє глибшому зосередженню на процесі творчості та зберігає автентичність інтимного творчого простору. Крім того, «Blackbooks» набули значення культурних артефактів. Старі скетчбуки відомих художників є цінними історичними документами, що відображають еволюцію стилів, тенденції в графіті та соціальні зв'язки всередині спільноти. Вони стають об'єктами колекціонування, експонуються на виставках та досліджуються мистецтвознавцями як важливе джерело для розуміння історії графіті [28].

На межі XX–XXI ст. художники в усьому світі почали інтегрувати рукописні шрифти, каліграфічні елементи і графічні системи письма у свої вуличні роботи. Це поєднання традиційної каліграфічної культури та енергійної динаміки графіті спричинило появу нового напряму – «каліграфіті», що швидко здобув визнання як у міських просторах, так і в галерейному середовищі.

Каліграфіті синтезує каліграфію, типографіку та графіті. Його часто відносять до течій абстрактного експресіонізму або навіть абстрактного вандалізму. Цей вид мистецтва створює композиції на основі літер, прагнучи передати глибший смисловий зміст і виступає як естетичний експеримент і провокаційна форма мистецького висловлення, в якій поєднуються традиційна точність і сучасна свобода самовираження.

Уперше термін «каліграфіті» застосував канадський художник Брайон Гайсин у 1986 році під час презентації експозиції «Каліграфіті вогню» в паризькій галереї «Самі Кінж» та в однойменній книзі, що супроводжувала названу виставку.

Мистецтвознавець із Йорданії Відждан Алі використала термін «каліграфіті» у своїй праці «Modern Islamic Art: Development and Continuity» (1997) («Сучасне ісламське мистецтво: розвиток та спадкоємність») для опису художніх практик країн Близького Сходу та Північної Африки середини XX ст. Вона трактувала його, як застосування традиційного письма, персоналізованого авторським стилем у поєднанні з графіті. Серед перших митців, які працювали в такому ключі, варто зазначити Хасана Массуда, Хоссейна Зендеруді та Парвіза Танаволі [30].

На відміну від традиційної ісламської каліграфії, що має чіткі правила написання й потребує спеціального навчання, каліграфіті не обмежує художника жорсткими нормами: автори можуть вільно трансформувати й деконструювати літери, поєднувати їх із різними символами й навіть відходити від їх читабельності. У межах цього напряму виділяють і «псевдокаліграфіті» – повністю абстрактні композиції, в яких літери можуть бути умовно впізнаваними. Зародження каліграфіті як практики пов'язують із мистецькими пошуками на Близькому Сході та в Північній Африці у 1950-х рр., коли художники почали застосовувати арабські літери як важливий графічний елемент у своїх роботах. Значне поширення цей стиль отримав на початку XXI ст., коли митці регіону активніше почали використовувати міський простір для творчості. Особливий розголос каліграфіті здобуло під час протестних рухів 2010–2013 років, відомих як «Арабська весна», що привернуло міжнародну увагу до цієї художньої практики. Митці з інших країн, які працюють у стилі каліграфіті, визнають значний вплив творчості саме художників Близького Сходу.

Найпопулярнішим митцем сучасної стритарт-сцени, який працює в стилі каліграфіті, є французький художник арабського походження EL Seed. Він створив унікальну візуальну мову, натхненну традиціями каліграфії та енергією міського середовища. Його роботи характеризуються складними шарами кольору, символів і літер, що передають універсальні послання про співіснування, мир та свободу. 2016 року EL Seed створив наймасштабніше 3D-зображення, в основі якого зобразив каліграфіті на 50 будівлях у районі



Рис. 20. El Seed. Каїр, Єгипет.

Маншіят Насер (Каїр, Єгипет) (*рис. 20*) [12].

У процесі створення графіті і муралів важливою є попередня підготовка поверхні для нанесення зображення, адже від цього залежить довговічність самої роботи. Загалом для створення графіті і муралу застосовуються однакові матеріали, але з різною метою. Для графіті довговічність не така важлива, як для муралу, але вкрай важливими є швидкість самого процесу виконання зображення, витрата матеріалу та якість нанесення фарби для отримання максимально яскравого результату за короткий проміжок часу. Звичайно, якщо райтер ставить перед собою завдання створити швидке графіті задля власної впізнаваності, він наносить на стіну «тегування» (швидкий власний підпис) або «бомбінг» (швидкий підпис у вигляді простого графіті з контурами об'ємних літер та елементарною заливкою, що потребує більше часу, ніж тег, але є набагато простішим від якісного графіті). У такому випадку підготовка поверхні мінімальна (прибираються пил і решткі поверхні, що легко відшаровуються) або й зовсім не потрібна.

Утім, якщо художник планує створити якісну і детальну роботу, маючи на це доволі часу, то підготовці поверхні він приділяє більше уваги. Спочатку визначається тип поверхні (органічна чи неорганічна) та її властивості стосовно поглинання фарби. Адже органічна поверхня (бетон, цегла, камінь, дерево, тканина тощо) поглинає фарбу швидше, ніж неорганічна (метал, скло, пластик).

Спираючись на досвід українського райтера та художника-монументаліста Андрія Мазова (псевдо Didroy), варто зазначити, що мінеральна поверхня, яка має вбиральні властивості, потребує очищення від пилу та зайвих елементів (моху, шарів органічних наростів і грибків). Також за потреби вона вирівнюється шляхом нанесення штукатурки та шпаклівки (зазвичай ці операції виконуються під час створення муралу).

За потреби після очищення та підготовки поверхні для створення муралу в місцях концентрації вологи чи плісняви наносяться антигрибкові септики (для графіті через недовговічність його існування це робити не потрібно). Після просихання поверхні наноситься ґрунт глибокого проникнення на основі акрилу та шар водоемульсійної фарби потрібного кольору для фону. Даний процес частково нагадує підготовку полотна для станкового живопису, лише у збільшеному форматі. Для створення графіті райтери часто спрощують процедуру підготовки поверхні,

відразу профарбовуючи поверхню в декілька шарів водоемульсійною фарбою, що теж створює потрібну плівку для насиченого контакту фарби зі стіною, але без урахування часового впливу вологи та інших зовнішніх факторів.

Для перенесення зображення на стіни використовують метод сітки, дудлграйту чи проєктування через LED-проєктор або VR-окуляри.

Метод сітки набув популярності ще в Стародавньому Єгипті та Греції для масштабування малих зображень на великі поверхні. Єгиптяни використовували сітки для збереження точних пропорцій в ієрогліфічних різьбленнях та розписах на саркофагах і стінах гробниць. Так само грецькі художники використовували сітки для перенесення зображень на кераміку та фрески, забезпечуючи узгодженість і баланс композиції.

В епоху Відродження Леонардо да Вінчі та Альбрехт Дюрер використовували сітки для поліпшення перспективних досліджень та забезпечення пропорційної досконалості своїх детальних робіт. У новітній історії образотворчого мистецтва метод сітки знайшов своє місце на ранніх етапах створення великомасштабних робіт, зокрема у розвитку фотореалізму. Цей метод дає можливість точного перенесення початкового ескізу зі скетчбуку чи цифрового планшету на поверхню стіни. Відповідно для цього сітку створюють на еталонному зображенні (ескізі), використовуючи прямі, рівномірно розташовані горизонтальні та вертикальні лінії. Кількість квадратів сітки може змінюватися залежно від необхідного рівня деталізації. Чим більша кількість квадратів, тим детальнішою є кінцева робота. Далі сітка створюється на робочій поверхні (стіні) шляхом перенесення деталей із кожного квадрата еталонного зображення на відповідний квадрат на робочій поверхні [29].

Дудлграйд (або створення зображення за допомогою каракулів) – техніка, яку художники використовують для швидкого та ефективного розміщення свого дизайну на обраній поверхні без використання лінійки чи проєктора. Замість вимірювання точної сітки чи обведення спроєктованої форми метод «каракуль» полягає у випадковому малюванні фігур, літер, цифр та інших візерунків на стіні чи полотні. Ці «каракулі» діють як опорні точки. На стіні зображуються хвилясті лінії для розмітки малюнка. Коли вся площина стіни покрита хвилястою сіткою, райтер фотографує її, транспортує фото на графічний планшет (чи смартфон) і відкриває в графічних програмах Procreate або Photoshop. За допомогою функції непрозорості, робить шар ілюстрації прозорим, поєднуючи сітку каракулів із початковим ескізом і змальовує з нього зображення на стіну (*рис. 21*) [17].

Одним із найпоширеніших методів, які частіше використовують у створенні муралів, є перенесення зображень на стіну за допомогою LED-проєкторів. Технологія створення зображення в LED-проєкторах базується на системах DLP (Digital Light Processing) або LCD (Liquid Crystal Display). У DLP-проєкторах світло проходить через кольорове колесо та відбивається від мікродзеркала, формуючи яскраве

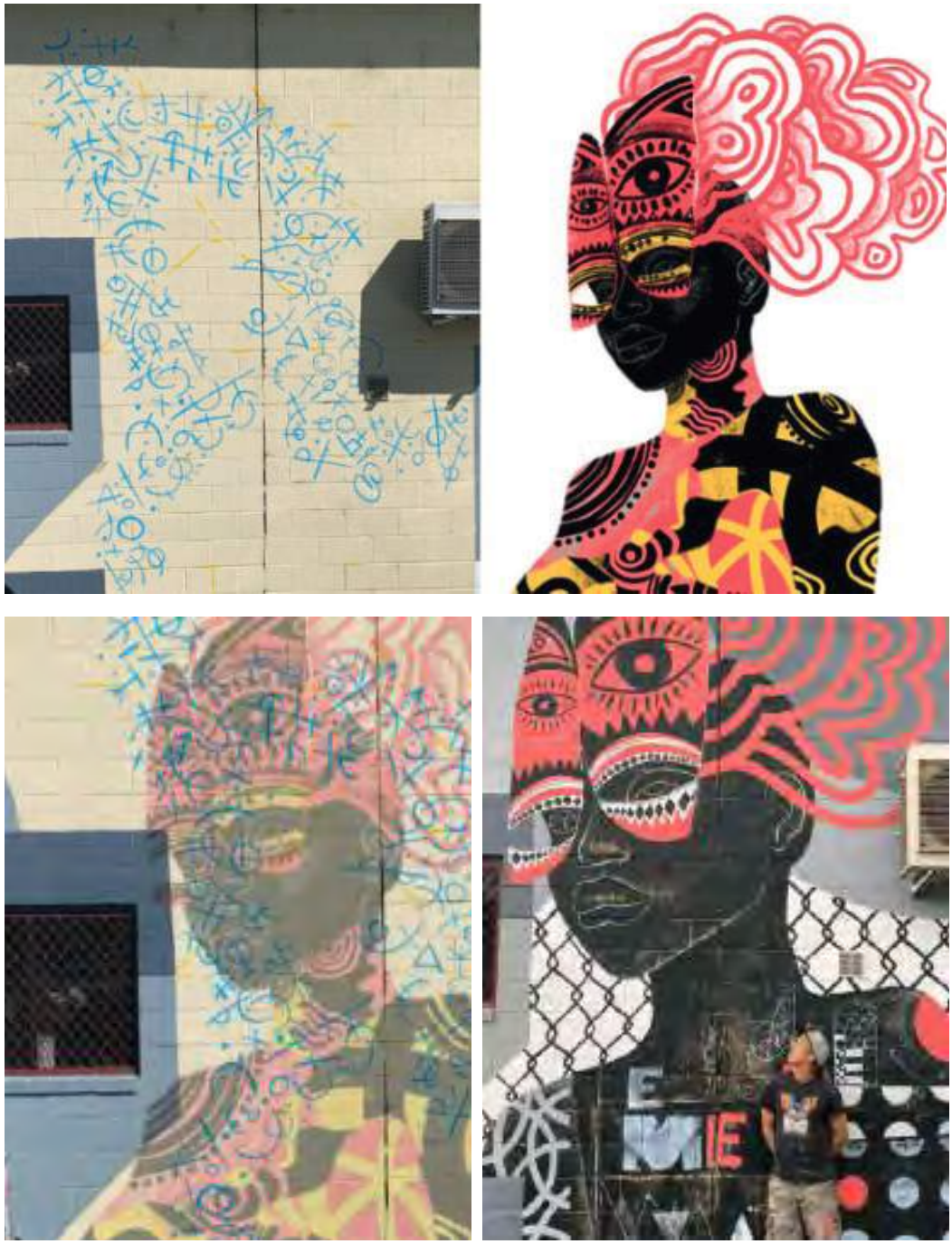


Рис. 21. Перенесення зображення на стіну за допомогою техніки дудлграйду



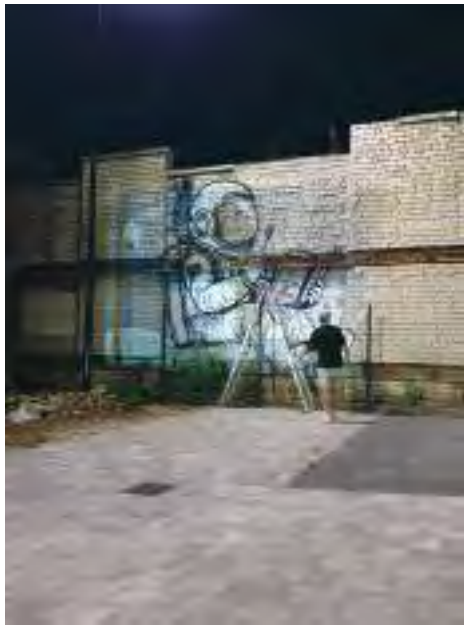


Рис. 22. А. Мазов. Перенесення зображення за допомогою LED-проєктора.

і контрастне зображення. У LCD-системах світло проходить через три окремі ЖК-матриці, кожна з яких відповідає одному з основних кольорів (червоний, зелений, синій), що забезпечує глибокі та насичені кольори. Для створення зображень проєкція допомагає художнику легше переносити складні контури та ескізи на поверхню, що широко застосовується в мистецтві, оформлені муралів і графіті. Відповідно, використання LED-проєкторів є зручною і прогресивною технологією для візуалізації та створення зображення на великих площах із високою деталізацією та яскравістю, що значно полегшує художній процес і розширює творчі можливості райтера. Утім, LED-проєктори частіше використовують за мінімального освітлення, адже за яскравого денного світла контури зображення втрачаються разом зі зручністю використання самого проєктора (*рис. 22*) [25].

Перенесення зображення на стіну за допомогою VR-окулярів – це сучасний технологічний метод, що допомагає художнику спроєктувати ескіз графіті чи контури майбутнього муралу безпосередньо на поверхню стіни за допомогою віртуальної реальності за будь-якого освітлення. Райтер створює або завантажує ескіз у VR-додаток, який працює з VR-окулярами. За допомогою окулярів і VR-контролерів малюнок «виводиться» у віртуальному просторі, накладаючись на реальну стіну. Художник бачить на поверхні віртуальні контури, які можна обводити фарбою або ж наносити кольори в реальному просторі. Це дає змогу швидко і точно переносити складні зображення навіть на великі площі без традиційних методів сітки чи трафаретів. Такий метод економить час і полег-





Рис. 23. Перенесення зображення за допомогою VR-окулярів.

шує роботу, особливо під час створення масштабних муралів (*рис. 23*) [27].

Після перенесення зображення на стіну райтери обирають техніки для продовження роботи над подальшим процесом створення зображення. Серед них найпоширенішими є живопис водоемульсійними фарбами на акриловій і латексній основі, створення зображень за допомогою аерозольних фарб, фарбопульта й аерографа.

Живопис акриловими фарбами набув популярності на початку XX століття, після винайдення акрилових фарб у 1930–1940-х роках. Уперше акрилову смолу синтезував німецький хімік Отто Рьом у 1901 році, а в 1950-х роках у США на основі цього матеріалу створили перші художні акрилові фарби. Їхнє швидке висихання, довговічність і стійкість до впливу навколишнього середовища зробили акрил ідеальним матеріалом для настінного живопису, особливо під час створення графіті і муралів. Технічний арсенал акрилового живопису включає як лесування, так і пастозні мазки, подібні до тих, що застосовуються в олійній техніці. До його ключових переваг належать довговічність, висока гнучкість фарбової плівки, стійкість до вологи та ультрафіолету [3].

Для створення графіті акрилом важливо підготувати поверхню – очистити її та покрити акриловим ґрунтом. Для подальшого виконання зображення використовують різноманітні пензлі, губки, поролонові валики та інші інструменти для нанесення фарби шарами, що забезпечують глибину, яскравість і фактуру малюнка. Завдяки акрилу можна поєднувати товсті шари (імпасто) і тонке лесування (нашарування прозорих шарів), що дає змогу експериментувати з фактурами та об'ємом.



Рис. 24. А. Мазов. Спрейарт.

Для покриття великих площин акриловими фарбами зазвичай використовують валики різних видів. Валики за матеріалом ворсу, його довжиною та призначенням поділяють на: валики з коротким ворсом (4–6 мм), вони ідеальні для нанесення гладких і тонких шарів фарби, зокрема акрилових та латексних на рівні поверхні; валики із середнім ворсом (8–12 мм) є універсальними для стін середньої шорсткості, а валики з довгим ворсом (19–30 мм) призначені для шорстких і нерівних поверхонь, таких як бетон, цегла, штукатурка. Валики із синтетичних волокон (поліестер, поліамід, поліакрил) стійкі до водних та акрилових фарб, забезпечують гладке нанесення і довговічність інструменту; із натурального ворсу (вовна, велюр) – більш придатні для фарби на основі розчинників, добре набирають фарбу, але швидше зношуються; поролонові валики забезпечують рівномірне покриття, але не підходять для всіх фарб [12].

Принагідно можна згадати й силікатні фарби, що мають в основі сполучну речовину – розчинне скло. Зокрема, до цього типу належить система мінеральних фарб, розроблена 1878 року Адольфом Клейменом, який довів, що фарби можуть стійко триматися на поверхні стіни лише якщо мають повну хімічну сумісність з її характеристиками. Відповідно вони повинні мати в основі домішки силікату (кремнезем), адже настінна штукатурка містить кремній [3].

Свою нішу в сучасному стритарті займають і латексні фарби. Це водні емульсії з полімерним латексом у складі, дуже міцні, еластичні та довговічні. Вони швидко висихають, мають високу стійкість до ультрафіолету, вологи та механічних впливів, допускають багаторазове миття без втрати кольору і блиску. Перед використанням потрібно добре перемішати фарбу, адже вона досить густа, тому за необхідності додають невелику кількість води (не більше 10% від ваги фарби). Робота з латексними фарбами дає змогу ефективно і довговічно виконувати зображення на відкритих міських поверхнях за температур від -10 до +35°С. Їхня еластичність допомагає уникнути тріщин на пофарбованих стінах, а швидке висихання забезпечує оперативність у роботі [12].

Особливості створення графіті аерозольними фарбами (спрейарт) полягають у використанні балончиків із фарбою, що забезпечують швидке, яскраве та ефектне нанесення на різні поверхні, особливо вертикальні (*рис. 24*). Ця техніка

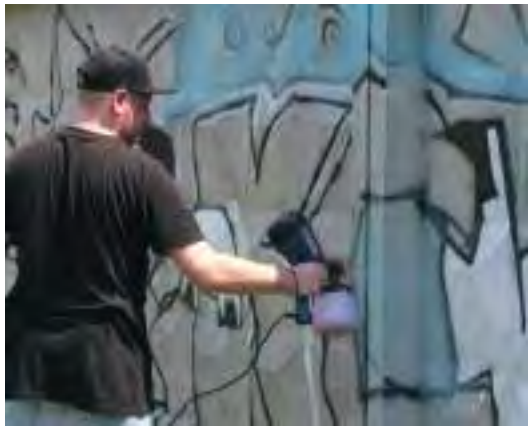


Рис. 25. А. Мазов. Робота з фарбопульт

набула популярності на початку XX ст. завдяки американцям Лайлу Д. Гудхью і Вільяму Н. Саллівану, які у 1943 році розробили невеликий аерозоль, що працював під тиском зрідженого газу (перфторуглеводню). Саме їхня конструкція зробила можливими такі продукти, як лак для волосся та аерозольні фарби разом із роботою іншого винахідника Роберта Абпланальпа. Згодом аерозольні фарби еволюціонували з урахуванням екологічних норм і потреб, ставши основою для сучасного спрейарту [5].

Основні технічні моменти роботи з аерозолем включають контроль тиску фарби, відстані до поверхні та кута розпилення, що дає змогу створювати лінії різної чіткості, градієнти й об'ємні переходи кольорів. Аерозольні фарби швидко висихають, що дає змогу накладати шари послідовно для досягнення насиченості й глибини.

Для створення зображення в техніці спрейарту райтери використовують різні насадки (кепи), які впливають на ширину струменя фарби, текстуру та деталізацію зображення. Товщина ліній, створених у техніці спрейарту аерозольними фарбами на акриловій основі (Montana, Kobra, MTN, Dope тощо), досягається за рахунок кепів різних типів: Skinny (дає лінію товщиною від 0,4 до 1,5 см), Soft (утворює круглу лінію шириною понад 3,6 см), Fat (виконує товсту лінію шириною понад 7 см), Pocket (класичний тонкий кеп із середньою товщиною розпилення фарби 1,2 см), Transversal (рівномірно розподіляє фарбу, використовується для каліграфічних написів), Needle (створює лінію шириною від 1,5 до 4,5 см). Часто застосовують трафарети, що дають змогу швидко і чітко повторювати складні форми або мотиви. У процесі створення зображення художники можуть комбінувати техніки розпилення, експериментувати з розмиттями, краплями і мазками [12].

Для рівномірного нанесення фарби на великі поверхні використовують фарбопульт – інструмент у вигляді дрібнодисперсного аерозолю для розпилювання фарби під високим тиском (*рис. 25)*. За допомогою фарбопульта можна рівномірно нанести шар фарби на поверхню без плям і розводів, що забезпечує професійний ефект фарбування і допомагає пришвидшити процес створення зображень на великих чи фактурних поверхнях. Історія винайдення фарбопульта сягає початку XX ст., з появою перших пристроїв для розпилення фарби під тиском стисненого повітря. Винайдення фарбопульта стало революційним кроком у сфері фарбування, значно

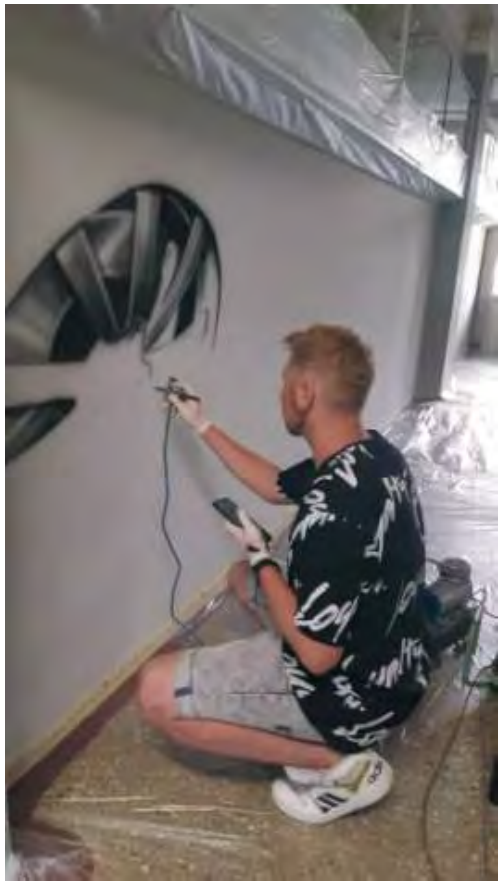


Рис. 26. А. Мазов.
Аерографія.

полегшивши нанесення фарб на великі поверхні та забезпечивши їх рівномірне покриття. Перші фарбопульти були механічними пристроями, що розпилювали фарбу, завдяки чому досягали високої якості її нанесення на площину. 1938 року Віллард Поллард і Гарольд Розеланд створили проєкт першого програмованого фарбопульта для компанії DeVilbiss, що стало новою етапною віхою в розвитку цих інструментів [7].

Для виконання зображення, яке потребує створення тонких деталей, використовують техніку аерографії. Перший механічний аерограф був винайдений 1876 року Френсісом Едгаром Стенлі, а згодом допрацьований ювеліром Ебнером Пілером. У 1884 році Ліберті Волкап отримав патент на аерограф подвійної дії з можливістю регулювання подачі фарби і повітря. Ці інновації значно розширили художні можливості райтерів. Історично аерографія широко застосовувалася для художнього оформлення автомобілів, плакатів і декоративного живопису, а в середині XX століття частково перейшла у стритарт. У створенні графіті і муралів техніка аерографії допомагає створювати плавні переходи кольорів, тіні та деталі з високою точністю, чого важко досягти традиційними методами. Вона становить поєднання технологічного прогресу і художніх експериментів, забезпечуючи можливість складних аерозольних зображень у міському середовищі.

Для роботи з аерографом використовується спеціальний компресор, що подає повітря через голку, на кінці якої знаходиться фарба необхідної консистенції. Художник може контролювати кількість фарби, яка подається через голку, що дає змогу створювати різноманітні ефекти і тонкі лінії. Завдяки цій технології можна наносити фарбу дуже тонкими, рівномірними шарами, що дає можливість створити плавні кольорові переходи (градієнти), делікатні тіні, об'ємні ефекти і фотореалістичні образи (*рис. 26*). Існує кілька основних видів аерографів, які розрізняються за призначенням, конструкцією і функціоналом.

За дією аерографи поділяються на:

- *«ординарні»*, подача фарби і повітря в яких відбувається одночасно, а регулюється лише інтенсивність повітря. Підходять для нанесення акрилових барвників та емалей рівномірним шаром;
- *«подвійної дії»*, коли окремо регулюються потік повітря і фарби. Це дає змогу художникові змінювати товщину і насиченість фарбування.

За розташуванням резервуара для фарби аерографи поділяють на такі, що мають верхнє розташування бачка (фарба подається під дією гравітації, підходить для густої фарби); з бічним підведенням бачка (резервуар знімний, зручно працювати з різними кольорами); з нижнім розташуванням бачка (дає змогу малювати на вертикальних і стельових поверхнях, також підходить для фарбування великих площ).

За розміром сопла (голки) і призначенням аерографи поділяють на універсальні (сопло 0,2–0,3 мм, для дрібних деталей і середніх площ) і для широкого зафарбовування фонів і великих площин. Аерографи застосовують для роботи з різними поверхнями, включно зі стінами під графіті і мурали. Для графіті і муралів найпопулярнішими є аерографи подвійної дії з бічним або нижнім підведенням фарби, щоб мати контроль над дета-



а



б



в

Рис. 27. а) Е. Димна. Мереживо. б) А. Бордало. Half Gorila; в) Vhils. Портрет Нігояна.

лями та покриттям великих поверхонь. Однак у випадку створення зображень на вулицях міст техніка аерографії не дуже зручна, адже аерограф потрібно постійно підключати до джерела живлення. Тому вже на початку 2020-х років було винайдено аерографи, які працюють на акумуляторних батареях, що значно розширило художні можливості райтерів [4].

Однак у царині світового графіті та мураларту існують і художні прийоми, які надають можливість створювати об'ємні зображення на плоских поверхнях. Тут доречно згадати роботи, виконані за рахунок додавання глиняної ліпки [Е. Димна (NeSroon). Візерунки. Польща], кріплення промислових відходів на поверхню стіни задля отримання об'ємів [А. Бордало. Половина горили (Half Gorila). Коімбра. Португалія] й інверсивний трафарет (створення зображення шляхом вибійки штукатурки зі стіни) (Vhils. Портрет Нігояна. Київ, Україна) (*рис. 27*) [12].

Ще одним методом створення елементіёв графіті і муралу є використання 3D-технологій. За допомогою 3D-принтерів художники створюють деталізовані елементи для художнього розпису стін, які можна встановити на місце і розфарбувати вручну.

Усе частіше з'являються графіті, виконані УФ-принтерами. Це сучасні пристрої, які працюють за технологією прямого друку на вертикальних поверхнях. Вони можуть автоматично наносити зображення, графіку, текст і кольори на поверхню стіни за допомогою рухомої друкарської головки із соплами, що розпилюють фарбу із високою точністю. Основні особливості УФ-принтерів для стін: вони використовують струменеву технологію друку з УФ-затвердінням фарб, що забезпечує яскраві, насичені та довговічні зображення; принтер установлюється вертикально біля стіни, після чого керується комп'ютером, який передає цифровий дизайн; можуть наносити зображення з роздільною здатністю до 1440 × 2880 dpi з максимальною швидкістю друку приблизно 8–15 кв. метрів на годину (*рис. 28*); сприяють значному прискоренню роботи порівняно з традиційним ручним розписом; використовуються на всіх видах поверхонь: бетон, штукатурка, плитка, фарбовані стіни тощо [19].



Рис. 28. Створення зображення за допомогою УФ-принтера.

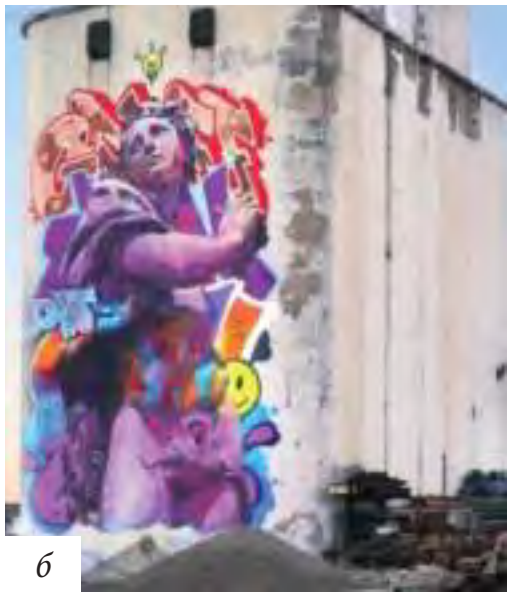
УФ-принтери дають змогу створювати великий обсяг якісних муралів і графіті з високою деталізацією і мінімальними трудовитратами, а також реалізовувати комплексні дизайнерські рішення. Утім, виникають проблеми під час налаштування принтера



а



в



б

Рис. 29. Мурали PitchiAvo.

відносно поверхні стіни, адже для його роботи потрібна рівна горизонтальна основа, по якій рухається сам робот.

Нині європейські райтери все частіше застосовують нові техніки і технології в процесі створення графіті і муралів. При цьому міксують характеристики обох шляхом поєднання шрифтових композицій штибу «Broadway», «Block Busters» чи «Bubble Letters» з високохудожніми сюжетами на міських мурах. Принагідно варто згадати роботи дуету іспанських райтерів PitchiAvo, відомого роботами, де класичні мотиви, часто натхненні міфологією та античним мистецтвом, поєднуються з виразними графіті-елементами та сучасною вуличною естетикою. Їхні мурали мають чіткі меседжі, донесені через шрифтові композиції, що гармонійно переплітаються з візуальними сюжетами (*рис. 29*) [24].



Рис. 30. Мурал Zoe Power. Лондон.



Рис. 31. Мурал 123KLAN. Музичний фестиваль Osheaga..



Рис. 32. Мурал 123KLAN. США...

У даному контексті варто звернути увагу й на мурали в Лондоні від райтерки на псевдо Zoe Power, яка поєднує плакатну фігуративність і простий графічний лейтеринг. Враховуючи основну палітру міст Великобританії, авторка навмисно обирає яскраві кольори як реакцію на сірість навколишнього середовища (*рис. 30*) [31].

123KLAN – графіті-команда, заснована французьким дуетом Scien та Mrs. Klor у 1992 році під впливом різноманітного графіті 1990-х років, представленого в Європі та Нью-Йорку. Вони створили нову мову в мистецтві графіті та муралу, виходячи за рамки традиційних стилів із гострокутними літерами. Їхні перші роботи були збагачені величезними шрифтовими композиціями флуоресцентних кольорів і персонажами з літерою «F» та футуристичними рисами манги (*рис. 31–32*) [14].

Варто зазначити, що більшість муралістів є вихідцями із субкультури «графіті». Тому незалежно від того, яка фарба, аерозолі чи інші матеріали використовувалися та де саме знаходиться робота (на стінах чи на дорозі), графіті залишається унікальним форматом зображення, який щодня розвивається та змінюється. Найкращі сучасні митці створюють неймовірні роботи, які дають змогу глянути на графіті як на складне та багатогранне мистецтво замість стереотипного вандалізму.

Висновки. У праці здійснено комплексне дослідження технологічних, художньо-стилістичних та історико-культурних зв'язків між графіті і муралом як важливими складниками сучасного вуличного мистецтва. Теоретичний аналіз праць з історії образотворчого мистецтва та культурології засвідчив, що ці два напрями, попри істотні відмінності, мають спільні витоки, пов'язані зі становленням візуальної культури людства, а їхня еволюція відображає ширші соціальні, технологічні й культурні трансформації.

Встановлено, що мистецтво графіті бере свій початок ще в первісних наскельних малюнках, які виконували функції комунікації, передачі знань, ритуальних і світоглядних уявлень. Надалі розвиток настінного живопису в античному світі, зокрема становлення різних стилів фресок від інкрустаційних до складних перспективних композицій, заклав підґрунтя художніх принципів, які простежуються в сучасному мураларті.

Масовий рух графіті сформувався в середині XX ст. у Філадельфії та Нью-Йорку, що стали осередками стрімкого поширення тегів, шрифтових композицій як результат візуальної конкуренції між молодіжними субкультурами. Саме в Нью-Йорку графіті перетворилося з хуліганських написів на розвинутий художній напрям, який упродовж трьох десятиліть еволюціонував до повноцінних муралів на багатоповерхівках.

Дослідження засвідчило, що сучасні графіті-художники активно інтегруються у сферу мураларту, використовуючи міський простір як масштабну платформу для реалізації творчих ідей. Паралельно із цим розширюється спектр технік і матеріалів для створення графіті і муралів: від традиційних маркерів, балонів і акрилових фарб – до застосування фарбопультів, LED-проєкцій, УФ-принтерів та інструментів віртуальної реальності. Це підтверджує, що розвиток інноваційних технологій прямо впливає на художню мову стритарту і відкриває нові перспективи для експериментів.

Зроблено акцент на важливості підготовки поверхні для створення графіті чи муралу, що забезпечує довговічність зображення та дає змогу застосовувати різні художні матеріали з максимальною ефективністю.

У межах дослідження визначено й окреслено трансформацію понять «графіті», «стритарт» і «мурал», що допомогло розмежувати їхнє функціональне призначення. Показано, що мурали доцільно розглядати як постграфіті – етап, коли представники субкультури, отримавши професійну художню освіту й технічні навички, переходять до створення суспільно значущих масштабних творів. Первісно девіантне явище графіті таким чином зазнає глибоких ідеологічних і стилістичних змін, виходячи на конструктивний, гуманістичний та культуротворчий рівень.

У підсумку встановлено, що графіті й мурали, будучи пов'язаними з тисячолітньою історією настінного живопису, продовжують виконувати свою первісну функцію – бути інструментом комунікації, носієм культурної пам'яті та засобом відображення суспільних процесів. Їхня еволюція від наскельних зображень до цифрових стінописів демонструє гнучкість і життєздатність візуальних практик, які адаптуються до нових технологічних умов та культурних викликів. Таким чином, графіті і мурали залишаються невід'ємною частиною глобального художнього контексту, відкриваючи безліч можливостей для подальших мистецьких, дизайн-орієнтованих та міждисциплінарних досліджень.

Література:

1. Арт-туризм : їдемо дивитись 3D малюнки на асфальті. URL: https://travel.tochka.net/ua/7545-art-turizm-edem-smotret-3d-risunki-na-asfalte/ (дата звернення: 10.10.2023).

2. Бажкова Є. Міські графіті. *Незалежний культурологічний часопис «Ї»*. Львів, 2005. № 38. С. 169–184.

3. Єпихіна Д. Техніка та технологія монументального розпису у сучасному міському середовищі. *Проблеми розвитку міського середовища*. Київ, 2015. Вип. 2 (14). С. 54–61.

4. Історія аерографії. URL: https://airkunst.com/ua/blog-single/geschichte (дата звернення: 15.11.2025).

5. Історія аерозольних балончиків. URL: https://ua.max-metalpackage.com/info/the-history-of-aerosol-spray-cans-65981165.html (дата звернення: 27.10.2025).

6. Історія світового стріт-арту : від розмітки території бандами до вуличного мистецтва. URL: https://designtalk.club/istoriya-svitovogo-strit-artu-vid-rozmitky-terytoriyi-bandamy-do-zarodzhennya/ (дата звернення: 19.10.2023).

7. Історія створення фарбопульта DeVilbiss. URL: https://premium-color.com.ua/ua/a80046-istoriya-sozdaniya-kraskopulta.html (дата звернення: 10.10.2025).

8. Корнієнко В. Визначення за графіті образів святих на хорах. Пам'ятки України. 2013. № 3. С. 2–7.

9. Лерос Г. Kyiv Street Art 2010–2017. Львів : «ВСЛ», 2018. 300 с.

10. Тривимірні графіті Odeith : стрибок зі стіни. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/multimedia_russian/2014/12/141218_ru_3d_art_gallery (дата звернення: 12.10.2023).

11. Художник з України створив у Лодзі на знак подяки мурал. URL: https://naszwybir.pl/maksiov-lodz/ (дата звернення: 12.10.2023).

12. Шеменьова Ю. Мурали України у світовому стріт-арті : формотворення, пластичне моделювання, художньо-образні особливості. Київ : НАКККІМ, 2021. 437 с.

13. 123klan. URL: https://www.123klan.com/pages/story-of-graffiti-art-couple-scien-and-klor-123klan (accessed: 15.11.2025).

14. Bomb It (2007). Документальний фільм режисера Jon Reiss. URL: https://www.youtube.com/watch?v=rHLz0dSe-vI (дата звернення: 25.10.2025).

15. Castleman C. Getting Up : Subway Graffiti in New York. MIT Press, 1982. 206 p.

16. Daim Style. URL: https://realswifty.blogspot.com/2013/10/daim-style-3d.

html (accessed: 10.10.2023).

17. Doodle Gride. URL: https://happydecay.com.au/squiggle-grid-doodle-grid/ (accessed: 15.09.2025).

18. Intelligent Wall Printer. URL: https://www.globalwallprinter.com/uk/ (accessed: 10.11.2025).

19. Kohl H. Golden Boy as Anthony Cool. New York : The Dial Press, 1972. 177 p.

20. Koch W. A. Simple Forms : An Encyclopaedia of Simple Text-Types in Lore and Literature. Bochum, 1994. 342 p.

21. KURT WENNER & The History of 3D Street Art. URL: https://kurtwenner.com/history-of-3d-street-art/ (accessed: 12.10.2023).

22. Neelon C. The history of American graffiti. Harper Design, 2011. 400 p.

23. Peeta, graffiti and spatial illusion. URL: https://pragmatika.media/en/peeta-graffiti-i-prostranstvennaja-illjuzija/ (accessed: 15.10.2023).

24. PichiAvo. URL: https://www.instagram.com/pichiavo/?hl=en (accessed: 01.11.2025).

25. Popularity in Brand Advertising. URL: https://wetalkchalk.com/the-evolution-of-3d-street-painting-a-history-and-analysis-of-its-enduring-popularity-in-brand-advertising/#:~:text=The%20history%20of%203D%20street,what%20we%20know%20it%20today (accessed: 15.10.2023).

26. ROMAN WALL PAINTING. URL: https://www.accla.org/actaaccla/ramage.html (accessed: 10.11.2025).

27. Step into 3D street art. URL: https://www.widewalls.ch/magazine/forms-of-3d-street-art (accessed: 10.10.2023).

28. Style Wars (1983). Документальний фільм режисера Tony Silver та Henry Chalfant. URL: https://www.youtube.com/watch?v=nUq5N0YRgcU (дата звернення: 10.10.2025).

29. The Grid Method – A Historical Technique in Modern Art Practice. URL: https://www.pictureframegenerator.com/blog/20241126_the-grid-method-a-historical-technique-in-modern-art-practice?utm_source=chatgpt.com#the-grid-method-a-historical-technique-in-modern-art-practice (accessed: 28.10.2025).

30. Ali W. Modern Islamic Art : Development and Continuity. University Press of Florida, 1997. 240 p.

31. Zoepowpower. URL: https://www.instagram.com/zoepowpower/ (accessed: 10.11.2025).

ІСТОРИЧНІ І ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ЯК СКЛАДОВОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

10.5281/zenodo.23868595

Нагірняк Стефан*

Анотація. Розглянуто історичні і теоретико-методологічні засади дослідження декоративно-прикладного мистецтва України як складової культурної спадщини. Показано, що цей вид мистецтва є не лише естетичним явищем, а й соціокультурним феноменом, приділено увагу типології декоративно-прикладного мистецтва, аналізу методологічних підходів до його вивчення.

Висвітлено етапи дослідження декоративно-прикладного мистецтва України, їхню трансформацію залежно від історичних періодів, які охоплюють декілька фаз: у XIX – на початку XX ст. воно вивчалося переважно етнографами та збирачами народних пам'яток; у радянський період акцент зміщувався на систематизацію та ідеологічну інтерпретацію; у добу незалежності розпочався новий етап із сучасними методологічними підходами. Окремо окреслено роль цифрових технологій у сучасному дослідженні та репрезентації декоративно-прикладного мистецтва.

Запропоновано комплексний міждисциплінарний підхід, підкреслено значення декоративно-прикладного мистецтва як живої системи, здатної інтегруватися в сучасний культурний простір.

Ключові слова: декоративно-прикладне мистецтво; культурна спадщина; міждисциплінарний підхід; українська культура.

HISTORICAL AND THEORETICAL-METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF RESEARCHING DECORATIVE AND APPLIED ARTS OF UKRAINE *AS A COMPONENT OF CULTURAL HERITAGE*

Nagirniak Stefan

* *Нагірняк Стефан Леонідович*, Аспірант кафедри мистецтвознавства і мистецької освіти Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ORCID: 0009-0008-7392-7663
steffan.nagirniak@gmail.com

Abstract. The work examines the historical and theoretical–methodological foundations of studying Ukrainian decorative and applied arts as a component of cultural heritage. It demonstrates that this art form is not only an aesthetic phenomenon but also a sociocultural one. Attention is given to the typology of decorative and applied arts and to the analysis of methodological approaches to its study.

The stages of researching Ukrainian decorative and applied arts are highlighted, along with their transformation depending on historical periods, which encompass several phases: in the 19th – early 20th centuries, it was studied mainly by ethnographers and collectors of folk artifacts; during the Soviet period, the emphasis shifted toward systematization and ideological interpretation; in the era of independence, a new stage began with modern methodological approaches. The role of digital technologies in the contemporary study and representation of decorative and applied arts is also outlined.

The paper proposes a comprehensive interdisciplinary approach and emphasizes the importance of decorative and applied arts as a living system capable of integrating into the modern cultural space.

Keywords: decorative and applied arts; cultural heritage; interdisciplinary approach; Ukrainian culture.

Вступ. Декоративно-прикладне мистецтво України – це не лише сукупність художніх технік і ремесел, а глибоко вкорінена форма культурної суспільної свідомості, що поєднує матеріальне і духовне, індивідуальне і колективне, традиційне і сучасне. Як найдавніший вид художньої діяльності людини воно формувалося впродовж тисячоліть у вигляді органічної частини побуту, обрядовості, світогляду народу, відображаючи його естетичні ідеали, соціальні структури, релігійні уявлення та регіональні особливості. Вишивка, ткацтво, гончарство, різьблення, художнє скло, метал, кераміка – всі ці види декоративного мистецтва не лише прикрашали побутове життя, а й структурували його, надавали сенс щоденним діям, передавали досвід поколінь, зберігали закодовані знання. Таким чином декоративно-прикладне мистецтво пройшло шлях від утилітарного ремесла – до об'єкта музейної експозиції, від родинної практики – до академічних дисциплін, від локального знання – до національного символу. У добу незалежності і цифрової трансформації воно набуло нових форм, інтегрувавшись у дизайн, перформанс, медіаарт, ставши інструментом культурної дипломатії та елементом національного брендингу.

Саме тому в сучасному науковому дискурсі декоративно-прикладне мистецтво дедалі частіше розглядається як вагома складова культурної спадщини – не лише як естетичне явище, а й як соціокультурний феномен, що потребує комплексного осмислення. Це зумовлює потребу в оновленні теоретичних і методологічних засад його дослідження з урахуванням міждисциплінарних підходів, новітніх технологій, етичних викликів та глобального контексту.

Декоративно-прикладне мистецтво в наш час є динамічним явищем – воно не лише існує, а й розвивається, трансформується, адаптується, переосмислюється. Його живучість полягає в здатності інтегруватися в нові соціальні, технологічні, естетичні умови, зберігаючи при цьому глибинні смисли. Саме тому дослідження декоративно-прикладного мистецтва як складової культурної спадщини потребує комплексного підходу: історичного, семіотичного, етнографічного, цифрового. Це дасть змогу не лише фіксувати, а й інтерпретувати, оживляти, передавати цю спадщину в нових форматах.

Особливої актуальності набуває питання збереження декоративно-прикладного мистецтва в умовах глобалізації, урбанізації та війни – процесів, що радикально трансформують культурні ландшафти, порушують локальні традиції та спричиняють втрату матеріальних і нематеріальних компонентів культурної спадщини. Під загрозою опиняється не лише фізичне існування артефактів, а й тяглість знань, контекстів, спільнот, що забезпечують життєздатність ремісничих практик і їхню культурну релевантність. Знищення майстерень, переміщення носіїв традицій, руйнування інфраструктури – все це веде до фрагментації культурної пам'яті і втрати сенсів, закодованих у художніх формах.

У цьому контексті цифрові технології, освітні платформи, культурна дипломатія та міжінституційна співпраця постають як ключові інструменти не лише репрезентації, а й відновлення, ревіталізації, переосмислення декоративно-прикладного мистецтва. Архівування, 3D-моделювання, інтерактивні бази даних, віртуальні музеї та освітні курси допомагають зберігати, передавати й адаптувати знання в нових форматах, відкриваючи доступ до спадщини для ширших аудиторій. Водночас ці інструменти сприяють формуванню нових наративів – етичних, інклюзивних, децентралізованих, що визнають цінність локального досвіду, підтримують спільноти носіїв і стимулюють міжкультурний діалог.

Постановка завдання. Метою даної праці є комплексне окреслення теоретичних, методологічних та історичних засад дослідження декоративно-прикладного мистецтва України як невід'ємної складової культурної спадщини. У фокусі – аналіз термінологічних розмежувань, методологічних підходів, етапів становлення наукових досліджень у цій сфері, а також огляд викликів, що постають у контексті сучасних культурних трансформацій.

Відповідно завдання дослідження полягає у:

- формуванні понятійно-категоріального апарату, що забезпечує опис і класифікацію декоративно-прикладного мистецтва і культурної спадщини;
- розгляді та критичному аналізі методологічних підходів до вивчення декоративно-прикладного мистецтва як складової культурної спадщини;
- систематизації історичних етапів розвитку декоративно-прикладного мистецтва як об'єкта наукового осмислення.

Таким чином, дослідження спрямоване на формування цілісного бачення декоративно-прикладного мистецтва як динамічного й багатогранного явища, що потребує чутливого, науково обґрунтованого та міждисциплінарного підходу до його вивчення, збереження та інтеграції в сучасний культурний простір.

Новизна праці полягає в комплексному підході до аналізу декоративно-прикладного мистецтва як феномену, що поєднує традиційні ремесла, художні практики та сучасні форми культурної комунікації в контексті збереження й актуалізації культурної спадщини.

Отримані результати можуть бути використані в музейній та виставковій діяльності, у формуванні культурної політики, розробці освітніх програм, а також у реалізації цифрових проєктів, спрямованих на популяризацію та збереження української культурної спадщини.

Результати дослідження та їх обговорення. Декоративно-прикладне мистецтво є складною формою художньої діяльності, що поєднує естетичну виразність із функціональною доцільністю. Воно охоплює широкий спектр артефактів, створених у межах матеріальної культури, і водночас є носієм символічних, етнічних та історичних кодів. Його аналіз потребує міждисциплінарного підходу, який поєднує методи мистецтвознавства, етнології, культурології, історії та соціології, а також знання з матеріалознавства, технології виробництва і дизайну. Такий підхід дає змогу комплексно розглядати декоративно-прикладне мистецтво не лише як художній, а й як соціокультурний феномен, що відображає економічні умови, світоглядні уявлення, релігійні практики та регіональні особливості.

Класифікація декоративно-прикладного мистецтва охоплює аналіз технології та матеріалу виготовлення, функціональне призначення виробів, способи виготовлення, стилістичні та регіональні ознаки тощо, що забезпечує цілісне розуміння цього виду мистецтва як багатовимірного явища.

Техніко-матеріальний аспект декоративно-прикладного мистецтва є ключовим для його класифікації, аналізу та інтерпретації. Часто техніка виконання визначає художню мову виробу, його функціональність, естетичну виразність і культурну цінність. До найпоширеніших і традиційно визнаних технік належать:

- аплікація (накладання фрагментів тканини, шкіри або інших матеріалів на основу);
- в'язання (формування полотна з ниток за допомогою спиць або гачка);
- вибійка (техніка нанесення орнаменту на тканину за допомогою дерев'яних штампів);
- випалювання (техніка нанесення зображень на дерево або шкіру за допомогою сильно нагрітого інструменту);

- витинанка (вирізання орнаментів із паперу);
- вишивка (створення орнаментів чи зображень на тканині або шкірі);
- гончарство (формування виробів із глини на гончарному крузі);
- гутництво (виготовлення виробів зі скла);
- декоративний розпис (нанесення фарбами орнаментів або сюжетів на різні поверхні (папір, дерево, кераміка, скло);
- інкрустування (прикрашання виробів шляхом врізання та вклеювання в поверхню різних матеріалів: дерева, металу, перламутру, слонової кістки або пластику);
- кування (процес обробки металу, за якого до нагрітої заготовки з металу прикладають удари або постійні зусилля, щоб надати їй потрібної форми);
- литво (виготовлення керамічних або металевих виробів шляхом заливки відповідного матеріалу у форму);
- ліплення (ручне моделювання форм із пластичних матеріалів, наприклад, із глини, тіста, сиру, воску тощо);
- лозоплетіння (створення виробів із лози, соломи, рогози або інших рослинних компонентів);
- мереживоплетіння (створення ажурних виробів із ниток);
- писанкарство (декорування яєць орнаментами та символами, що мають ритуальне значення);
- столярство (виготовлення дерев'яних виробів, наприклад, меблів, хатнього начиння, декоративних елементів);
- ткацтво (виготовлення текстильного виробу на ткацькому верстаті шляхом переплетення ниток);
- художнє різьблення (обробка матеріалів (дерева, каменю, кістки) шляхом зняття з їхньої поверхні певного шару для створення зображень або візерунків за допомогою спеціальних інструментів);
- ювелірне мистецтво (виготовлення виробів із дорогоцінних металів і каміння).

Відповідно до технік виконання декоративно-прикладне мистецтво поділяється на основні групи за матеріалами: текстиль, кераміка, метал, дерево, камінь, скло, папір, лоза та рослинні матеріали, а також останнім часом інколи використовуються штучні матеріали (наприклад, пластмаси або композитні матеріали).

Ще одним параметром класифікації декоративно-прикладного мистецтва є функціональне призначення, оскільки воно безпосередньо пов'язане із соціальною роллю об'єкта, його побутовим, ритуальним або репрезен-

тативним використанням. Вироби декоративно-прикладного мистецтва не існують у вакуумі – вони створюються для конкретного середовища, потреби, події, символічного жесту або ритуалу. Часто функція визначає не лише матеріал і техніку, а й естетичну мову, семантику і контекст сприйняття.

До категорії побутових речей належать предмети, що використовуються в щоденному житті: посуд, меблі, знаряддя праці, повсякденний одяг, іграшки. Їхнє головне завдання – забезпечення практичних потреб людини, проте навіть у побутових виробах декоративність відіграє важливу роль. Вишитий одяг, розписаний посуд, різьблені меблі – усе це формує унікальний візуальний і сенсовий код спільноти. У цьому контексті побутові речі є носіями локальної ідентичності, зберігають і передають знання про матеріали, техніки, символіку, слугують певними засобами комунікації між поколіннями.

Ритуальні та обрядові вироби – предмети, що мають сакральне значення: писанки, весільні та поховальні рушники, святковий одяг, церковне начиння, іконостаси. Їхнє функціональне призначення полягає в маркуванні переходів між життєвими етапами, у взаємодії з трансцендентним, у візуалізації віри та духовних практик. Символіка, кольорова палітра, композиція таких виробів є глибоко закодованими, часто передаються через усталені канони, виконуючи роль культурного посередника між особистим і колективним, земним і сакральним.

Функція архітектурного оздоблення, яке включає декоративні розписи, елементи архітектурного декору інтер'єру або екстер'єру, декоративні панно, полягає в естетичному оформленні житлового або сакрального простору, у створенні візуального середовища, що формує емоційний і символічний настрій. Такі елементи часто слугують маркерами статусу, регіональної належності, стилістичних уподобань, вони поєднують архітектурну конструктивність із декоративною виразністю, формують образ національного стилю.

Декоративні предмети – до цієї категорії належать прикраси, сувенірна продукція, мініатюри, авторські інтерпретації традиційних форм. Їхнє призначення – естетичне задоволення, репрезентація культурної спадщини, комунікація через образ. У сучасному контексті декоративні предмети часто виконують функцію культурної дипломатії, слугують засобом популяризації локальних традицій, адаптуються до потреб туристичного, музейного, освітнього середовища. Вони можуть бути як автентичними, так і стилізованими, поєднувати традицію з інновацією, бути не лише носіями естетики, а й формувати нові смисли та взаємозв'язки у глобалізованому світі як динамічні інструменти культурної комунікації.

За способом виготовлення предмети декоративно-прикладного мистецтва традиційно розподіляють на вироби ручної роботи, ремісничі та промислові (фабричні) вироби. Спосіб виготовлення часто впливає на ху-

дожню якість та соціокультурну цінність виробу. Так, вироби ручної роботи, створені майстрами індивідуально, зазвичай виготовляються в одному екземплярі або в дуже обмеженій кількості, що надає їм унікальності й високої художньої вартості. Вони зазвичай відзначаються авторським стилем, знанням матеріалу, віртуозністю техніки виконання та часто насичені символікою. Ручна робота передбачає повний творчий контроль над процесом: від вибору сировини до фінального оздоблення. Саме в цій категорії найповніше реалізовується індивідуальність митця, його естетичне бачення, регіональна ідентичність та спадкоємність традицій. Такі вироби часто мають більшу культурну і матеріальну цінність.

Ремісниче виробництво передбачає виготовлення предметів невеликими партіями в умовах майстерень, артілей, кустарних об'єднань або дрібних підприємств. Хоча ручна праця тут залишається домінантною, технологічний процес частково стандартизовано і поділено на окремі операції, що допомагає досягти певної повторюваності форм і мотивів. Такі вироби зазвичай зберігають художні традиції, локальні стилістичні особливості та матеріальну автентичність, проте вони стають більш доступними для широкого кола споживачів.

Промислове (фабричне) виробництво передбачає виготовлення декоративно-прикладних об'єктів на великих промислових підприємствах, переважно машинним способом. Основна мета такого виробництва – забезпечення масового споживчого попиту, що зумовлює серійність, уніфікацію форм і зменшення частки ручної праці. До цієї категорії належать, наприклад, серійний посуд із декоративним орнаментом, декоративний текстиль, машинна вишивка, тиражовані сувеніри, фабричні килими тощо. Хоча фабричні вироби можуть наслідувати традиційні мотиви або стилі, вони часто втрачають глибину символіки, індивідуальність виконання та регіональну специфіку. Проте в умовах індустріалізації та урбанізації саме фабричне виробництво часто є основним каналом поширення декоративно-прикладного мистецтва.

Ще одним критерієм класифікації декоративно-прикладного мистецтва є соціальна приналежність його творців і замовників або споживачів. Така типологія допомагає глибше осмислити соціокультурні функції мистецтва, виявити зв'язок між художньою формою, матеріальною базою та суспільною стратифікацією. Вона є репрезентативною та особливо цінною для історичних досліджень, оскільки відображає розшарування суспільства, естетичні запити різних соціальних груп і трансформацію ремісничих практик у контексті соціальних змін суспільства в різні історичні періоди України.

Отже, в історичному аспекті селянське декоративно-прикладне мистецтво формувалося як частина традиційної народної культури, тісно пов'язаної з аграрним способом життя, обрядовістю та родинною спадковістю. Його характерними

рисами були простота матеріалів, локальна доступність сировини (глина, дерево, вовна, льон), спадкова тяглість символів та орнаментів, практична функціональність виробів. Вишиті рушники, глиняний посуд, ткацькі вироби, дерев'яні іграшки – усе це створювалося для щоденного вжитку, але водночас несло глибоке сакральне та естетичне навантаження. Для України як країни з тисячолітніми традиціями землеробства символіка кольорів, ритміка орнаментів, композиційна структура декоративно-ужиткових виробів відображали уявлення про гармонію, циклічність часу, взаємозв'язок людини з природою, вірування та моральні засади, що формувалися в межах локальних спільнот. Саме в селянському середовищі декоративно-прикладне мистецтво набуло статусу живої традиції, яка поєднувала утилітарне з духовним, індивідуальне з колективним, минуле із сучасним.

У процесі урбанізації суспільства сформувалося так зване міщанське декоративно-прикладне мистецтво, в якому традиційні ремісничі практики поєднувалися з елементами професійного виробництва та актуальними європейськими стильовими тенденціями. Вироби цієї категорії часто створювалися з куплених або фабричних матеріалів, мали більш декоративний характер та орієнтувалися на естетичні смаки міського населення. У міщанському середовищі розвивалися такі напрями, як художнє скло, меблеве виробництво, декоративна кераміка, вишивка, оздоблення інтер'єру та екстер'єру. Стильові ознаки включали орнаментальну пишність, адаптацію до моди та стильових тенденцій. Такі вироби часто слугували маркером соціального статусу, естетичної освіченості та прагнення до модерності.

Репрезентацією найвищого рівня художньої та матеріальної витонченості довгий час було декоративно-прикладне мистецтво князів, шляхти, магнатів, заможного панства, духовенства. Ці вироби створювалися на замовлення привілейованих верств населення, часто професійними майстрами або в спеціалізованих майстернях. Для них характерне використання дорогих і престижних матеріалів: срібла, золота, шовку, перлів, дорогоцінних порід дерева, порцеляни тощо. Стильові рішення тяжіли до європейських художніх канонів: бароко, рококо, класицизму, модерну. Таке мистецтво виконувало не лише декоративну, а й репрезентативну функцію, воно демонструвало владу, смак, культурну ерудицію замовника, часто включало гербову символіку, персоналізовані мотиви, складні композиції, що поєднували естетику з політичною ідентичністю.

У XX столітті соціальна структура суспільства в Україні зазнала істотних трансформацій, зумовлених модернізацією, індустріалізацією та радикальними політичними змінами – відповідно з'явились і нові форми декоративно-прикладного мистецтва.

У радянський період домінуючим стало робітниче мистецтво, яке формувалося як частина ідеологічної програми, спрямованої на утвердження

образу «нової людини». Вироби створювалися у фабричних та артільних умовах, часто з дешевих матеріалів, з акцентом на масовість і доступність. Декоративні предмети (кераміка, текстиль, декоративний розпис, сувенірна продукція) виконували пропагандистську функцію, відображали символіку радянської влади, індустріальні мотиви, образи праці та колективізму.

У другій половині XX століття з'явилася міська масова культура, поширилися сувенірні вироби, що відображали локальні традиції в спрощеній, стилізованій формі. Вони були орієнтовані на туристів та широку публіку, виконували функцію популяризації «народного стилю» в доступному форматі.

Але й у такому вкрай ідеологізованому середовищі інтелігенція і творча еліта були в пошуку експерименту й нових форм. Художники та дизайнери прагнули поєднати традиційні мотиви з модерністськими течіями, створювали авторські вироби, панно, гобелени, художнє скло, ювелірні прикраси, кераміку. Таке мистецтво було менш масовим, але виконувало роль культурного маркера, демонструвало інтелектуальну та естетичну позицію його творців, часто було спробою зберегти національну ідентичність, попри намагання радянської влади нівелювати національні особливості українського народу.

У XXI столітті, відображаючи глобалізаційні процеси та новітні соціальні запити, типологію декоративно-прикладного мистецтва за соціальним фактором можна розподілити за такими критеріями:

- традиційно-автентичний сегмент: збереження в локальних громадах виробництва автентичних виробів, які нині часто інтегруються в музейні та етнографічні проєкти, а також у сферу культурного туризму;
- міська креативна індустрія: розвиток авторського декоративно-прикладного мистецтва, що поєднує традиційні мотиви із сучасним дизайном, коли митці створюють вироби, використовуючи новітні технології та матеріали, і вони часто стають маркером індивідуальності, креативності й культурної мобільності;
- елітарний сегмент: у середовищі заможних верств суспільства декоративно-прикладне мистецтво набуває статусу предметів розкоші та інвестицій, використовуються дорогі матеріали, авторські техніки, індивідуальні замовлення. Це мистецтво виконує репрезентативну функцію, демонструє соціальний престиж і культурний капітал власників.

Також потрібно зазначити, що в глобалізованому та цифровому вимірі XXI століття з'явилися нові можливості для декоративно-прикладного мистецтва, пов'язані з цифровими технологіями: цифровий та 3D-друк, лазерна різка та гравіювання, технології доповненої (AR) та віртуальної (VR) реальностей, інтерактивні інсталяції тощо.

Цифрові технології сьогодення постають як ключовий інструмент збереження та репрезентації культурної спадщини – вони забезпечують можливість систематичного документування й архівування матеріальних та нематеріальних форм мистецтва, створюють умови для їхньої довготривалої охорони і доступності. Завдяки цифровим платформам локальні традиції, орнаментальні системи і техніки ремесел набувають нового виміру існування: вони не лише фіксуються у віртуальних базах даних, а й поширюються в глобальному інформаційному просторі, зберігаючи при цьому свою автентичність і специфіку.

Таким чином, цифровізація стає засобом інтеграції локальної культурної пам'яті в новітні комунікаційні практики, сприяє формуванню міжкультурного діалогу та забезпечує спадкоємність традицій у сучасному глобалізованому світі. Вона допомагає поєднати охоронну функцію з освітньою та популяризаторською, роблячи культурну спадщину доступною для широких аудиторій і водночас утверджуючи її значення як маркера національної та регіональної ідентичності.

Отже, оскільки декоративно-прикладне мистецтво має багатошаровий характер, а на його розвиток і формування типології впливають численні історичні, соціокультурні і технологічні чинники, – ця багатофакторність визначає різноманітність категорій, стилів і художніх напрямів у його структурі.

Застосування понятійно-категоріального апарату не лише уточнює класифікаційні параметри декоративно-прикладного мистецтва, а й створює підґрунтя для його аналізу як складової культурної спадщини. Декоративно-прикладне мистецтво України як сукупність матеріальних артефактів відповідає низці визначених критеріїв, тож підпадає під визначення об'єкта культурної спадщини [13].

Оскільки культурна спадщина – це частина матеріальної і духовної культури, яка створена минулими поколіннями, пройшла випробування часом і передається наступним поколінням як щось цінне і важливе, то об'єктами культурної спадщини визнаються створені людиною твори, що зберегли свою автентичність і мають цінність з естетичного, етнологічного, історичного, мистецького чи художнього погляду. Декоративно-прикладне мистецтво як сукупність традиційних ремесел, технік і форм втілює саме ці характеристики: воно є носієм естетичних і художніх принципів, відображає етнокультурну специфіку регіонів, передає історичну пам'ять і світоглядні уявлення українського народу.

Водночас важливо враховувати, що декоративно-прикладне мистецтво пов'язане не лише з матеріальними артефактами, а й із нематеріальною культурною спадщиною. До неї належать знання, уміння, навички і традиції, які забезпечують відтворення ремесел і технік, передаються з покоління в покоління

та формують живий культурний контекст. Саме нематеріальний вимір – обрядовість, символіка, усні наративи, майстерність виконання – надає декоративно-прикладному мистецтву статусу живої спадщини, що постійно оновлюється й адаптується до сучасності, зберігаючи при цьому свою автентичність.

Система заходів з охорони культурної спадщини включає виявлення, наукове вивчення, класифікацію, реєстрацію, консервацію, реставрацію, реабілітацію та музеєфікацію творів декоративно-прикладного мистецтва. Ці процеси активно застосовуються як до нерухомих об'єктів (наприклад, пам'ятки архітектури, монументальні твори мистецтва), так і до рухомих (археологічні знахідки, предмети мистецтва), що підтверджує їхній статус як пам'яток або виявлених об'єктів спадщини.

Таким чином, декоративно-прикладне мистецтво України є невід'ємною частиною культурної спадщини, оскільки воно має історико-культурну цінність, зберігає автентичність форм, технік і символіки, є джерелом етнологічних, мистецьких і наукових знань, підлягає охороні, дослідженню та музеєфікації згідно з чинним законодавством.

Будучи багатогранним явищем, декоративно-прикладне мистецтво України, яке поєднує традиційні ремесла, художні практики та сучасні форми культурної комунікації, потребує особливого методологічного інструментарію для свого осмислення. Його дослідження неможливе без урахування історичних контекстів, соціокультурних трансформацій та міждисциплінарних підходів, які допомагають розкрити як матеріальну, так і символічну складову цього феномену.

Одним із найдавніших і водночас найбільш усталених методологічних напрямів є історико-культурологічний. Він ґрунтується на аналізі декоративно-прикладного мистецтва як відображення культурних процесів певної епохи. Дослідники розглядають твори мистецтва як джерела історичної пам'яті, що фіксують соціальні структури, етнічні особливості і світоглядні орієнтири. Перевагою цього підходу є можливість простежити еволюцію форм, орнаментів, технік та їхнє співвіднесення з історичними подіями. Водночас його обмеження полягає у схильності до надмірної описовості, коли мистецтво розглядається лише як ілюстрація історії, а не як самостійний культурний феномен.

Етнографічна методологія акцентує увагу на зв'язку декоративно-прикладного мистецтва з народними традиціями, обрядами та побутом. Вона допомагає виявити глибинні смисли, закладені у візуальних кодах, орнаментиці і матеріалах.

Антропологічний підхід, своєю чергою, розширює перспективу, розглядаючи мистецтво як спосіб комунікації та ідентифікації спільноти. Він відкриває можливість аналізу не лише предметів, а й практик їхнього створення та

використання. Критичний аспект полягає в тому, що ці підходи іноді схильні до романтизації «народного» та до ідеалізації традицій, що може призводити до втрати динамічного бачення мистецтва як живої, змінної системи.

Мистецтвознавчий підхід зосереджується на естетичних параметрах творів: композиції, колористиці, техніках виконання. Він дає змогу класифікувати явища декоративно-прикладного мистецтва за стилями, школами та регіональними особливостями.

Формально-стилістичний аналіз є важливим для виявлення закономірностей розвитку художньої мови, проте його слабкою стороною є ризик ізоляції мистецтва від соціокультурного контексту. Без інтеграції цього підходу з культурологічними та антропологічними він може перетворитися на суто технічний опис.

Семіотика відкриває нові горизонти у вивченні декоративно-прикладного мистецтва, трактуючи його як систему знаків і символів. Орнаменти, кольори, матеріали постають як коди, що передають культурні смисли та колективні уявлення.

Символічний підхід допомагає розкрити багатошаровість значень, які формуються у взаємодії традиції і сучасності. Водночас критика цього напряму полягає в небезпеці надмірної інтерпретації, коли дослідник приписує творам значення, що не мають підтвердження в культурному середовищі.

Сучасні дослідники дедалі частіше звертаються до деколоніальної методології, яка ставить за мету подолання стереотипів та ієрархій, успадкованих від імперських і радянських дискурсів. Вона наголошує на необхідності повернення автентичних голосів спільнот, що творили декоративно-прикладне мистецтво, та на відмові від редукції його до «фольклорного» чи «другорядного» мистецтва.

Критично-теоретичний підхід, що спирається на постструктуралізм і культурні студії, допомагає аналізувати мистецтво як поле боротьби за ідентичність, пам'ять і владу. Його значення особливо актуальне в сучасному українському контексті, де питання культурної спадщини тісно переплетені з процесами національного самоствердження.

Окремої уваги заслуговує міждисциплінарність, яка поєднує мистецтвознавство, історію, етнологію, соціологію, культурологію та навіть економіку. Такий підхід дає змогу побачити декоративно-прикладне мистецтво як комплексне явище, що функціонує в різних сферах – від побуту до глобальних культурних ринків.

Цифрові методології, що активно розвиваються останніми роками, відкривають нові можливості для каталогізації, візуалізації та популяризації мистецтва. Використання цифрових архівів, 3D-моделювання та віртуальних виставок сприяє збереженню та доступності спадщини, але водночас ставить питання про автентичність і ризик комерціалізації.

Аналіз різних методологічних підходів свідчить, що жоден із них не є самодостатнім. Лише їхнє поєднання дає змогу сформувати цілісне бачення декоративно-прикладного мистецтва як складової культурної спадщини. Історико-культурологічний та етнографічний підходи забезпечують глибинний контекст; мистецтвознавчий – естетичний аналіз; семіотичний – розкриття символічних кодів; деколоніальний – критичну переоцінку дискурсів; цифровий – нові інструменти збереження та комунікації. Водночас важливо уникати методологічного еклектизму, коли поєднання різних підходів перетворюється на хаотичний набір.

Сучасна наукова перспектива полягає у виробленні інтегративної методології, яка поєднує чутливість до історичних і культурних контекстів із відкритістю до інноваційних інструментів. Такий підхід дає змогу не лише досліджувати декоративно-прикладне мистецтво як минуле, а й осмислювати його як живу спадщину, що продовжує формувати культурну ідентичність України у XXI столітті.

У цьому контексті особливо важливо простежити етапи становлення декоративно-прикладного мистецтва України як об'єкта наукового дослідження, оскільки воно має глибоке історичне коріння, що сягає XIX століття, коли формувалися перші етнографічні товариства, музеї та наукові школи. Саме в цей період декоративне мистецтво починає осмислюватися не лише як побутово-ужиткове явище, а й як важливий елемент національної ідентичності, що потребує фіксації, збереження та вивчення.

Формування наукового інтересу до українського декоративно-прикладного мистецтва у XIX столітті було тісно пов'язане з розвитком етнографії як дисципліни, що прагнула зафіксувати й зберегти зникаючі форми народного побуту, ремесел, обрядовості. У добу активної модернізації, урбанізації та соціальних трансформацій, що розгорнулася після скасування кріпосного права 1861 року та промислового перевороту, традиційна культура селянства почала сприйматися як вразливий, але цінний ресурс національної пам'яті. Форсована індустріалізація Наддніпрянської України, зокрема на Донбасі та Півдні, розвиток вугледобувної та металургійної промисловості, будівництво залізниць, а також масовий перехід селян до міст у пошуках роботи спричинили докорінні зміни в соціальній структурі суспільства. З'явився чисельний робітничий клас, зміцнився прошарок підприємців та буржуазії, тоді як традиційний селянський уклад поступово руйнувався. На тлі цих змін декоративно-прикладне мистецтво почало осмислюватися не лише як побутова практика, а й як носій культурної тяглості, що потребує фіксації, вивчення та збереження. Саме тому етнографічна фіксація стала основною історичною засадою дослідження декоративно-прикладного мистецтва. Спочатку навіть не як мистецтва в академічному сенсі, а як елементу народного життя, що потребує документування.

У цей період декоративно-прикладне мистецтво розглядалося переважно як побутовий компонент, частина щоденного вжитку, обрядової практики, родинної традиції. Вишивка, ткацтво, кераміка, писанкарство, робота з металом та різьблення – всі ці форми не аналізувалися як самостійні художні явища, а вивчалися в контексті етнографічного опису як зразки народного одягу, посуду, інтер'єру, ритуальних предметів. Їхня художня цінність визначалася не естетичними критеріями, а здатністю репрезентувати «народний дух», регіональні особливості, архаїчні символи.

Важливу роль у становленні цього підходу відіграли постаті, що заклали основи української етнографії. Насамперед – Павло Чубинський, який у 1869 році очолив етнографічно-статистичну експедицію в Західно-Руський край, ініційовану Імператорським Російським географічним товариством. Під час експедиції було зібрано численні зразки народного одягу, вишивки, кераміки, дерев'яного начиння, музичних інструментів у різних регіонах – Київській, Волинській, Подільській губерніях [21]. Зібрані матеріали стали основою для перших етнографічних публікацій, альбомів, музейних колекцій, дали поштовх для формування уявлення про традиційну національну культуру як цілісну систему, що охоплює побут, вірування, естетику та соціальні практики. Саме завдяки цим дослідженням твори декоративно-прикладного мистецтва почали сприйматися як важливий маркер етнічної ідентичності. І хоча саме декоративне мистецтво ще не набуло статусу самостійної художньої категорії, самі ці дії сприяли збереженню культурної спадщини.

В Україні, яка у XIX столітті перебувала під владою Російської та Австро-Угорської імперій, інтерес до національної історії, традиційного українського побуту, козацької старовини значно зріс, але формування великих музейних колекцій мистецтва відбувалося здебільшого на основі приватних зібрань та колекцій, створених при наукових товариствах і земствах, а не у вигляді великих державних музеїв у сучасному розумінні.

Земства часто фінансували етнографічні дослідження, видання альбомів народного мистецтва, організацію виставок, створення ремісничих шкіл. Також велику роль у збереженні декоративного мистецтва відіграли українські меценати і поміщики. Вони збирали предмети одягу, кераміки, зброї, меблів та побутового начиння у своїх маєтках.

Особливе місце в історії української етнографії посідає діяльність Василя Тарновського (молодшого) – мецената, колекціонера, засновника Чернігівського музею українських старожитностей (1896). Його колекція, що налічувала понад 35 тисяч одиниць зберігання, включала предмети декоративно-прикладного мистецтва, зокрема вишивку, килими, кераміку, зброю, ювелірні вироби, предмети української старовини, а також архівні документи, стародруки, портрети козацької старшини [18].

На зламі XIX і XX століть важливу роль у формуванні наукового підходу до вивчення декоративно-прикладного мистецтва відігравали Іван Франко, Філарет Колесса, Володимир Гнатюк, Хведір Вовк. Зокрема, у 1904 році з ініціативи Франка та Наукового товариства імені Шевченка була організована перша комплексна етнографічно-антропологічна експедиція в Гуцульщину, на Покуття та Бойківщину. Її учасники документували не лише фольклор, а й предметне середовище: гуцульське різьблення, писанкарство, ткацтво, традиційні строї. Ці матеріали стали основою для етнографічних збірок Львівського музею Наукового товариства імені Шевченка [12], а в подальшому – для Музею етнографії та художнього промислу.

У Наддніпрянській Україні значний внесок у становлення наукової методології дослідження декоративно-прикладного мистецтва зробив Микола Біляшівський [2] своєю багатогранною діяльністю історика, археолога, етнографа, першого директора Київського художньо-промислового і наукового музею [19]. Як науковець він здобув широке визнання завдяки дослідженням та опису пам'яток доби неоліту, латенської культури, трипільської цивілізації, а також ранньослов'янського та давньоруського періодів, крім того, його археологічні та етнографічні експедиції охоплювали різні регіони України, де він збирав предмети народного побуту, зокрема вишивані рушники, кераміку, дерев'яні вироби, що також згодом стали частиною музейних колекцій.

Потрібно розуміти, що в основному колекції тих часів формувалися за історико-краєзнавчим та етнографічним принципами. Збиралися предмети, характерні для певних історичних регіонів з метою відображення локальних особливостей у техніці та орнаментиці (як от, наприклад, гуцульська кераміка або подільська вишивка). Увага акцентувалася на типових зразках народного побуту: кераміка (глечики, миски, свічники, кахлі), ткацтво (килими, рушники), вишиванки, дерев'яні та металеві вироби – всі вони розглядалися як свідчення регіональної матеріальної культури народу. Також збиралися зразки, які мали не лише ужиткове, а й сакральне або символічне значення (писанки, розписи, ювелірні вироби, церковні вишивки). Часто музейні збірки мали змішаний характер: до них потрапляли не лише етнографічні артефакти, а й археологічні знахідки, предмети декоративного мистецтва, документи, стародруки, портрети, зброя, елементи обрядового одягу – усе, що могло засвідчити багатство матеріальної та духовної культури українського народу. Така різноплановість була зумовлена прагненням колекціонерів охопити якомога ширший спектр культурних проявів, зберегти їх для нащадків і представити як цілісну картину національної культурної спадщини.

Етап збору і фіксації етнографічного матеріалу мав глибоке національне значення. У контексті імперської політики русифікації та полонізації збирання зразків народного мистецтва ставало актом культурного опору, способом

утвердження української самобутності. Декоративно-прикладне мистецтво у цьому сенсі виконувало функцію символічного ресурсу, завдяки якому через орнаменти, техніки, форми передавалися ідеї тяглості, гідності, неперервності української традиції. Варто відзначити роботу Олени Пчілки (матері поетеси Лесі Українки), праці якої «Українські узори» (1912), «Українське селянське малювання на стінах» (1929) мали не лише художнє, а й наукове значення [10].

У XIX – на початку XX століття декоративно-прикладне мистецтво України лише почало осмислюватися як важливий об'єкт наукового інтересу, але ще не як автономна художня практика, його дослідження здійснювалося в межах етнографії, з акцентом на фіксацію, збереження та систематизацію, але саме цей етап заклав фундамент для подальшого мистецтвознавчого осмислення декоративно-прикладного мистецтва України як предмету наукових досліджень, а також для формування національної культурної політики, в якій народне мистецтво розглядалося як джерело культурної тяглості й ідентичності.

На початку XX століття дослідження українського декоративно-прикладного мистецтва вступає в нову фазу – фазу національного мистецтвознавства, що позначена переходом від етнографічного опису до художньо-теоретичного осмислення. Цей етап характеризується прагненням обґрунтувати самобутність українського декоративно-прикладного мистецтва, утвердити його високу естетичну цінність і включити до загальнонаціонального культурного обігу. Відбувається переорієнтація з побутового на мистецьке: ремесла починають розглядатися як повноцінна художня практика, що має власну стилістику, авторство, еволюцію.

Одним із ключових завдань цього періоду стає пошук національного стилю – синтезу традиційних форм із сучасними художніми тенденціями. Декоративно-прикладне мистецтво розглядається як джерело стилістичних рішень для архітектури, живопису, графіки, тогочасного предметного дизайну. Вишивка, орнамент, кераміка, ткацтво – все це починає трактуватися як носій глибинної естетичної системи, що може бути адаптована до нових форм культурного вираження. У цьому контексті український модерн із його тяжінням до стилізованої орнаментики активно звертається до народного мистецтва як джерела візуальної мови.

Вагому роль у формуванні національного мистецтвознавчого дискурсу відіграли праці Вадима Щербаківського – історика мистецтва, етнографа, теоретика, який одним із перших проголосив тяглість української художньої традиції [22]. У своїх дослідженнях він наполягав на тому, що декоративно-прикладне мистецтво – це не архаїчний залишок, а жива форма, що має глибоке коріння і здатна розвиватися. Його концепція «національного стилю» базувалася на ідеї спадкоємності: від трипільської культури – до бароко, від народної орнаментики – до сучасного дизайну.

Данило Щербаківський, брат Вадима, також зробив визначний внесок у вивчення і збереження українського декоративно-прикладного мистецтва [23]. Разом із Миколою Біляшівським він уперше в українському мистецтвознавстві розкрив справжній зміст народних декоративних виробів як творів мистецтва, виступав проти нищення скарбів української культури. Його діяльність у Київському художньо-промисловому і науковому музеї (згодом Всеукраїнському історичному музеї імені Т. Шевченка) сприяла формуванню наукової бази для подальших досліджень і музейної репрезентації ремесел. «Його постать посідає гідне місце серед діячів української культури першої третини ХХ ст. У цей буремний період нашої історії саме Данило Щербаківський з однодумцями боронив від знищення культурне надбання українців, прикладав титанічні зусилля, щоб зберегти для нащадків національну мистецьку спадщину… Відданий музейній справі дослідник, з метою збору пам'яток української історії та мистецтва, об'їздив різні регіони України з експедиціями, завдяки яким збірка музею збагачувалася та поповнювалася старовинними вишивками, килимами, керамікою, іконами та картинами, стародруками, зразками дерев'яного різьблення, писанками, замальовками та фотографіями цікавих об'єктів народної архітектури та побуту. Завдяки багаторічній збиральницькій діяльності Данили Щербаківського до музею надійшло понад 30 тис. пам'яток» [4]. Як музейник, дослідник і мистецтвознавець, він систематизовував колекції, описував техніки, класифікував орнаменти, вивчав регіональні особливості.

Потрібно зазначити, що після Жовтневого перевороту 1917 року інтерес до декоративно-прикладного мистецтва в Україні помітно зріс, оскільки воно розглядалося як автентичне мистецтво трудящих, тісно пов'язане з народною творчістю та виробничою культурою. У цей період декоративно-прикладне мистецтво поступово переходить із площини етнографічного зацікавлення до сфери академічного вивчення, стаючи об'єктом систематичних досліджень, музейного збирання та художньої освіти. І одним із важливих інституційних центрів мистецтва, зокрема декоративно-прикладного мистецтва, стала Українська академія мистецтв. Її діяльність сприяла академізації народного мистецтва, включенню декоративно-прикладного мистецтва до навчальних програм, формуванню нової генерації художників, які поєднували традицію з модерною естетикою. Академія стала простором, де декоративно-прикладне мистецтво набувало статусу повноцінної художньої дисципліни, а майстри отримували визнання як автори, а не анонімні носії ремесла.

Методологічно цей період позначений переходом до історико-стильового аналізу – дослідники прагнули простежити еволюцію форм, технік, орнаментів, виявити стилістичні закономірності, встановити зв'язки між народним мистецтвом і професійними художніми напрямами. Такий підхід

допомагав не лише описувати, а й інтерпретувати декоративно-прикладне мистецтво як частину великої художньої традиції, що має власну логіку розвитку, естетичні принципи, авторське начало тощо.

Таким чином, етап національного мистецтвознавства став переломним у дослідженні українського декоративно-прикладного мистецтва. Він утвердив його як самобутнє, естетично цінне, історично тягле явище, що заслуговує на академічне вивчення, музейну репрезентацію, культурну інтеграцію. Саме в цей період декоративно-прикладне мистецтво починає сприйматися не лише як історична спадщина, а й як ресурс для формування сучасної української художньої мови.

Однак упродовж радянського періоду дослідження українського декоративно-прикладного мистецтва здійснювалося в умовах жорсткої ідеологічної регламентації. Починаючи з 1930-х років, культурна політика СРСР визначала мистецтво як інструмент виховання «нової людини» – трудової, колективної, ідеологічно правильної. У цьому контексті декоративно-прикладне мистецтво розглядалося здебільшого не як автономна художня практика, а як форма «народного мистецтва», що мала слугувати потребам соціалістичного побуту, естетизації праці та утвердженню класової свідомості.

Основою радянської методології був марксистсько-ленінський підхід, що трактував мистецтво як віддзеркалення дійсності. Декоративно-прикладне мистецтво в цьому контексті набувало статусу «трудового мистецтва» – продукту колективної творчості робітників і селян, що відображало їхню працю, побут, ідеали. Наукові дослідження були спрямовані на виявлення «класових рис» у художніх формах: простота, функціональність, масовість, відповідність потребам трудового колективу.

У 1950–1980-х роках фокус досліджень тогочасних майстрів декоративного мистецтва змістився на частину планової економіки, адже вони працювали в межах державних замовлень в артілях, спілках, об'єднаннях або підприємствах, ескізи затверджувалися художніми радами, а естетичні критерії підпорядковувалися ідеологічним. Вироби мали бути «зрозумілими», «доступними», «ідейно правильними». Це дуже часто спричиняло уніфікацію стилів, втрату регіональної специфіки, спрощення орнаментальних систем.

Попри ідеологічні обмеження, саме в радянський період було здійснено масштабну роботу із систематизації та каталогізації українського декоративно-прикладного мистецтва.

У 1966–1970 роках побачило світ унікальне видання – «Історія українського мистецтва». «…Фундаментальна праця колективу українських науковців (під головуванням редактора Бажана М. П.) у царині історії українського мистецтва, що було видане Головною редакцією Української Радянської Енциклопедії при сприянні Академії наук УРСР в 1966–1970 роках. Воно досі

лишається найповнішим викладом поступу мистецтва України від найдавніших часів до 1967 року.

У 7 книгах (в шести томах) проаналізовано творчість й художні явища в Україні. Видання продемонструвало розмаїття мистецької, культурологічної та філософсько-парадигмальної спадщини. Хронологічно надано ретельний аналіз української архітектури, живопису, графіки, скульптури, народного зодчества, різьблення по дереву, декоративного розпису, кераміки, гутного скла, ткацтва, вишивки й художньої промисловості (фаянсу, порцеляни)» [8]. Саме в цьому виданні декоративно-прикладне мистецтво було вперше системно представлено як частина національного художнього процесу. Хоча структура і термінологія видання відповідали ідеологічним настановам, сам факт включення декоративно-прикладного мистецтва до академічного канону був важливим кроком до його легітимації.

Редакторами першого видання стали провідні радянські мистецтвознавці, багато з яких у подальшому продовжили дослідження саме декоративно-прикладного сектору українського мистецтва: Петро Юрченко, Павло Жолтовський, Віра Свєнціцька, Юрій Лащук, Пантелеймон Мусієнко, Антін Будзан, Марія Новицька, Яким Запаско, Ніна Велігоцька, Адам Жук, Ірина Сакович, Василь Щербак.

Таким чином, радянський етап дослідження українського декоративно-прикладного мистецтва був суперечливим: з одного боку ідеологічно обмеженим, з іншого – науково продуктивним, системним, фундаментальним. Він заклав базу для типології та класифікації декоративно-прикладного мистецтва.

Відновлення незалежності України у 1991 році стало поворотним моментом не лише в політичному, а й у культурному житті країни. У сфері дослідження декоративно-прикладного мистецтва це означало перехід від ідеологічно обмеженого, уніфікованого підходу радянської доби до пошуку нових, автентичних, міждисциплінарних методів осмислення культурної спадщини. Відбулася поступова переоцінка ролі декоративно-прикладного мистецтва у національній культурі: від «народного мистецтва» як ілюстрації побуту – до повноцінного художнього феномену, що втілює глибокі смисли, ідентичність, історичну тяглість.

Одним із ключових завдань пострадянського періоду стало звільнення українського декоративно-прикладного мистецтва від колоніальних інтерпретацій, нав'язаних радянською культурною політикою. Дослідники почали переосмислювати спадщину не як частину «спільної культури братніх народів», а як унікальний прояв української ментальності, світогляду, естетики. Відновився інтерес до регіональних шкіл, локальних традицій, забутих технік і майстрів, які були маргіналізовані або витіснені з офіційного канону.

Важливим етапом цього процесу стало видання фундаментальної п'ятитомної «Історії декоративного мистецтва України» (2010–2016), підготовленої

колективом Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України [7]. Головним редактором усіх томів була Ганна Скрипник, науковим редактором – Тетяна Кара-Васильєва, а серед авторів і членів редколегії були знані дослідники українського мистецтва: Зоя Чегусова, Адріана Вялець, Петро Гончар, Людмила Білоус, Олена Клименко, Людмила Дяченко, Галина Стельмащук, Надія Капустіна, Ігор Кожан, Сергій Чайковський, Роман Чмелик, Ольга Курчакова, Сергій Лаєвський та інші.

Науковий підхід авторів полягав у наскрізному мистецтвознавчому аналізі, який охоплював як народне, так і професійне декоративне мистецтво від найдавніших часів до початку XXI століття. У цьому виданні було закладено методологічні засади – прагнення відтворити еволюцію художніх стилів у декоративному мистецтві, простежити його зв'язки з культурою інших народів та висвітлити регіональні особливості. Особливо цікавим є п'ятий том, присвячений мистецтву XX – початку XXI століття: у ньому вперше здійснено панорамний аналіз професійного декоративного мистецтва України доби модерну, авангарду, радянського періоду та новітнього часу з акцентом на складність і багатошаровість культурних процесів.

Нове видання «Історії декоративного мистецтва України» стало не лише узагальнюючим академічним проєктом, а й важливим кроком у деколонізації мистецтвознавчої науки. Воно заповнило численні «білі плями» у вивченні декоративно-прикладного мистецтва, повернуло до наукового обігу забуті твори та імена, а також утвердило сучасний підхід, що поєднує історико-культурний аналіз із уважним ставленням до національної специфіки та світового контексту.

Паралельно з академічним осмисленням нині триває активна ревіталізація традиційних ремесел у практичному вимірі. Майстри, художники, дизайнери звертаються до стародавніх технік вишивки, ткацтва, гончарства, лозоплетіння, витинанки як до джерела натхнення, засобу самовираження, інструменту культурної терапії. Це сприяє виникненню нових майстерень, шкіл, виробництв, фестивалів, освітніх програм, у яких традиції поєднуються з інновацією.

Також у XXI столітті дослідження декоративно-прикладного мистецтва України отримало новий імпульс завдяки стрімкому розвитку цифрових технологій. Якщо попередні покоління мистецтвознавців спиралися переважно на друковані джерела, музейні фонди та польові експедиції, то сучасні дослідники дедалі активніше використовують цифрові архіви, електронні каталоги та мультимедійні бази даних. Це дає змогу не лише систематизувати величезні масиви інформації, а й робить доступними для широкої аудиторії унікальні пам'ятки декоративного мистецтва, які раніше залишалися маловідомими або фізично недосяжними.

Цифровізація відкрила можливості для створення інтерактивних ресурсів, віртуальних виставок та 3D-реконструкцій, що допомагають по-новому осмислювати художні явища минулого. Важливим є й те, що цифрові технології сприяють міждисциплінарним дослідженням – мистецтвознавці співпрацюють з ІТ-фахівцями, культурологами, музейниками, щоб формувати комплексні моделі розвитку декоративно-прикладного мистецтва. У такий спосіб відбувається не лише збереження культурної спадщини, а й її актуалізація в сучасному культурному просторі, цифровізація стає активним рушієм інноваційного осмислення української мистецької та культурної спадщини.

Таким чином, сучасний етап незалежності відкрив нові можливості для глибокого, чутливого, стратегічного переосмислення українського декоративно-прикладного мистецтва. Від фіксації до інтерпретації, від збереження до ревіталізації, від локального до глобального – сучасне декоративно-прикладне мистецтво постає як жива спадщина, що формує культурну суб'єктність України в умовах викликів і трансформацій XXI століття, а історичний розвиток дослідження українського декоративно-прикладного мистецтва – це складна, багатовекторна траєкторія, що відображає зміну наукових парадигм, культурних політик, суспільних запитів. Кожен етап, зі своїми обмеженнями і здобутками, формував сучасне розуміння декоративно-прикладного мистецтва як складової культурної спадщини, що є не лише пам'яттю, а й потенціалом для майбутнього.

Висновки. Декоративно-прикладне мистецтво України постає як живий організм, що дихає крізь століття, зберігаючи у своїх формах і барвах пам'ять про народ, його світогляд і духовні прагнення. Воно народжувалося з утилітарних потреб, але завжди прагнуло краси, перетворюючи буденне на символічне, а речі – на знаки культури, у яких закодовано досвід поколінь, їхні радощі й тривоги, бачення світу.

Пройшовши шлях від селянської хати до музейної експозиції, від ремісничої майстерні до академічної дисципліни, декоративно-прикладне мистецтво стало дзеркалом історії та водночас її творцем. У ньому відбилися соціальні зміни, культурні зрушення, духовні пошуки, воно здатне інтегруватися в нові реалії, зберігаючи глибинні смисли, і саме ця живучість робить його невід'ємною складовою культурної спадщини України.

Сучасність відкрила перед ним нові горизонти – цифрові технології, віртуальні музеї, інтерактивні архіви та 3D-реконструкції стали не лише інструментами збереження, а й засобами оживлення спадщини. Вони допомагають побачити й відчути мистецтво у нових вимірах, роблять його доступним для світу, інтегрують у глобальний культурний простір. У цьому нині полягає особлива місія декоративно-прикладного мистецтва: бути мостом між минулим і майбутнім, між локальним та універсальним, між традицією і новітніми формами творчості.

Отже, декоративно-прикладне мистецтво України – це не застигла пам'ятка, а пульсуюча тканина культури, що продовжує творитися й переосмислюватися. Його дослідження потребує не лише наукової точності, а й чутливості до символів, до голосів спільнот, до етичних викликів сучасності. Лише так воно залишатиметься живим як спадщина, як натхнення, як мова, якою Україна промовляє до світу.

Література:

1. Види декоративно-прикладного мистецтва: наук.-допом. бібліогр. покажч. / Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, Бібліотека ; уклад. Л. Дейнека. Луцьк, 2015. 28 назв. URL: http://194.44.187.2/eljourn/1/Wydy.pdf

2. Горбик В. О., Піскова Е. М. Біляшівський Микола Федотович // Енциклопедія історії України: Т. 1: А–В / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. – Київ : Наукова думка, 2003. – 688 с. : іл. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Bilyashivskyj_M (дата звернення: 02.11.2025).

3. Гулей О. І. Декоративно-прикладне мистецтво: навч. посіб. / О. І. Гулей. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2018. 124 с. URL: https://library.sspu.edu.ua/wp-content/uploads/2018/12/Guley-Dekorativno-prikladne-mistetstvo.pdf (дата звернення: 02.11.2025).

4. Данило Щербаківський – відданий музейній справі дослідник українського мистецтва // Facebook. URL: https://web.facebook.com/61555669797941/posts/122191310006188993

5. Декоративне мистецтво України IX–XXI століть: стильові трансформації, художні інтерпретації, загальноєвропейський контекст / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. 652 с. URL: https://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2019/dekor.pdf

6. Декоративно-ужиткове мистецтво України // Віртуальна енциклопедія України. URL: https://vue.gov.ua/Декоративно-ужиткове_мистецтво_України (дата звернення: 02.11.2025).

7. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. Т. 5 / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. К., 2016. 546 с. + 266 іл. ISBN 978-966-02-8053-3

8. Історія українського мистецтва: у 6 т. / ред. колегія: П. Білецький, В. Свєнціцький та ін. Київ : Мистецтво, 1966–1970. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Історія_українського_мистецтва_(видання)

9. Костюк Л. Б. (2020). Етноментальний аспект українського декоратив-

но-прикладного мистецтва як складової частини художньої культури. Молодий вчений, № 9 (85), С. 167–171. URL: https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-9-85-36

10. Олена Пчілка // Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Олена_Пчілка

11. Павло Жолтовський – український мистецтвознавець і культурний діяч // Львівський скансен. URL: https://lvivskansen.org/pavlo-zholtovskyj-ukrayinskyj-mystecztvoznavecz-i-kulturnyj-diyach/

12. Піскова Е. М. Музей наукового товариства імені Шевченка // Енциклопедія історії України: Т. 7: Мі–О / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ : Наукова думка, 2010. 728 с. : іл. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Muzej_tovarystva (дата звернення: 02.11.2025).

13. Про охорону культурної спадщини: Закон України від 08.06.2000 № 1805-III. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14#Text

14. Рекомендації для закладів культури щодо дотримання прав інтелектуальної власності при оцифруванні предметів музейного значення інституційних колекцій / Фонд Музейного та галерейного співтовариства України (FMHU). 2024. URL: https://fmhu.org.ua/wp-content/uploads/2024/11/rekomendacziyi-dlya-zakladiv-kultury-1.pdf (дата звернення: 03.11.2025).

15. Савченко Ф. Українське науково-культурне самовизначення 1850–1876 рр. // Україна: науковий журнал українознавства. К., 1929. Кн. 32. № 1–2 (січень-лютий). С. 15–22. URL: http://litopys.org.ua/rizne/ukr11.htm

16. Сорочук Л. Українознавець Павло Чубинський – представник національної еліти / Українознавчий альманах. 2017. Вип. 22. С. 132–136. URL: https://ukralmanac.univ.kiev.ua/index.php/ua/article/view/270/255

17. Сучасне українське декоративне мистецтво: збереження національної своєрідності в умовах глобалізації : монографія / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2029. 240 с. URL: https://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2019/glob.pdf (дата звернення: 03.11.2025).

18. Тарновський Василь Васильович // Енциклопедія історії України / Інститут історії України НАН України. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Tarnovskyj_V (дата звернення: 02.11.2025).

19. Федорова Л. Д. Київський художньо-промисловий і науковий музей // Енциклопедія історії України: Т. 4: Ка–Ком / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. – Київ : Наукова думка, 2007. – 528 с. : іл. – URL: http://www.history.org.ua/?termin=Kyivsky_khudozhniy_naikovy_muzey (дата звернення: 02.11.2025).

20. Чибирак С. Значення «Трудов этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край» Павла Чубинського в етнографічній науці / С. Чибирак // Наукова електронна бібліотека періодичних видань НАН України. 2009. – URL:

https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/aa4ce494-70e4-43e4-84fc-be0f711c9531/content (дата звернення: 02.11.2025).

21. Шип Н. А. Чубинський Павло Платонович // Енциклопедія історії України: Т. 10: Т–Я / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ : Наукова думка, 2013. 688 с. : іл. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Chubynskyj_P (дата звернення: 02.11.2025).

22. Щербаківський Вадим Михайлович / Г. М. Шовкопляс // Енциклопедія сучасної України / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. – Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2024. – URL: https://esu.com.ua/article-886130

23. Щербаківський Данило Михайлович / С. І. Білокінь // Енциклопедія сучасної України / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. – Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2024. – URL: https://esu.com.ua/article-886127

24. Як і навіщо оцифровують українську культурну спадщину // Тиждень.ua. 2021. URL: https://tyzhden.ua/iak-i-navishcho-otsyfrovuiut-ukrainsku-kulturnu-spadshchynu/ (дата звернення: 03.11.2025).

ТВОРЧИЙ ДОРОБОК ПРОВІДНИХ МАЙСТРІВ ВАСИЛЬКІВСЬКОГО МАЙОЛІКОВОГО ЗАВОДУ 1920-Х – 2000-Х РОКІВ

10.5281/zenodo.23868797

Горбач Олександр*

Анотація. Дослідження присвячене аналізу творчого доробку відомих майстрів флагмана з виробництва майоліки на Київщині початку XX – початку XXI століть – Васильківського майолікового заводу. Розглянуто основні етапи діяльності підприємства, у межах яких воно набувало промислових форм, устатковувалося, приєднувалося до різних трестів в галуз фарфору, скла, художньої промисловості. Розкрито виробничу специфіку формотворення і декорування ваз, посуду, скульптури, сувенірів, господарських виробів у періоди артілі, заводу, окремих цехів.

Визначено художньо-образні особливості почерку провідних майстрів підприємства, починаючи з 1930-х до 1990-х рр. Охарактеризовано зв'язок багатьох митців виробництва з традиціями києво-межигірського фаянсу та загалом школою Михайла Бойчука. Приділено увагу творчим напрацюванням художників-технологів, які долучилися до першого етапу діяльності осередку васильківської майоліки – Павлу Іванченку, Пантелеймону Мусієнку, Конону Кривичу, Антону Боровичку, Мойсею Літинському. Надалі окреслено мистецькі здобутки та впровадження Михайла Бібіка, Прокопа Бідасюка, Григорія та Михайла Денисенків, Валерія і Надії Протор'євих, Володимира Коваленка, Неллі Ісупової, Сергія Денисенка.

Ключові слова: кераміка, розпис, Васильківський майоліковий завод, декоративно-прикладне мистецтво, стилістика, школа Михайла Бойчука.

CREATIVE WORKS OF LEADING MASTERS OF THE VASYLKIV MAYOLICA FACTORY FROM 1920S TO 2000S

Horbach Oleksandr

---

* *Горбач Олександр Вікторович*, аспірант Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

orcid.org/0009-0002-6818-0661
o.v.horbach@gmail.com

Abstract. The paper is devoted to the analysis of the creative achievements of the famous masters of the flagship of the production of majolica in the Kyiv region of the early 20th – early 21st centuries – the Vasylkiv Majolica Factory. The main stages of the enterprise's activity are considered, within which it acquired industrial forms, was equipped, joined various trusts in the porcelain, glass, and art industries. The production specifics of shaping and decorating vases, dishes, sculptures, souvenirs, and household items during the periods of the artel, factory, and individual workshops are revealed. The artistic and figurative features of the handwriting of the leading masters of the enterprise are determined, starting from the 1930s to the 1990s.

The connection of many artists of the production with the traditions of Kyiv-Mezhyhirya faience and the school of Mykhailo Boychuk in general is characterized. Attention is paid to the creative achievements of artists-technologists who participated in the first stage of the Vasylkiv majolica center – Pavlo Ivanchenko, Panteleimon Musienko, Konon Kryvych, Anton Borovichek, Moisei Litynsky. The artistic achievements and implementations of Mykhailo Bibik, Prokop Bidasyuk, Hryhoriy and Mykhailo Denisenko, Valeriy and Nadiya Protoriev, Volodymyr Kovalenko, Nella Isupova, Serhiy Denisenko are further outlined.

Keywords: ceramics, painting, Vasylkiv majolica factory, decorative and applied arts, stylistics, Mykhailo Boychuk's school.

Вступ. Васильківський майоліковий завод, що виник на підвалинах окремого керамічного цеху від кінця 1920-х років, і майже 80 років діяв як провідне промислове підприємство Київщини, відомий, насамперед, творчістю талановитих майстрів. Їхні імена наразі пильно вивчаються збирачами виробів, поціновувачами гончарних і майолікових творів, дослідниками етапів діяльності вітчизняної керамічної продукції, фахівцями у галузі промислового виробництва XX – початку XXI століть. Особливо цінною ця ділянка наукової спадщини стає нині, коли підприємство припинило історію свого існування, однак напрацювання фахівців означеного заводу стають дедалі все цінніші.

Так, умовно можна розподілити його кераміків-технологів, модельників, скульпторів, художників на три основні плеяди. Перша з них обмежується другою половиною 1920-х – 1930-ми роками. Це так звані корифеї. Донедавна означений період діяльності артілі був майже не дослідженим та мав низку прогалин. Але здобутки майстрів виробництва першого покоління були неоціненними, оскільки саме у вказаний час було закладено підвалини виробничої специфіки підприємства, його технологічні засади, лінії формотворення та декорування.

У повоєнні 1940-і – 1950-і роки Васильків стає вже впізнаваним брендом. Адже разом з новою когортою професійних скульпторів і художників,

що прийшли у цей час на виробництво, або продовжили свою діяльність в новій якості, опановуються нові технології випуску продукції, впроваджується шлікерне лиття, притаманне здебільшого тонкокерамічним заводам фарфоро-фаянсової галузі. Тому ті автори проєктів нових форм і розпису продукції, що в означений час пропонували створення високохудожніх взірців фабрикату, стали широко відомі в Україні та навколишніх радянських республіках, оскільки їх почерк у тиражованій продукції ставав винятковим на тлі інших виробників.

Від 1960-х – 1970-х рр. утворився колектив «зіркового складу» майстрів Васильківського майолікового заводу. До 1990-х найпотужніше підприємство Київщини, яким був весь цей час Васильків, що розвивав давні місцеві автохтонні традиції, започатковані ще у часи Київської Русі дибинецькими майстрами на Богуславщині, набув популярності не лише на Батьківщині, а й за межами України. Майолікова скульптурна, вазова, посудна, сувенірна продукція заводу отримала заслужене визнання, оскільки її споживачами ставали численні закордонні поціновувачі, які порівнювали її естетичні якості з кращими іноземними аналогами.

Тому творчий доробок провідних майстрів Васильківського майолікового заводу означених трьох етапів, а також спадщини керамічних цехів, що діяли на підвалинах підприємства у наступні кілька десятиліть, й авторські вироби колишніх фахівців заводу, що у власній керамічній діяльності продовжували лінію формотворення і декорування його типової продукції, у сукупності мають важливе значення у контексті завершення діяльності знаного осередку майоліки Київської області XX – початку XXI століть.

У цьому сенсі варто детально зупинитися на творчості окремих плеяд майстрів і того спадку, що лишився від їх діяльності окресленого відрізку часу. Переважна кількість творів, доступних для аналізу, наразі зберігається у кількох державних і приватних колекціях. Зокрема, Національного музею декоративного мистецтва України, Музею васильківської майоліки у м. Васильків, Музей васильківської майоліки у м. Київ, збірок Г. Браіловського та колишніх працівників заводу та їх членів родин тощо. Важливим джерелом вивчення творчих напрацювань ВМЗ є буклет-флаєр підприємства 1987 р. [7].

Постановка завдання. Метою дослідження є комплексний аналіз творчого доробку провідних майстрів Васильківського майолікового заводу 1920-х – 2000-х років у контексті становлення та розвитку осередку майоліки Київщини й формування національної традиції художньої кераміки. У зв'язку з цим варто простежити основні етапи діяльності підприємства, з'ясувати виробничу специфіку формотворення й декорування ваз, посуду, скульптури, сувенірів та господарських виробів, окреслити зміни техніко-технологічної

бази та організаційних умов функціонування заводу. Особливу увагу слід приділити виявленню художньо-образних особливостей індивідуального почерку різних плеяд майстрів, а також еволюції формотворчих і декоративних рішень у тиражній та авторській продукції. Важливим є також аналіз знакових комплексів вазової, посудної, скульптурної й сувенірної продукції, участі митців у виставкових проєктах, окреслити систему маркування виробів і характер збереження спадщини художників підприємства у музейних та приватних колекціях. На основі отриманих результатів дослідження передбачається уточнити місце творчого доробку провідних майстрів Васильківського майолікового заводу в історії української кераміки, окреслити його вплив на подальший розвиток художньої майоліки України й актуалізувати надбання осередку в сучасному мистецтвознавчому дискурсі.

Результати дослідження та їх обговорення. Малочисельні твори першого покоління майстрів. 1928 р. керамісти Василькова й довколишніх гончарних центрів Київщини (зі Здоровки й т. ін.) об'єдналися в артіль, яку назвали «Керамік». Це були керамісти Григорій, Йосип, Мирон і Федір Савчуки, Карп, Іван та Опанас Вернигори, Павло Середа, Іван Панащатенко, малювальниці Софія Савчук, Олександра Лущик, Мотрона Кернер [20, с. 144–145], а також бразники, що підтримували температуру в печі з останнього вказаного роду, та майстри з гончарного васильківського роду Заїк. Очолив артіль її організатор Олександр Усов, також від початку в ній працював І. Панашенко, майстер з ремонтних робіт.

Відомо й про Никифора Парубця, переобраного головою артілі у 1929 р. у зв'язку з перепрофілюванням її на промколгосп на пару років [38, с. 6]. І хоч в історичній довідці підприємства вказувалося, що на початковому етапі діяльності артілі тут виробляли горщики, миски та макітри, цебто звичайний селянський гончарний посуд, проте, вочевидь, цю продукцію не клеймили, або вона не зберіглася. Вироби формувалися з місцевих глин із застосуванням свинцевої поливи [38, с. 1].

Для виготовлення фабрикату у Василькові було зведено просте дерев'яне приміщення розміром 70х5 метрів, у якому розташовувалися: дерев'яний стіл для приготування глини, 10 ножних гончарних кругів. Тут само розміщувалися 2 гончарних горна кустарного типу (земляних): один з них був прибудований до цієї будівлі, другий знаходився у дворі. Випал здійснювався на дровах.

З 1931 близько одного року тут пропрацювали відомі керамісти й інструктори гончарного виробництва: Павло Іванченко, що був на посаді художника й завідувача виробництва художньої майоліки з 20.09.1931 по 02.10.1932 р. [44, арк. 1зв., 37] та намагався навернути підприємство у бік опанування майоліки, і «технорук» Пантелеймон Мусієнко. Пізніше вказані останні двоє фахівців перейшли на Київський фарфоровий завод [48, с. 1–50]. У Василькові першого

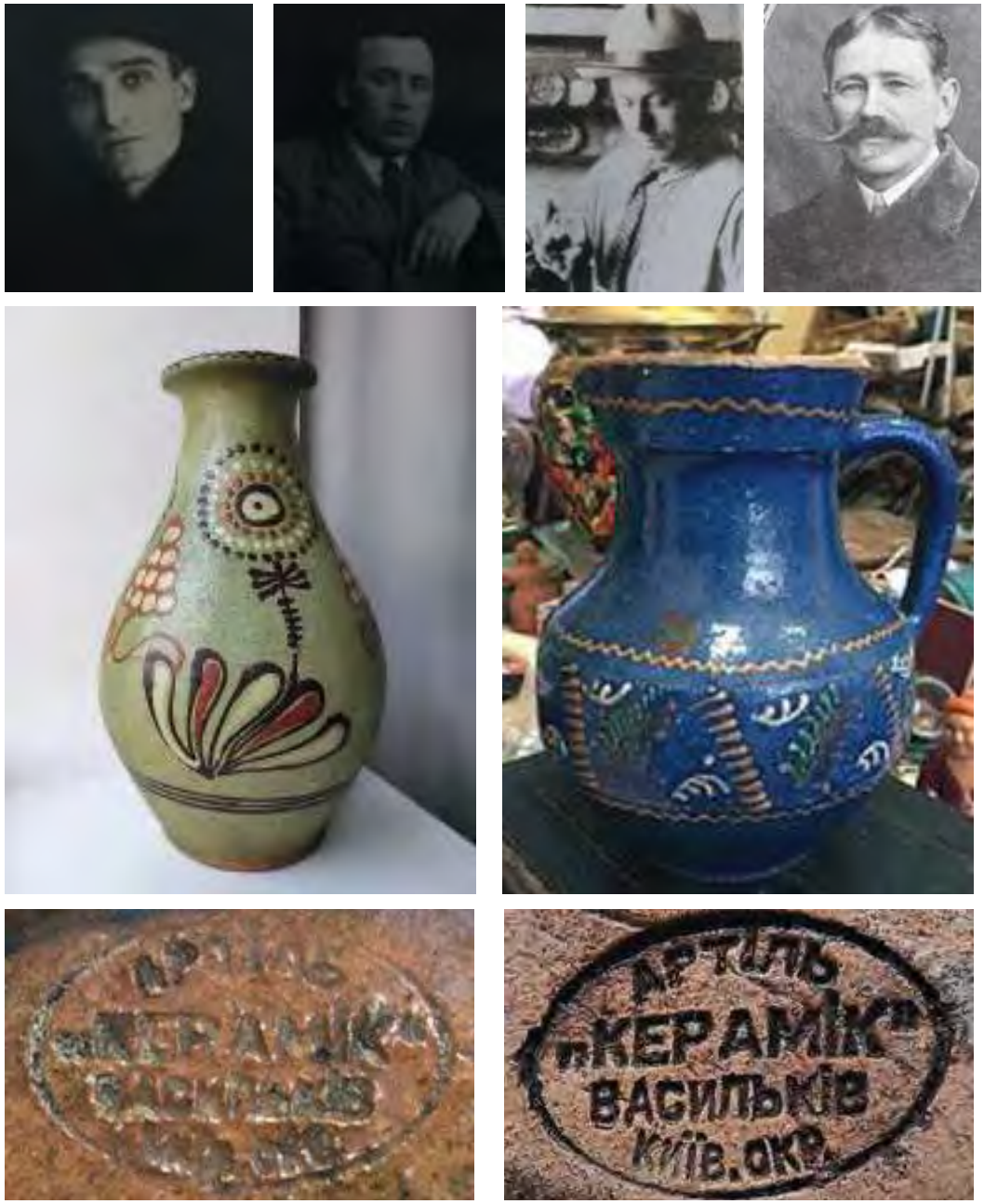


Рис. 1. Фото П. Іванченка, П. Мусієнка, К. Кривича з матеріалів ЦДАМЛМУ, архіву О. Школьної [1], А. Боровичка з архіву О. Шолухи. Митці, що могли бути дотичними до проєктування продукції артілі «Керамік» у Василькові 1930-х рр.; керамічна ваза з розписом ангобами по глиняній обмазці та глечик з темно-синьою поливою і розписом фляндрівкою початку 1930-х рр. з із вдавленим у тісто основи виробів клеймом артілі «Керамік» Київського округу. Фото з відкритих інтернет-джерел.

змінив на посаді Конон Кривич, а другого – Антон Боровичко [38, с. 1], чех за національністю, котрий розробляв склад кам'яно-керамічних мас, що викладав раніше у Миргороді та Межигір'ї.

Вказана плеяда фахівців удосконалила формотворення виробів шляхом уведення нових форм, та технологію розпису кераміки: почали застосовуватися ангоби з уведенням мотивів національного орнаменту. Завдяки цим заходам посуд Василькова з цього часу став набувати вигляд, наближеного до майолікового, що дозволило наростити виробництво до 1–1.5 тисяч виробів на місяць. Адже стояло завдання поступово опанувати цю технологію, а також випуск кам'яної маси [38, с. 1].

Імовірно, ваза з мотивами грона винограду й рослинного мотиву, схожого на умовну кульбабу, та цупкий глечик, декорований полив'яним темно-синім криттям з фляндрівкою, що збереглися від часу діяльності артілі, могли бути виконаними П. Іванченком, М. Мусієнком чи К. Кривичем 1931 р., або за їх участі у межах опанування вказаних двох технологій (*Рис. 1*) [18, с. 74–88].

При цьому якщо за творами П. Іванченка та його даними особової справи, що зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України наявна інформація про розробки майолікових виробів цього часу, то за даними П. Мусієнка, котрий 1930 р. завершив навчання у Межигірському художньо-керамічному технікумі-інституті й отримав кваліфікацію інженера художника-кераміка такі твори не фіксуються. Хоча відомо, що у цей час він розробляв взірці продукції для багатьох заводів Тресту, а також проєктував Київський фарфоровий завод.

Хоча в цілому їх прагнення в означений період часу швидко втілити не вдалося, оскільки бракувало фінансових можливостей щодо закупівлі необхідних компонентів мас (насамперед, каоліну), глазурі, пігментів відповідних керамічних фарб, а головне – не було можливості швидко переобладнати й доустаткувати виробництво. Експерименти з масою та випалом при цьому давали значну кількість браку, що погано відбивалося на фінансовому стані артілі. Через що були затримки зарплатні співробітникам на 2–3 місяці, що зрештою спонукало відмовитись від думки про швидку перебудову [38, с. 1].

Тим більше ситуація ускладнювалася будівництвом за кошт артілі з 1931 по 1933 рік цегляно-черепичного цеху хутора «Хлепча», а далі Голодомором, коли від голоду помер Олександр Усов, що був її організатором. Не дивлячись на те, що від 1932 р. знов згідно записам О. Р. Тищенка артілі повернули її статус [20, с. 145], неврожай 1933 року, і відбирання їжі владою, спричинили майже повний розпуск членів виробництва. За статистичними даними тоді в артілі лишилося лише 3 з 25 формувальників й 4 рисувальниці, а А. Боровичко та К. Кривич були звільнені з роботи [38, с. 1].

За мінімальними підрахунками виходить, що на початок 1930-х рр. на підприємстві було задіяно понад 30 осіб, з яких на 1933-й лишилося тільки 7 (за іншими даними – 3, оскільки більшість персоналу первинного штату померло від голоду) [15]. Враховуючи складне фінансове й матеріально-технічне становище артілі, місцева районна влада почала добиватися її передачі в Управління Укрфарфорфаянссклотресту з Главком у Києві. Таким чином, вже на 1934 р. виробництво отримало новий статус «Васильківського майолікового заводу "Керамік"» у новому підпорядкуванні [38, с. 1].

При цьому директором новоствореного підприємства був призначений тов. Дрогаковський. Від 1935 року новостворену посаду головного інженера установи очолив кераміст з с. Олешня на Чернігівщині Михайло Никифорович Бібік (1880–1974). Він у подальшому доопрацював технологію майоліки на виробництві, адже після початкової освіти земської школи, навчався у Глинській керамічній школі на Сумщині, де готували найкращих на початок ХХ століття інструкторів гончарного виробництва, а потім лишився там працювати на посаді інструктора.

Також цей майстер мав досвід зі створення технологічного циклу виготовлення кераміки у селищі Зятківці на Вінниччини (куди був скерований від Кам'янець-Подільської управи), і напрацювання з викладацької управлінсько-організаційної діяльності у Межигірському керамічному технікумі й інституті упродовж 1925–1933 років. До роботи на Васильківському майоліковому заводі протягом 1933–1935 років він також пропрацював начальником відділу технічного контролю на Токаревському фарфоровому заводі на Житомирщині [3], що спасло йому життя під час Голодомору.

Завдяки професійній комунікації Михайло Бібік добре знав всіх провідних фарфоровиків-технологів, -управлінців, -художників підприємств так званої «Волинської групи» тонкокерамічної галузі й особисто був знайомим з працівниками Главку Укрфарфорфаянссклотресту.

На період, коли майстра залучили до діяльності на Васильківському майоліковому заводі, останній був устаткований трьома ножними гончарними колами, однією парою жорен для розмелювання інгредієнтів маси, двома примітивними гончарними горнами капсульного типу на 3–4 кубічних метри, майже повністю зношеними [38, с. 1–2].

Для М. Бібіка, як для фахівця-гончаря з давнього традиційного центру народної кераміки, інструктора гончарного виробництва, що не лише налагоджував цикли фабрикації з нуля, а й добре розбирався у виробничому спадку колишньої провідної для України Києво-Межигірської фаянсової фабрики, на території якої було утворено Межигірську школу кераміки, а згодом технікум-інститут, знав виробничі потужності заводів фарфору-фаянсу Волинської групи, була очевидною необхідність реорганізації підприємства.

Того ж 1935 року був призначений і новий директор підприємства – Семен Маркович Шептюк. Зважаючи на переосмислені вимоги працівників Васильківського майолікового заводу «Керамік» до розбудови технічної бази, тогоріч було викопано невелику водойму, звідки ручною помпою подавали воду для потреб виробництва по жолобам (на цьому місці тепер знаходиться заводський житловий будинок на 18 квартир). Паралельно для новоствореного заводу зводилася примітивна піч для обпалу гіпсу й муфель за проєктом інженера Кутамі для випалу майоліки, проте це устаткування виявилося недосконалим, у результаті чого його переобладнали в єдиний горн №1 [38, с. 2].

1936 року на Васильківському майоліковому заводі «Керамік» було встановлено нафтодвигун, примітивну невеличку піч для варіння фрити, зведено артезіанську свердловину. Тоді доповнювали дозволило цикл фабрикації виробів 12 ножних формувальних гончарних кругів. Задля ефективності першої хвилі механізації М. Н. Бібіка через рік праці перевели з інженерної посади на творчу й замінили його на досвідченого виробничника Мойсея Сауловича Літинського (у матеріалах з історії заводу ім'я останнього неправильно транскрибовано як Литянський Мойсей Юхимович).

Але М. Н. Бібік встиг посприяти започаткуванню ідеї впровадження технології шлікерного лиття на виробництві ВМЗ. Близько десятка авторських творів означеного майстра різних років зберігаються наразі у Музеї васильківської майоліки м. Василькова, на кілька одиниць менше – у збірці Національного музею декоративного мистецтва України [27].

Відомо, що вище вказаний інструктор-керамік М. С. Літинський разом з батьком Саулом Літинським [51, с. 96] удвох мали по 35 та 12 років досвіду до того часу управлінням великих Кам'янобродського та Полонського тонкокерамічних підприємств. [47, с. 119]. Так, Мойсей (Моше) Літинський до національно-визвольних змагань у 1910-х роках при власнику Ушері Сігалі опікувався Славутським фаянсовим заводом з випуску сантехнічного фаянсу (нині – терени Хмельниччини). Надалі Мойсей Саулович займав провідні посади при Главку Укрфарфорфаянстресті, де керував низкою напрямків розвитку всієї означеної галузі [52, с. 280–281].

Також згідно Матеріалів спецкомісії, надрукованих як історія підприємств галузі для внутрішнього користування у вигляді нарисів Київфарфорфаянстресту 1927 року з архіву Баранівського фарфорового заводу, М. С. Літинський писав нариси з історії галузі Укрфарфорфаянстресту, тобто вивчав історію розвитку усіх підприємств цього напрямку України та їх технологічні особливості устаткування та обладнання [36, с. 107–109]. Він раніше, до прибуття на ВМЗ, працював технічним керівником провідних Полонського фарфорового й Будянського фаянсового заводів [48, с. 1–120].

У Васильків останнього призначили задля ефективності налагоджування виробничого циклу на 5 місяців. У 1930-х роках це була нормальна практика «перекидання» провідних технологів-управлінців з одного підприємства на інше, аби не пропустити можливість бодай у чомусь покращити показники виробництв галузі. У подальшому посаду останнього вказаного фахівця обійняв Олександр Омелянович Гвоздь, котрий працював до початку Другої світової війни, під час якої загинув [38, с. 2].

Задля якісного розвитку підприємства 1937 р. останнього було підпорядковано «Фарфорфаянсу», від якого відділився Склотрест. Протягом 1937–1941 рр. М. Бібік був відряджений на роботу начальником художньої керамічної майстерні до міста Ворошиловград (нині Луганськ). З цього часу більш активно розбудовували завод. Так, було розпочато зведення цегляної будівлі під силову станцію та горновий цех, побудовано горн більш досконалої конструкції, замінено старий нафтодвигун на новий системи «Пітер» 25 НР, котрий з огляду на використання персоналом, що не мав відповідної кваліфікації, скоро вийшов з ладу [38, с. 2].

1939 р. директора С. М. Шептюка змінив тов. Бажан, котрий пропрацював у Василькові менше року, тимчасово виконуючим обов'язки тоді був призначений Михайло Семенович Бородянський, котрий лишався на означеній посаді до початку війни. Поступово на заводі встановили глином'ялку, вальці та здійснювали розмелювання гіпсового каменю на бігунах. У подальшому технологію виготовлення майолікової продукцію було вдосконалено. Під час фашистської окупації під проводом головного інженера Сулими (якого надалі було осуджено) на підприємстві німці запустили фабрикацію керамічних слоїків для мін [38, с. 2].

У Музеї васильківської майоліки у м. Васильків зберіглися деякі форми трофейних німецьких виробів, привезених після Другої світової війни (зокрема, скульптури «Собачка», а також форми посудних виробів пізнішого часу, які мають не стільки художню, скільки історичну цінність, й, переважно були передані до збірки колишніми працівниками підприємства, нащадками їх родин та небайдужими мешканцями Василькова. Зокрема, Зоєю Предко, в батька якого на заводі була ковальська майстерня (згідно з інтерв'ю Олександра Горбача з Людмилою Шкульковою, 20.11.2025 р.) [27].

Спадщина майстрів другого покоління ВМЗ. Після звільнення від окупації німцями, завод повернувся до передвоєнного асортименту: горщиків, мисок, кухлів та санітарних горщиків. Наново був призначений директором М. С. Бородянський, а посаду головного інженера обійняла С. Н. (? – з рос.) Поташнік, котра працювала на ній до 1946 року. У подальшому її змінив М. Н. Бібік, який удосконалив технологію й від 1949 року упровадив на виробництві шлікерне лиття майолікових виробів у гіпсові форми (*Рис. 2)* [38, с. 2].









Рис. 2. Фото М. Н. Бібіка та його проєктів і творів і творів 1940-х – 1950-х рр. ВМЗ з власного архіву, оприлюднені К. Вєтровою [13].

Для цих ноу-хау він також розробив рецептуру маси з місцевих глин, яка складалася з обпаленого черепу (на основі вогнетривкої глини) на 10%, місцевого кварцового піску на 20%, часовоярської глини на 10%, глуховецького каоліну на 45%, маріупольського пегматиту на 15%. Цебто інгредієнти маси постачалися також з Донецького басейну та теренів сучасної Вінниччини. Тільки з цього часу, по суті, поступово припинився випуск гончарних виробів, котрі змінила власне майолікова продукція [38, с. 2].

1940-ми післявоєнними роками датуються твори М. Н. Бібіка, представлені в колекції Національного музею декоративного мистецтва України та у його архіві. Деякі з них мають ще архаїчний вигляд перших форм кухлів підприємства, карафок, що впроваджувалися у виробництво разом із куманцями від 1940-х рр.

По суті, Михайло Бібік належить до покоління тих майстрів, які заклали підвалини під лінію технології фабрикації, формотворення та декорування Васильківського майолікового заводу і стали засадничими для нового покоління майстрів, що працювали разом з кількома кадрами старої формації упродовж 1950-х – 1980-х років [11; 12].

Специфікою його особистого авторського почерку було базування професійних рис творчості на поєднання традицій української народної кераміки й напрацювань фахівців академічної школи декоративного мистецтва. Майстер відносився до майоліки як матеріалу, не лише придатного для виробництва, а й як мистецької кераміки, що розроблялася в умовах художньої лабораторії підприємства, взірцевої для всієї галузі. Адже у його напрацюваннях поєднувалися окремі керамознавчі регіональні традиції з експериментами над формою і прагненням проявів індивідуальності авторського стилю.

Різноманітна продукція майстра включала образи тварин. Зокрема, «Півників», «Коників», «Баранців», «Пташок», котрі з часом стали емблемами асортименту виробів васильківської майоліки. В творах М. Бібіка зберігається традиційна ідея народної іграшки та лембика, проте вони мають авторську стилістику, що базується на продуманій пропорційності форм, відповідності частин цілому, виразності силуету, декоративному строї робіт. Для спадщини майстра притаманне м'яке моделювання тулубів баранців з дрібним пластично промодельованим орнаментом; життєствердність фігуративних композицій.

Завдяки своєму професійному баченню потенційної лінії розвитку заводу, він 1949 р. запросив до Василькова двох братів з керамічних династій Олешні Михайла та Григорія Денисенків, а також 1950 р. учнів свого колеги по Межигір'ю Дмитра Головка (1905–1978) [56] – Валерія (1924–1997) та Надію Протор'євих (1926–2005), а 1956 р. – Володимира Коваленка (1936–2006) [19, с. 21–25]. Саме

уже в співпраці з означеними митцями почала народжуватися єдина стилістика виробів Васильківського майолікового заводу, почасти завдяки чому М. Бібік 1961 року виборов бронзову медаль ВДНГ СРСР [3].

Так, митець, маючи різноманітний творчий досвід, від кінця 1950-х – на початку 1960-х рр., на противагу типовим гончарним за формотворенням кухлям з рельєфним декором попередніх років, впроваджував у виробництво ВМЗ куманці зі звірятками, баклаги, лембики-баранці, типові для Дибинців і Опішні, вкриті ясно-зеленою «малахітовою» поливою, притаманною фаянсу Межигірської фаянсової фабрики, продукція якої у часи діяльності майстра у відповідному інституті-технікумі ще зберігалась на території останнього.

Судячи за експериментами щодо полив, вочевидь М. Бібік продовжував співпрацю з представниками першого покоління майстрів та колегами по Межигір'ю. Зокрема з Павлом Іванченком, Пантелеймоном Мусієнком та його дружиною, теж керамістом-технологом Ніною Федоровою, експериментальна майстерня якої розташовувалася у другій половині XX століття на території заповідника Софії Київської.

Це відчувається за цікавими пошуками в галузі декорування виробів ВМЗ вказаного відрізку часу з його доробку, пошуками у царині потічних полив, іризації, специфічного декоративного оздоблення святкових настінних тарелів пишними «бароковими» орнаментами, у тому числі опуклими рельєфними, що нагадували експерименти з «гіпюровим» посудом Семена Шевченка у Межигір'ї в XIX столітті [50, с. 98–113].

Цікавими розробками автора з незвичними полив'яними ефектами стали проєкти оздоблення низки ваз, куманців з підглазурним розписом солями; куманців й неоампірних вазочок а-ля грек з яскраво-синіми взірцями поливи, де потрібно було застосовувати золотомісткий кобальт; й окрема лінія посуду штибу глибоких мисок і тарілок в стилістиці пізньої трактирки межі кінця 1940-х – початку 1950-х рр., прикрашених, як писала О. Школьна, в розмашистій, народній манері, близькій розпису скринь [49, с. 475–497; 54, с. 224–234].

Починаючи з творчості Михайла Бібіка та іншого межигірця, котрий працював на ВМЗ у середині XX сторіччя Прокопа Бідасюка, на означеному підприємстві почала окреслюватися власна лінія розвитку з унікальним художнім «мікрокліматом», притаманним саме цьому виробництву, про що писала низка фахівців, від Лесі Данченко до Олени Клименко [20, с. 144–145; 33, с. 189; 31]. Адже, по суті, Васильківський майоліковий завод у цей час ставав всеукраїнською художньою лабораторією з експериментальної шлікерної майоліки, яка була новим ексклюзивним явищем та задавала певний «тон» для цілої галузі грубої кераміки, яка за технологіями і художньо-образними властивостями ставала ближчою до тонкої.







Рис. 3. Фото «Півня» 1947–1949 рр. роботи майстра П. Я. Бідасюка з колекції НМДМУ, фото майстра за роботою над світильником «Сова» 1951 р., фото авторського клейма з каталогу ВМЗ на АртКум.

Так, від 1943 р. на підприємстві також розпочав працю колишній межигірець, учень Василя Теофановича Седляра, Прокіп Якович Бідасюк (нар. 1895 – ?), котрий від цього часу керував гіпсомодельною ділянкою (*Рис. 3*).

Митець походив з Житомирщини, багатої на поклади каолінів і глин, протягом 1923–1930 рр. він навчався у Межигірському художньо-керамічному технікумі, куди, як колишній учасник бойових дій, був прийнятий без іспитів [5]. З 1930 по 1934 роки Прокіп Якович працював на Будянському фаянсовому заводі поруч зі своїми колегами – колишніми викладачами технікуму-інституту Павлом Іванченком, Пантелеймоном Мусієнком, Ніною Федоровою. Тут він пробував себе в якості модельника-формувальника, художника-живописця й скульптора. Тому, маючи різнобічний творчий досвід з усіх ділянок виробництва у галузі професійної кераміки, практично з часу приєднання до колективу ВМЗ, він став учасником республіканських виставок (1949 р.).

Враховуючи, що колишнім межигірцям, котрі вижили протягом Голодомору і тортур плеяди «Українського Відродження» 1933–1939 років, надалі практично неможливо було брати участь у різноманітних конкурсах, аби не потрапляти уважним «тим, хто дивиться вперед» на очі, певна «тиша» стосовно доробку П. Бідасюка на українському просторі дозволила митцю фізично вижити. Тим більше, що значний час він працював на Васильківському майоліковому заводі гіпсомодельником, і лише згодом майстром та художником-керамістом.

Коли постала можливість виконувати творчі роботи – розробляв проєкти ваз, блюд, куманців, зооморфних посудин – лембиків, іграшок, частина з яких йшла у серійне виробництво, а нині стала надбанням багатьох приватних і державних колекцій. Зокрема, Національного музею декоративного мистецтва України. Адже він, як і Михайло Бібік, транслював засади формотворення й декорування у дусі послідовників Михайла Бойчука новому поколінню майстрів підприємства, прокладаючи місток між минулим і майбутнім. З-поміж найбільш знакових творів майстра є світильник «Сова» 1951 року (*Рис. 3*) та скульптура «Жниця», котрі йшли в тираж.

Як типовий представник художньої школи М. Бойчука, митець вніс свою лепту до ремісничого осягнення культури циклу фабрикації виробів на ВМЗ та започаткував напрямок оздоблення продукції розписами з мотивами коней, які стали частиною його всесвіту після участі національно-визвольних змаганнях 1917–1921 років. Цікавими також є спільні експерименти майстра як модельника з М. Бібіком, які відомі за проєктами синьої баклаги 1947–1949 років, прикрашеної кобальтом, а також баклаги-куманця та глека з накривкою з рельєфним декором у вигляді колосків кінця 1940-х – 1950-х років, прикрашених також типовими «межигірськими» варіаціями зеленої, малахітової поливи. Частина з перелічених предметів зберігається у колекції НМДМУ [4].



Рис. 4. Марки Васильківського майолікового заводу 1948–1954; 1950-х (до 1966 р.); 1955–1963; 1963–1978 (і пізніше) рр. (Клейма, 2025).

І хоч останнім часом його авторство відомого бородянського півника 1960-х рр., який вцілів на шафці знищеного рашистами будинку в однойменному населеному пункті, оскаржується, тим не менше місце нечисленних творів автора у спадку Василькову середини XX сторіччя вагоме. Відсутність архівних документів, які б пролили світло на атрибуцію в означеному питанні, лишає поле для більш глибокого наукового вивчення доробку П. Бідасюка [5, с. 24; 45].

1950-го року на виробництві Василькова було встановлено локомобіль 75 НР, котрим живилося кілька електролампочок. Упродовж 1951–1956 рр. завдяки комплексу заходів, спрямованих на поліпшення виробничих потужностей, вдалося наростити випуск з 335 тисяч штук творів на рік до 404,5 тисяч штук, що майже вдвічі подвоїло прибутки (з 133,7 тисяч карб. на рік до 240,4 наприкінці означеного періоду). Марки цього часу були схожими на інші клейма Укрфарфорфаянстресту (*Рис. 4*).

До того ж художня частина виробництва з середини століття набула суттєвих змін: 1949 року на завод прийшов Денисенко Михайло Іванович, котрий став першим головним художником заводу, та його троюрідний брат Денисенко Григорій Павлович, провідний художник підприємства [42]. Наступного року штат розширився за рахунок подружжя Валерія Семеновича та Надії Юхимівни Протор'євих (*Рис. 5*) [38, с. 3].

Так, Михайло Іванович Денисенко (1917–2000), крім того, що походив з династії спадкових гончарів Олешні, здобув середньо-спеціальну мистецьку освіту в Київському художньому технікумі, котрий завершив 1934 року, а також у Харківському художньому училищі (1941 рік закінчення). У першому зі вказаних навчальних закладів його викладачами стають «патріарх української графіки» Іван Їжакевич, учень Михайла Бойчука Карпо Трохименко, майстер монументальної скульптури Григорій Пивоваров та фахівець у галузі ліричного пейзажу Іван Хворостецький. У другому, де студіював скульптуру, працював під керівництвом Леонори Блох, Михайла Дерегуса, Василя Касіяна та учня Івана Падалки Йосипа Дайця [22].

Упродовж Другої світової війни митець потрапив до німецькому концтабору в Айнзідлегофі (1942–1944 рр.), після повернення з якого спочатку працював плакатистом у військових комендатурах СРСР у Німеччині в кількох містах. Потім повертається до праці на керамічних підприємствах рідної Чернігівщини, де встиг попрацювати начальником Олешнянської «Облгірбудспілки» та фахівцем з виготовленням кахлів і гончарного посуду Олешнянського цегельного заводу. Від 1949 р. працював на Васильківському майоліковому заводі, де згодом очолює художню частину підприємства (орієнтовно від 1949 по 1978 роки). 1995 р. за видатні досягнення на ниві мистецтва отримав звання заслуженого діяча мистецтв України.

У його доробку, як головного художника провідного підприємства галузі, мають місце декоративні тарелі, ужитковий посуд, форми господарських наборів, скульптурні твори. З-поміж найбільш відомих творів майстра варто вказати набори посуду (для салатів, вареників і напоїв), декоративні вази і тарелі, у тому числі з козацької тематики, з орнітоморфними мотивами, до ювілеїв представників української еліти – Т. Шевченка, І. Франка, І. Нечуя-Левицького, лембики з оригінальним декором, скульптурні твори,

баклаги, які конкурували з творами майстрів Молдови, країн Балтії, Росії, Грузії, Вірменії.

Враховуючи синтез народних традицій різних регіонів України у творчості художника та професійної мистецької освіти, з опертям на традиції київського та чернігівського гончарства (Дибинці, Олешня), варто відзначити виразне пластичне моделювання у його творчості, вправне володіння розписом у народному стилі. При цьому орнаментальні рішення митця були характерними саме для майоліки, котра завжди має поєднувати декоративність та ужиткову функціональність.

Саме за художнього керівництва Михайла Денисенка, продукція ВМЗ досягла рівня професійної високохудожньої, конкурентної багатьом країнам Європи. Митець завершив формування «класичного» образу васильківської майоліки, що стали впізнаваними на тлі продукції інших виробництв галузі й отримали своє «обличчя» з типовими для гончарства України звивистими лініями фляндрівок, теплою вохристою гамою і домірними формами другої половини XX століття, вирішеними в народному ключі.

Тактовність поєднання формотворення, орнаментики і колористики в продукції заводу періоду керівництва Михайлом Денисенком спиралася багато в чому на художньо-естетичні засади наративів його вчителів – Михайла Бойчука і його учнів. Адже під проводом майстра художнє ремесло набуло професійних форм і стало частиною вітчизняної культурної спадщини. Багато у чому майстри виробництва другої половини XX століття спиралися на власні авторські розробки майстра. Найбільш яскраві твори автора періоду ВМЗ датуються 1949 – 1993 роками.

Одні з перших робіт на підприємстві – майолікові скульптури «Матері з дитиною» кінця 1940-х – початку 1950-х рр., «Запорожця» 1949 р. і «Оксани» 1950 р. Далі були тиражні статуетки дівчинки 1951 р. (у білій обмазці), попільничка «Собака» початку 1950-х рр., котру тиражували на Костянтинівському керамічному, Маньківському майоліковому заводах і Львівському заводоуправлінні м'якої покрівлі.

Різноманітні вази і глечики митця частіше наслідують традицію виконання гончарної кераміки, переосмислену в річищі формотворчих принципів Київщини та розписану в ніжно-вохристій, почати із додаванням зеленого, малахітового кольору, гамі. Утилітарні твори М. Денисенка завжди продумано функціональні, цікавою в доробку майстра є як типологія, так і візерунки декору традиційних наборів посуду для напоїв, що стали візитною карткою заводу на десятиліття.

Окремі твори означеного автора заклали цілі віхи діяльності майстрів Київщини кінця XX – початку XXI століть. Серед останніх варто вказати декоративне блюдо «Мене там мати повивала» за Т. Шевченком, 1961 р., ла-

підарно прикрашене в традиціях неофункціоналізму, зі збірки Чернігівського історичного музею імені В. В. Тарновського. З-поміж спадщини художника варто назвати декоративне блюдо «Київ величний» 1982 р., прикрашене в зеленкувато-коричневій гамі, з колекції Чернігівського історичного музею імені В. В. Тарновського.

Також у доробку митця привертають увагу декоративні тарелі з мотивами журавля, веселого козлика, козорога, лева, корівок в стилі Марії Примаченко, частина яких зберігається в Чернігові, що є неперевершеними шедеврами вітчизняної керамічної спадщини, а також твори з мотивами Б. Хмельницького, Мамая, танців українців у народних строях, що частково апелюють ще до традиції косівського кераміки. Дибинецькі традиції розпису впізнавані у тарелях «Козак-вершник», «Засвіт встали козаченьки», 1970 і 1972 рр., зб. НМДМУ. Відчувається досвід митця у виготовленні кахлів українського Полісся, якими він займався і під час праці на заводі, орієнтуючись упродовж 1970-х рр. на орнітоморфні мотиви та спадщину львівської фабрики Івана Левинського.

Окремо варто зазначити й проєкти васильківської маоліки у виконанні М. Денисенка, що вторять традиціям чорнолощеної кераміки. Характерний приклад – набір до столу «Вечірній» 1967 року. Наприкінці життя митець працював і в монументальному жанрі декоративних пластів-панно (збірка Національного музею-заповіднка українського гончарства в Опішному).

Робив автор і кухлі, куманці, лембики, зооморфні іграшки (найчастіше коників, барана і баранців), частина з яких 1970-х рр. представлена у колекції Чернігівського літературно-меморіального музею Михайла Коцюбинського, Кмитівському музеї образотворчого мистецтва імені Й. Д. Буханчука. Низка робіт художника, у тому числі декоративні панно, зберігається Музеї декоративно-ужиткового мистецтва Київщини в місті Переяслав-Хмельницький, Національному музеї народної архітектури та побуту України в с. Пирогів. Деякі авторські твори майстра несуть ознаки рефлексій ар деко (кавунова тема), радянського ампіру, неофункціоналізму [22].

Тому творчість митця епізодично стає приводом для виставок, у тому числі персональних, ювілейна з яких пройшла 2018 року до сторіччя від Дня народження.

В один рік з Михайлом Денисенком на Васильківський майоліковий завод прийшов працювати його троюрідний брат Григорій Денисенко (1925–2002) з Олешні. Початково він працював начальником модельного цеху, а далі виконував творчі роботи як художник і скульптор, працював на цих і посаді завідувача художньо-експериментальною майстернею.

Майстер працював на підприємстві з перервою на 1983 – початок 1990-х рр., оскільки у вказаний період часу повертався до рідного села, де пого-

дився на пропозицію Чернігівського облуправління місцевої промисловості щодо започаткування в Олешні гончарного цеху з виробництва ужиткового посуду в народних традиціях і творів ширвжитку (чайників, кухлів, сувенірних тарелів, лембиків).

Маючи початкову керамічну домашню освіту від власного діда Каленика, батька Павла й старших братів, Григорій Денисенко з дитинства робив свищики, далі навчився малюванню й вступив на навчання до Харківського художнього училища. Після Другої світової війни 1947 року продовжив навчання за фахом художник-кераміст.

Враховуючи уроджене чуття до роботи із глиною, митець уже від 1953 р. став учасником художніх виставок, а за 30 років у Чернігові періодично відбувалися його персональні виставки. 1961 р. був нагороджений срібною медаллю ВДНГ СРСР. Враховуючи особисті заслуги, 1988 вступив до Національної спілки художників України, 1991 – Національної спілки майстрів народного мистецтва України. Заслужений майстер народної творчості України й лауреат Премії імені Д. Щербаківського від 1996 р. 2001 року був нагороджений орденом «За заслуги» ІІІ ступеню.

На Васильківському майоліковому заводі виготовляв скульптуру малих форм, лембики, розробляв традиційні для гончарства форми посудних виробів, займався розписом і гравіюванням. З часу, коли прийшов на підприємство, виконував надзвичайно виразні образи баранців з рельєфом поверхні, яким надавав стилізованих авторських форм, наче з відсилкою до мистецтва давніх цивілізацій.

У 1950-ті також проєктував відомі плесканці в зеленій малахітовій і коричневій поливі з рельєфним квітково-рослинним орнаментом на вичеревку із відсилкою до києво-межигірських традицій ажурних гіпюрових сервізів, що стали одним з найбільш впізнаваних товарів виробництва на ринку. Один з них з написом «ВСХВ», інший – з портретом Б. Хмельницького (1954 р.) становлять класику спадку Васильківського майолікового заводу середини ХХ століття. Однією з хрестоматійних робіт автора став каламар – основа для годинника 1957 р. з колекції НМДМУ з дрібним пластичним моделюванням й різноманітні баклаги цього відрізку часу.

Деякі скульптури баранців майстра вирізняються авторською манерою ліплення й індивідуальним трактуванням окремо взятих порід означених тварин. З-поміж цікавих напрацювань Григорія Денисенка варто вказати керамічну основу ламп, також представлену у двох основних «класичних» кольорах васильківської майоліки. Багато уваги від 1950-х рр. він приділяв розробці лапідарної зооморфної пластики – лисичок, коників, козликів, оленів тощо. У 1960 р. виконав жанрову скульптурну композицію «Солом'яний бичок», близько цього часу створив бюст «Т. Шевченко».

Розписи декоративних тарелей художника мають притаманні автору рясні, живописні барокові флоральні мотиви, які оточують казково потрактовані реалістичні сюжетні композиції. У 1970-х рр. Г. Денисенко розробив проєкт вази «Народ сам скує собі долю» з портретом М. Коцюбинського, уквітчаним щедрим рослинним орнаментом. Виконував митець також антропоморфні свічники, декоративні пласти на козацьку тематику, горщики штибу терінів з покришками, кухлі, декоративні вази, макітри з ліпною монеткою, ковші, у яких відчутне добре знання пропорцій народної кераміки, набори для пиття в авторській гумористичній манері бурлесків, двійнята-соленчата, набори посуду для напоїв, ікони.



Серед знакових творів Григорія Денисенка, варто вказати тарелі «Ой,



Рис. 5. П. Бідасюк або В. та Н. Протор'єви – символ української незламності, скульптура «Півник», 1960-ті рр., ВМЗ, Протор'єви В., Протор'єва Н. Глечик-карафка «Земля в цвіту» 1980-х рр., набір «Пам'ять» 1983 р. ВМЗ (зб. НМДМУ). Фото з сайтів: АртКум, НМДМУ.



наними у кращих сталих народних традиціях. Низка творів митця зберігається у колекціях Національного музею-заповідника українського гончарства в смт. Опішня на Полтавщині, Музеї народної архітектури та побуту України в с. Пирогів, Чернігівському історичному музеї ім. В. В. Тарновського, музеях Києва тощо [21].

Від 1956 р. розпочалася докорінна реконструкція заводу, оскільки з'явився попит на його вироби. Замість директора М. С. Бородянського, котрий вийшов на пенсію, підприємство у цей час (з листопада) очолив Міна Іванович Кулинич. Під його керівництвом, по суті, зводилися нове підприємство, розраховані на проєктні виробничі потужності випуску в 1 млн штук виробів на рік. Паралельно з розбудовою нових корпусів у старих здійснювався випуск майоліки [38, с. 3].

За місцеві кошти за рахунок фонду підприємства та капремонту від 1957 року було господарським способом зведено наступні частини промислового комплексу (Рис. 6): дитячий комбінат, два житлові будинки на 5 квартир, пожежне депо, електромайстерню та акумуляторну, гараж на 4 місця, експериментальний цех та бібліотеку, навіси для глини, піску та обладнання, конюшню, декоративний парк біля житлового будинку [38, с. 4-5].

Разом з тим, від 1950-х рр., підсилили підприємство, крім представників олешнянської династії Денисенків, запрошених М. Н. Бібіком, також уродженцем Олешні, Володимир Миколайович Коваленко (теж учень, як і В. і Н. Протор'єви (*Рис. 8*), межигірця Д. Ф. Головка), надалі – Неллі Миколаївна Ісупова. Означені майстри привнесли у виробничу традицію підприємства струмінь модернізованого сервізного посуду України, вазових форм, декорованих мотивами українських козаків, авангардними орнаментами тощо. Найбільш знакові твори цієї когорти митців були запущені у тираж упродовж 1960-х – 1980-х років.

Творчий доробок скульпторів і художників ВМЗ 1960-х – 1990-х рр. За кошти Держбюджету на Васильківському майоліковому заводі було зведено головний корпус, котрий 1960 р. частково ввели в експлуатацію, склад сировини, механічні та столярні майстерні, трансформаторну підстанцію на дві чарунки із встановленням двох трансформаторів на 380 кВ/годин, повітряна лінія електропередач 10 т.кв. протяжністю 5 км, кабельна лінія електропередач 10 т.кв протяжністю 10 км (при цьому потужність встановленого електрообладнання на 1966 р. становила 850 кВ/годин), побудовано газорозподільчу підстанцію, поля фільтрації, 1,4 км шосейного шляху, нафтосховище на 75 тон, нафтоперекачувальну, артезіанську свердловину, каналізацію, станцію перекачування каналізації, водогін, паропровід, котельню, зважувальну будку з вагами, 18-ти квартирний житловий будинок працівників, асфальтування території заводу, газопровід на завод та житловий будинок [38, с. 4].



Рис. 6. Будівництво нових корпусів Васильківського майолікового заводу від кінця 1950-х рр. З відкритих джерел АртКум.

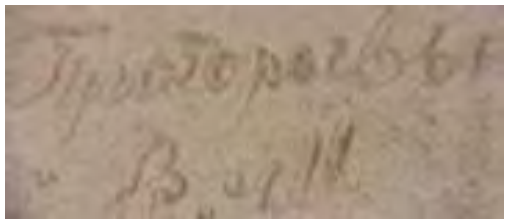
При цьому було збудовано та встановлено наступне обладнання: тунельна газова пічка завдовжки 88,5 м, дві електропечі ЦЕП 357, один круглий горн 42 м кубічних, котрий працював на газу, один горн 4 м кубічних з муфелем, теж на газу, чотири великих шарових млини, один шаровий млин на 1 тону, п'ять малих шарових млинів, шість лабораторних млинів, вісім пропелерних мішалок (з НДР), два фільтрпреси, п'ять мембранних насосів, два вакуумпреси, гіпсоподрібнювач щоковий, гіпсозварювальна піч, сито «Бурат», фритозварювальна ванна, шамотоподрібнювач 2 шт., бігуни, конвеєрне сушило штибу «Дорст», чотири камери для підв'ялювання виробів, два шахтових підйомники (поличкового типу), 12 штук механічних формувальних верстатів, щлікеропровід, обладнана технологічна лабораторія, медпункт, душові й роздягальні з індивідуальними шафками й інше устаткування та інвентар [38, с. 3–4].

Паралельно художники, скульптори, модельники підприємства, судячи зі збережених творів, від 1949 по 1966 рр. [28] брали активну участь у виставкових проєктах, виставках досягнень народного господарства, де отримували бронзові, срібні та золоті медалі. Зокрема, нагородженими були М. Бібік, М. Зельбер, М. Кулініч, В. і Н. Протор'єви та Г. і М. Денисенки (в останнього була золота медаль) (*Рис. 7*) [37].









В 1959–1962 рр. на ВМЗ працював завідуючим виробництвом і розробив палітру фарб підприємства майбутній кандидат мистецтвознавства й професор Олександр Романович Тищенко, котрий сприяв оновленню технологічних підходів до виготовлення продукції.

Надзвичайно вигідно вирізняли завод декоративні тарелі та куманці з пластичним моделюванням, котрі виконували М. Бібік та Протор'єви.

Завод став найголовнішою республіканською базою для опанування мистецтва майоліки. Від 1956 по

Рис. 7. Декоративні куманці М. Бібіка бл. 1950-х рр., та учнів його колеги по Межигір'ю Д. Головка В. і Н. Протор'євих «Куманець з баранцем» і «Курчатка мої», 1980 і 1983 рр. ВМЗ (зб. НМДМУ) й авторський знак останніх. Фото з сайтів: АртКум, YaGallery.com, НМДМУ.



Рис. 8. Валерій і Надія Протор'єви за роботою. Фото з відкритих джерел Арт Кум..

1966 рр. на ньому проходили навчання майстри з інших регіонів України та радянських республік. Паралельно мінялися керівники підприємства. 1959 р. М. Н. Бібіка, котрий пішов на пенсію, змінив Зельбер Михайло Абрамович. Коли останнього 1962 р. забрали на роботу до Києва, місце головного інженера підприємства посів Бобров Леонід Семенович [38, с. 5].

Так, у 1956 р. це були керамісти з Фергани, у 1957 з Феодосії, у 1958 – з м. Резини Молдавської РСР, м. Костянтинівки Донецької обл., 1959 – з м. Первомайська Одеської обл., м. Одеси, м. Балаклави Симферопольської обл., м. Львова, 1960 р. – м. Краснодара, 1961 р. – м. Красноярська, 1963 р. – м. Маньківки Черкаської обл., 1964 р. – с. Опішні Полтавської обл., 1965 р. – м. Берегово Закарпатської обл., 1966 р. – м. КремГЕСу (тепер Світловодськ) Кіровоградської обл.

Також у ці роки проходили на ВМЗ виробничу практику студенти училищ та інститутів прикладного мистецтва з Москви, Ленінграда, Риги, Вільнюса, Тернополя, Львова, Одеси, Миргорода, Києва тощо. На 1966 р. підприємство вийшло на виготовлення 1239,1 тисяч штук виробів на рік на суму в 953,5 тис. крб. При цьому майстрів з досвідом понад 20 років на різних виробничих дільницях підприємства у цей відрізок часу працювало близько 50 осіб [38, с. 6–7].

З 1961 по 1975 рр. на підприємстві працювала живописцем, згодом художником, начальником глазурувального цеху непересічна керамістка Неллі Ісупова (нар. 1939). Вона отримала освіту в Одеському художньому училищі, куди після розформування Межигірського художньо-керамічного інституту були переведені керамісти-художники, котрі тут проходили вишкіл під керівництвом Михайла Жука. Неллі Ісупова виконувала диплом на ВМЗ. Вона прикрашала посудні твори лапідарними рослинними композиціями, схожими на візерунки тканин, інколи графічними розписами з мотивами українських дівчат, козаків тощо. 1975 р. Н. Ісупова вступила до НСХУ, надалі майоліка стала її покликанням уже у власній майстерні.

Згадуючи свою роботу на ВМЗ, де, розписуючи вироби, малювальниці постійно співали, авторка зосереджувалася на творчих відрядженнях до музеїв, галерей, пленерах до Карпат тощо, де надихалася для створення нових малюнків. Наразі твори цієї мисткині періоду діяльності на Васильківському майоліковому заводі зберігаються у низці державних і приватних колекцій в Україні. Зокрема, у НМДМУ, низці збірок Хмельниччини, Полтавщини, Сумщини [43].

Подружжя В. і Н. Протор'євих [34], учні межигірця Дмитра Головка, котрий викладав кераміку у власній майстерні на базі Київського художньо-промислового технікуму (нині Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука) від 1946 по 1966 роки [14, с. 64 – 65; 16, с. 171; 23–26], прийшло працювати на ВМЗ 1950 року. Вони залишалися на вказаному підприємстві провідними скульпторами-художниками до межі кінця 1990-х – початку 2000-х рр. У їх доробку заграли усіма керамічними барвами фантастичні, так звані «Добрі звірі» в стилі Марії Примаченко, виконані за традиціями виготовлення лембиків (анімалістичних посудин) в народному українському стилі [55].

З-поміж праць вказаних художників, яких визнали заслуженими в Україні, осібне місце займає «Півник», розроблений у 1960-х рр. на зазначеному підприємстві. Він випускався на Васильківському майоліковому заводі впритул до 1980-х рр. [8]. Після того, як цей виріб вцілів у зруйнованому будинку в Бородянці, він став символом незламності українців під час російсько-української війни.

1958 р. на згаданий завод прийшов працювати й Володимир Коваленко (1936–2006). Він перейняв від Дмитра Головка [2, с. 108; 29; 32, с. 4; 35], окрім способу пластичного моделювання, відчуття гармонійного поєднання форми посуду з декоративним народним розписом та ліпниною. У його доробку привертають увагу столові, кавові та чайні сервізи, особливо часів підпорядкування ВМЗ Укрфарфорфаянстресту [41].

За однією зі скульптур подружжя Протор'євих створили знак-наклейку, що наносили на готові вироби ВМЗ від 1963 р., згодом від 1974 р., коли





Рис. 9. Паперові знаки-етикетки ВМЗ, що клеїлися на продукцію з 1963 р., 1974 р. [17].

виробництво перепідпорядкували Укрхудожпрому [9, с. 137–144; 10, с. 49–58], подібну роль виконував і стилізований півник (Рис. 9).

Від 1970-х по середину 1980-х рр. відбувався найбільший злет майстерності художників і скульпторів Васильківського майолікового заводу, котрі спромоглися вийти на міжнародний рівень і представляти традиції українців у світі. При цьому до провідних художників підприємства долучився останній після Володимира Миколайовича Коваленка головний художник підприємства – Сергій Михайлович Денисенко (син першого головного художника виробництва), котрий продовжив лінію формотворення і декорування підприємства в



Рис. 10. Знак приватного підприємства, що діяло на виробничих майданчиках колишніх корпусів ВМЗ упродовж 2005–2019 рр. (Клейма, 2025).

річищі традиційної кераміки Київщини, відомої з Дибинців від часів Київської Русі. До кінця 1980-х рр. на заводі працювало бл. 450 осіб [53, с. 37].

Період діяльності Васильківського майолікового заводу й окремих цехів на його базі у межах часів незалежної України.

На жаль, на межі останніх років 1990-х – на початку 2000-х рр., коли енергоносії в незалежній Україні стали доступними за валюту, прокатні печі ВМЗ безперебійної дії, що опалювалися газом, якими було устатковане підприємство, довелося загасити. Те саме сталося й з меншими електричними печами, оскільки підприємства переходили на нові ринкові умови щодо рентабельності. На межі 2004/2005 р. Васильківський майоліковий завод припинив своє існування, проте до 2019 р. на теренах його приміщень діяло підприємство «Васильківська майоліка», котре виготовляло посуд в традиціях місцевої майоліки попередніх п'ятдесяти років. Ця продукція клеймувалася друкованим штампом у вигляді куманця (*Рис. 10*).

2007 р. було ліквідовано як юридичну особу ВАТ «Васильківський майоліковий завод». Після завершення історії розвитку виробництва, 2020 р. колекціонеркою Людмилою Шкульковою було створено Музей васильківської майоліки у м. Васильків, 2023 р. аналогічний музей започатковано В'ячеславом Гладушкіним у Києві. Нині Васильківська майоліка асоціюється з символом незламності [40, с. 786–790] українського духу – півником, котрий вистояв на шафці в Бородянці під час російсько-української війни. До Василькова тепер прокладаються туристичні маршрути [6, с. 17–22], про нього розповідають дітям дошкільного та молодшого віку [39, с. 299–306] в контексті патріотичного виховання українців.

Однак, васильківський півник, виготовлений на підприємстві у 1960-х рр., що вцілів у шафці в зруйнованому будинку Бородянки, став символом незламності українців у роки російсько-української війни [46, с. 114–118].

Висновки. Розглянувши техніко-технологічні і художні особливості діяльності осередку васильківської кераміки умовно можна поділити на чотири основні етапи. Перший з них охоплює час з 1928 по 1934 рр., коли

було засновано артіль «Керамік» у Василькові. Початково до її створення долучилося 16 місцевих майстрів, здебільшого з гончарних родин Київщини. Організатором артілі тоді виступив Олександр Усов. Від 1931 по 1932 р. тут працювали колишні межигірці, художники-керамісти, технологи гончарного виробництва Павло Іванченко, Пантелеймон Мусієнко, яких надалі змінили Конон Кривич, Антін Боровичко.

Від початку 1930-х рр. відомо кілька творів з клеймом артілі у Василькові [30], які свідчать про тривалий етап переходу від гончарних виробів, виконаних в традиціях народної кераміки Київщини, зокрема Дибинців, що мала тяглість від часів Київської Русі. Вони були розписані мотивами виноградного грона, умовними «кульбабками», фляндрівками. Хоча на початку 1930-х рр. крім розпису ангобами по кольоровій глиняній обмазці, опановувалися уже й технології виготовлення власне майоліки, експериментували тут і з кам'яною масою, кобальтовим криттям тощо. Печі в цей час були архаїчні, земляні дров'яні.

Другий етап – це перша частина діяльності Васильківського майолікового заводу до кінця 1950-х рр., допоки використовувалися примітивні печі й напівкустарні технології (гончарні круги, ножні формувальні верстати, печі на кілька кубічних метрів капсульного типу, які опалювалися дровами). Тоді виробляли горщики, миски, кухлі, санітарні горщики, а під час війни – керамічні слоїки для мін. Значна роль у перепрацюванні технологій виробництва у цей відрізок часу належала Мойсею Літинському, видатному інструктору тонкокерамічних виробництв України кінця XIX – початку XX століття.

Завдяки старанням Михайла Бібіка поступово було впроваджено виготовлення майоліки шляхом шлікерного лиття у гіпсові форми. Як у тонкокерамічній промисловості. Але на підприємстві упродовж 1940-х – 1950-х рр. почала працювати плеяда провідних інженерів, художників, скульпторів – Михайло Бібік, Прокіп Бідасюк, Григорій та Михайло Денисенки, Валерій і Надія Протор'єви, Володимир Коваленко. В цей час завод увійшов до складу Укрфарфорфаянстресту й його продукція маркувалася друкованими клеймами.

Від 1960-го року на підприємстві встановили прокатну пічку безперебійної дії на майже 90 м завдовжки, яка опалювалася газом. У 1960-ті завод вийшов на рівень всесоюзної провідної керамічної бази для підвищення кваліфікації та стажування в галузі майоліки. Сюди приїздили вихованці багатьох освітніх установ та промислових центрів для підвищення кваліфікації: з Середньої Азії, Прибалтики, всіх куточків слов'янських республік у складі СРСР. У 1970-х ВМЗ передали у відання Укрхудожпрому.

Митці другого покоління заводу брали участь у виставках досягнень народного господарства того часу, перемагали й брали призові місця, включно із золотом. У цей час до колективу виробництва долучилася спочатку

Неллі Ісупова, а згодом Сергій Денисенко, син Михайла Денисенка, який продовжив започатковану раніше лінію формотворення і декорування виробів. Активно випускалися не лише вази, а й сервізи, скульптура, сувенірна продукція. Майоліка підприємства стала еталонною в галузі, на її рівень рівнялися, як на кращу в своєму роді в Україні. Однак, перехід на ринкові умови існування з 1990-х рр. спричинив поступове зменшення випуску виробництва, загасіння пічки безперебійної дії та закриття заводу на межі Міленіуму, що з юридичними оформленнями зайняло час до 2004 р. включно.

Від 2005 по 2019 рр. наступив останній етап діяльності виробничих площ колишнього підприємства. На теренах колишніх двох цехів почало діяти приватне підприємство «Васильківська майоліка», котре було зорієнтоване на випуск традиційних мисок з фляндрівками. На жаль, до 2020-х рр. навіть й ця продукція стала вже раритетною.

Список використаних джерел:

1. Архів Школьної О. В. Польові дослідження Ольги Школьної, 2006–2025 рр.

2. Бекетова І. Кераміка Дмитра Головка (до 100-річчя з Дня народження митця). Образотворче мистецтво, 2006. №1. С. 108.

3. Бібік Михайло. 19.04.2021. URL: https://artkum.com.ua/forum/viewtopic.php?t=52 (дата звернення: 29.11.2025).

4. Бідасюк Прокіп. 02.12.2021. URL: https://artkum.com.ua/forum/viewtopic.php?f=13&p=19918 (дата звернення: 29.11.2025).

5. Бідасюк Прокіп Якович. Словник художників України / за ред. М. П. Бажана. Київ: Головред «УРЕ», 1973. С. 24.

6. Боняр С. М., Тарновська І. В., Власова В. П. Пріоритети розвитку культурного туризму в Україні. Культура і сучасність : альманах. 2023. № 1. С. 17–22.

7. Буклет Васильківського майолікового заводу. 1987 р.

8. Валерій і Надія Протор'єви / Серія видань Національного музею декоративного мистецтва України («Музейні колекції»). Вінниця: Твори, 2024. 48 с.: іл.

9. Варивончик А. В. Реорганізація промислового об'єднання «Укрхудожпром» та присвоєння товарного знаку. Мистецтвознавчі записки. 2019. Вип. 35. С. 137–144.

10. Варивончик А. В. Українські художні промисли як предмет наукового дослідження. Monografi pokonferencyjna science, research, development. #3. 30–31.01. w 2018 roku. Rotterdam, 2018. S. 49–58.

11. Васильківський майоліковий завод. Мистецтво України: Енциклопедія

в 5 томах / відп. ред. А. В. Кудрицький. Київ: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1995. Т. 1: А–В. С. 290.

12. Васильківський майоліковий завод. Серія видань Національного музею декоративного мистецтва України «Музейні колекції». Вип. 16. Вінниця: НІЛАН-ЛТД, 2025. 56 с. : іл.

13. Вєтрова Бригітта. Вогонь та глина. Стаття про Надію та Валерія Протор'євих. Радянська жінка. 1978. №1. URL: https://uartlib.org/vogon-ta-glyna-stattya-pro-nadiyu-ta-valeriya-protor-yevyh/?srsltid=AfmBOoqe4ElzMBA8EsK3EzZP93CbZJW1lwfPyRp_BRwspgzEjJ54G57- (дата звернення: 11.04.2025 р.).

14. Вихристюк М. В. Головко Дмитро Федорович. Енциклопедія сучасної України. Т. 6. Київ, 2006. С. 64–65.

15. Гасиджак Л. Васильківський майоліковий завод. 12.04.2025 р. URL: https://www.facebook.com/lesia.hasydzack (дата звернення: 12.04.2025).

16. Головко Дмитро Федорович. Митці України: енцикл. довід. Київ, 1992. С. 171.

17. Горбач О. Клейма Васильківського майолікового заводу 1930-х – 2000-х років / Школьна О., Горбач О. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2025. №86. Том 3. С. 170–176. https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-25

18. Горбач О. Етапи розвитку Васильківського майолікового заводу упродовж 1920-х – 2020-х років / Школьна О., Горбач О. Український мистецтвознавчий дискурс. 2025. №2. С. 74–85. https://doi.org/10.32782/uad.2025.2.11

19. Горбач О. Творчість родини Протор'євих та Володимира Коваленка на Васильківському майоліковому заводі. Мат-ли VIII Міжнар. наук.-практ. конф.: «Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін». Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини. 15–16 травня 2025 р. Умань, Україна. С. 21–25.

20. Данченко Л. Народна кераміка Середнього Подніпров'я. Київ: Мистецтво, 1974. С. 144–145.

21. Денисенко Григорій. 08.04.2021 р. URL: https://artkum.com.ua/forum/viewtopic.php?t=14 (дата звернення: 29.11.2025).

22. Денисенко Михайло. 08.04.2021. URL: https://artkum.com.ua/forum/viewtopic.php?t=15 (дата звернення: 29.11.2025).

23. Дмитро Головко / Альбом. Київ, 1978. 110 с.: іл.

24. Дмитро Головко. Кераміка: каталог виставки. Київ, 1966. 108 с.: іл.

25. Дмитро Головко (100 років з Дня народження). Художня кераміка. URL: www.mundm.kiev.ua (дата звернення 21.12.2017 р.).

26. Дмитро Головко. URL: https://artkum.com.ua/forum/viewtopic.php?t=307 (дата звернення 10.04.2025 р.).

27. Інтерв'ю Олександра Горбача з Людмилою Шкульковою, 20.11.2025 р.

28. Каталоги Асортиментного бюро ВІАЛегпрому 1960-х – 1970-х рр. (архів О. В. Школьної).

29. Керамічні баранці та леви Дмитра Головка (за матеріалами НМД-МУ), фото Катерини Качур. URl: https://rukotvory.com.ua/info/keramichni-baranci-dmytra-holovka/ (дата звернення: 10.04.2025 р.).

30. Клейма Васильківського майолікового заводу. URL: https://artkum.com.ua/forum/viewtopic.php?t=11 (дата звернення: 01.04.2025 р.).

31. Клименко О. О. Васильківський майоліковий завод. Енциклопедія сучасної України / ред. кол.: І. М. Дзюба [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2005. Т. 4: В–Вог, 700 с.

32. Кулібаба Л. Дмитро Федорович Головко – наш земляк. Уманська зоря. 1995. 11 листопада. С. 4.

33. Кулинич М. І. Васильківський майоліковий завод. Енциклопедія народного господарства Української РСР. Том 1 А–Е / Головна редакція Української радянської енциклопедії. Київ, 1969. С. 189.

34. Майолікове диво [Про творчість В. і Н. Протор'євих]. 23.12.2022. URL: https://uartlib.org/majolikove-dyvo/ (дата звернення: 11.04.2025).

35. Мартиненко В. Кераміка Дмитра Головка. Образотворче мистецтво. 1971. №3. С. 19–21.

36. Матеріали спецкомісії, надруковані як історія підприємств галузі для внутрішнього користування у вигляді нарисів Київфарфорфаянстресту 1927 року з архіву Баранівського фарфорового заводу. Машинопис. 118 с. С. 107–109.

37. Мішутіна Наталія. Виставка Протор'євих. 30.03.2021. Образотворче мистецтво. 1984. №3. URL: https://uartlib.org/vystavka-tvoriv-protor-yevyh/ (дата звернення: 11.04.2025).

38. Начальнику головного управління фарфоро-фаянсової промисловості Тов. А. А. Безвершуку. [Пояснювальна записка, Васильків (?), 1966]. На 7 с.

39. Негрій Ірина. Сучасні образи в українській прозі для дітей дошкільного та молодшого віку під час російсько-української війни. Вісник Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка. Педагогічні науки. 2023. №3(53). С. 299–306. DOI: 10.31376/2410-0897-

2023-3-53-299-306.

40. Петасюк О. І. Світоглядні та мистецькі кордони України 2022: наголоси та символи. С. 786–790. DOI https://doi.org/10.30525/978-9934-26-223-4-96. URL: http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/237/6315/13350-1 (дата звернення: 07.04.2025).

41. Пошивайло І. В. Коваленко Володимир Миколайович. Енциклопедія сучасної України / ред. кол.: І. М. Дзюба [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2013. Т. 13: Кії – Кок. 711 с.

42. Татарчук Мирослава. Васильківська кераміка та твори мистецької династії Денисенків у фондовій колекції НМНАПУ. 2025. URL: https://www.pyrohiv.com/upload/product/1719964800/file_6684f938d5140.pdf (дата звернення: 07.04.2025).

43. Фантастична майоліка художниці Неллі Ісупової та Васильківський завод. 2017 р. Ukrinform. URL: youtube.com/watch?v=QHogsuV6FjY (дата звернення: 30.11.2025).

44. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Фонд 389 «Іванченко Павло Михайлович, український майстер художньої кераміки». Оп. 1. Спр. 49. Документи про службову діяльність Іванченка П. М. (трудовий список, особистий листок по обліку кадрів, витяги з наказів, посвідчення, довідки). 1920-ті – 1971 р. 15 док. На 35 арк.

45. Шевченко Є. І. Бідасюк Прокіп Якович. Енциклопедія сучасної України / ред. кол.: І. М. Дзюба [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2003. Т. 2: Б – Біо, 872 с.

46. Школьна О. В. Васильківська майоліка як потенційна номінація для національного переліку нематеріальної культурної спадщини: V Міжнародна науково-практична конференція-фестиваль «Нематеріальна культурна спадщина як сучасний ресурс: досвід, практики, інновації». Київ, Київський національний університет культури і мистецтв, 19–20 травня 2022 р. Київ: КНУКіМ, С. 114–118.

47. Школьна О. До питання виникнення перших спеціалізованих виробництв промислового санітарного фарфору-фаянсу в Україні (к. XIX – поч. XX ст.): художні / Острозький краєзнавчий збірник. Вип. 3. Острог: Видво Національного університету «Острозька академія», 2008. С. 114–124.

48. Школьна О. В. Київський фарфор XX століття. Київ: День Печати, 2011. 400 с.: іл.

49. Школьна О. Особливості побутування «трактирного» фаянсового посуду і „танжерів" у різних етнокультурних регіонах України. STUDIA

UCRAINICA. VARSOVIENSIA, № 4 / UNIWERSYTET WARSZAWSKI ; KATEDRA UKRAINISTYKI ; RADA NAUKOWA : Prof. dr hab. Stefania Andrusiw. Warszawa : Wyd. Universitetu Warszawskiego, 2016. S. 475–497.

50. Школьна О. Межигірський фаянс в колекції Сумського обласного художнього музею імені Никанора Онацького. Конференція «До 100-річчя Сумського округового художньо-історичного музею», 22.10.2020 р.: зб. наук. пр. Суми, 2020. С. 98–113.

51. Школьна О. Просвітницька діяльність родин острозьких і славутських євреїв-промисловців Шапіро та Зусманів у культурних процесах України др. пол. XVIII – поч. XX ст. Острозький краєзнавчий збірник. Вип.3. Острог: Вид-во Національного університету „Острозька академія", 2008. С. 96.

52. Школьна О. Роль фахівців-євреїв у розвитку художньої і технологічної частин українських підприємств фарфору і фаянсу к. XIX – поч. XX століття. Історія музейництва і пам'яткоохоронної справи в Острозі та на Волині: наук. збірник за матеріалами Другої наукової конференції «Історія музейництва, пам'яткоохоронної справи, краєзнавства і туризму в Острозі та на Волині», яка відбулася 15 травня 2009 р. в м. Острозі Рівненської області з нагоди 100-річчя з дня заснування Братства імені князів Острозьких. Вип. ІІ. Острог, 2009. С. 269–287.

53. Школьна О. В. Фарфор-фаянс України XX ст.: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси. Книга 2. Частина 1. Київ: День печати, 2013. С. 37.

54. Школьна О. В. Фаянсовий трактирний посуд і «танжери» в побуті українців XIX – першої половини XX століття. Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. Вип. 13. Київ: Фенікс, 2013. С. 224–234.

55. Щербак В. Виставка творів Протор'євих. Народне мистецтво. 2002. №1. URL: https://uartlib.org/majolikove-dyvo/ (дата звернення: 11.04.2025 р.).

56. «Яскраві миті творчості». До 110-річчя від Дня народження Головка Дмитра Федоровича, українського народного художника-кераміста / віртуальна виставка Хмельницької обласної універсальної наукової бібліотеки. URL: http://ounb.km.ua/vistavki/golovko/index.php (дата звернення: 10.04.2025).

ЕТНОКОД УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ЕСТЕТИЦІ СУЧАСНИХ СУБКУЛЬТУР

10.5281/zenodo.23868909

Васкевич Ольга*

Анотація. Дослідження присвячено аналізу етнокоду української культури та його проявів у естетиці сучасних субкультур. Розкрито механізми, через які традиційні культурні символи – орнаментика, колористика, семіотичні образи, ритуальні форми інтегруються в нові молодіжні практики, трансформуючи як форму, так і смислове наповнення сучасної візуальності. Особлива увага приділена взаємодії між традиційним та субкультурним середовищами, у межах якої відбувається актуалізація колективної пам'яті, реконфігурація ідентичності і поява гібридних естетичних кодів.

На основі аналізу наукових джерел, культурологічних студій, медіаматеріалів та сучасних проявів молодіжної культури показано, що українські субкультури дедалі частіше залучають етнічні елементи як маркери приналежності, спротиву та самовираження. Виявлено, що етнокод стає інструментом не лише самоідентифікації, а й культурної адаптації, політичної артикуляції і творчої інновації. Висвітлюються процеси переосмислення традицій у музиці, одязі, графічному дизайні, перформативних практиках, цифрових візуальних стилях та вуличній культурі.

Наукова новизна полягає в комплексному підході до аналізу трансформації українського етнокоду в середовищі субкультур, визначенні механізмів його міграції в молодіжні естетики та описі моделей культурної взаємодії «традиція, сучасність, субкультура». Матеріали праці можуть бути використані в подальших культурологічних, мистецтвознавчих і соціологічних дослідженнях, а також у розробленні освітніх програм із культурної антропології, дизайну та сучасного мистецтва.

Ключові слова: етнокод; українська культура; субкультури; візуальна культура; молодіжні практики; культурна трансформація; ідентичність; традиція.

---

* *Васкевич Ольга Євгенівна,* PhD з професійної освіти, доцент, доцент кафедри монументально станкового живопису Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ORCID: 0000-0002-1936-7342
vaskevicholga1979@gmail.com

THE ETHNOCODE OF UKRAINIAN CULTURE
IN THE AESTHETICS OF CONTEMPORARY SUBCULTURES

Vaskevych Olha

Abstract. The monograph explores the phenomenon of the Ukrainian cultural ethnocode and its integration into the aesthetics of contemporary subcultures. The research examines the mechanisms through which traditional cultural symbols — ornamentation, color systems, semiotic motifs, ritual forms — are incorporated into new youth practices, reshaping both the form and the meaning of contemporary visual culture. Special attention is given to the interaction between traditional and subcultural environments, where collective memory is reactivated, identity is reconfigured, and hybrid aesthetic codes emerge.

Based on the analysis of scholarly literature, cultural studies, media materials, and manifestations of modern youth culture, the study demonstrates that Ukrainian subcultures increasingly adopt ethnic elements as markers of belonging, resistance, and self-expression. The findings show that the ethnocode becomes an instrument of self-identification, cultural adaptation, political articulation, and creative innovation. The monograph highlights processes of reinterpreting tradition in music, clothing, graphic design, performative practices, digital visual styles, and street culture.

The scientific novelty lies in offering a comprehensive approach to understanding the transformation of the Ukrainian ethnocode within subcultural environments, identifying the mechanisms of its migration into youth aesthetics, and defining models of cultural interaction between tradition, modernity, and subculture. The materials may be applied in further cultural, art historical, and sociological research, as well as in educational programs in cultural anthropology, design, and contemporary art.

Keywords: ethnocode; Ukrainian culture; subcultures; visual culture; youth practices; cultural transformation; identity; tradition.

Вступ. Сучасний культурний ландшафт України формується на перетині традиції та глобалізованих стилістичних течій, що створює унікальний простір для переосмислення національної ідентичності. На тлі стрімких соціальних, політичних і технологічних змін зростає увага до українського етнокоду як до системи символів, смислів, орнаментів, кольорових структур і світоглядних уявлень, що протягом століть конструювали культурну пам'ять народу. У той самий час молодіжні субкультури стають одним із найдинамічніших середовищ, де відбувається творчий діалог між традиційним і сучасним, між локальним і глобальним. Саме субкультурні спільноти такі пластичні, відкриті до новаторства та смислових експериментів, що створюють умови для народження нових форм візуальної мови, у яких етнічні мотиви набувають несподіваних інтерпретацій.

Постановка завдання. За останнє десятиліття українська культура переживає потужний процес відродження і самоусвідомлення. Вишивка, орнаментика, народний костюм, декоративні практики повертаються в модну індустрію, дизайн, графіку, музику, вуличну естетику. Проте це повернення не має характеру прямої реплікації чи механічного цитування. Воно пов'язане з глибокою трансформацією культурних кодів, які в сучасних умовах функціонують як знаки ідентичності, протесту, солідарності і культурної суб'єктності. Молодіжні субкультури виявляють здатність до симбіотичного поєднання етнічних символів у нові форми візуальної виразності, надаючи їм актуального звучання.

Для досягнення мети дослідження та розв'язання поставленої наукової проблеми в праці передбачено аналіз теоретичних підходів до поняття етнокоду в культурологічному й мистецтвознавчому контекстах, визначення історико-культурних витоків українського етнокоду та його ролі у формуванні національної ідентичності, дослідження особливостей трансформації традиційних етнокультурних символів у середовищі сучасних молодіжних субкультур, виявлення візуальних і символічних механізмів адаптації етнокоду в актуальних художніх практиках, аналіз впливу сучасних соціокультурних викликів, зокрема воєнного досвіду, на переосмислення етнокоду, а також узагальнення отриманих результатів з метою окреслення ролі молодіжних субкультур у збереженні та оновленні української культурної ідентичності.

Проблематика осмислення етнокоду в субкультурній естетиці набуває особливої ваги в умовах війни і націєтворчих процесів. Традиційні елементи народного мистецтва стають не лише естетичними маркерами, а й інструментами культурної опірності, способами утвердження національної ідентичності, засобами збереження спадщини в середовищах, що постійно змінюються. Субкультури, своєю чергою, продукують альтернативні канали культурної комунікації, завдяки яким етнічні символи виходять за межі музейного та академічного дискурсу й набувають нового життя у форматах стритарту, музичних фестивалів, модних колекцій, тату-культури, мемети-ки, цифрової анімації та соціальних мереж.

У цьому контексті наукове дослідження, присвячене взаємодії українського етнокоду і сучасних субкультур, є особливо актуальним. Воно допомагає зрозуміти, яким чином культурні смисли трансформуються в процесі субкультурної творчості, як відбувається адаптація традиційних образів до естетики візуального середовища нашого століття, а також які механізми сприяють збереженню та оновленню української культурної ідентичності. Дослідження також відкриває можливість аналізу нових художніх практик, що виникають на стику етнодизайну, молодіжної моди, перформативних мистецтв і цифрових технологій.

Дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході та поєднує культурологічний, мистецтвознавчий, соціологічний і семіотичний аналіз. Такий підхід не лише допомагає простежити походження та розвиток етнокоду, а й дослідити його сучасні варіації, символічні зрушення та механізми інтеграції в естетику субкультур. У праці акцентовано увагу на тому, як молодіжні спільноти інтерпретують українські традиції, чому саме етнічна символіка стає важливою в середовищах альтернативної культури та які чинники визначають особливості її візуального прочитання.

Результати дослідження та їх обговорення. У результаті проведеного дослідження встановлено, що український етнокод функціонує як динамічна система візуальних і символічних значень, здатна адаптуватися до сучасних соціокультурних умов без втрати своєї ідентифікаційної сутності. Аналіз теоретичних джерел і художніх практик засвідчив, що традиційні етнокультурні символи в умовах війни та глобалізаційних процесів зазнають смислових зсувів, набуваючи нових функцій – маркерів опору, пам'яті й культурної стійкості. У середовищі молодіжних субкультур етнокод проявляється через синтез традиційних мотивів з актуальними формами візуальної комунікації, зокрема цифровими медіа, стритартом, перформативними практиками та авторським дизайном.

Отримані результати свідчать про те, що молодіжні субкультури відіграють активну роль у процесі актуалізації етнокоду, перетворюючи його з елементу історичної спадщини на живий інструмент самоідентифікації та культурного висловлювання. Водночас виявлено, що переосмислення етнокультурних символів супроводжується трансформацією їхньої візуальної мови: спрощенням форм, посиленням контрастної колористики, метафоризацією образів та зміщенням акцентів із декоративності на смислову насиченість. Це допомагає етнокоду ефективно функціонувати в сучасному культурному просторі, зберігаючи зв'язок із традицією та відкриваючись до нових інтерпретацій.

Обговорення результатів довело, що такі трансформації не свідчать про втрату автентичності, а навпаки – про здатність культури до саморегуляції та оновлення. Порівняльний аналіз засвідчив, що саме в умовах кризових історичних періодів етнокод набуває особливої семантичної напруги, концентруючи в собі цінності спільноти і виступаючи засобом колективної консолідації. Таким чином, дослідження підтверджує, що взаємодія українського етнокоду із сучасними молодіжними субкультурами є важливим чинником формування нових моделей національної ідентичності й культурної комунікації в сучасній Україні.

Проблематика етнокоду української культури та його трансформацій у сучасних субкультурних практиках досліджена нерівномірно, фрагментарно та здебільшого в межах окремих дисциплін – культурології, етнології, мистецтвоз-

навства, соціології молоді. У зв'язку з цим першочерговим завданням стає огляд наукових праць, які формують основу теоретичного поля дослідження.

Окрему групу становлять праці, присвячені етнокоду як культурному феномену. У фундаментальному виданні «Антропологічний код української культури і цивілізації» простежено багаторівневу структуру національної символіки, включно з архетипами, мотивами, матеріальними та нематеріальними формами культурної спадщини [2]. Дослідження зосереджується на тому, що етнокод є не лише складовою традиційної культури, а й динамічним механізмом, який забезпечує тяглість ідентичності в умовах соціальних змін. Це положення важливе для нашого дослідження, оскільки сучасні субкультури трансформують саме ті смисли, що закладені в культурних кодах.

Значний пласт літератури присвячено текстильній та візуальній традиції як носію етнокоду. Праці, що аналізують українську вишивку, ткацтво та орнаментальні системи, дають змогу зрозуміти першоджерела мотивів, які нині активно переосмислюються в сучасному мистецтві та субкультурних стилях. Дослідження Афоніної щодо рушника як складової частини культурного коду українського костюма нареченої [1], стаття Колесникової А. В. про семантику української вишивки [15], праці Сабол [24], Фігурного [30], Олійник [21] демонструють, що традиційні форми завжди виконували смислову, ідентифікаційну й комунікативну функції. Ці самі функції нині переходять у субкультурний простір, де символи отримують нові значення.

Цінними для нашого дослідження є праці, в яких аналізується трансформація традиційних форм у моді та дизайні. Дисертаційне дослідження Винокур, присвячене етномотивам у сучасному костюмі [5], а також статті Денисюк [8], Єжової та співавторів [9], Федоренко [29] свідчать, що сучасна мода вже давно використовує механізм «м'якої гібридизації» традиційних символів. Саме в цій галузі найяскравіше проявляється процес, який згодом переходить до молодіжних субкультур – адаптація етнічних знаків відповідно до нових естетичних і соціальних норм.

Інша група джерел присвячена молодіжним субкультурам. У працях Бойко [4], Зелінської [10], Іванченко [11], Ладонько та Ціліної [17]розглядаються процеси соціалізації молоді, ціннісні орієнтації, поведінкові моделі та особливості субкультурної ідентичності. Дослідження свідчать, що субкультури формують власні системи символів, які можуть вступати у взаємодію з національною культурною традицією. Важливо, що ряд авторів підкреслює роль субкультур у формуванні нових моделей громадянської активності, що також відповідає процесам, які ми спостерігаємо в українському суспільстві після 2014 року, а особливо після 2022 року.

Окремої уваги заслуговують праці, в яких розглянуто візуальні практики і символічну репрезентацію ідентичності в сучасному мистецтві. Статті

Павліченко [22;23] демонструють, що візуальна культура України активно переосмислює традиційні образи, переводячи їх у контекст міської естетики, стритарту, музичних сцен, медійних просторів. Візуальна культура стає механізмом трансляції нових смислів етнокоду у масову свідомість, зокрема через урбаністичні стилістики та модерні інтерпретації кольору.

Праці, присвячені поетичному, мовному та пареміологічному коду, розширюють розуміння етнокоду на рівень смислів і фразеологічних структур. Дослідження Савченко [25] та Шарманової [26] демонструють, як мовні конструкції зберігають культурні архетипи, що є важливим у контексті субкультур, де вербальна символіка часто стає частиною стилю.

Важливою для нашої теми є література, що безпосередньо аналізує сучасне переосмислення традицій у творчих практиках. У працях Герус [6], Мисик [20], Шкрабія [27], Яблочкіної [32] аналізуються нові мистецькі форми від музичних стилів до зачісок, де етнокод набуває нових, інколи неочікуваних інтерпретацій. Автори підкреслюють, що сучасні художні практики не руйнують традицію, а створюють умови для її життя в інших кодах, середовищах та естетиках.

Нарешті, значущою є група джерел, що висвітлюють питання державної політики, культурної безпеки, символічної комунікації в період війни. У праці Івашової та співавторів [12] проаналізовано роль молоді у відбудові країни та формуванні нових соціокультурних підходів, що дає змогу розглядати субкультури не лише як естетичний феномен, а й як соціальний ресурс для формування нової української ідентичності.

Аналіз літератури демонструє, що окремі елементи проблематики, такі як етнокод, молодіжні субкультури, національна ідентичність, трансформація традицій є досить добре розробленими. Проте комплексного дослідження, у якому ці явища розглядаються в єдності, майже немає. У науковій літературі відсутній системний аналіз того, як етнокод функціонує в естетиці сучасних українських субкультур, які механізми трансформації відбуваються та як ці процеси впливають на формування нової національної ідентичності. Саме заповнення цієї прогалини і становить основну наукову новизну монографії. З огляду на окреслену наукову прогалину виникає потреба в чіткому визначенні базових понять дослідження. Ключовим у цьому контексті є поняття коду як універсального механізму культурної комунікації, через який здійснюється збереження, передавання і трансформація смислів. Саме звернення до категорії коду дає змогу надалі розглядати етнокод як специфічну форму культурної пам'яті і простежити особливості його функціонування в сучасних художніх і субкультурних практиках.

Поняття коду в гуманітарних науках використовується для позначення системи знаків, символів і смислів, за допомогою яких здійснюються передавання, збереження та інтерпретація інформації в культурі. Код формує

правила «читання» культурних текстів – від мови й обрядів до візуальних образів і художніх форм. У мистецтві код проявляється як усталена система образних, колористичних, композиційних і символічних рішень, що забезпечують упізнаваність і смислову цілісність твору.

Етнокод є різновидом культурного коду, тісно пов'язаним з історичним досвідом конкретного народу. Він включає сукупність архетипів, міфологічних уявлень, орнаментальних мотивів, традиційної символіки, колористичних поєднань і світоглядних установок, які формувалися протягом тривалого історичного розвитку спільноти. Етнокод не є застиглою системою: він змінюється разом із соціокультурними умовами, проте зберігає ядро базових смислів, що забезпечують тяглість національної ідентичності.

Культурна спадщина є матеріальним і нематеріальним носієм етнокоду. До неї належать традиційні ремесла, обрядовість, фольклор, архітектура, образотворче мистецтво, а також нематеріальні форми – мова, звичаї, ритуали, символічні уявлення. Саме через культурну спадщину етнокод передається від покоління до покоління, зберігаючи колективну пам'ять і забезпечуючи зв'язок між минулим, теперішнім і майбутнім. У мистецькому контексті спадщина стає джерелом форм, мотивів та образів, які можуть бути переосмислені відповідно до актуальних історичних і соціальних реалій.

Взаємозв'язок між кодом, етнокодом і культурною спадщиною полягає в тому, що спадщина є матеріальною і символічною основою етнокоду, а етнокод, своєю чергою, функціонує як механізм інтерпретації та актуалізації цієї спадщини в сучасній культурі. Через художні практики, освіту і соціальну комунікацію етнокод набуває нових форм, залишаючись упізнаваним і змістовно насиченим.

Субкультура постає як особливе соціокультурне середовище, у межах якого домінують власні цінності, стилістика, символіка та способи самовираження, що можуть відрізнятися від загальноприйнятих культурних норм. Сучасні субкультури, зокрема молодіжні, активно взаємодіють з етнокодом, переосмислюючи елементи культурної спадщини через такі актуальні форми, як цифрове мистецтво, вулична культура, дизайн, музика та перформанс. У цьому процесі етнокод перестає бути лише атрибутом традиції й перетворюється на засіб ідентифікації, протесту або солідарності.

Код, етнокод, культурна спадщина та субкультура утворюють взаємопов'язану систему, в якій традиція і сучасність не протистоять одна одній, а вступають у діалог. Саме в цьому діалозі відбувається оновлення культурних смислів і формування нових моделей національної ідентичності в умовах сучасних соціокультурних викликів.

Осмислення етнокоду як складної культурної системи потребує звернення до широкого спектра теоретичних підходів, що дають змогу розгля-

дати традицію не як застиглу форму, а як живий механізм генерації смислів. Сучасні гуманітарні науки трактують етнокод як сукупність символів, образів, мотивів та культурних практик, що акумулюють історичний досвід спільноти і відтворюють її самоідентифікацію в різні історичні епохи. В українському контексті етнокод має особливу глибину, оскільки формувався на перетині міфологічних уявлень, обрядовості, декоративно-ужиткової творчості і ритуальної семантики. Він проявляється в кольорах, орнаментах, жестах, формах костюма, пісенній традиції, сюжетах декоративного мистецтва, архетипах поведінки і способах світосприйняття.

Культурологічні концепції XX–XXI століття допомагають зрозуміти етнокод як систему знаків, що зберігає і транслює сенси, не завжди очевидні на поверхні. Звідси випливає необхідність аналізувати українські традиційні мотиви як глибоко символічні одиниці культури, у яких зовнішня форма нерозривно пов'язана зі світоглядною основою. Дослідники наголошують, що кожен орнамент, колір чи композиційний принцип є репрезентацією ціннісної структури та закріпленим образом колективного досвіду. У цьому полягає теоретичне підґрунтя, без якого неможливо зрозуміти сучасні трансформації культурних кодів.

Паралельно з розвитком культурологічного аналізу формується й дослідницький інтерес до молодіжних субкультур як окремого соціального середовища зі своїми нормами, естетичними практиками, формами комунікації та способами самоідентифікації. Субкультура є простором творчих експериментів і водночас середовищем, де відбувається критичне переосмислення домінантної культури. Вона створює альтернативні канали символічної комунікації, у яких традиційні мотиви можуть набувати нових значень – іронічних, протестних, акцентовано ідентифікаційних або реконструктивних. Субкультурний простір стає не протилежністю традиції, а її полем оновлення, де етнокод вступає у діалог із сучасністю.

Методологічним ключем до аналізу є міждисциплінарність, яка допомагає поєднати культурологічні, мистецтвознавчі, етнологічні та соціологічні підходи. Для дослідження етнокоду важливо спиратися на семіотичні теорії, що пояснюють структурування культурних символів і принципи їхнього функціонування у візуальному просторі. Мистецтвознавчий аналіз дає змогу простежити еволюцію художніх форм, визначити способи трансформації орнаментики, колористики і пластичних структур у сучасних артпрактиках. Соціологічний вимір забезпечує розуміння субкультур як комунікативних спільнот зі своїми правилами, механізмами включення та символічним капіталом.

У межах такого підходу особливо важливим постає поняття інтерпретації. Сучасний субкультурний контекст не відтворює традицію буквально, а пропонує їй новий режим існування. Традиційний символ у руках молодіж-

ної спільноти може змінити форму, масштаб, матеріал, контекст або емоційне забарвлення, але при цьому зберігає ядро культурної пам'яті. Ця динамічність етнокоду в субкультурних практиках свідчить про його життєздатність і здатність до адаптації, що є однією з ключових ознак живої культури.

Розуміння традиції як процесу, а не як статичної системи відкриває можливість аналізувати субкультурну творчість як простір взаємопроникнення естетик. Молодіжні спільноти привносять в етнічні мотиви нову швидкість, нову емоційність і нові засоби вираження від ату-культури до диджиталарту і меметичної графіки. У цьому полягає сутність сучасної субкультурної естетики: вона не руйнує традицію, а виводить її за межі усталених форм, створюючи нові канали символічної комунікації.

Саме тому необхідне глибоке теоретичне переосмислення того, як український етнокод функціонує в XXI столітті. Аналіз його трансформацій у субкультурних середовищах допомагає зрозуміти механізми зміни візуальної мови, простежити формування нових художніх сенсів і оцінити роль молоді в збереженні та розвитку культурної спадщини. Цей розділ створює методологічний фундамент для подальшого дослідження сучасних форм інтерпретації етнокоду та їхнього впливу на естетику субкультур, відкриваючи можливість детально проаналізувати конкретні візуальні й художні практики, що стали частиною сучасного культурного ландшафту України.

Український етнокод формується як система, в якій поєднуються архаїчні символи, світоглядні уявлення, сакральні смисли та естетичні принципи, що протягом століть визначали культурну самобутність народу. Він виявляється в безлічі форм від традиційної орнаментики й кольорових структур до поведінкових моделей і ціннісних орієнтацій. Етнокод не існує як застигла формула; він живе та розгортається в часі, проходячи через фази переінтерпретації, редизайну та культурних нашарувань. Його сутність полягає в здатності поєднувати минуле із сучасністю, забезпечуючи тяглість культурної пам'яті.

Українська орнаментика є одним із найпотужніших носіїв етнокоду, адже кожен її елемент несе багатовимірну семантику, пов'язану з міфологією, космогонією та обереговими практиками. Солярні мотиви, ромбічні композиції, хвилясті лінії, дерево життя, птахи та інші архаїчні образи формують складну символічну систему, через яку вибудовується уявлення про світобудову, взаємодію людини з природою, її походження та належність до роду. Кожен мотив виконує окрему семантичну функцію, але разом вони утворюють цілісну модель світу, що передавалася поколіннями й зберігає актуальність у сучасній культурі.

Солярні символи уособлюють життєдайне світло, тепло та безперервний рух. Вони виражають ідею циклічності буття, річного кола часу й енергії,

що постійно оновлюється. Солярні мотиви особливо поширені на Поділлі та Полтавщині, де вони прикрашають сорочки, рушники та предмети побуту, зберігаючи свою функцію оберега.

Не менш важливе місце посідають ромбічні композиції, що в традиції символізують землю, засіяне поле та жіночу плодючість. Ромб із крапкою посередині трактують як знак родючості, а ромб із хрестом – як поєднання земного й небесного начал. На Поліссі ромбічні орнаменти поєднують із дрібними трикутниками, які нагадують «журавликів», тоді як на Буковині розетки-ромби виконані у виразних контрастних кольорах.

Хвиляста лінія, «кривулька» є універсальним знаком води, руху та життєвої сили. Вона символізує енергію, що тече, очищує та захищає. На рушниках Чернігівщини кривулька часто є центральним композиційним мотивом, а на Лемківщині хвилясті орнаменти прикрашають подоли сорочок, створюючи відчуття ритмічного руху.

Особливе місце посідає символ дерева життя. Це універсальна космогонічна модель, яка відображає структуру Всесвіту. Його коріння символізує підземний світ і родову пам'ять, стовбур є реальністю повсякденного буття, а крона – це небесний простір і божественне начало. На Гуцульщині дерево життя часто вирізьблюють на скринях і побутових предметах, а на Слобожанщині воно становить композиційну основу весільних рушників, підкреслюючи значення родинної тяглості.

Не менш промовистими є зображення птахів як символу душі, весни, любові та гармонійного союзу. Птахи є посередниками між світами й уособлюють творче начало. Подільська та полтавська вишивки часто зображують парні пташки як знак шлюбної єдності, тоді як у писанкових орнаментах Галичини птах символізує відродження та духовне оновлення.

Усі ці символи утворюють складну, але внутрішньо узгоджену систему, яка відображає філософію українського світорозуміння. Вони виконують водночас естетичну, сакральну, комунікативну та захисну функції. Саме тому в сучасних молодіжних субкультурах ці мотиви зберігають силу й автентичність: їх використовують у графічному дизайні, тату-культурі, муралах та цифровій ілюстрації. Переміщуючись у нові медіа, традиційні знаки не втрачають свого первісного смислу, а, навпаки, ще й отримують нові інтонації, підтверджуючи тяглість української символічної культури.

Символічний код української культури проявляється не лише в окремих знаках, а й у виразних регіональних варіаціях, які формувалися під впливом місцевих традицій, природних умов, історичних контактів та соціокультурних чинників. Хоча загальна семантика солярних, рослинних і геометричних мотивів залишається спільною для всієї України, кожен регіон надає цим знакам власної інтонації, стилістики та структурної організації.

Поліський орнамент відзначається стриманістю й зосередженістю на геометричних формах. Тут домінують ромби, трикутники й зламані лінії, що виконують насамперед захисну функцію. Ромб із крапкою в центрі є одним з усталених поліських символів, що ототожнюються з родючим полем і жіночою творчою силою. Так само хвиляста лінія часто подається як подвійна або потрійна, підкреслюючи її обереговий характер. Полісся зберегло багато архаїчних мотивів, які не зазнали істотної модернізації, тому символічний шар цього регіону є одним із найбільш первісних і «незачеплених» урбанізацією.

Подільська орнаментика схиляється до природних мотивів: квітів, гілок, вазонів і дерева життя. Ці символи виражають концепцію росту, оновлення та життєвої сили. Особливо поширені солярні розетки («ружі»), що уособлюють гармонію та внутрішню впорядкованість світу. Для Поділля характерна широка палітра кольорів: від насиченого червоного – до жовтого та зеленого, що підсилює семантику життєдайності. Гілки дерева життя часто мають вигин, спрямований угору, що відображає ідею прагнення до вищого, духовного виміру існування.

Полтавські мотиви вирізняються високою мірою впорядкованості й симетрії. Тут поширені чіткі солярні символи: зірки, хрести, кола, а також ромб із хрестом. Полтавський орнамент відзначається гармонійністю й раціональністю побудови: усі символи врівноважені, кольори стримані, здебільшого червоно-чорні. У цьому регіоні найчіткіше простежується космологічність українського етнокоду: солярні та геометричні знаки утворюють моделі універсального порядку, що поєднують земне й небесне начала.

У галицькій вишивці домінують рослинні орнаменти, зокрема стилізовані гілки, вазони та квіткові розетки. Символіка птаха також надзвичайно поширена: зображення пари пташок є знаком гармонійного союзу та продовження роду. Для Покуття характерна особлива витонченість контурів, велика кількість дрібних деталей і ламаних ліній, що створюють ефект руху та багатошарової композиції. Традиційним є й дерево життя з виразною, вигнутою структурою крони, яке символізує місток між поколіннями та безперервність буття.

Гуцульська орнаментика має унікальну, легко впізнавану стилістику, що поєднує складні геометричні структури з насиченою палітрою жовтого, оранжевого, зеленого та чорного кольорів. Символи часто мають «сонячний» характер: розетки, хрести, восьмипроменеві зірки. Дерево життя на Гуцульщині особливо розгалужене та багате. Цей знак зберіг не лише декоративну, а й сакральну функцію. Геометричний підхід гуцулів виявляє космологічне мислення, у якому кожна форма має стосунок до структури Всесвіту, гори та кола, землі та неба.

Буковинські орнаменти мають індивідуальність, сформовану під впливом румунської, угорської та австро-угорської культур. Символіка зберігає

українське коріння, але композиції більш декоративні, складні та пишні. Ромбічні мотиви поєднуються з багатоколірними квітами, а солярні символи набувають барокової стилізації. Характерною є виразна роль чорного кольору як фону, що підсилює значення червоного та золотого як кольорів життєвої сили і духовної енергії.

Слобожанська вишивка вирізняється чистотою ліній та урівноваженістю композицій. Тут часто зображають дерево життя, але в більш класичній, симетричній формі. Рослинні орнаменти менше декоративні, ніж у Галичині, але глибше символічні. На весільних рушниках дерева та гілки відображають ідею родинної неперервності і благословення. Також характерні хвилясті лінії, що символізують воду як життєдайну та оберігаючу стихію.

Центральна Україна зберігає найбільш «класичні» форми символів: солярні знаки, ромби, хрести, трикутники та дерево життя. Саме тут формується образ універсального оберега — вишитого рушника, на якому поєднуються всі основні мотиви української символіки. Символічний ряд має збалансований, гармонійний характер: геометричні форми врівноважуються рослинними, а сакральні образи – побутовими. Наддніпрянщина є своєрідним центром, у якому сходяться й переплітаються традиції інших регіонів.

Після дослідження загальної семантики українського орнаменту слід перейти до кольору як елементу етнокоду, який має винятково важливе значення, адже він не лише підсилює образ, а й передає багатовимірні емоційні, сакральні та соціокультурні смисли. У традиційній українській орнаментиці поєднання червоного й чорного, домінування білої основи, акценти синіх і зелених відтінків формують стабільну семантичну систему, що зчитується на рівні колективної пам'яті. Червоний колір символізує життя, любов, захист і кров роду; чорний – землю, прадавність, мудрість і стабільність; білий – чистоту, оновлення та сакральний простір; синій пов'язують із небом і духовністю; зелений – із рослинністю, весною та енергією відродження. Ця кольорова символіка проявляється у вишивці, текстилі, писанці, традиційному костюмі й декоративно-прикладному мистецтві, утворюючи цілісний візуально-семантичний код.

Значущість кольору особливо помітна в контексті регіональних відмінностей. На Полтавщині переважає стримана червоно-чорна гама, де домінують гармонійні геометричні структури. Поділля тяжіє до багатоколірності, використання жовтого, зеленого та синього, що відтворює ідею життєдайності і природної щедрості. Гуцульщина вирізняється яскравою палітрою з поєднанням оранжевого, зеленого, коричневого й чорного, що створює ефект динамічного, енергійного світу. Слобожанщина та Наддніпрянщина зберігають класичну біло-червону та біло-червоно-чорну систему, яка вибудовує просту, але глибоко символічну модель світу. У кожному випад-

ку палітра не є випадковою: вона відображає довкілля, історичний досвід, домінантні види ремесел та світоглядну традицію.

У сучасних субкультурних практиках ці кольорові коди набувають нового звучання. Молодь використовує традиційну українську палітру не як декоративну цитату, а як засіб самоідентифікації й комунікації з аудиторією. Червоний і чорний стають елементами графіті та цифрової ілюстрації, де вони маркують силу, спротив, стійкість та історичну пам'ять. Білий застосовується як «чисте поле» для семантичних експериментів – у мережевих аватарах, візуальних маніфестах і лого-системах субкультур. Синій та зелений активно використовують у музичних спільнотах, екоактивістських рухах і диджиталарт-напрямах, де вони зчитуються як символи простору, свободи, природної гармонії та внутрішнього балансу.

Вуличний простір сучасних міст демонструє, що колір став одним із головних інструментів формування нової візуальної мови українських субкультур. Мурали, плакати, татуювання, принти на одязі та візуальні стилі музичних колективів часто відсилають до традиційної червоно-чорної або біло-червоно-чорної гами, створюючи ефект культурної тяглості. У соціальних мережах палітра етнокоду працює як швидкий маркер приналежності: користувачі свідомо обирають кольори, що резонують із національними семантичними моделями. Альтернативні мистецькі сцени, включно з інди-музикою, цифровими перформансами і тату-культурою, інтерпретують традиційні кольори, надаючи їм нових значень, але не руйнуючи їхньої архетипової основи.

Одним із найпомітніших прикладів є сучасна міська модна культура, що поєднує моду, графіку та вуличну естетику. Молодіжні бренди використовують мотиви вишивки, геометричні патерни Поділля чи Полісся, гуцульські кольорові композиції у принтах худі, футболок та аксесуарів. На одязі часто з'являються стилізовані солярні знаки, ромби, птахи або дерево життя, подані в мінімалістичній або експресивно графічній манері. Через це етнокод набуває функції маркера приналежності до спільноти, яка усвідомлено об'єднує традиційне з модерним.

Активним майданчиком для переосмислення етнокоду стала тату-культура. Молодь переосмислює традиційні орнаменти як символи особистої історії та ідентичності. Ромбічні мотиви, хвилясті лінії, стилізовані деревця, гуцульські розетки або подільські «ружі» перетворюються на сучасні татуювання в лінійному, абстрактному або графічному стилях. Часто поєднують традиційні символи із сучасними шрифтами, QR-кодами, техно-елементами, створюючи синтез минулого та цифрової доби. Це засвідчує прагнення молоді зберігати зв'язок із коренями через мову тіла та візуального самонаративу.

У середовищі вуличного мистецтва та графіті етнокод також набуває нового життя. Муралісти використовують орнаментальні патерни як струк-

турні елементи композиції: солярні символи формують центр, ромбічні структури стають фоном, а птахи – динамічними акцентами. Візуальна мова традиційної вишивки трансформується в масштабні урбаністичні полотна, що відновлюють зв'язок між міським простором та етнічними символами. В Україні вже існують мурали, виконані як стилізована вишивка, що перетворює будівлю на візуальний «рушник міста».

Особливу роль відіграють музичні субкультури, зокрема інді-сцена, реп, електронна музика. Виконавці та візуальні команди часто використовують орнаменти й кольорову палітру традиційних регіонів в оформленні альбомів, сценічних костюмах, відеокліпах та мерчендайзі. Звукові експерименти поєднують традиційні інструменти (сопілку, дримбу, трембіту) з електронними текстурами, а візуальна складова демонструє символи, що апелюють до етнокультурної спадщини. Так формується новий тип культурної гібридності, де етнокод перестає бути архаїкою і стає частиною сучасного аудіовізуального ландшафту.

Активно звертається до етнокоду і диджитал-середовище, зокрема NFT-графіка, 3D-рендери, концептарт і соціальні медіа. Молоді ілюстратори інтегрують орнаментику в персонажів, фантазійні сюжети і метавсесвіти, створюючи нові форми візуальної міфології. Дерево життя перетворюється на цифрову структуру, схожу на мережеві схеми; ромби – на модулі інтерфейсів; кольори регіональної палітри – на стилістичні теми UI / UX. Таким чином етнокод переходить у сферу технологічного дизайну, зберігаючи свій смисл, але набуваючи нових форм.

У соціальних рухах та активізмі етнокод виконує функцію символічної мобілізації. Це підкреслює здатність етнокоду працювати не лише в естетичній, а й у соціально-комунікативній площині.

Особливе місце посідає образність українського народного костюма. Силуети, форми, елементи крою, способи поєднання тканин та аксесуарів – усе це є носіями культурної інформації. У сучасних субкультурах костюмні елементи інтерпретуються як знаки належності, як спосіб побудови стильової мови або як художній жест. Переосмислення традиційної сорочки, зокрема вишиванки, стало одним із ключових процесів останніх років. Вона функціонує не лише як символ національної ідентичності, а й як вираз модної естетики, поєднуючись з елементами панку, техно-стилістики, вуличної моди чи концептуальної моди. Таким чином, етнічні структури не зникають, а входять у коло сучасних трендів і впливають на глобальний культурний дискурс.

На особливу увагу заслуговує процес міграції етнокультурних символів у цифрові середовища. Візуальні митці, які працюють у цифровій графіці, 3D-арті та медіасередовищах, звертаються до традиційних мотивів, трансформуючи їх у нові форми, що відповідають естетиці цифрової доби. Тут

етнокод стає основою для створення віртуальних костюмів, NFT-колекцій, ігрових персонажів, фільтрів доповненої реальності. Ці нові художні простори дають змогу символам функціонувати на рівні, який раніше був неможливий, розширюючи їхню семантику та надаючи нові формати існування.

Сучасні субкультури не лише використовують етнічні елементи. Проходить постійна праця із ними як із матеріалом, що має культурну силу та емоційний потенціал. Особливо це проявляється в середовищах, пов'язаних із протестним рухом, національною самоідентифікацією та міською культурою. Муралізм, вулична мода, музичні сцени, документалістика та фестивальні рухи формують новий вектор візуальності, у якому етнокод стає універсальною мовою для висловлення позиції. Традиційні символи тут не декоративні, а концептуальні; вони не лише прикрашають, а й промовляють.

Розглядаючи етнокод як джерело сенсів, важливо зазначити його здатність до резонування із сучасними темами. Молодіжні спільноти інтерпретують давні мотиви у контексті гендерної свободи, тілесності, екології, національної солідарності, пам'яті і травми. Той самий знак, який колись був оберегом, стає символом боротьби; орнамент, що мав ритуальний характер, перетворюється на елемент цифрової айдентики. Ця здатність символів до багатошаровості робить етнокод продуктивним матеріалом для мистецького мислення субкультур.

Український етнокод у сучасному молодіжному середовищі постає не як пережиток минулого, а як активний ресурс творення нових смислів, що формують актуальну культурну картину. Етнічні мотиви стають частиною глобального візуального обігу, але зберігають особливий зв'язок із локальною культурою та історичною пам'яттю. Саме це поєднання традиції і новаторства створює основу для подальшого аналізу субкультурних естетик, у яких українські символи продовжують своє життя в несподіваних і водночас глибоко закономірних формах.

У сучасних умовах суспільних трансформацій молодіжні субкультури відіграють ключову роль у переосмисленні та формуванні української ідентичності. Їхня діяльність характеризується горизонтальною організацією, гнучкістю і здатністю оперативно реагувати на соціальні зміни, що робить субкультурні середовища важливими генераторами нових культурних сенсів [3;7;12]. На відміну від інституційних структур, субкультури формують власні механізми продукування смислів через творчий експеримент, мережеву взаємодію та самоорганізацію.

Нову українську ідентичність не можна розглядати виключно як спадкову традицію тому що вона постає як динамічний процес, у якому молодь активно інтегрує етнокод у власні естетичні й символічні практики. Для сучасних субкультур етнічні мотиви не є декоративними елементами чи ро-

мантизованими залишками минулого. Вони виконують функції актуалізації приналежності, маніфестації автономії та формування нових культурних наративів, що поєднують особисте переживання й колективний досвід.

У контексті повномасштабної війни ці процеси значно посилилися. Молодіжні творчі сцени стали просторами осмислення травми, опору та солідарності. Символи, що раніше мали етнографічне або обрядове значення, набули нової емоційної та політичної ваги, перетворившись на знаки незламності й культурної суб'єктності [14;16;20]. У цьому середовищі етнокод стає не лише маркером спадщини, а й інструментом опору глобальним стандартизаційним тенденціям, що поглинають локальні ідентичності. У сучасному глобалізованому світі представлення української культури за кордоном набуває стратегічного значення, особливо в умовах активного культурного діалогу та зростання ролі візуальної комунікації. Молодіжні субкультури, які швидко поширюються через цифрові платформи, соціальні мережі та міжнародні творчі колаборації, стають одним із найпотужніших інструментів трансляції українського етнокоду на міжнародний рівень. Саме в цих середовищах традиційна символіка отримує нове життя та новий зміст, розкриваючись для глобальної аудиторії в інноваційних форматах.

Українські орнаменти, колористика, міфологічні образи й структурні принципи формотворення стають маркерами культурної впізнаваності, особливо тоді, коли вони інтегруються в сучасні мистецькі практики. Особливу роль відіграє те, як українські митці та субкультурні спільноти презентують власну культурну спадщину за кордоном. Музичні проєкти формують образ України як країни, що поєднує архаїчні коди з електронною музикою та експериментальними формами. Сучасні бренди одягу, включно з Etnodim і Poustovit, демонструють, що етнічні мотиви можуть стати основою для високої моди, здатної конкурувати на світових подіумах. Українські мурали стали впізнаваними візуальними символами культурної стійкості і творчої свободи.

Таке представлення українського етнокоду на світовій арені виконує подвійне завдання. З одного боку, воно сприяє формуванню позитивного культурного іміджу країни, який ґрунтується на унікальності, глибині та модерності українських візуальних традицій. З іншого боку, воно є інструментом культурної дипломатії, зміцнюючи зв'язки з іншими країнами та посилюючи присутність України в глобальному культурному просторі. Трансформація етнокоду в сучасних субкультурах стає не лише мистецьким явищем, а й важливим чинником культурної стратегії, що розкриває потенціал української ідентичності як відкритої, динамічної та здатної до інновацій.

Спільноти й онлайн-субкультури відіграють ключову роль у трансформації та поширенні українського етнокоду. Формуються переважно в соціальних мережах, а їхня діяльність ґрунтується на принципах горизон-

тальної комунікації, швидкої реакції на події та символічної візуальної самопрезентації. Вони не лише адаптують традиційні знаки для власних потреб, а й створюють нові смисли, що відображають виклики війни, зміни суспільства та актуальні культурні процеси.

Особливістю онлайн-субкультур є їхня здатність миттєво поширювати образи та символи, що робить візуальний етнокод надзвичайно мобільним. Символи вишиванки, тризуба, калини, стилізованих територіальних орнаментів, гуцульської геометрії або трипільських знаків стають основою для мемів, GIF-анімацій, цифрових патернів, аватарів і тематичних флешмобів. На платформах ТікТок, інстаграм і X (твіттер) формується окрема цифрова естетика, у межах якої традиційні мотиви переосмислюються через зорові тренди сучасності. Цей процес створює «ефект реплікації», коли етнічний символ проходить через десятки варіацій, зберігаючи при цьому свою культурну впізнаваність.

Молодіжні волонтерські ініціативи також активно працюють з етнокодом. Логотипи багатьох громадських рухів використовують стилізовані орнаменти, серце-рушник, калину, сокола або елементи стародавньої символіки як маркери стійкості, пам'яті і національної єдності. Для таких спільнот етнічні символи виконують не декоративну, а комунікативну й мобілізаційну функцію – вони допомагають створити спільний емоційний простір, залучити молодь до активних громадянських дій та підтримувати моральну солідарність у кризових ситуаціях.

У межах активістських субкультур етнокод часто поєднується з політичною візуальністю. Плакати, наклейки, стритарт, мерч і цифрова агітація використовують українські мотиви як візуальну мову опору, гідності й самоутвердження. Такий синтез традиції і громадянської позиції формує новий тип символічної естетики, у якій етнокод не лише репрезентує культуру, а й стає інструментом соціальної дії.

Інтернет-культура, заснована на принципі колективної творчості, сприяє появі нових форматів взаємодії з традицією. Користувачі редагують орнаменти, створюють диджитал-маски, обігрують вишиванку в стилях аніме або стритстайл, створюють цифрові аватари в етностилі. Така творчість не знецінює символи, а демонструє їхню адаптивність – здатність функціонувати в різних естетичних режимах без втрати культурної ідентифікації.

Онлайн-субкультури відіграють також важливу роль у міжнародній комунікації. Завдяки вірусним відео, трендам, візуальним кампаніям та колаборацій українські символи стають упізнаваними за кордоном, що сприяє формуванню позитивного образу української культури у світовому інформаційному просторі. У цьому контексті цифровий етнокод стає складовою «м'якої сили», яка працює на культурну дипломатію та зміцнення позицій України на глобальній арені.

Молодіжні активістські й онлайн-субкультури утворюють новий тип культурного середовища, у якому етнокод набуває динамічного, мобільного й багаторівневого характеру. У цих спільнотах відбуваються не лише збереження й популяризація традиційних символів, а й їхня креативна трансформація, що дає змогу етнокоду органічно вбудовуватися в структуру сучасного життя й залишатися впливовим засобом формування національної ідентичності.

Важливим чинником є трансформація комунікативних платформ. Соціальні мережі, стрімінгові сервіси, візуальні ресурси та цифрові спільноти формують середовище, де українська молодь не лише споживає культурний контент, але активно його творить. Завдяки цьому ідентичність набуває розподіленого, мережевого характеру, а процес культуротворення переходить у горизонтальну площину, де кожен учасник може стати носієм і творцем смислів.

Молодіжні субкультури стають не периферійними явищами, а центральними агентами культурної трансформації. Їхня діяльність упливає на структуру ідентичності, переосмислює роль традиції та створює нову конфігурацію української візуальної та символічної культури, здатної до розвитку в глобальному середовищі без втрати автентичності. Трансформація етнокоду в сучасних субкультурах відбувається не як механічне перенесення традиційних елементів у нові художні форми, а як складний процес перекодування, у якому зміст, форма та функції символів змінюються залежно від контексту, соціальних потреб та світоглядних орієнтирів молоді. Українські субкультури початку XXI століття – музичні, мистецькі, модні, цифрові, які використовують традицію не як музейний артефакт, а як живий матеріал, здатний до варіацій, експериментів і смислових зсувів. Це породжує нову модель культурної динаміки, у якій етнокод стає інструментом творчості, самоідентифікації та комунікації.

Одним із ключових механізмів переосмислення є гібридизація, тобто поєднання традиційних символів із модерними стилями, матеріалами та форматами. У моді це проявляється у появі стритстайл-одягу з вишитими елементами, у поєднанні гуцульських мотивів із технокультурною естетикою, у переосмисленні орнаментів через графічний дизайн. Гібридизація допомагає субкультурам вибудовувати мову, у якій минуле і сучасне функціонують одночасно, не вступаючи в конфлікт.

Другим важливим механізмом є ресемантизація – зміна смислів традиційних елементів. Символи, що колись виконували ритуальну або оберегову функцію, у новому контексті перетворюються на знаки протесту, маркери ідентичності або елементи естетичної гри. Наприклад, червоно-чорна кольорова схема, що має глибоке народне й політичне коріння, нині використовується молоддю як символ сили, опору та самоусвідомлення. Орнаменти, які колись були прив'язані до конкретної місцевості, у субкультурному середовищі стають універсальними елементами візуальної мови.

Третім механізмом є деконструкція традиції. Молодіжні групи часто свідомо руйнують усталені значення, використовуючи етнічні мотиви у несподіваних контекстах: перетворюють орнаменти на мінімалістичні схеми, перевертають або зміщують пропорції, змішують різні культурні пласти. Деконструкція не руйнує традицію, а навпаки – відкриває її потенціал для нових інтерпретацій, допомагаючи виявити приховані смисли й адаптувати їх до сучасної чутливості.

Окремо слід виділити механізм цифрового перекодування, характерний передусім для субкультур, пов'язаних із графічним дизайном, геймерською культурою, віртуальними спільнотами і цифровими митцями. Тут етнокод трансформується через алгоритми, фільтри, 3D-моделювання, AR-маски та інші цифрові формати. Символ стає рухомим, варіативним, інтерактивним. Він може змінювати колір, форму, пропорції залежно від дії користувача, часу доби або технічних параметрів. Це створює середовище, у якому етнокод перестає бути статичним. Важливо й те, що субкультурні практики часто застосовують іронію, гру та експеримент як способи зняття статичності з традиційних форм. Молодь може свідомо перебільшувати, стилізувати, спрощувати або гіперболізувати етнічні мотиви, перетворюючи їх на елементи культурної гри. Такий підхід є не профанацією, а частиною сучасного способу опрацювання культурної спадщини, де важливу роль відіграє свобода інтерпретації та відсутність жорстких ієрархій.

Усі зазначені механізми демонструють, що трансформація етнокоду в субкультурах не призводить до втрати автентичності. Навпаки – вона робить традицію живою, гнучкою і релевантною. Молодіжні спільноти є не руйнівниками, а каталізаторами культурних процесів, які допомагають традиційним мотивам уписатися в глобальне інформаційне середовище. Саме завдяки субкультурним практикам етнокод виходить за межі етнографічного дискурсу і стає частиною сучасної естетики, здатної говорити з глядачем новими мовами та в нових форматах.

Одним із ризиків є культурна апропріація, коли традиційні мотиви вилучаються з їхнього автентичного середовища та використовуються без розуміння, поваги або посилання на культурне джерело. Дослідники наголошують, що така практика призводить до спрощення й редукції складних культурних сенсів. Наприклад, використання сакральних символів як декоративних елементів у комерційному одязі або масовому мерчі може бути розцінене як знецінення культурної спадщини, якщо не дотримано принципів відповідальної репрезентації.

Водночас існує відмінність між апропріацією та культурною адаптацією, яка передбачає переосмислення традицій зі збереженням поваги до їхнього походження. Прикладом такої адаптації є сучасний український

етнодизайн, у якому народні символи застосовуються в нових формах, але з урахуванням їхньої первинної семантики. У цьому випадку традиція не втрачається, а продовжує існувати, набуваючи нових функцій і значень.

Субкультурні середовища додають до цього питання ще один компонент – ігрову й іронічну інтерпретацію, властиву молодіжним культурним моделям. Тут символ може бути навмисно перебільшений, стилізований або деконструйований. Такі практики потребують особливої етичної чутливості: гра із символами можлива лише тоді, коли зберігається усвідомлення їхнього коріння та повага до культурного джерела.

Цифровізація відкриває нові етичні виклики. У цифровому середовищі символи швидко поширюються, фрагментуються, реміксуються і втрачають зв'язок із першоджерелом. У дослідженнях зазначається, що алгоритмічні трансформації можуть не лише переосмислювати, а й спотворювати традиційні елементи, особливо якщо їх створюють системи, що не мають культурного контексту. Тому дизайнер або художник стає ключовим посередником між традицією і цифровими медіа, відповідальним за збереження смислової точності.

Не менш важливою є проблема комерціалізації етнокоду. З одного боку, популяризація традиції в брендингу, моді, дизайні сприяє її поширенню, а з іншого це може призвести до втрати глибини символів, якщо їх використовують лише як «естетичний матеріал». Дослідники підкреслюють, що комерційне використання етнічних мотивів повинно здійснюватися із залученням експертів, носіїв традиції та науковців, що дає змогу уникнути поверховості і культурних помилок .

Важливим напрямом з етнокодом є освітня діяльність, адже саме вона формує здатність молоді розуміти й інтерпретувати традицію відповідально. Вивчення української орнаменталістики в системі формальної та неформальної освіти набуває особливої актуальності в умовах сучасних культурних трансформацій. Орнамент є не лише декоративною формою, а й знаковою системою, що містить у собі семантичні конструкції про світобачення українців, їхні уявлення про гармонію, порядок, життєвий цикл, зв'язок поколінь та взаємодію людини з природою. Саме тому освітня діяльність, спрямована на осмислення й передачу орнаментальних знань, є важливим напрямом етичної роботи з етнокодом, забезпечуючи сталість культурних цінностей і формування ідентифікаційних стратегій молоді.

Сучасні субкультури активно використовують елементи української орнаментики, однак цей процес часто відбувається інтуїтивно, без глибокого розуміння символіки, регіональної специфіки та історичного контексту. Освітні програми, які включають вивчення орнаментальних традицій дають змогу уникнути поверхового споживання символів. Натомість вони формують здат-

ність уважно та відповідально взаємодіяти з етнокодом, розуміти його етичні, семантичні й соціальні виміри. Залучення студентів до аналізу орнаментів різних регіонів України сприяє формуванню поважного ставлення до локальних традицій та культурного різноманіття. Вивчення цих систем допомагає молоді сприймати українську культуру не як моноліт, а як складну мозаїку, в якій кожен елемент має власну цінність. Особливу роль у сучасній освіті відіграє інтеграція орнаменталістики в навчальні програми з дизайну і візуальної комунікації. Молоді дизайнери активно працюють з етнічними мотивами, але без методологічної підтримки вони ризикують втратити автентичність символів або потрапити в пастку стилізації без змісту. Академічне вивчення орнаменталістики допомагає зрозуміти структуру традиційних композицій, логіку ритму, семантику кольору, принципи синтезу образів як знання, які стають основою для створення сучасних, але культурно вкорінених візуальних рішень.

Вивчення орнаментики також сприяє розвитку міждисциплінарного мислення. Український орнамент поєднує в собі аспекти історії, етнографії, мистецтва, філософії, соціології, психології сприйняття і теорії знаків. Робота з ним потребує аналітичних навичок, уважності до деталей, уміння читати візуальні структури, що є актуальними для представників будь-яких субкультур і творчих професій. Таким чином, орнаменталістика стає не лише предметом вивчення, а й інструментом формування критичного і креативного мислення.

В умовах цифровізації освіта відіграє ключову роль у тому, щоб етнокод не перетворився на поверховий візуальний штамп. Використання орнаменту в мультиплікації, цифровій ілюстрації, 3D-моделюванні, інтерфейсному дизайні чи VR-середовищах потребує нового рівня компетентності, який може бути сформований лише через систематичне професійне навчання. Це допомагає не лише зберегти автентичність символів, а й забезпечити їхню органічну інтеграцію в сучасну креативну індустрію.

Освітня діяльність є необхідною умовою збереження та розвитку українського етнокоду. Вона забезпечує не лише передачу знань, а й формування етичної, креативної та професійної відповідальності молодого покоління, яке є головним носієм і творцем сучасних культурних практик. Через освіту орнаменталістика перетворюється на інструмент самоідентифікації, культурного діалогу і творчої інновації, що робить її важливим елементом розвитку української культури в глобальному світі і має перспективи розвитку.

Український етнокод у сучасних субкультурах формується на перетині кількох ключових тенденцій у цифровізації, глобалізації, повернення до локальної ідентичності і становлення нових творчих практик. Етнокод перестає бути статичним набором символів і дедалі більше функціонує як ди-

намічна система, здатна адаптуватися до нових форм комунікації, естетики й соціальних контекстів

Однією з провідних тенденцій є поглиблення дослідницького інтересу до семантики традиційних мотивів, що вже відображено в працях з етнокультурної семантики, історії орнаменту і сучасних дизайнерських інтерпретацій [5;]. У найближчому майбутньому можна очікувати появи міждисциплінарних проєктів, які поєднуватимуть етнологію, культурологію, мистецтвознавство і цифровий дизайн. Це сприятиме глибшому розумінню автентичних змістів та їхньої трансформації в субкультурній творчості.

Важливим напрямом розвитку є цифрова реконструкція та оцифрування традиційної спадщини. Електронні архіви, 3D-моделювання, віртуальні музеї та інтерактивні бази даних роблять етнокод доступним для молодих поколінь, зокрема для спільнот, що творять у просторі цифрових субкультур [7; 8]. Оцифрування допомагає не лише зберігати артефакти, а й активно їх інтерпретувати, створюючи нові стилістичні напрями.

Перспективним є також напрям етнодизайну в сучасній моді та вуличній культурі, де традиційні українські мотиви поєднуються з естетикою стритарту, скейт-культури, музичних сцен чи альтернативних молодіжних течій. Таке змішування дає змогу створити нові стильові моделі, у яких етнокод функціонує не як фольклорний цитатник, а як основа для сучасного візуального мислення. Очікується, що митці й дизайнери дедалі частіше звертатимуться до етнокодів під час розробки мерчу, сценічних образів, брендингу чи мультимедійних проєктів.

Особливої уваги заслуговує перспектива формування нового типу субкультурної ідентичності, яка спирається на поєднання локального та глобального. У працях із культурної політики та молодіжних рухів зазначено, що субкультури поступово відмовляються від запозичення зовнішніх моделей і звертаються до власної традиції як до ресурсу самоідентифікації Це відкриває можливості для появи нових українських субкультурних сцен, де етнокод відіграє роль об'єднавчого символу[11].

Окремим напрямом розвитку є креолізація культурних практик – поєднання народних традицій з електронною музикою, цифровою графікою, перформативним мистецтвом або VR-технологіями. Такі формати допомагають переносити етнокод у середовища, в яких раніше його присутність була неможливою, створюючи нову естетику, що резонує з молодою аудиторією [27].

Перспективним стає також розвиток освітніх програм, спрямованих на формування розуміння символічної системи української культури, її регіональних особливостей та можливостей сучасної адаптації. Освіта відіграє ключову роль у збереженні автентичності і недопущенні спотворення етнокоду в умовах комерціалізації або масового реміксування.

У майбутньому важливою стане міждисциплінарна співпраця – між носіями традиційної культури, молодими художниками, дизайнерами, дослідниками та цифровими медіа-фахівцями. Лише така взаємодія забезпечить відповідальне, осмислене й естетично точне використання етнокоду в субкультурних практиках, уникаючи поверховості або апропріації.

Перспективи розвитку українського етнокоду в субкультурах окреслюються як надзвичайно широкі. Вони пов'язані із цифровими технологіями, інноваційними формами мистецької діяльності, освітніми трансформаціями та новими соціокультурними рухами. Етнокод стає не лише елементом національної спадщини, а й активним ресурсом творчої еволюції молодіжних спільнот, здатним формувати унікальні культурні образи майбутнього.

Висновок. Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що етнокод української культури є потужним концептом, який не лише зберігає історичну пам'ять та світоглядні структури українців, а й активно трансформується під впливом сучасних соціокультурних процесів. Молодіжні субкультури, що традиційно асоціюються з альтернативністю, протестністю і пошуком нових форм самовираження, виявляються такими спільнотами, де етнічні символи отримують нове життя й переосмислення. Це засвідчує актуальність етнокоду не як статичного фольклорного компонента, а як динамічної системи знаків, здатної адаптуватися до викликів часу.

У дослідженні доведено, що ключові елементи української символіки – солярні знаки, ромбічні структури, мотиви дерева життя, регіональні орнаменти, а також традиційні колористичні схеми – зберігають свою первісну семантику, але водночас здатні продукувати нові смисли в урбаністичному та цифровому середовищах. Молодіжні субкультури не лише відтворюють ці мотиви у візуальній культурі, а й інтегрують їх у тату-культуру, диджиталарт, музичну естетику та активістські практики, формуючи нові напрями розвитку національного стилю. Встановлено, що регіональні особливості української орнаментики відіграють значну роль у формуванні локальної ідентичності всередині субкультурних спільнот. Вишивка Полісся, геометричні композиції Поділля, гуцульська колористика, мотиви Слобожанщини чи Бессарабії формують різні рівні культурного коду, які молодь переосмислює залежно від власних творчих і соціальних потреб. Саме це забезпечує різноманіття сучасних етноорієнтованих стилів і сприяє появі нових форм культурної творчості.

Особливе значення має цифровий вимір функціонування етнокоду. У контексті глобальної медіалізації традиційні символи потрапляють у середовище соціальних мереж, анімації, музичних кліпів і графічного дизайну, де вони стають частиною світової візуальної комунікації. Алгоритми соціальних платформ, диджитал-естетика і нові формати репрезентації сприяють

швидкому поширенню українських культурних образів, роблячи їх доступними міжнародній аудиторії та прискорюючи їхню еволюцію. Водночас аналіз сучасних кейсів доводить, що українські субкультури не лише споживають традицію, а й стають активними творцями нових смислів. Зображення українських символів у стритарті, альтернативній моді, музичних колективах та цифрових практиках демонструє зростання ролі молоді як агентів культурного відродження. Вони не лише переосмислюють традиційні символи, а й формують нові знакові системи, що відображають досвід війни, ідентичність покоління та глобальні культурні процеси.

У праці доведено, що етнокод української культури є відкритою, гнучкою та активно розвивальною системою. Його сучасна трансформація в субкультурах свідчить про життєздатність української традиції, її спроможність адаптуватися, відновлюватися та продукувати нові форми естетичного й соціального досвіду. Таке поєднання традиційного та інноваційного сприяє зміцненню національної ідентичності як усередині країни, так і за її межами, роблячи українську культуру впізнаваною, конкурентною та відкритою для міжнародного діалогу.

Література:

1. Афоніна О. С. Вишитий і тканий рушник як складова частина культурного коду народного костюма нареченої // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2022. № 3. С. 95–100.

2. Антропологічний код української культури і цивілізації. Кн. 2 / за ред. Л. Филипович та ін. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2020. 536 с.

3. Безугла Р. І. Український народний костюм як синтез традиції і сучасності (на прикладі вбрання перших леді України) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2022. № 3. С. 95–100. URL (PDF): http://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/download/266086/262047

4. Бойко Л. П. Молодіжні субкультури в сучасних соціокультурних реаліях // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 2. С. 82–86.

5. Винокур А. Є. Мода як чинник трансформації традиційних форм одягу (етномотиви в сучасному костюмі): дис. … канд. мистецтвозн. – Київ, 2020.

6. Етнічні смисли творчих практик українців початку XXI століття / Л. Герус // Народознавчі зошити. – 2021. – № 4 (160). – С. 938–948;

7. Горбатюк О. Ю. Українська вишивка як складова культуротворчих процесів: регіональні особливості та сучасні інтерпретації : кваліфікац. робота магістра. – Київ, 2024.

8. Денисюк Ж. З. Етнокультурні коди українського традиційного костюма у віддзеркаленні світу високої моди // Вісник НАКККіМ. 2022. № 3. С. 101.

9. Єжова О. В., Пашкевич К. Л., Струмінська Т. В., Шибовська Я. Я. Український етнічний стиль в сучасному дизайні одягу // Дизайн, візуальне мистецтво та творчість: сучасні тенденції та технології: матеріали І Міжнар. наук.-практ. конф. Запоріжжя, 12.12.2022. Т. 1. С. 57–60.

DOI: 10.5281/zenodo.7489091. PDF: https://zenodo.org/records/7489091.

10. Зелінська М. Ставлення старших підлітків до молодіжних субкультур / М. Зелінська ; наук. керівник проф. Г. К. Радчук // Магістерський науковий вісник / Інститут педагогіки і психології. – 2016. – № 24. – С. 101–108.

11. Іванченко Л. І. Молодіжні субкультури в сучасному світі // Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді. 2016. Вип. 20, ч. 1. С. 201–210.

12. Івашова Л. М., Кудряшов Р. О., Аршиннікова А. В. Молодіжні субкультури як об'єкт і суб'єкт державної політики та рушійна сила відбудови України // Механізми публічного управління. – 2025. – № 2. – С. 23–34. – DOI: https://doi.org/10.32782/2310-9653-2025-2.3

13. Українська спадщина: народні традиції, обряди та звичаї : бібліографічний покажчик / уклад. О. О. Найдьонова ; Центральноукраїнський національний технічний університет, бібліотека. – Кропивницький : ЦНТУ, 2024. – 29 с. – URL: https://dspace.kntu.kr.ua/server/api/core/bitstreams/d19e48eb-5f52-4d02-96a9-2a72abed5489/content

14. Кириленко Н. І. Художня репрезентація етнокультурних кодів у романі Мирослава Дочинця «Горянин. Води господніх русел» / Н. І. Кириленко, А. О. Зякун // Закарпатські філологічні студії. – 2020. – Вип. 13 (3). – С. 97–102. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/trphst_2020_13(3)__19.

15. Колесникова А. В. Особливість семантики української вишивки // Легка промисловість. – 2016. – № 1. – С. 33–36.

16. Кузьманенко А. В. Роль етнокультурних кодів при створенні маркетингових текстів індустрії гостинності // Вісник Національного авіаційного університету. Серія: Філологія. 2023.

17. Ладонько Л. В., Цілина Д. М. Молодіжні субкультури як фактор соціалізації сучасної молоді // Педагогічні науки. 2017.

18. Лозинська Х. М. Костюм молодіжних субкультур в Україні другої половини XX ст. // Народознавчі зошити. 2020.

19. Мелентій І. А. Феномен молодіжної субкультури у сучасному суспільстві : дипломна робота. – Одеса, 2021

20. Мисик О. М. Артефактний етнокультурний код українців: семантика і трансформації // Етнічна історія народів Європи. 2019.

21. Олійник М. О. Регіональні особливості української вишивки як відображення етнокультурного коду // зб. Українська традиційна культура в сучасному світі. 2020.

22. Павліченко Є. О. Національно-культурний зміст в об'єктах візуальної культури: символіка кольору сучасних патріотичних муралів // Культура і сучасність. 2023. № 2. С. 33–41. DOI: 10.32461/2226-0285.2.2023.293741

23. Павліченко Є. О. Особливості конструювання національної ідентичності в сучасній візуальній культурі України // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2023. Вип. 47.

24. Сабол Д. М. Етнокультурна семантика української вишивки // Проблеми загальної та педагогічної психології: зб. наук. праць / Інститут психології ім. Г. С. Костюка НАПН України. – Київ, 2014. – Вип. XX. – С. 215–227. – УДК: 39:677.076.6:159.9. – URL: https://elibrary.kubg.edu.ua (дата звернення: 13.12.2025).

25. Савченко Л. В. Феномен етнокодів духовної культури у фразеології української мови: етимологічний та етнолінгвістичний аспекти : монографія. – Харків : Доля, 2013. 599 с.

26. Шарманова Н. М. Український пареміологічний семіозис як відображення етнокоду культури // Studia Linguistica. 2020.

27. Шкрабій М. В. Етнокоди української культури як маркери національної ідентичности у творчості гурту «The Hardkiss» : кваліфікац. робота магістра. – Острог, 2022. 76 с. PDF: репозитарій Нац. ун-ту «Острозька академія».

28. Терещенко О. А., Чупріна Н. В. Орнаментика в сучасному етнодизайні одягу // Культура і сучасність. 2018.

29. Федоренко К. В. Етномотиви в сучасній українській моді: між традицією та глобальними трендами // Вісник Київського національного університету технологій та дизайну. 2021.

30. Фігурний Ю., Шакурова О. Актуалізація етнокультурного потенціалу української вишиванки для спростування російських міфів і фейків // Українознавчий альманах. – 2025. – Т. 36. – Ст. 19. – DOI: https://doi.org/10.17721/2520-2626/2025.36.19

31. Яблочкіна Я. П. Етнодизайн зачісок: адаптація традиційного плетіння в сучасному стилі // Український мистецтвознавчий дискурс. 2025. Вип. 3. С. 161–167. DOI: 10.32782/uad.2025.3.19.

ДРАПЕРІЇ ЯК КОНСТРУКТИВНИЙ МОТИВ У ЗАВДАННЯХ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «ДЕКОРАТИВНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АКАДЕМІЧНИХ ЗАВДАНЬ З ЖИВОПИСУ»

10.5281/zenodo.23869000

Голембовська Лідія*

Анотація. Обґрунтовується значення наявності драперій для конструктивної побудови завдань навчальної дисципліни «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису». Присутність драперій у завданнях несе найрізноманітніший спектр можливостей для оволодіння аналітичним формотворенням, яке необхідне в усіх галузях декоративно-прикладного мистецтва, що вивчається в Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

Розглянуто вплив конструктивних побудов із різних тканин на побудову формотворчого середовища в постановках із живопису та фахових дисциплін. Аналізуються співвідношення фактур, структур та об'ємів у живописному середовищі й організація глибинної та конструктивної побудови середовища і моделі.

Досліджуються особливості взаємовпливу конструкції драперій і предметних побудов. Зображення драперій відіграє важливу роль у навчальному процесі. Вивчаються живописні та декоративні завдання у зв'язку зі специфікою навчання. Висвітлюється важливість того, що в завданнях вивчається площинне вирішення, колаж, декоративний рельєф та асамбляж. За умови засвоєння цих дисциплін студенти мають оволодіти законами умовної подачі зображення предметів та основами художньої інтерпретації форми, що важливо для художників декоративно-прикладного мистецтва. Підкреслюється доповнення завдань конструктивними та фактурними аспектами. Обґрунтовується значення цих аспектів. Також аналізується розмаїття форми в навчальних постановках, що розвиває образне бачення, художній смак і професіоналізм. Для професійного фахового розвитку студентів вагоме значення має професійне навчання та оволодіння основами художньої майстерності. У цьому дослідженні підкреслюються особли-

* *Голембовська Лідія Сергіївна*, старший викладач кафедри монументального і станкового живопису Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ORCID 0009-0005-8678-7629
lgolembovska@gmail.com

вості художнього бачення навколишнього світу в художників декоративно-прикладного мистецтва.

Дослідження важливе для розвитку в студентів розуміння основ формотворення та впливу інноваційних процесів під час здобуття освіти в мистецьких вишах. У праці наголошується, що впровадження інноваційних процесів як у самому мистецтві, так і в мистецькій освіті України має значення для збереження культурних традицій.

Ключові слова: драперії; формотворення; колаж, декоративний рельєф; асамбляж; узагальнення.

DRAPERY AS A CONSTRUCTIVE MOTIVE IN TASKS OF THE EDUCATIONAL DISCIPLINE " DECORATIVE INTERPRETATION OF ACADEMIC TASKS IN PAINTING"

Holembovska Lidiia

Abstract. This article substantiates the importance of the presence of draperies for the constructive construction of tasks in the educational discipline "Decorative Interpretation of Academic Tasks in Painting". The presence of draperies in tasks carries a wide range of opportunities for mastering analytical form creation, which is necessary in all branches of decorative and applied arts, which are studied at the Mykhailo Boychuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design.

The author investigates the influence of constructive constructions from different fabrics on the construction of a form-forming environment in productions in painting and professional disciplines. The correlation of textures, structures and volumes in the pictorial environment and the organization of the deep and constructive construction of the environment and model are analyzed.

The features of the mutual influence of the construction of draperies and subject constructions are investigated. The image of draperies plays an important role in the educational process. Pictorial and decorative tasks are studied in connection with the specifics of learning. The importance of studying the tasks of planar solution, collage, decorative relief and assemblage is highlighted. Provided that these disciplines are mastered, students must master the laws of conditional presentation of the image of objects and the basics of artistic interpretation of form, which is important for artists of decorative and applied arts. The addition of tasks with constructive and textural aspects is emphasized. The importance of these aspects is substantiated. The diversity of form in educational productions is also analyzed, which develops figurative vision, artistic taste and professionalism. For the professional development of students, professional training and mastering the basics of artistic skill are of great importance. This study emphasizes the features of the artistic vision of the surrounding world in artists of decorative and applied arts.

This study is important for developing students' understanding of the basics of form formation and the influence of innovative processes when obtaining education in art universities. This article emphasizes that the introduction of innovative processes both in art itself and in art education in Ukraine is important for the preservation of cultural traditions.

Keywords: draperies; shaping; collage; decorative relief; assemblage; generalization.

Вступ. Дисципліна «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису» розроблена як інтеграційний курс, що поєднує академічні засади живопису з принципами декоративного мислення та орієнтований на формування цілісної художньої свідомості майбутнього фахівця декоративно-прикладного мистецтва. Авторська концепція дисципліни ґрунтується на переконанні, що академічна підготовка не повинна обмежуватися відтворенням натури або засвоєнням технічних прийомів, а має сприяти розвитку здатності до узагальнення, осмислення і творчої трансформації форми відповідно до специфіки обраної професійної спеціалізації.

В основі дисципліни лежить принцип поступового переходу від академічної постановки до декоративного образу, що реалізовується через роботу з площиною, ритмом, силуетом, конструкцією та простором. Особливе значення надається декоративній інтерпретації як методу, що допомагає зберегти фундаментальні академічні знання, водночас відкриваючи можливість їх переосмислення в контексті сучасних художніх завдань. Такий підхід формує у студентів не лише технічні навички, а й уміння аналітично працювати з формою, свідомо відбирати художні засоби та вибудовувати композицію як цілісну систему.

Важливою складовою авторської концепції є акцент на конструктивному й об'ємно-просторовому мисленні, зокрема через роботу з драперіями, колажем, декоративним рельєфом та асамбляжем. Ці елементи розглядаються не як додаткові навчальні вправи, а як повноцінні інструменти формотворення, що сприяють розвитку відчуття матеріальності, просторових взаємозв'язків і пластики форми. Дисципліна, таким чином, є перехідною ланкою між академічним живописом і практикою роботи в матеріалі, характерною для різних напрямів декоративно-прикладного мистецтва.

Авторська концепція також передбачає збереження художньої традиції без її механічного відтворення. Академічні принципи живопису розглядаються як живе підґрунтя для творчого розвитку, а не як застиглий канон. Декоративна інтерпретація допомагає студентам усвідомити спадковість мистецької школи та водночас сформувати власну художню позицію, адаптовану до сучасного культурного контексту. У цьому сенсі дисципліна сприяє формуванню фахівця, здатного поєднувати традицію й інновацію, аналітичне мислення й інтуїтивне відчуття форми, академічну культуру та індивідуальний творчий досвід.

Постановка завдання. Особливості художнього бачення навколишнього світу в художників декоративно-прикладного мистецтва виражається в інтересі до природи речей. Художник звертається не лише до вивчення площини, а й аналізує структури, фактури та об'єми. Постановки з навчальної дисципліни «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису» дають змогу вивчати всілякі зміни форми за допомогою різноманітних предметів, живої натури і драперій. Живописні та декоративні завдання у зв'язку зі специфікою навчання доповнюються конструктивними та фактурними аспектами. Для цього необхідні побудови з драперій у постановках.

Під час вивчення навчальної дисципліни «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису» кожна постановка натюрморту, портрета, фігури натурника та інтер'єру мають своє конструктивне середовище, свою структуру та цілий спектр фактур. Ґрунтовний аналіз форми як об'єму та інтерпретування завдань можливі лише тоді, коли навчання студентів здійснюється з урахуванням особливостей декоративно-прикладного мистецтва.

Слід наголосити на неабиякому значенні наявності конструктивних та структурних побудов із драперій у костюмованих постановках, натюрмортах та інтер'єрі. Під час опанування декоративною інтерпретацією вирішення цієї проблеми вкрай важливе для формотворчого процесу.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному осмисленні ролі драперій як конструктивного та формотворчого чинника в навчальній дисципліні «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису» у контексті фахової підготовки художників декоративно-прикладного мистецтва. Нами вперше здійснено розгорнутий аналіз драперій не лише як допоміжного елемента навчальної постановки, а й як активного засобу організації простору, ритму, фактури та об'єму в декоративно-живописному середовищі.

Також новизна дослідження полягає в систематизації навчальних завдань дисципліни (площинний живопис, колаж, декоративний рельєф, асамбляж) крізь призму конструктивного та фактурного мислення, що допомагає розглядати декоративну інтерпретацію як перехідну ланку між академічним живописом і роботою в матеріалі за спеціалізаціями факультету декоративно-прикладного мистецтва. Запропоновано розширене трактування формотворчого потенціалу драперій у навчальному процесі, що поєднує історико-мистецтвознавчий, педагогічний і практичний аспекти.

Окрему новизну становить запровадження в науковий обіг узагальненого педагогічного досвіду кафедри монументального і станкового живопису Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, зокрема в частині еволюції навчальної дисципліни та розширення її змісту за рахунок конструктивних і фактурних завдань.

Методологічну основу дослідження становить комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує методи мистецтвознавчого, культурологічного та педагогічного аналізу. У процесі роботи застосовано формально-композиційний метод для виявлення закономірностей побудови форми, ритму та просторових взаємозв'язків у декоративній інтерпретації академічних завдань із живопису. Конструктивно-аналітичний метод використано для дослідження взаємодії об'ємів, фактур і структур, утворених за допомогою драперій у навчальних постановках.

Історико-мистецтвознавчий метод допоміг простежити еволюцію трактування драперій у світовому мистецтві – від античності до авангарду XX століття – та окреслити стилістичні принципи, що вплинули на формування сучасного декоративного мислення. Порівняльний метод застосовано для зіставлення різних художніх і педагогічних підходів до роботи з площиною, об'ємом, рельєфом та асамбляжем у контексті навчального процесу.

Важливу роль відіграє емпіричний метод, заснований на аналізі практичного досвіду викладання дисципліни «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису», а також на спостереженні за виконанням студентських робіт різних спеціалізацій. Узагальнення результатів навчальної практики допомогло виявити ефективність використання драперій як формотворчого інструменту в професійній підготовці майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва.

У розділі розглядається значення драперій в образотворчому навчальному процесі на факультеті декоративно-прикладного мистецтва. Підкреслюється важливість дослідження цих аспектів. Аналізується інтерпретування співвідношень фактур, структур та об'ємів, побудованих зі складок драперій у живописному середовищі. Також вивчається взаємовплив моделі та просторових побудов за допомогою драперій.

Допомога в розумінні особливостей побудови конструкцій із різноманітних драперій у формотворчому процесі і є метою даної праці.

Результати дослідження та їх обговорення. Літературна база дослідження формує цілісне теоретико-методичне підґрунтя для аналізу композиційних, конструктивних та об'ємно-просторових аспектів у контексті декоративної інтерпретації академічних завдань із живопису. Подані джерела охоплюють як фундаментальні праці з теорії композиції, так і дослідження з історії декоративного мистецтва і формування візуальної мови модерного та авангардного мистецтва, що є важливим для підготовки фахівців у галузі декоративно-прикладного мистецтва.

Вагомою основою для розуміння закономірностей композиційного мислення є навчальний посібник В. Є. Михайленка та М. І. Яковлєва «Основи композиції», у якому системно викладено принципи організації художньої фор-

ми, взаємодії елементів композиції, ритму, рівноваги та цілісності [2]. Праця має методологічне значення для формування професійних навичок студентів і безпосередньо пов'язана з розвитком конструктивного та образного мислення в живописі й декоративному мистецтві. Методичний аспект композиційної підготовки також представлений у посібнику Ю. Приймича, де акцент зроблено на адаптації теоретичних положень до навчального процесу зі спеціальностей образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва [8].

Питання об'ємно-просторової організації художньої форми розкрито в праці Ю. В. Ідака, О. Й. Лясковського і Т. М. Клименюка «Основи об'ємно-просторової композиції». У ній розглядаються закономірності формування просторових структур, взаємодія площини та об'єму, а також принципи побудови складних композиційних рішень [7]. Це джерело особливо важливе для осмислення просторового мислення студентів монументального і станкового живопису, де декоративна інтерпретація базується на узагальненні форми та конструкції.

Окреме місце в джерельній базі посідає навчальний посібник Л. С. Голембовської «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису», у якому безпосередньо розглянуто специфіку інтерпретації академічних постановок декоративною художньою мовою [4]. Авторка наголошує на значенні формальних узагальнень, стилізації, ритмізації та умовності як ключових принципів декоративного мислення. Це видання є профільним для аналізованої теми й має безпосередній зв'язок із навчальною дисципліною, що викладається на кафедрі монументального і станкового живопису.

Історико-мистецтвознавчий контекст декоративного мистецтва представлений у фундаментальній праці З. Чегусової «Декоративне мистецтво України кінця XX сторіччя. 200 імен», де узагальнено творчі практики провідних українських митців [3]. Це джерело допомагає простежити еволюцію декоративної образності, роль стилізації та формотворчих експериментів у сучасному мистецтві, що є важливим для осмислення актуальних педагогічних підходів.

Проблематика формування візуальної мови та роботи з формою і драперіями в академічному рисунку розглянута в статті Ю. Бернацького та А. Лахна, де простежено перехід від канонічних форм до реалістичної динаміки [6]. Це дослідження доповнює аналіз композиційних і конструктивних принципів, оскільки робота з драперіями є важливим етапом у формуванні просторового мислення та декоративної узагальненості.

Значний вплив на формування сучасних підходів до декоративної інтерпретації мають теоретичні праці, присвячені авангардному мистецтву та конструктивізму. Дослідження А. Глеза про кубізм, а також монографії В. Ґомперца про сучасне мистецтво, Т. Павлової про творчість В. Єрмілова,

М. Хольчей про В. Вазареля розкривають принципи формального аналізу, геометризації, конструктивної побудови форми та простору [1; 5; 9; 10]. Ці джерела допомагають осмислити витоки сучасного декоративного мислення, де форма, структура та ритм відіграють визначальну роль.

Узагальнюючи, зазначимо, що подані літературні джерела створюють цілісну науково-методичну основу для дослідження декоративної інтерпретації академічних завдань із живопису. Вони поєднують теоретичні положення композиції, практичні методики навчання, історико-мистецтвознавчі узагальнення та авангардні концепції формотворення. Така багатовекторність джерельної бази забезпечує комплексний підхід до аналізу формування професійних компетентностей студентів факультету декоративно-прикладного мистецтва та обґрунтовує актуальність досліджуваної теми.

Загальнохудожні вміння, а також конструктивні й об'ємно-просторові особливості є базовими складниками фахової підготовки студентів, які навчаються за напрямом декоративно-прикладного мистецтва. Формування навичок композиційного мислення та здатності до формальних узагальнень у постановках декоративної інтерпретації відіграє ключову роль у подальшому професійному становленні здобувачів освіти, зокрема в контексті розвитку самостійного творчого процесу.

Зазначені аспекти реалізовуються в межах навчальної дисципліни «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису», що входить до освітньої програми з живопису Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука та викладається на кафедрі монументального і станкового живопису. Дисципліна спрямована на формування в студентів умінь декоративного узагальнення, стилізації та конструктивного осмислення академічних постановок у живописі.

Навчальну дисципліну було впроваджено на кафедрі монументального і станкового живопису Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука паралельно з основним курсом живопису. Її розробниками стали Ф. Федько та С. Білостоцький, які заклали методичні засади декоративної трансформації академічних завдань. Початково структура дисципліни передбачала виконання навчального завдання «Площинний живопис», що було спрямоване на розвиток композиційного мислення, відчуття площини та узагальнення форми як основи декоративного підходу в живописі.

У подальшому дисципліна була розширена Л. Голембовською та доповнена навчальними завданнями «Колаж», «Декоративний рельєф» та «Асамбляж». На основі цієї навчальної дисципліни Л. Голембовська розробила навчальний посібник «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису». Посібник побачив світ у видавництві «Кафедра» 2014 року. У

виданні розглянуто значення декоративної інтерпретації загалом та конструктивних побудов у завданнях на основі драперій в одному з розділів.

У даному ж дослідженні ці аспекти розглянуто автором ґрунтовніше та докладніше, що вкрай важливо для розвитку мистецької грамоти в студентів, які вивчають монументальний живопис, іконопис та різні фахові дисципліни декоративно-прикладного мистецтва. Це все входить у широкий світ сучасного візуального мистецтва.

Особливості художнього бачення навколишнього світу в художників декоративно-прикладного мистецтва виражається в інтересі до природи речей. Художник звертається не лише до вивчення площини, а й аналізує бачення структур, фактур та об'ємів. Естетика навчання на факультетах декоративно-прикладного мистецтва вбирає в себе вміння працювати з художнім відбором і творчим узагальненням, ураховуючи особливості матеріалу, в якому виконуватиметься завдання. Під час навчання в ВНЗ мистецького спрямування вагоме значення має професійне навчання та оволодіння основами художньої майстерності. Для професійного мистецького розвитку студентів необхідний живопис. Живописна грамота є основою подальшої праці в будь-якій галузі мистецтва – у монументальному, сакральному, декоративно-прикладному мистецтві. Студенти вчаться цілісному образному баченню об'єкта під час виконання навчальних завдань.

Але навчальні програми кафедри включають не лише академічний живопис, а й таку дисципліну, як «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису». Завдання кафедри живопису, тобто навчання проходить на факультеті ДПМ з першого до п'ятого курсу. Постановки з живопису та з інтерпретації дають змогу вивчати всілякі зміни форми за допомогою різноманітних предметів, живої натури і драперій. Живописні та декоративні завдання у зв'язку зі специфікою навчання доповнюються конструктивними та фактурними аспектами. Натюрморти, портрети, костюмовані постановки, постановки з оголеною натурою та інтер'єри завжди доповнюються різноманітними драперіями. За допомогою драперій досліджуються фактурність і матеріальність у співвідношеннях тону і кольору. Також студенти вчаться аналізу структури, фактури та конструкції під час опанування законами формотворення за допомогою драперій, які доповнюють постановки з декоративної інтерпретації. Ця дисципліна істотно допомагає під час освоєння формотворчих аспектів у навчальних постановках, що формує світогляд професійного митця.

Особливості викладання живопису та декоративної інтерпретації завдань з живопису на факультетах декоративно-прикладного мистецтва допомагають розвинути гостроту і ясність сприйняття декоративності й конструктивного підходу до зображення натурних мотивів студентами.

«Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису» – дисципліна, що допомагає майбутнім спеціалістам набути необхідних знань і практичних навичок в образному відтворенні навколишнього світу, на основі яких вони можуть оволодіти обраною спеціальністю, стати художником-професіоналом. Викладання декоративної інтерпретації на кафедрі монументального та станкового живопису ґрунтується як на основі досягнень української школи академічного живопису, так і на здобутках українського авангарду. За умови засвоєння цієї дисципліни студенти повинні оволодіти законами умовної подачі форми предметів та основами художньої інтерпретації форм і мати уявлення про історію та головні напрями розвитку сучасного живопису.

Завдання з інтерпретації є своєрідним містком між академічним живописом і конструктивно-декоративними композиціями на обраних студентами спеціалізаціях факультету декоративно-прикладного мистецтва. Предметом вивчення декоративної інтерпретації академічних завдань із живопису є розгляд принципів передачі форми за допомогою колірних відносин не лише на площині аркуша, а й вивчаючи колажні, рельєфні мотиви та прийоми асамбляжу.

В основі навчальної дисципліни «Декоративна інтерпретація академічних завдань» лежить площинний живопис. Але дисципліна включає не лише площинній підхід до живопису, а й прийоми колажу, рельєфу та асамбляжу.

Розглянемо етапи розвитку площинного живопису, колажу, декоративного рельєфу та асамбляжу.

Площинний живопис. Для площинного живопису характерні пласкі плями локального кольору, окреслені виразними контурами, чіткі лінії; умовні способи просторової побудови і відтворення предметів, які розкривають глядачеві змістову логіку зображення, розміщення предметів у просторі, але майже не порушують двовимірність площини.

Найдавніші наскальні зображення (30–21 тис. років до н. е.) становили обведені по контуру різні зображення кистей рук, тварин, людей. Саме лінія стала першим кроком до розуміння умовної живописної площини. Настінне площинне зображення є одним із найважливіших засобів вираження в єгипетському мистецтві.

На лінійно-площинному принципі будується мистецтво Стародавнього Сходу, мистецтво Давньої Греції до V століття, а також середньовічне мистецтво.

У середні віки розвивалися живопис, фреска, а також книжкова мініатюра. Ікони, настінні розписи, мозаїки, вітражі разом з архітектурою утворювали в церковних інтер'єрах єдиний ансамбль.

Українська народна картинка, портрет, українське килимарство, петриківський розпис, різьблення по дереву та камінню, мистецтво емалі – усе

це включає площинний підхід до зображення. Традиції національного образотворчого фольклору використовуються в різних видах та жанрах образотворчого мистецтва.

Народні традиції в образотворчому мистецтві України сягають часів Київської Русі. Вони виявилися в монументальному малярстві, іконописі на дереві, полотні та склі, народній картині. Протягом віків творчість народних митців була важливим компонентом духовної культури – того, що робить мистецьку спадщину України оригінальною і неповторною.

З XIX ст. набули поширення так звані «мальовки» – станкові декоративні розписи. Виникає такий вид мистецтва, як народна картина, уособлення народного наївного живопису. Згодом виникає окремий вид народного мистецтва – декоративний розпис на папері та на дереві. Петриківка – це найвідоміший центр українського народного малювання, де майстри виробили свою особливу стилістику.

Особливою галуззю українського народного мистецтва є писанкарство. Писанка – одне з найяскравіших явищ народного мистецтва України. Вона демонструє основні мотиви українського орнаменту. В Коломиї створено Музей писанки, а в канадському місті Венгревіль неподалік Едмонтона встановлено найбільший у світі пам'ятник українській писанці. Писанку можна назвати найдавнішим зразком традиційного декоративного розпису.

Похідним від декоративного розпису можна назвати мистецтво витинанки. Це вирізування з паперу, що набуло поширення в першій половині XX ст. Витинанки кінця XIX – початку XX століття вирізняються високою художньою майстерністю виконання.

Неможливо осмислити сучасність, не знаючи свого минулого. Народне мистецтво збагачує внутрішній світ людини, сприяє розвитку культури та прогресу.

Колаж. Колаж (франц. Collage – наклеювання) – це техніка наклеювання на цупку основу різних шматочків із найрізноманітніших матеріалів, що відрізняються від основи фактурою, кольором, текстурою. Всі фрагментарні його часточки поєднуються в цілісний мистецький образ. Нашарування різних фактур пластично організовують площину і створюють можливість для образної інтерпретації дійсності.

Колаж виник ще у XVI сторіччі. Своєрідний колажний підхід до створення живописних портретів характерний для творчості італійського митця Джузеппе Арчімбольдо. Ще в хроніках XVIII сторіччя описуються колажі з крилець метеликів. Їх робили в жіночих монастирях для прикрашання інтер'єрів. Початком колажу можна також вважати гербарії та дівочі альбоми з різноманітними вклейками.

Наприкінці XIX – на початку XX сторіччя набуває розвитку мистецтво авангарду. З його розвитком колаж як мистецький прийом починають вико-

ристовувати художники-кубісти. У творах Жоржа Брака та Пабло Пікассо вперше з'являються колажні вставки. Згодом колаж стає поширеним прийомом у творчості інших представників кубізму, дадаїзму та інших.

Предметний світ великий і різноманітний. Можливості варіабельності фактур у колажі безмежні. Із розвитком цього прийому виникає цікава тенденція. В колажі починають відігравати велику роль рельєфні вставки. Художників зацікавлюють не лише фактури, а й гра кольорів та фактур на рельєфних вставках. Рельєф приваблював художників завжди. Розглянемо це поняття.

Декоративний рельєф. Рельєф – це об'ємне зображення на площині, один із видів скульптури, в якому зображення створюється за допомогою об'ємів, що виступають над площиною фону.

Перші художні рельєфи відносять ще до часів Давнього Єгипту. Старогрецький рельєф, старокитайський рельєф, рельєфи епохи Відродження. Рельєф можна спостерігати в різноманітних течіях різних віків. Розрізняють три види рельєфів:

- барельєф (низький рельєф);
- горельєф (високий рельєф);
- контррельєф (заглиблення в площині).

Рельєфом займалися художники різних епох. Нового звучання рельєфові надали художники авангарду.

Авангард (фр. Avant-garde – «передовий загін») – узагальнююча назва течій у європейському мистецтві, що виникли на межі XIX і XX століть. Для авангарду важливе не лише зображення на картині, а й те, як вона виконана і яку ідею втілює. В Україні ці процеси також набули широкого розвитку.

Незважаючи на непростий і трагічний розвиток мистецтва в Україні у XIX–XX століттях, українські художники привнесли у світ авангарду барокове багатство форми, фактурність килимів, кераміки та життєву силу народного мистецтва України. В. Татлін, А. Архипенко, В. Єрмілов, А. Богомазов. М. Бойчук, М. Жук, О. Екстер, М. Синякова, Д. Бурлюк, А. Манєвич, А. Петрицький та багато інших мужніх творчих особистостей українського мистецтва є золотим фондом світового авангарду.

Цікаво те, що займаючись проблемами формотворення, багато хто із цих митців досліджував не лише колаж, а ще й рельєф. Рельєф набув нового звучання. З розвитком промисловості відбувалося вдосконалення предметного світу. Готовий предмет як художній об'єкт зацікавлює художників. Художники починають використовувати у творчому процесі колажні поєднання з предметів промислового виготовлення. Виникає асамбляж.

Асамбляж. Асамбляж (франц. assemblage; від assembler – збирати) – об'ємна композиція з неоднорідних предметів, у якій використано об'ємні

деталі або цілі предмети аплікативно. Допускає живописні доповнення фарбами, а також металом, деревом, тканиною та іншими структурами. Можна визначити асамбляж як колаж у тривимірному просторі. Асамбляж знайшов коріння в мистецтві початку XX століття. Термін запровадив Жан Дюбюффе в1953 році. У широке використання термін увійшов після виставки «Мистецтво асамбляжу», що 1961 року проходила в Нью-Йоркському Музеї сучасного мистецтва.

Під час вивчення різних дисциплін студентам необхідні знання з історії та розвитку різних стилів візуального мистецтва. Це дуже широкий світ мистецької майстерності. Інформація – основа становлення студента як митця.

Студенти дуже чутливі до нових поглядів на знайомий предмет, з великим задоволенням експериментують. За допомогою навчальних завдань «Декоративної інтерпретації академічних завдань» – площинного вирішення, колажу, декоративного рельєфу та асамбляжу розкривається можливість творчо перевтілювати натурний мотив у твір мистецтва. Творчий підхід до освоєння цієї дисципліни робить можливим опанування законами формотворення.

Естетичне виховання за допомогою вивчення творчості різних художніх шкіл, течій, синтезу різних видів мистецтва допомагає в розвитку художнього смаку. Без художнього смаку не може бути професійної творчої діяльності.

«Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису» – це проміжна, перехідна дисципліна від натурної постановки до виконання завдання в матеріалі. Вона досліджує варіабельність форми та умовність її відтворення. Умовність лежить в основі мистецтва. Вона є образним відтворенням натури. Художня умовність – це спосіб відтворення дійсності у мистецтві в індивідуально-неповторній формі. «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису» дає можливість творчо перевтілювати натурний мотив у твір мистецтва. Під час вивчення цієї дисципліни в студентів розвивається вміння творчо узагальнювати свої враження від роботи в матеріалі на всіх спеціалізаціях факультетів ДПМ.

У творчому процесі митець відтворює дійсність крізь призму власного світосприйняття. Він проявляє своє особисте ставлення до навколишнього світу за допомогою художніх образів. Творчий процес потребує естетичного підходу до сприйняття форми. Метою вивчення дисципліни «Декоративна інтерпретація академічних завдань» є професійна підготовка студентів для самостійної творчості. Кожна постановка, натюрморт та інтер'єр мають своє середовище, свою структуру, свою кольорову гаму. Ґрунтовний аналіз форми як об'єму в рисунку та живописі можливий лише тоді, коли навчання студентів здійснюється з урахуванням особливостей декоративно-прикладного мистецтва. Нині мова йде про завдання з декоративної інтерпретації ака-

демічних завдань із живопису на факультетах декоративно-прикладного мистецтва. Неабияке значення в навчальному процесі має наявність драперій у натюрмортах, костюмованих постановках та інтер'єрі.

Освоєння декоративної інтерпретації є підставою для яскравого розмаїття декоративних та конструктивних елементів у завданнях із цієї дисципліни. Доповнення цих завдань драперіями – обов'язкова умова навчання. Драперіями називають різні тканини, що доповнюють композицію художнього твору. Драперія – це тканина, накинута на предмет або закріплена на площині в одній або кількох точках, яка утворює різноманітні складки. Складки в драпіруванні утворюються в певному порядку, створюючи цікаві угруповання, ритмічні чергування, що відкриває багаті образотворчі можливості для митця. Зображення драперій із різними складками дає художнику можливість максимально повно втілити свій задум. Драперії і складки з них є необхідним атрибутом зображення і важливим композиційним чинником.

Драперії – один із виразних формотворчих засобів в образотворчому мистецтві. Можна згадати твори художників Стародавнього Сходу, в яких складки в драпіруваннях трактувалися на зразок орнаментальних прикрас. Античні художники застосовували особливий рід драперій, а саме так звані мокрі драпірування, які ясно обрисовують форму тіла. Римські скульптори довели мистецтво драпірування до високого ступеня досконалості. Можна спостерігати суворі, конструктивні складки в готиці. Художники епохи Відродження посилювали красу і виразність людської фігури м'якими, витонченими і цілком природними складками драперій. В історії світового образотворчого мистецтва зображення драперій завжди займало одне з найважливіших місць, а принцип їхнього трактування в різні епохи різними школами, напрямами й окремими художниками служив однією з найважливіших ознак стилю. Краса складок драперій використовувалася художниками на різних щаблях розвитку формотворення в образотворчому мистецтві. Форма складок залежить від властивостей і виду матеріалу.

У різних умовах складки в драпіруванні утворюються в певному порядку, створюючи цікаві конструкції, ритмічні поєднання, пластичні лінії, що відкриває багаті образотворчі можливості для художника. Адже вміти правильно передавати їхню специфічну форму можна лише тоді, коли студент логічно і просторово мислить. А це якраз і свідчить про оволодіння початковою грамотою образотворчого мистецтва, без якої неможливий подальший розвиток у творчості. Драперії входять до постановки натюрмортів, голови живої моделі, фігури людини і т. д. Приступаючи до зображення драперій, треба прагнути якомога ясніше виявити характер тканини та складок із неї. Вигляд складок залежить від пластичних властивостей тканини. Навчальну постановку з декоративної інтерпретації живопису освітлюють таким

чином, щоб характер драпірування був виявлений найбільш рельєфно. Під час постановки натюрморту, завдань із живою натурою, портрета, інтер'єру необхідно визначити тонові, кольорові та конструктивні співвідношення між драперіями та предметами. Композиція постановки повинна бути чітка в декоративному та конструктивному сенсі. Декоративність у постановках має бути виражена співвідношенням кольорів та фактур між драперіями та предметами. Мають значення тканини різних фактур і текстур. Розуміння особливостей декоративності і конструктивності – основні вимоги навчального процесу.

Особливості навчання на факультетах декоративно-прикладного мистецтва потребують специфічного підходу до викладання живопису. Декоративна інтерпретація академічних завдань із живопису узгоджує перехід від натурних мотивів до завдань випускаючих кафедр. Такі спеціалізації, як кераміка, дерево, метал, текстиль, моделювання одягу, вишивка, монументальний живопис, іконопис потребують підвищеної уваги не лише до площинних, а й до фактурних та структурних мотивів у живописі. Порівняння величин та об'ємів предметів, їхнього нагромадження та всілякі поєднання вчать студентів баченню пропорцій. Розуміння цієї проблеми необхідне, адже без гармонійно розвиненого сприйняття навколишнього світу не може відбутися художник.

Постановки з декоративної інтерпретації живопису мають включати поєднання різних площин та об'ємів, побудованих із драперій. Це можуть бути і різновисокі площини, розташовані під різними кутами. Це можуть бути одна чи кілька поверхонь, утворених складками тканини. Завдання повинні включати різні конструкції предметів і драперій; дослідження об'ємів; освітлення і тіні; різні ступені глибини та розташування предметів у живописному середовищі. Обов'язково треба використовувати різнофактурні тканини і тканини різних кольорів, картаті й однотонні. Присутність різноманітних драперій у різних завданнях та зіставлення її структури, фактури з живописною та конструктивною канвою натюрморту, постановки живої натури, інтер'єру допомагає розвинути в студентів відчуття гармонії кольорів, образне бачення, конструктивне сприйняття побаченого, професіоналізм та художній смак. Художня умовність – це спосіб відтворення дійсності в мистецтві в індивідуально-неповторній формі. Дослідження форми має різноманітні аспекти. Розмаїття форми невичерпне. Співвідношення кольору необхідні для розвитку емоційного сприйняття форми, для передачі колориту в завданнях кафедри живопису. Колір має значення і для об'ємів, і для площин. Дослідження площин, кольору, фактур важливі для професійного виконання завдання. Фактурою можна акцентувати певні частини композиції, передавати різноманітність відчуттів від натурного мотиву. У світі мистецтва предметні мотиви

мають надзвичайне значення для узгодження просторових побудов із площиною картини. Завдання з використанням фактур та конструктивних побудов за допомогою драперій потребують від студентів прискіпливого вивчення поверхні предметів, тканин, різних аксесуарів у постановках із живопису та декоративної інтерпретації. Залежно від завдання з декоративної інтерпретації та відповідно до навчальних програм кафедри живопису студенти можуть обирати колаж, декоративний рельєф або асамбляж. У завданнях, які виконуються студентами, щовивчають художню обробку дерева, металу, кераміку та моделювання костюма, доречно звертати увагу на структури, рельєфи, об'єми. У завданнях, які виконують студенти, що вивчають декоративний розпис, вишивку і текстиль, доречніше звертати увагу на площинні мотиви та фактури. Це додасть майбутнім митцям знань та мистецької професійності.

Для художників ДПМ характерне декоративне та конструктивне сприйняття живописного середовища. Вивчення декоративної інтерпретації розвиває в студентів гостроту сприйняття декоративності і конструктивності.

Важливе значення мають постановки з живою натурою. Жива натура потребує образного підходу та знаковості зображення. Щоб опанувати професійне зображення живої натури, необхідні знання пластанатомії. За допомогою знання пластанатомії студенти можуть вільно оперувати різними прийомами площинного живопису, колажу, рельєфу та асамбляжу під час конструктивного підходу до побудови живої натури.

Характер зображення моделі залежить від особливостей, пластики та силуету. Драперіями можна організовувати простір, утворювати необхідні структурні та об'ємні вставки у постановках із живою натурою. За допомогою драперій можна утворювати настрій, тобто закладати в постановку заданий емоційний стан у зображенні портрета. Організація глибинної та конструктивної побудови середовища і моделі можлива за допомогою ритму складок драперій у костюмованих постановках у поєднанні з драпіровками на тлі композиції. Завдання повинні включати різні конструкції драперій у співвідношенні з живою натурою під час дослідження об'ємів та освітлення об'єкта.

Різноманітність форми в предметному середовищі захоплює та спонукає до вивчення різних формотворчих поєднань. Включаючи різні об'єми, структури, фактури, завдання кафедри живопису допомагають у розумінні особливостей різних матеріалів. Це буде в нагоді для праці над дипломними проєктами різних спеціалізацій. Виникає необхідність свідомої праці з площиною, конструкцією об'єкта, фактурними мотивами.

Практичні результати впровадження навчальної дисципліни «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису» найповніше простежуються в аналізі студентських робіт, виконаних упродовж навчального процесу. Зміст і характер цих робіт дають змогу оцінити рівень засвоєння

композиційних принципів, сформованість конструктивного та просторового мислення, а також здатність до декоративного узагальнення форми.

У процесі аналізу студентських робіт виокремлюється кілька типологічних груп. До першої належать композиції, орієнтовані на площинне вирішення образу, у яких домінують ритм, силует і колірні співвідношення. Друга група представлена роботами з вираженим конструктивним підходом, де форма вибудовується через логіку складок, мас і напрямів, а простір сприймається як активний елемент композиції. Третю групу становлять експериментальні роботи, у яких декоративна інтерпретація поєднується з фактурними рішеннями, колажем або елементами рельєфу, що свідчить про пошук індивідуальної художньої мови.

Порівняльний аналіз робіт студентів різних курсів демонструє чітку динаміку професійного зростання. На початкових етапах навчання переважають спроби формального узагальнення без достатнього усвідомлення конструкції та просторових взаємозв'язків. У подальшому простежується зростання здатності до цілісного бачення композиції, свідомого використання ритму, масштабу та колірної організації. Студенти старших курсів демонструють уміння працювати з умовністю форми, підпорядковуючи окремі елементи загальному декоративному задуму.

Аналіз робіт допоміг також виявити характерні труднощі, з якими стикаються студенти в процесі навчання. До них належать надмірна деталізація, що суперечить принципам декоративного узагальнення, недостатня узгодженість між формою і кольором, а також невпевнене трактування простору. Водночас успішні рішення пов'язані з умінням виділяти головні маси, ритмізувати складки драперій, узгоджувати площинні й об'ємні елементи і використовувати колір як засіб формотворення.

Навчальні завдання дисципліни «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису» спрямовані на поетапне формування в студентів здатності трансформувати академічну натурну постановку в умовно-декоративну художню форму. Вони побудовані таким чином, щоб послідовно переводити студента від площинного мислення до усвідомлення конструкції та просторової організації образу, зберігаючи при цьому зв'язок з академічними основами живопису.

Базовим і вихідним є навчальне завдання «Площинний живопис», у межах якого студенти зосереджуються на організації композиції в площині, взаємодії силуетів, ритмі та колірних співвідношеннях. Основна увага приділяється узагальненню форми, відмові від дрібної деталізації та підпорядкуванню елементів цілісному декоративному задуму. Це завдання формує здатність мислити площинно, що принципово важливо для подальшої роботи в декоративному мистецтві.

Важливу роль у навчальному процесі відіграють завдання, пов'язані з використанням колажу та асамбляжу. Ці техніки сприяють розвитку конструктивного мислення, оскільки змушують студента працювати з реальними матеріалами, фактурами та об'ємами, переосмислюючи форму через її монтаж і поєднання. Колаж і асамбляж допомагають вийти за межі живописної імітації та безпосередньо відчути закономірності побудови композиції, ритму і простору.

Наступним етапом є виконання завдань, пов'язаних із декоративним рельєфом, який є перехідною формою між площинним зображенням та об'ємною пластикою. Робота з рельєфом поглиблює розуміння світлотіньових співвідношень, пластики форми та просторових акцентів, водночас зберігаючи декоративну умовність. Це завдання готує студентів до роботи з матеріалом у тривимірному просторі.

Навчальні завдання дисципліни також вибудовують міждисциплінарні зв'язки з керамікою, текстилем, монументальним мистецтвом та іншими фаховими напрямами. Декоративна інтерпретація стає спільною методичною платформою, що допомагає студентам усвідомити універсальні принципи. Декоративна інтерпретація академічних завдань із живопису виконує не лише художню та методичну функцію, а й формує специфічний тип мислення, необхідний для професійної діяльності художника декоративно-прикладного мистецтва. У цьому контексті вона постає як когнітивний інструмент, що впливає на спосіб сприйняття, аналізу та конструювання художньої форми. Йдеться про перехід від безпосереднього наочного сприйняття натури до аналітичного бачення, у межах якого форма осмислюється як система взаємопов'язаних структурних елементів.

На початкових етапах художнього навчання сприйняття форми здебільшого має емпіричний характер: студент фіксує зовнішні візуальні ознаки об'єкта, зосереджуючись на деталях, фактурі та світлотіньових ефектах. Декоративна інтерпретація поступово змінює цю модель сприйняття, спрямовуючи увагу не на поверхню зображуваного, а на його внутрішню організацію. У процесі узагальнення студент навчається відокремлювати істотне від другорядного, аналізувати співвідношення мас, напрямів, ритмів і просторових зв'язків, що формує аналітичний тип художнього бачення.

Важливим когнітивним результатом декоративної інтерпретації є формування здатності «бачити структуру до зображення». Це означає, що художній образ починає вибудовуватися не шляхом копіювання натури, а через попереднє осмислене моделювання композиції. Студент прогнозує взаємодію форм у площині або просторі ще до початку роботи, що свідчить про розвиток внутрішнього образного плану. Такий підхід є принципово важливим для декоративно-прикладного мистецтва, де художнє рішення часто має передувати роботі з матеріалом.

Особливу роль у цьому процесі відіграє робота з драперіями, які є ефективним засобом тренування просторового прогнозування. На відміну від статичних предметів, драперія є змінною, динамічною формою, що потребує від студента постійного аналізу напрямів складок, напруження мас і взаємодії об'ємів. У процесі декоративної інтерпретації драперій студент не лише фіксує їхню зовнішню конфігурацію, а й навчається передбачати логіку їхнього розгортання в площині або рельєфі. Це сприяє розвитку просторової уяви, здатності до абстрагування та мисленнєвого оперування формою.

Декоративне мислення в межах дисципліни формується як усталена когнітивна навичка, а не як окремий художній прийом. Воно передбачає вміння швидко переходити від спостереження до аналізу, від аналізу – до узагальнення, а від узагальнення – до свідомого художнього рішення. Такий тип мислення допомагає студенту працювати з формою незалежно від конкретної техніки чи матеріалу, що є необхідною умовою професійної гнучкості в сучасному декоративно-прикладному мистецтві.

Отже, декоративна інтерпретація академічних завдань із живопису сприяє формуванню особливого когнітивного стилю художника, у якому поєднуються аналітичність, просторове прогнозування та образна узагальненість. Саме цей стиль мислення забезпечує здатність до свідомого формотворення, допомагає адаптувати академічні знання до різних художніх завдань і становить одну з ключових умов професійного становлення художника декоративно-прикладного мистецтва.

У системі художньої освіти декоративна інтерпретація академічних завдань із живопису виконує функцію своєрідної мови форми, за допомогою якої здійснюється переклад академічних знань у різні галузі декоративно-прикладного мистецтва. Йдеться не про механічне перенесення образів або мотивів, а про трансляцію базових формотворчих принципів – ритму, маси, силуету, пропорції, просторової організації – у матеріально й технологічно відмінні художні практики.

Академічний живопис формує в студента здатність спостерігати й аналізувати натуру, проте без етапу декоративної інтерпретації ці навички часто залишаються прив'язаними до площини зображення. Декоративна трансформація переводить академічний досвід у систему узагальнених формальних відношень, які можуть бути «прочитані» та реалізовані в кераміці, текстилі, монументальному мистецтві, художньому металі або дереві. Таким чином, декоративна інтерпретація стає універсальним кодом, що допомагає зберігати художню ідею незалежно від зміни матеріалу.

Процес такого «перекладу» передбачає усвідомлення того, які елементи образу є сутнісними, а які – похідними. У декоративній інтерпретації форма звільняється від випадкових натурних деталей і зберігає структурне

ядро, здатне адаптуватися до різних матеріальних умов. Саме ця здатність є визначальною для художника декоративно-прикладного мистецтва, чия професійна діяльність передбачає роботу в різних техніках і форматах.

У цьому контексті декоративна інтерпретація є не лише навчальною дисципліною, а й методологічним інструментом, що формує міждисциплінарне мислення. Вона допомагає студенту усвідомити спільну природу різних видів мистецтва та побачити за зовнішньою різноманітністю матеріалів єдині закономірності формотворення. Такий підхід забезпечує цілісність художньої освіти і готує фахівця, здатного вільно орієнтуватися між дисциплінами, зберігаючи цілісність авторського бачення.

Процес формування декоративного мислення в студентів під час вивчення декоративно-прикладного мистецтва має чітко виражену поетапну структуру, яка корелює з роками навчання та рівнем професійної зрілості. Кожен етап характеризується специфічними когнітивними зрушеннями, що визначають спосіб сприйняття, аналізу та формування художньої форми.

На першому курсі домінує етап наочного сприйняття, коли студент зосереджується на зовнішніх ознаках натури та прагне до максимальної візуальної подібності. Декоративна інтерпретація на цьому етапі виконує коригувальну функцію, спрямовуючи увагу на силует, площинну організацію та ритмічні співвідношення. Формується первинне усвідомлення того, що художній образ може існувати поза прямим копіюванням натури.

Другий курс характеризується переходом до аналітичного бачення. Студент починає усвідомлювати конструктивну основу форми, взаємозв'язок елементів композиції та логіку їхнього просторового розгортання. Декоративна інтерпретація на цьому етапі сприяє розвитку здатності до узагальнення та вибіркового відбору художніх засобів, формуючи основу для самостійного композиційного мислення.

На третьому курсі відбувається становлення структурного мислення, коли студент уже не лише аналізує форму, а й прогнозує її розвиток у площині чи об'ємі. З'являється здатність мислити формою до початку зображення, що свідчить про сформований внутрішній образ. Декоративна інтерпретація стає інструментом свідомого формотворення, а не навчальною вправою.

Четвертий курс позначений етапом інтеграції та індивідуалізації. Студент демонструє здатність застосовувати декоративні принципи відповідно до обраної спеціалізації, поєднуючи академічну підготовку з авторським баченням. Декоративна інтерпретація на цьому рівні функціонує як універсальний метод художнього мислення, що дає змогу адаптувати набуті знання до різних професійних завдань.

Дисципліна «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису» супроводжує студента протягом усього періоду навчання, забезпечу-

ючи послідовний розвиток когнітивних умінь: від наочного сприйняття – до свідомого формотворення й професійної самостійності.

Навчальна дисципліна «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису» має значний педагогічний потенціал у формуванні професійних компетентностей майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва. Її освітня цінність полягає в поєднанні теоретичних засад композиції з практичним досвідом творчої трансформації форми.

У процесі навчання відбувається активний розвиток просторового та конструктивного мислення, що проявляється в здатності студентів аналізувати форму, структурувати простір і вибудовувати композицію як цілісну систему. Робота з декоративними узагальненнями формує вміння бачити не окремі деталі, а взаємодію мас, ритмів і напрямів.

Важливим результатом є формування навичок узагальнення та стилізації, які допомагають студентам свідомо відмовлятися від натуралістичної точності на користь художньої виразності. Це сприяє розвитку індивідуального бачення та авторської позиції, необхідних для подальшої професійної діяльності.

Дисципліна також забезпечує підготовку до самостійної творчої діяльності, оскільки навчає працювати із заданим матеріалом не репродуктивно, а інтерпретативно. Студенти поступово переходять від виконання навчальних завдань за зразком до створення самостійних композиційних рішень, що базуються на особистому художньому задумі.

Особливу роль відіграє адаптація академічних знань до фахової спеціалізації. Декоративна інтерпретація є своєрідним мостом між класичною академічною підготовкою та специфікою декоративно-прикладного мистецтва, допомагаючи трансформувати академічні навички відповідно до вимог обраної професійної галузі. Саме в цьому полягає її ключове значення в сучасній системі художньої освіти. У межах дисципліни «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису» роль викладача виходить за межі традиційної моделі трансляції зразка або контролю технічної правильності виконання завдання. Викладач постає як модератор художнього мислення, який спрямовує пізнавальний і творчий процес студента, не нав'язуючи готових рішень.

Одним із ключових педагогічних інструментів у цьому процесі є постановка запитань, що активізують аналітичне мислення. Замість прямого виправлення помилок викладач орієнтує студента на самостійний аналіз композиційної структури, взаємодії елементів і логіки формотворення. Такий підхід сприяє усвідомленню художнього вибору як відповідального й аргументованого рішення.

Важливою функцією викладача є вміння вчасно зупиняти надмірність, що виникає на етапах активного пошуку декоративної виразності. Педаго-

гічне втручання в цьому випадку не полягає в обмеженні творчої ініціативи, а у фокусуванні уваги студента на головному композиційному завданні, допомагаючи зберегти структурну цілісність образу.

Провокування аналітичного погляду є ще одним аспектом модераторської ролі викладача. Через обговорення, порівняння різних варіантів вирішення та колективний аналіз робіт створюється середовище, у якому студент навчається бачити форму не лише інтуїтивно, а й раціонально, усвідомлюючи закономірності побудови декоративної композиції.

Особливе значення має здатність викладача допомогти студенту побачити власну помилку як ресурс розвитку, а не як ознаку невдачі. У такій взаємодії формується рефлексивне ставлення до навчального процесу, що сприяє розвитку самостійності і професійної відповідальності. Таким чином, викладач є не носієм єдиного правильного рішення, а партнером у процесі формування художнього мислення, що відповідає сучасним педагогічним підходам у мистецькій освіті.

У сучасному культурному та освітньому контексті дедалі актуальнішою стає проблема шаблонізації художнього мислення, зумовлена поширенням готових візуальних рішень, стилістичних кліше та швидких дизайнерських стратегій. У цьому середовищі декоративна інтерпретація академічних завдань із живопису постає як методологічна альтернатива формальній стилізації, орієнтованій на відтворення зовнішнього ефекту без глибокого осмислення форми.

Принципова відмінність декоративної інтерпретації полягає в спрямованості на формування мислення, а не засвоєння шаблону. Навчальний процес зосереджується на аналізі структури, ритму, просторових взаємозв'язків і внутрішньої логіки образу, що унеможливлює механічне копіювання стилістичних зразків. Студент навчається працювати з формою як із відкритою системою, що допускає варіативність рішень, але потребує усвідомленого вибору.

Декоративна інтерпретація протидіє формальній стилізації, оскільки не орієнтується на зовнішню впізнаваність стилю чи відповідність актуальним трендам. Натомість акцент переноситься на внутрішню структуру художнього образу, яка зберігає цілісність незалежно від зміни техніки, матеріалу або стилістичних уподобань. Такий підхід формує здатність працювати поза межами швидкоплинних модних тенденцій і сприяє розвитку довготривалої професійної компетентності.

Важливим наслідком застосування декоративної інтерпретації є виховання художника, а не виконавця. Студент набуває навичок самостійного формотворення, відповідальності за художній вибір і здатності аргументувати власні рішення. У цьому контексті декоративна інтерпретація є інструментом професійної автономії, що допомагає майбутньому фахівцю зберігати індивідуальність у межах фахової дисципліни.

Таким чином, декоративна інтерпретація академічних завдань із живопису може розглядатися як важливий педагогічний механізм протидії клішованому дизайну. Вона формує аналітичне й відповідальне художнє мислення, здатне протистояти поверховій стилізації та забезпечувати змістовну, професійно виважену художню практику в сучасному культурному середовищі.

Загальна динаміка студентських робіт свідчить про поступовий перехід від наслідування заданих зразків, від їх цитування до самостійних композиційних рішень. Це підтверджує ефективність дисципліни як інструменту формування професійних компетентностей, зокрема здатності до аналітичного мислення, творчої інтерпретації та усвідомленої роботи з художньою формою. Отримані результати засвідчують доцільність подальшого розвитку та впровадження дисципліни в системі фахової підготовки студентів декоративно-прикладного мистецтва. Оцінювання результативності навчальної дисципліни «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису» потребує чітко окреслених критеріїв, що дають змогу зафіксувати не лише рівень виконання окремих завдань, а й ступінь сформованості декоративного мислення як професійної якості. На відміну від технічних умінь, декоративне мислення проявляється в способі прийняття художніх рішень і може бути виявлене через низку стабільних ознак.

Одним із ключових критеріїв є здатність студента мислити формою до початку практичної роботи. Це проявляється в умінні попередньо вибудовувати композиційну структуру, усвідомлювати взаємодію мас, ритмів і просторових акцентів ще на рівні ескізного задуму. Наявність внутрішнього образу до початку виконання свідчить про перехід від інтуїтивного реагування до свідомого формотворення.

Другим важливим критерієм є свідомий відбір декоративних елементів замість їхнього накопичення. Сформоване декоративне мислення передбачає вміння підпорядковувати всі елементи композиції головній ідеї, уникати перевантаженості та випадковості. Студент демонструє здатність відмовлятися від другорядного на користь композиційної ясності, що є показником професійної зрілості.

Наступним критерієм є стабільність конструктивної основи незалежно від обраної техніки чи матеріалу. Декоративне мислення виявляється в збереженні структурної логіки образу під час переходу від живопису до колажу, рельєфу або роботи в матеріалі. Якщо конструкція не руйнується зі зміною технічних засобів, це свідчить про глибинне засвоєння принципів формотворення.

Важливою ознакою сформованості декоративного мислення є також уміння трансформувати мотив без втрати образної цілісності. Студент, який володіє декоративною інтерпретацією, здатний змінювати масштаб, ритм,

фактуру або просторову організацію мотиву, зберігаючи його художню ідею. Така гнучкість мислення є необхідною умовою професійної діяльності у сфері декоративно-прикладного мистецтва.

Завершальним інтегральним критерієм є поява авторської інтонації за умови збереження професійної дисципліни. Індивідуальне бачення виявляється не в порушенні методичних вимог, а у свідомому виборі засобів виразності, послідовності композиційних рішень і цілісності образу. Саме поєднання особистісного початку з конструктивною виваженістю свідчить про сформованість декоративного мислення як професійної якості.

Отже, запропонована система критеріїв допомагає об'єктивно оцінити ефективність дисципліни «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису» та зафіксувати результати навчання не лише на рівні виконаних робіт, а й на рівні трансформації художнього мислення студентів. Ці критерії можуть бути використані як у навчальному процесі, так і в подальших науково-методичних дослідженнях у сфері мистецької освіти.

Сучасні трансформації художньої освіти зумовлюють потребу постійного оновлення змісту і методів фахової підготовки майбутніх митців. У цьому контексті навчальна дисципліна «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису» має значний потенціал для подальшого розвитку й адаптації до актуальних освітніх і культурних викликів візуального мистецтва. Її спрямованість на формування декоративного, конструктивного та об'ємно-просторового мислення допомагає інтегрувати дисципліну в ширший міждисциплінарний освітній простір.

Одним із перспективних напрямів розвитку є інтеграція цифрових засобів у навчальний процес. Використання графічних планшетів, цифрового живопису, програм для моделювання композиції та кольорових рішень може доповнити традиційні академічні методи, розширюючи можливості аналізу форми, ритму та структури. Цифрові інструменти доцільно розглядати не як заміну роботи з матеріалом, а як аналітичний і проєктний етап декоративної інтерпретації, що сприяє глибшому усвідомленню композиційних закономірностей.

Важливим вектором розвитку дисципліни є створення міждисциплінарних освітніх модулів, які поєднують живопис із керамікою, текстилем, монументальним мистецтвом, дизайном середовища та сучасними медіа. Такий підхід допомагає студентам усвідомити декоративну інтерпретацію як універсальний метод формотворення, що застосовується в різних видах мистецтва. Міждисциплінарність сприяє розвитку цілісного художнього мислення та підготовці студентів до реальних професійних завдань.

Оновлення навчальних завдань також є важливою перспективою розвитку дисципліни. Збереження базових академічних принципів може поєднуватися з розширенням тематики постановок, ускладненням компози-

ційних рішень, включенням нетрадиційних матеріалів і фактур. Такі зміни сприятимуть активізації творчого пошуку, розвитку індивідуального стилю та формуванню здатності до самостійного художнього мислення.

У сучасній художній освіті України дисципліна «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису» відіграє важливу роль як перехідна ланка між академічною підготовкою та фаховою спеціалізацією. Вона забезпечує зв'язок між класичними основами живопису й актуальними художніми практиками, сприяє формуванню професійних компетентностей і відповідає потребам сучасного культурного середовища. Перспективи розвитку дисципліни пов'язані з її відкритістю до інновацій, міждисциплінарної взаємодії та подальших науково-методичних досліджень.

У результаті проведеного дослідження встановлено, що впровадження дисципліни «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису» сприяє формуванню у студентів факультетів декоративно-прикладного мистецтва цілісного професійного мислення, орієнтованого на аналітичне осмислення форми та її свідому художню трансформацію. Аналіз навчального процесу та студентських робіт підтвердив ефективність декоративної інтерпретації як методичного інструмента переходу від академічної підготовки до фахової спеціалізації.

Як засвідчило дослідження, в студентів формується здатність мислити композиційною структурою до початку практичної роботи, що виявляється в попередньому плануванні образу, усвідомленому відборі формотворчих елементів і стабільності конструктивної основи незалежно від техніки виконання. Виявлено, що декоративне мислення забезпечує цілісність художнього рішення та допомагає трансформувати мотив без втрати образної ідеї.

Отримані результати також свідчать про позитивну динаміку розвитку просторового й конструктивного мислення студентів упродовж навчання. Декоративна інтерпретація сприяє подоланню репродуктивного підходу до виконання завдань і активізує аналітичні та когнітивні процеси, необхідні для професійної самостійності. Типові помилки, зафіксовані на проміжних етапах навчання, підтверджують поетапність формування декоративного мислення та його залежність від рівня усвідомлення форми.

Результати дослідження підтверджують, що дисципліна забезпечує формування універсального формотворчого коду, який допомагає студентам адаптувати академічні знання до різних галузей декоративно-прикладного мистецтва. Це сприяє міждисциплінарній гнучкості й підвищує готовність випускників до самостійної творчої діяльності.

Таким чином, доведено, що декоративна інтерпретація академічних завдань із живопису є ефективним засобом розвитку професійних компетентностей, формування авторської інтонації та забезпечення спадковості художньої традиції в сучасній системі мистецької освіти України.

Висновки. У розділі монографії здійснено комплексне дослідження навчальної дисципліни «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису» як цілісного педагогічного й мистецького явища в системі фахової підготовки художників декоративно-прикладного мистецтва. Розглянута дисципліна постає не як допоміжний або факультативний елемент освітнього процесу, а як концептуально важлива складова, що забезпечує перехід від академічної художньої підготовки до усвідомленої професійної спеціалізації.

Дослідження доводить, що декоративна інтерпретація академічних завдань формує особливий тип художнього мислення, заснований на узагальненні, стилізації, конструктивному аналізі форми та просторовій організації зображення. Саме ці якості є визначальними для підготовки художника декоративно-прикладного мистецтва, діяльність якого пов'язана з роботою в матеріалі, площині, рельєфі та об'ємі. У цьому сенсі дисципліна виконує функцію моделі професійної підготовки, що поєднує академічну культуру з практичними потребами сучасного мистецтва.

У контексті сучасних трансформацій художньої освіти дисципліна розглядається як відповідь на виклики, пов'язані з фрагментацією знань, переважанням технічних навичок над образним мисленням та зростанням ролі міждисциплінарних підходів. Запропонована методика сприяє формуванню цілісного бачення художнього процесу, розвитку самостійності, здатності до аналізу і творчої інтерпретації, що є ключовими компетентностями сучасного митця.

Особливу увагу приділено проблемі збереження художньої традиції в умовах постійного оновлення освітніх і мистецьких практик. Декоративна інтерпретація академічних завдань постає як спосіб збереження традиції без її консервації: академічні принципи не відтворюються механічно, а трансформуються відповідно до нових художніх і культурних контекстів. Такий підхід забезпечує спадковість мистецької школи, водночас відкриваючи простір для індивідуального авторського висловлювання.

Узагальнюючи результати дослідження, можна стверджувати, що дисципліна «Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису» має стратегічне значення для розвитку художньої освіти України. Вона формує універсальну методичну платформу, здатну адаптувати академічну підготовку до потреб сучасного декоративно-прикладного мистецтва, зберігаючи баланс між традицією та інновацією. Матеріали монографії можуть слугувати теоретичною та методичною основою для подальших наукових досліджень, удосконалення освітніх програм і розвитку авторських педагогічних підходів у галузі мистецької освіти.

Література:

1. Ґомперц Вілл. Що це взагалі таке? 150 років сучасного мистецтва в одній пілюлі. Київ : ArtHuss. Серія: Ukrainian Art Book, 2017. 486 с.

2. Михайленко В. Є., Яковлєв М. І. Основи композиції : навчальний посібник. Київ : Каравела, 2023. 304 с.

3. Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця XX сторіччя. 200 імен. Київ : ЗАТ «Атлант ЮемС», 2002. 512 с.

4. Голембовська Л. С. Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису : навчальний посібник. Київ : Кафедра, 2014. 120 с.

5. Павлова Т. «Василь Єрмілов жде весну». Київ : Родовід, 2012. 108 с.

6. Бернацький Ю., Лахно А. Становлення візуальної мови драперій в рисунку: від канонічних форм до реалістичної динаміки. Полтава: Архітектурний рисунок у контексті професійної освіти. Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка, 2025. № 9. С. 109–116.

7. Ідак Ю. В., Лясковський О. Й., Клименюк Т. М. Основи об'ємно-просторової композиції. Львів : Львівська політехніка, 2020. 212 с.

8. Приймич Ю. Основи композиції : методичний посібник (для спеціальностей «Образотворче мистецтво», «Декоративно-прикладне мистецтво»). Ужгород : Ґраджа, 2012. 52 с.

9. A. Gleizes. Kubizmus. Budapest : Corvina Kiado, 1984. 120 p.

10. Holzhey Magdalena. VASARELY. Köln : TASCHEN, 2018. 96 p.

Драперії у творах майстрів світового мистецтва



Ніка, що розв'язує сандалію.
Греція. V ст. до н. е.



Рогір Ван дер Вейден
.Молода жінка. 1455.



Сандро Боттічеллі.
Весна. 1482.



А. Дюрер. Меланхолія.
1514.



Ель Греко. Ортенсио Парависино.
1592.



А. Ватто. Арлекін і Коломбіна.
1718.



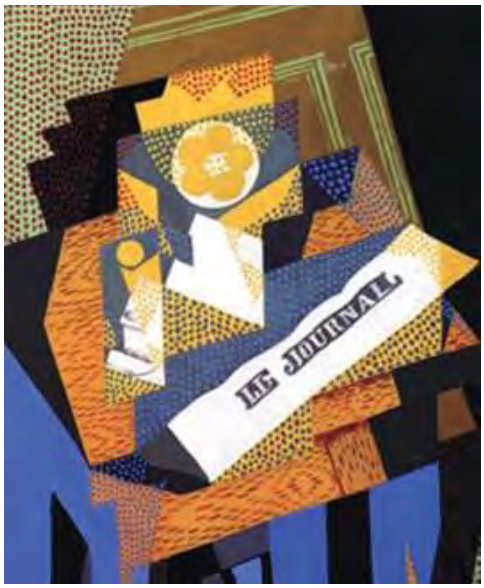
П. Сезанн. П’єро та Арлекін.
1888.



Ж. Брак. Жінка з гітарою.
1913.



О. Богомазов. Заварник.
1914.



Х. Гріс. Натюрморт.
1919.



К. Швіттерс. Колаж.
1920.



В. Мєллер. Композиція.
1918.



Р. Альстром. Композиція. Колаж.
1921.



В. Єрмілов. Рельєф.
1923.



О. Екстер. Композиція.
1915.



Д. Чемберлен. Чудовий актор.
1989.



Г. Юккер. Композиція.
2009.



Ж. Корнелл. Ліс.
1950.



Дж. Северіні. Весна.
1952.



Б. Гоштук. 1 МСЖ. Рельєф.
Кафедра МСЖ. Картон, тканина.



О. Сергатий. 1 МСМ. Рельєф.
Кафедра МСЖ. Фарбований картон.



О. Владімірова. 1 МСЖ.
Рельєф з колажними вставками.
Кафедра МСЖ. Картон.



М. Зуєв. 1 МСМ. Рельєф.
Кафедра МСЖ.
Фарбований картон.



О. Муравко. 1 МСЖ. Рельєф з контррельєфом. Кафедра МСЖ. Фарбований картон, сітка.



К. Красноухова. 2 ХМК. Рельєф. Кафедра МСЖ. Фарбований картон.



О. Компанієць. 1 МСМ. Площинне вирішення. Кафедра МСЖ. Пап. Гуаш.



Д. Бабченко. 3 ДСК. Контррельєф. Кафедра МСЖ. Фарбований картон, папір.



А. Бойко. 2 МСЖ. Площинне вирішення. Кафедра МСЖ. Полотно, олія.



І. Ярема. 4 ХВМК. Площинне вирішення. Кафедра МСЖ. Папір, гуаш.



О. Ковач. 5 ХТ. Площинне вирішення. Кафедра МСЖ. Полотно, олія.



Д. Бабченко. 3 ДСК. Контррельєф. Кафедра МСЖ. Фарбований картон, папір.



Д. Костюминський. 5 ХТ. Ассамбляж. Кафедра МСЖ. Метал, тканина, дошка.



О. Компанієць. 4 МСМ. Рельєф. Кафедра МСЖ. Фарбований картон, пінопласт.



О. Щетинін. 5 ХТ. Ассамбляж. Кафедра МСЖ. Фарбований картон, гіпс, дерево.

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У МИСТЕЦЬКИХ ВІЗІЯХ РОМАНА ПЕТРУКА

10.5281/zenodo.23869091

Басанець Олександра*

Анотація. Здійснено ґрунтовний аналіз творчості сучасного українського художника Романа Петрука крізь призму проблеми національної ідентичності, сакрального мислення та духовної символіки в живописі XXI століття. Розглянуто основні етапи формування його художньої мови, зумовлені поєднанням регіональної культурної традиції Волині, академічної школи українського монументального мистецтва та впливу педагогічної системи Миколи Стороженка.

Особливу увагу приділено аналізу образно-символічної структури творів митця, у яких міфологічні, християнські та національні мотиви постають як носії колективної пам'яті і духовного досвіду. Показано, що живопис Романа Петрука функціонує на межі сакрального і світського мистецтва, уникаючи ілюстративної релігійності та зосереджуючись на створенні внутрішнього стану тиші, молитви й емпатії.

Простежено еволюцію художника від поетично-ліричних образів раннього періоду до узагальнених метафізичних композицій останніх років, у яких домінують мотиви світла, кола, пам'яті і духовного захисту. Окремо проаналізовано виставковий проєкт «Відголос», що став кульмінацією його мистецької концепції та прикладом синтезу індивідуального і колективного вимірів національної культури.

Доведено, що творчість Романа Петрука є важливим явищем сучасного українського мистецтва, яке репрезентує альтернативну художню стратегію – осмислення сучасності через духовну рефлексію, а не через пряме соціально-політичне висловлювання. Матеріали дослідження можуть бути використані в мистецтвознавчих, культурологічних розвідках та освітній практиці.

Ключові слова: Роман Петрук; український живопис; національна ідентичність; сакральне мистецтво; символ; духовність; сучасне мистецтво; культурна пам'ять.

---

* *Басанець Олександра Петрівна*, старший викладач кафедри монументального і станкового живопису Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ORCID: 0000-0003-4643-4034
basanets_o@kdidpmid.edu.ua

NATIONAL IDENTITY IN THE ARTISTIC VISIONS OF ROMAN PETRUK

Basanets Oleksandra

Abstract. The article provides an in-depth analysis of the artistic work of contemporary Ukrainian painter Roman Petruk, focusing on the issues of national identity, sacred thinking, and spiritual symbolism in 21st-century painting. The study examines the main stages of the artist's creative development, shaped by the regional cultural tradition of Volyn, the academic school of Ukrainian monumental art, and the pedagogical influence of Mykola Storozhenko.

Special attention is given to the symbolic and figurative structure of Petruk's works, in which mythological, Christian, and national motifs function as carriers of collective memory and spiritual experience. It is demonstrated that the artist's painting exists at the intersection of sacred and secular art, avoiding illustrative religiosity and emphasizing inner silence, prayer, and empathy as key artistic principles.

The article traces the evolution of Petruk's artistic language from lyrical and symbolic early works to metaphysical compositions of his later period, dominated by motifs of light, the circle, memory, and spiritual protection. The exhibition project Echo is analyzed as the culmination of his artistic concept and as an example of the synthesis of individual and collective dimensions of national culture.

The study concludes that Roman Petruk's art represents an important phenomenon in contemporary Ukrainian painting, offering an alternative artistic strategy based on spiritual reflection rather than direct socio-political commentary. The research materials may be useful for further studies in art history, cultural studies, and art education.

Keywords: Roman Petruk; Ukrainian painting; national identity; sacred art; symbolism; spirituality; contemporary art; cultural memory.

Вступ. У сучасному українському мистецтві дедалі виразніше простежується звернення до теми національної ідентичності, що зумовлено як культурною пам'яттю, так і сучасними суспільними процесами. Серед тих, хто послідовно розвиває цю тему в образотворчому мистецтві, варто згадати Романа Петрука – українського художника, монументаліста, професора, представника покоління митців, сформованих у середовищі Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури під керівництвом Миколи Стороженка. Його мистецький шлях поєднує регіональну традицію Волині, академічну школу українського монументального живопису та особисте звернення до міфопоетики, християнської символіки й культурної спадщини. Навчання в різних мистецьких осередках дало художникові досвід поєднання класичної рисункової школи, модерністської образності і глибинної уваги до духовного змісту.

Творчість Романа Петрука перебуває на межі між сакральним і світським мистецтвом, утворюючи особливий простір художнього синтезу, у якому багатошарові культурні коди взаємодіють і взаємно збагачуються. Його полотна, панно та іконописні роботи поєднують народні уявлення про природу і людину, біблійні мотиви та філософські інтерпретації людського буття. Показовим прикладом такого синтезу є панно «Лісова пісня», створене під впливом школи Миколи Стороженка та натхненне драмою-феєрією Лесі Українки. У цій роботі митець інтегрує образи української міфології, християнської символіки та модерністську організацію простору, вибудовуючи композицію як діалог між поколіннями, між земним і духовним вимірами, між історичною пам'яттю і сучасним художнім мисленням.

Постановка завдання. Метою дослідження є комплексний і системний аналіз творчості Романа Петрука як самобутнього явища сучасного українського живопису, у якому органічно поєднуються сакральне мислення, символічна образність і проблематика національної ідентичності. У межах праці ставиться завдання виявити ключові особливості художньої мови митця, зокрема характер образного мислення, колористичні й композиційні принципи, специфіку роботи зі знаком і символом, а також простежити еволюцію його образно-символічної системи в різні періоди творчості. Важливим завданням є з'ясування ролі духовного переживання як внутрішнього імпульсу художнього висловлювання та як способу естетичного й світоглядного реагування на сучасні історичні, соціокультурні та екзистенційні виклики. Окрему увагу приділено аналізу взаємодії особистого досвіду митця з колективною пам'яттю, архетипними образами та національними культурними кодами, що дає змогу розглянути творчість Романа Петрука не лише в індивідуальному, а й у ширшому контексті розвитку сучасного українського мистецтва.

Результати дослідження та їх обговорення. Дослідження творчості Романа Петрука формується на перетині кількох наукових напрямів – мистецтвознавства, культурології, філософії мистецтва, а також документальних джерел, інтерв'ю та виставкових каталогів. Найвагомішим джерелом є альбом-монографія «Полотно душі», виданий у Нью-Йорку 2020 року [1]. У цьому виданні, побудованому на шрифтовій гарнітурі «Рутенія» Василя Чебаника, поєднано репродукції більш як трьохсот робіт та аналітичні тексти провідних українських мистецтвознавців. Сам Роман Петрук в одному з розділів зазначає, що мистецтво для нього є «мовою внутрішньої молитви та шляхом пізнання часу через образ» [1, с. 14]. Ця позиція резонує з концепцією сакральної образності у творах митця, яку дослідниця Олена Осадча окреслює як емпатійний метод художника, що «дозволяє не зображати, а проживати образ» [11]. Важливе місце серед досліджень посідають праці, присвячені художньо-педагогічній школі Миколи Стороженка, у середовищі

якої формувався Роман Петрук. Олесь Соловей характеризує цю школу як унікальне явище синтезу візантійської іконописної традиції, народної символіки та модерного мислення. Дослідник зазначає, що у творчому процесі «образ не є копіюванням видимого, а способом виявлення духовної сутності речей» [3, с. 104]. Саме в цій системі, за його словами, формується «відчуття сакральної вертикалі буття», що згодом стане наскрізним у композиціях Романа Петрука [3, с. 106].

Питання спадкоємності творчих методів М. Стороженка досліджує також Олександр Цугорка, який підкреслює, що його учні, зокрема Роман Петрук, успадкували не лише технічні прийоми монументального живопису, а й «уміння мислити художнім образом як простором духовної дії» [4]. Сам художник у монографії «Полотно душі» підтверджує цю позицію, зазначаючи, що мистецтво для нього є «формою внутрішнього мовчання, де жест перетворюється на молитву» [1, с. 14].

У текстах, присвячених творчості Романа Петрука, простежується і музична природа його образного мислення. Рада Михайлова говорить про його роботи як про «візуальні партитури», у яких композиція розгортається за законами музики [5, с. 188]. Вона зауважує, що колір у творах митця «звучить як тональність», а ритм мазків нагадує «пульсацію мелодії, що народжується зі спогаду» [5, с. 189].

Особливе місце в аналізі творчих методів Петрука посідає стаття Олени Осадчої, яка розглядає його живопис через поняття емпатії. Вона зазначає, що художник «не малює предмет – він входить у нього, ніби в дихання», і тому матеріальна форма втрачає статичність, набуваючи властивостей живого [11, с. 91]. О. Осадча підкреслює, що ця емпатійна стратегія поєднує Р. Петрука з традицією українського бароко й водночас наближає до феноменологічної естетики XX століття.

Не менш значущими є дослідження, у яких творчість митця розглядається як діалог із літературою та міфом. Світлана Стоян визначає його інтерпретацію «Лісової пісні» не як ілюстративну, а як «архетипову, побудовану на внутрішньому відлунні тексту Лесі Українки у пластичній мові сучасного живопису» [1, с. 369–371]. Подібну думку висловлює і Ольга Тарасенко, яка аналізує образ роду й народу у творчості митця, наголошуючи на тому, що його полотна «не реконструюють минуле, а проживають його як особисту пам'ять» [2, с. 7]. Ці підходи свідчать, що в сучасному мистецтвознавчому дискурсі Роман Петрук розглядається не лише як окремий художник, а як носій спадкової традиції, що продовжує лінію храмової культури, водночас адаптуючи її до мови сучасної візуальності. Усі досліджені джерела підкреслюють розуміння творчості митця, яка базується на поєднанні естетичного та метафізичного, індивідуального досвіду і колективної культурної пам'яті.

Узагальнюючи наукові й мистецтвознавчі інтерпретації, можна зазначити, що творчість Романа Петрука розглядається дослідниками не лише в контексті українського монументального мистецтва, а й у ширшій парадигмі символічного мислення та культурної пам'яті. Так, Олесь Соловей та Олександр Цугорка акцентують на концепції сакрального бачення світу, в якій мистецтво служить не формою репрезентації, а способом духовного діалогу з минулим [3; 4]. Цю ж ідею підтверджує сам Роман Петрук, коли наголошує, що образ у живописі має залишатися «вікном у тишу», а не декоративною конструкцією [1, с. 28].

У наукових матеріалах усе частіше підкреслюється, що цей тип художнього мислення має зв'язок із західноєвропейською міфопоетикою XX століття, осмисленою науковцями Е. Кассірером, М. Еліаде та К. Юнгом. Зокрема, ідея Юнга про архетип як форму духовної пам'яті колективу перегукується з підходом Ольги Тарасенко до опису полотен Романа Петрука як «пластичних структур, у яких колір і орнамент несуть пам'ять роду» [2, с. 10]. Подібно до цього Мірча Еліаде стверджував, що міф «повертає людину в час витоку», і саме такий ефект дослідники вбачають у творах, де постать людини, дерева чи води стає метафорою пам'яті й духовного відродження.

Зіставляючи погляди українських дослідників із міжнародним мистецтвознавчим дискурсом, можна провести паралелі з концепціями Ервіна Панофського щодо символічного образу. Е Панофський вважав, що художній твір має три рівні прочитання: фактографічний, іконографічний та іконологічний. У цьому сенсі живопис Романа Петрука, як підкреслює науковець Олена Осадча, виходить на іконологічний рівень, де «зображення вже не описує світ, а його перестворює в сакральній формі» [11, с. 92]. Цей підхід відрізняє Романа Петрука від багатьох сучасних художників, які зупиняються на рівні декоративності або соціального висловлювання.

Особливо цінними є праці, у яких творчість Романа Петрука аналізується через призму театральності, літературності й музики. Так, Рада Михайлова у своєму дослідженні трактує його метод як «оркестрацію образів», де композиція будується не від форми, а від внутрішнього звучання [5, с. 188]. А в працях О. Тарасенко сюжет «Лісової пісні» розглядається не як ілюстрація тексту Лесі Українки, а як «театральне полотно пам'яті», що має характер сценічного дійства, здатного перетворитися на сучасну завісу театру [2; 1].

Цінним доповненням є електронні каталоги галерей L'Art, Volart і сайт Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, що містять візуальні матеріали, фактичні дані про виставки та біографічні відомості [6; 7; 9]. У них послідовно підтверджується, що Роман Петрук вибудовує свій шлях як художник, для якого сакральна традиція не є застиглою формою, а живим простором особистого досвіду.

Аналіз джерел дає підстави стверджувати, що творчість Романа Петрука осмислюється в трьох взаємопов'язаних площинах: як продовження школи Миколи Стороженка; як індивідуальна інтерпретація національної міфопоетики; як сучасна візуальна мова, що поєднує живопис, музику, слово та духовну традицію. При цьому всі дослідники сходяться на тому, що його мистецтво є не про зовнішню декоративність, а про внутрішній зміст, який повертає людину до витоків – природи, роду, пам'яті.

Творчий шлях Романа Петрука нерозривно пов'язаний із Волинню. Саме цей регіон України став середовищем першого художнього досвіду та заклав основу його світовідчуття. Образи лісів, озер та поліських просторів, що асоціюються з поетичною географією Лесі Українки, формували природне середовище, у якому починала розвиватися його уява. Навчання в Луцьку під керівництвом художниці Людмили Манько стало першим академічним етапом, що поєднав традиційний малюнок та уважність до духовної складової мистецтва. Варто зазначити, що Л. Манько здобувала мистецьку освіту в Одесі, на художньо-графічному факультеті Одеського державного педагогічного інституту імені К. Д. Ушинського. Тут мисткиня познайомилася з класичною школою рисунка, зокрема з традицією, яку продовжував учень Мартіроса Сар'яна художник Валерій Гегамян, відомий власною пластичною мовою. Зауважимо, що школа В. Гегамяна вплинула на Р. Петрука ще на етапі навчання в Луцькій художній школі.

Важливим етапом стало навчання в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури в Києві. Тут Роман Петрук навчався в майстерні живопису та храмової культури, якою керував професор Микола Стороженко. Академічне середовище поєднувало знання про традиції українського монументального мистецтва, іконопису та синтезу різних видів мистецьких практик. Саме тут відбулося знайомство з педагогічною спадщиною Тетяни Яблонської, Сергія Григор'єва та Федора Кричевського, що формували особливу увагу до символу, кольору та духовного підтексту в композиції.

Під керівництвом Миколи Стороженка Р. Петрук засвоїв принцип роботи з образом як носієм сенсу. Учитель учив бачити в кольорі, лінії та образі не лише формальну структуру, а й духовний вимір. Ця школа вплинула на світогляд художника, визначила його повагу до культурної тяглості та до відповідальності митця перед традицією. Роман Петрук належить до покоління українських художників, у творчості яких поєднуються локальна культурна пам'ять, академічна традиція та сучасні духовно-філософські пошуки. Зростання на Волині серед поліських лісів, озер та архаїчної символіки краю сформувало глибинну образну чутливість митця, що згодом трансформувалася в його живописних та монументальних композиціях [1; 5]. Навчання в Луцькій художній школі стало початковим етапом професійного станов-

лення, заклавши фундамент пластичного мислення [6]. Його творчий метод остаточно сформувався в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури в Києві (НАОМА), яку він закінчив у 2015 році зі спеціалізацією «художник-монументаліст» [6]. Вирішальною стала праця в майстерні живопису та храмової культури під керівництвом Миколи Стороженка – художника, педагога та засновника цілісної концепції поєднання академізму, сакральної традиції та філософського бачення образу [3; 4]. Саме тут формуються головні принципи творчості Романа Петрука: звернення до духовного змісту образу, поєднання міфу та реальності, синтез християнської і народної символіки.

У творчості Романа Петрука Волинь постає не як географічний простір, а як архетип – тиша, вода, ліс, міфологічні істоти, музика природи. Ці образи входять у його твори не як декоративні елементи, а як носії пам'яті, сакральної тяглості і національної ідентичності [1; 5]. У поєднанні з академічною технікою художник формує власну візуальну мову, де домінують теми духовності, часу, жертовності, любові та повернення до джерел традиції.

2015 року Роман Петрук став членом Національної спілки художників України, 2016-го – лауреатом премії імені Михайла Дерегуса, а 2019-го йому присвоєно звання заслуженого діяча мистецтв України [6; 8]. Ці визнання свідчать про його інтегрованість у сучасний культурний процес і про суспільну значущість його мистецької діяльності.

Творчість Романа Петрука є прикладом того, як сучасний український художник осмислює питання духовності й культурної спадкоємності, актуалізуючи традицію не як цитування минулого, а як живий елемент сучасної художньої мови. Саме тому аналіз його творчого доробку є важливим у контексті дослідження візуальних форм національної ідентичності в XXI столітті. Творча еволюція Романа Петрука нерозривно пов'язана з навчанням у майстерні живопису та храмової культури Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури під керівництвом Миколи Стороженка. Саме в цьому середовищі, яке дослідники називають школою храмової культури, формувалася система художнього мислення, що поєднує сакральну традицію, духовно-символічну глибину образу та ідею відповідальності митця перед культурою [3]. М. Стороженко наполягав на розумінні мистецтва як служіння, де художник працює не лише з формою, а й із внутрішнім змістом, що народжується з духовного досвіду, пам'яті народу та діалогу з вічними смислами.

Микола Стороженко створив авторську педагогічну систему, у центрі якої – храм як універсальний простір культури. Учні вивчали іконопис, традиції українського сакрального живопису, символіку християнської культури, структуру ієрархії образів і метод побудови композиції, що спирається

на вертикаль духовного піднесення. Цей підхід формував не лише технічну майстерність, а насамперед здатність осмислювати мистецтво як філософську категорію. Для Романа Петрука навчання в майстерні М. Стороженка стало вагомим етапом творчого формування: він засвоїв принцип сакрального мислення, де кожна лінія, кожний колір і кожен образ мають духовну вагу й символічну функцію [2; 7].

Цей вплив особливо помітний у монументальних композиціях Р. Петрука, іконах та полотнах, де вертикальна структура композиції втілює ідею вознесіння, а фігури, драпірування та архітектоніка простору набувають символічного значення. У роботі «Лісова пісня» художник використовує ті самі принципи побудови багатошарового сакрального простору, які характерні для храмової культури: поділ на земний та небесний плани, поєднання пластики фігури з духовною енергією жесту, символічне світло, яке виходить не із зовнішнього джерела, а зсередини образу. Саме такий світогляд вивершувала школа М. Стороженка – через очищення форми від випадкового й повернення до першоелементів сенсу. У творчості Романа Петрука сакральна традиція не відтворюється буквально. Вона переосмислюється через призму сучасності, національної культури та особистого художнього досвіду. Цей симбіоз храмового мислення і сучасної образності стає характерною рисою його стилю. Завдяки цьому впливу митець поєднує духовність образу, національну ідентичність та символічну мову живопису, залишаючись у полі сучасного мистецтва.

Творчість Романа Петрука вирізняється системним зверненням до теми національної пам'яті, сакральних образів та метафізичних вимірів буття. У його живописі національна ідентичність постає не лише як культурний код, а й як духовна категорія, що поєднує традицію, міф і сучасну свідомість. Сам митець неодноразово наголошував, що для нього важливо «вловити не зовнішню красу, а внутрішній рух душі й часу» [2]. Побудова візуального простору в більшості його творів спирається на принцип вертикальної осі, а саме «земне – небесне», що походить від іконопису та храмового мистецтва.

У своїх роботах Р. Петрук пов'язує образ людини з природою як носієм пам'яті. Волинські пейзажі, ліс, вода, туман, поліські озера стають не тлом, а духовним середовищем, у якому оживають міфологеми: це і Мавка, і Перелесник, і водяник із лісовиком. Ці образи не мають фольклорної декоративності, вони трактуються як філософські символи – енергія стихій, прояви внутрішнього світу людини [9]. Природа в полотнах митця говорить про тишу, коріння, пам'ять роду, тобто про те, що М. Еліаде називав «сакральним часом повернення до першопочатку» [6].

Особливу роль відіграє музичний мотив – це образ сопілки в «Лісовій пісні», скрипки в «Мелодії». Сопілка як символ душі, що перетворюється на

звук, простежується в тексті Лесі Українки і трансформується у візуальний образ у Р. Петрука: Мавка ніби сама стає музикою, переходячи в стан чистої духовної енергії [11].

Застосування багатошарової композиції, декоративних площин і ритмічного впорядкування фігур перегукується з традиціями українського іконопису, зокрема з розумінням ікони як «вікна у трансцендентний світ» [5]. Художник створює не лише світські полотна, а й ікони [8]. Це поєднання сакрального та авторського, традиції і сучасного мистецтва формує своєрідний «новий символізм», у якому присутнє не копіювання канону, а діалог із ним.

Творчість Романа Петрука можна розглядати як приклад сучасної національної мистецької парадигми, у якій поєднані: духовна спадщина храмової культури; наративи народної міфології та літератури (Леся Українка, давні легенди Полісся); індивідуальне авторське відчуття часу та історії. Саме ця синтетична природа робить його твори важливими для осмислення української культурної ідентичності початку XXI століття.

Роман Петрук вибудовує власну художню мову як органічний простір, у якому поєднано міфологічні мотиви, національні символи, християнську духовність та індивідуальне світовідчуття. У його полотнах природа – не декоративне тло, а рівноправний учасник дії, носій пам'яті й посередник між минулим і сучасністю. Волинські озера, поліські ліси, синій горизонт неба і тиша цього краю формують особливу поетику образів митця, у яких земля і небо постійно перегукуються. Ця вертикаль світобудови, що символічно відтворює шлях духу від матеріального до трансцендентного, закладена ще під час його навчання в Миколи Стороженка, де мистецтво розглядалося як спосіб спілкування з вічністю [7].

У пошуку художньої правди Роман Петрук звертається до архаїчних символів – води, дерева, вогню, музики. Його інтерес до міфу не пов'язаний із прямою ілюстративністю; радше, міфологічні образи постають як духовні стани, як енергія, що рухає сюжет. Музика стає не лише темою, а й композиційною основою: сопілка у «Лісовій пісні» трактується як продовження тіла, як голос душі, що переходить у звук. Таке розуміння музики перегукується з міфом про Орфея, який силою гармонії долає смерть, і водночас – із християнською ідеєю відродження через духовне очищення. Постаті в його роботах ніби не належать до конкретного часу – обличчя умовно узагальнені, тілесність стримана, натомість плащі, складки одягу і ритмічні лінії відіграють провідну емоційну роль.

Особливістю стилю митця є поєднання станкового і монументального способів мислення. Навіть у камерних композиціях відчувається масштабність, декоративна площинність, використання золотавих або синіх площин, що нагадують традиції іконопису та храмової живописної культури [5;]. Ху-

дожник не копіює церковний канон, а веде з ним діалог, трансформуючи його в сучасну візуальну мову. У його творчості сакральне і національне не протиставляються, а доповнюють одне одного: образ природи набуває символічного значення, людина вписується у простір як частина вічного циклу життя. Звернення до сакрального виміру в сучасному мистецтві потребує особливої аналітичної обережності, оскільки воно перебуває на межі між внутрішнім духовним досвідом і ризиком його зовнішньої естетизації. У ситуації множинності стилів, візуальної надмірності та символічної інфляції сакральне може втрачати свою смислову напругу, перетворюючись на формальний художній код. Саме тому осмислення меж сакрального мислення є важливим для розуміння того, яким чином сучасний художник здатний працювати з духовною тематикою, зберігаючи її глибинний зміст і уникаючи ілюстративності або декоративної замкнутості образу.

У сучасному мистецькому контексті звернення до сакрального виміру образу пов'язане не лише з можливістю духовного висловлювання, а й із певними ризиками, що потребують критичного осмислення. Одним із таких ризиків є естетична герметичність сакрального мислення, коли художній образ замикається у вузькому колі символічних кодів, зрозумілих лише підготовленому глядачеві. За відсутності внутрішньої динаміки та відкритості до інтерпретації сакральне може перетворюватися на самодостатню систему знаків, втрачаючи здатність до живого діалогу із сучасною культурною реальністю.

Ще однією проблемною зоною є розмежування між внутрішньою духовністю і зовнішньою символічною декоративністю. У сучасному мистецтві сакральна тематика нерідко використовується як формальний прийом, що апелює до впізнаваних релігійних символів без глибокого особистісного переживання. У такому випадку сакральне зводиться до декоративного шару, який естетизує духовний досвід, але не наповнює його змістом. Це створює небезпеку поверхової сакралізації образу, де знак підміняє внутрішній сенс.

На цьому тлі показовою є художня позиція Романа Петрука, який послідовно уникає ілюстративної релігійності і прямого відтворення сакральних сюжетів. Його звернення до духовної тематики не ґрунтується на буквальному цитуванні іконографічних схем або конфесійних символів, а вибудовується через стан, тишу, світло і внутрішню зосередженість образу. Такий підхід допомагає зберегти сакральний вимір мистецтва без його зведення до наративної або декоративної функції.

Уникання ілюстративності в творчості Петрука можна розглядати як свідому етичну позицію художника, що прагне не репрезентувати сакральне, а створювати умови для його переживання. Сакральне в цьому випадку не нав'язується глядачеві через систему знаків, а відкривається через пластичну стриманість, ритм і внутрішню напругу форми. Саме така стратегія

допомагає уникнути герметичності й зберегти відкритість образу до сучасного сприйняття.

Таким чином, межі сакрального мислення в сучасному мистецтві проходять між формальною символізацією та внутрішньо пережитим духовним досвідом. Творчість Романа Петрука демонструє можливість існування сакрального образу поза межами ілюстративної релігійності, пропонуючи модель художнього висловлювання, у якій духовність не декларується, а переживається. Саме це надає його мистецтву актуальності й допомагає вести діалог із сучасною культурою без втрати глибинного смислового виміру.

Сучасний український живопис 2010–2020 років формується в умовах високої соціальної напруги, політичної травматичності й активної реакції мистецтва на події суспільного життя. Значна частина художніх практик цього періоду тяжіє до прямого висловлювання, використовуючи мову соціально-політичного коментаря, візуальної критики або концептуального жесту. У такому контексті художній образ часто функціонує як носій повідомлення, де домінує ідея, наратив або позиція автора щодо актуальних подій.

На цьому тлі підхід Романа Петрука принципово відрізняється від домінантних стратегій прямої репрезентації. Його живопис не прагне до фіксації конкретних соціальних чи політичних сюжетів і не використовує образ як інструмент коментування дійсності. Натомість художник обирає шлях внутрішнього, екзистенційного осмислення сучасного досвіду, уникаючи наративності й публіцистичної виразності. Така позиція не заперечує реальність травматичного часу, але переводить її в інший вимір – простір тиші, зосередженості й духовної рефлексії.

На відміну від концептуальних практик, у яких першочерговою є ідея, а візуальна форма часто виконує допоміжну роль, живопис Петрука зберігає автономію художньої мови. Форма, колір, ритм і світло не слугують ілюстрацією заздалегідь сформульованого концепту, а самі стають носіями смислу. У цьому полягає принципова відмінність його підходу від концептуалізованого живопису, де образ нерідко редукується до знака або візуального маркера ідеї.

Також істотною є відмінність від соціально ангажованого мистецтва, що апелює до глядача через шок, контраст або провокативність. Петрук не використовує візуальну агресію як художній засіб і не прагне до емоційного тиску. Його живопис вибудовується на принципах стриманості і внутрішньої напруги, що потребує від глядача не миттєвої реакції, а тривалого споглядання. У цьому сенсі його твори протистоять логіці швидкого зчитування образу, характерній для значної частини сучасного візуального поля.

Порівняльний аналіз дає підстави стверджувати, що творчість Романа Петрука репрезентує альтернативну модель сучасного українського живопису, у якій актуальність досягається не через пряме висловлювання, а через

поглиблене переживання внутрішнього стану людини в умовах історичних і культурних зламів. Така стратегія повертає живопису його медитативну та духовну функцію, не заперечуючи сучасність, а пропонуючи інший спосіб взаємодії з нею.

У роботах Романа Петрука національна ідентичність набуває форми внутрішнього переживання. Це мистецтво, що говорить про рідну землю, пам'ять, міф і віру як живі складники сучасної культури. Воно не замикається в минулому, а пропонує шлях оновлення – через повернення до джерел, через духовну тишу й уважність до світу.

Творчий шлях митця вирізняється глибинною духовністю, поєднанням національних традицій із внутрішнім світовідчуванням та послідовним переходом від реалістичного малярства до символічного й метафізичного живопису. На відміну від художників, у яких стиль визначається лише формальними експериментами чи візуальною новизною, у Р. Петрука кожна зміна художньої мови органічно пов'язана з еволюцією світогляду, пережитим досвідом, контактом із музикою, літературою, релігійною традицією. Про це свідчать як тексти, опубліковані в альбомі-монографії «Полотно душі», так і розвідки О. Тарасенко, Р. Михайлової, О. Осадчої, які акцентують: для митця живопис – це форма молитви, спосіб доторкнутися до суті буття [1; 2; 5; 11].

Щоб простежити творчу еволюцію, доцільно звернутися до аналізу окремих полотен, що репрезентують різні часові та стилістичні етапи творчості. Кожен із них не лише відображає пластичні пошуки митця, а й фіксує зміну його внутрішнього стану – від юнацької романтики до філософської тиші.

1. «Муза» (2012–2014): духовна поява внутрішнього голосу.

Полотно «Муза» належить до періоду, коли Роман Петрук ще перебував у полі академічної школи, але водночас вибудовував власну пластичну мову. У композиції відчутна школа монументалістики Миколи Стороженка – чітка лінія, урівноваженість форм, стримана, але вишукана колористика [3; 4]. Художник зображає не зовнішній портрет, а нематеріальну сутність натхнення. Фігура Музи подається майже без індивідуальних рис, її обличчя сповнене мовчазної зосередженості, а руки злегка торкаються птаха.

У колірному плані панують теплі вохристі, м'які коричневі, оливкові відтінки з легкими вкрапленнями світла. Саме світло є ключовим елементом: воно ніби випромінюється зсередини образу, що споріднює цю роботу з ранніми іконописними традиціями. Таким чином, уже в «Музі» постає характерна для Романа Петрука риса – прагнення не до зображення зовнішнього, а до виявлення внутрішнього, невидимого. Це мистецтво тиші, згущеної емоції, мовчазної музики, як визначає Р. Михайлова [5].

2. «Лісова пісня» (2013–2015): ліричний міф як живопис.

Наступним важливим етапом стає звернення до теми українського

міфу й природи у полотні «Лісова пісня». Це не ілюстрація драми-феєрії Лесі Українки, а радше спроба передати її внутрішню інтонацію, тугу, чистоту й драматичну красу. Образ Мавки у Петрука не зображено буквально – це напівпрозора, майже ефемерна постать, злиття людського і природного світу.

Композиційно картина побудована на вертикальних ритмах і м'яких хвильових лініях, що символізують подих вітру. Колорит наближений до сріблясто-зелених, синіх, мохових відтінків. Світло тут також внутрішнє, приглушене, неначе туманне. Картина не має різких контрастів, що створює ефект «зупиненого часу», прислухання до тиші.

У цьому творі посилюється міфопоетичне мислення художника, те, що О. Тарасенко називає «образом роду, природного коріння, духовної пам'яті України» [2]. «Лісова пісня» знаменує перехід Р. Петрука від камерного символізму до масштабного духовного живопису, де природа – це не середовище, а носій сутності людини.

3. Від психологічного портрета до філософського образу: «Портрет актора Олександра Піскунова» (2015–2016).

Період середини 2010-х років став для Романа Петрука часом переходу від символічного живопису до глибшого психологізму. Зберігаючи узагальнену композиційну мову, він починає все частіше звертатися до портрета як до форми внутрішнього одкровення. Яскравим прикладом цього є «Портрет актора Олександра Піскунова» (2015–2016), у якому художник створює не репрезентативне зображення, а духовно-аналітичний образ.

Тут відсутня звична парадність, постать актора виписана стримано, з акцентом на очах, що стають головним носієм емоції. Вони сповнені напруженого внутрішнього руху, ніби межового стану між роллю й реальністю, між зовнішнім світом і глибиною свідомості. Колорит побудований на складному поєднанні сіро-блакитних та охристих тонів із контрастом світла й тіні, що створює враження психологічної рельєфності. Р. Петрук не зображує середовище чи побутові деталі, натомість вибудовує умовний простір, у якому образ існує сам по собі, поза часом і простором. Цей підхід споріднений із принципом «внутрішнього реалізму», коли форма стає виявом духовного стану. Як зазначено в альбомі-монографії «Полотно душі», для художника портрет – це не копіювання зовнішності, а «свідчення присутності душі в матеріальному світі» [1, с. 142]. Отже, «Портрет актора Олександра Піскунова» знаменує перехід від реалістичної спостережливості до духовного портрета, який у творчості художника поступово перетворюється на іконічний образ людини-митця.

4. Пейзаж як духовний простір: «Ранок. Після дощу» (2016).

Розвиток лірично-філософського мислення Романа Петрука природно вивів його до пейзажного жанру, який у його творчості ніколи не є суто

природозображальним. Пейзаж у Романа Петрука – це форма внутрішньої медитації, де зовнішнє середовище відбиває емоційний стан людини.

Картина «Ранок. Після дощу» (2016) сприймається як метафора очищення, відродження і спокою після напруження. У ній відсутня дія – лише дихання світла, що поступово наповнює простір. М'яка, розсіяна фактура мазка створює ефект вологої поверхні, через яку прориваються промені. Композиція побудована асиметрично: основний об'єм світла зміщено вбік, завдяки чому виникає враження руху – пробудження світу.

Цей твір свідчить про відхід митця від емоційної експресії до стану зосередженого споглядання, де головним героєм є не природа, а сам акт її осягнення. У цьому підході виявляється спорідненість з ідеєю «музичності кольору», яку дослідниця Р. Михайлова визначає як «особливу здатність художника створювати ритмічну партитуру емоцій у живописі» [5, с. 190]. «Ранок. Після дощу» можна розглядати як своєрідну живописну медитацію, у якій ритм мазків і світлові переходи набувають значення звукової гармонії. У цьому полотні вперше чітко проявляється те, що згодом стане основою його воєнного періоду, – це аскетизм кольору, стриманість виражальних засобів і глибока тиша як художня цінність.

5. Архетип жіночого образу та філософія роду: «Доля» (2017).

Митець звертається до теми жіночого начала, осмисленого крізь призму українських архетипів. Картина «Доля» (2017) є одним із найвиразніших зразків цього напряму. Вона демонструє його перехід до узагальненого символічного мислення, у якому конкретна фігура стає знаком духовного сенсу.

Образ жінки тут не персоналізований – це втілення самої ідеї Роду, Матері-Землі, України. Композиція статична, врівноважена, майже фронтальна, що надає фігурі монументальної значущості. Обличчя умовно-узагальнене, зосереджене, очі спрямовані всередину – до тиші, до внутрішнього діалогу. Колірна гама – глибока, насичена: темно-бурштинові, коричневі, червоні, золотаві площини, між якими просвічує ніжне світло, що символізує духовну присутність. Така гама перегукується з традицією іконопису, водночас зберігаючи модерну площинність.

Цей твір уособлює той тип жіночого образу, про який пише О. Тарасенко, називаючи його «моделлю духовної сили, вкоріненої у земне» [2, с. 18]. «Доля» є не лише живописом, а актом культурної пам'яті – у ній відбувається синтез індивідуального переживання й колективного архетипу.

Тут також проявляється здатність Романа Петрука до духовного емпатійного бачення, про яке пише О. Осадча: емпатія для митця – це спосіб бути у співчутті до буття, не нав'язуючи форму, а «вслухаючись у тишу кольору» [11, с. 92].

Твір «Доля» позначає новий щабель еволюції митця: від емоційного

живопису – до іконічної філософії, де кожен образ є знаком духовного стану, а кожна лінія – слідом молитви.

6. Космогонічне мислення і духовне світло: «Народження зірки» (2016–2018).

Цей період творчості Романа Петрука ознаменувався появою теми світла як першоелемента, що єднає матеріальне й духовне. У творі «Народження зірки» (2016–2018) ця ідея втілена з особливою пластичною поетикою. Картина не має чіткої фігуративності – її композиція побудована навколо потоку світла, який прориває темну глибину простору, утворюючи відчуття моменту космічного народження.

Світло в цьому полотні – не фізичне явище, а метафора духовного прозріння, символ оновлення. Роман Петрук відтворює у фарбах акт творіння, де світло постає як енергія любові, що долає хаос. Домінують холодні сині й фіолетові тони, доповнені золотавими проблисками, які створюють ефект мерехтіння, подібного до звуку чи дихання.

Мистецтвознавець Р. Михайлова у статті «Музична палітра Романа Петрука» зазначає, що для художника «світло і звук взаємодоповнюють одне одного, а колір набуває ролі музичного тону» [5, с. 189]. Цей принцип «музики кольору» особливо відчутний у «Народженні зірки», де живопис перетворюється на космогонічну симфонію – народження світла як метафори. Робота позначає перехід до нового типу світосприйняття: Роман Петрук виходить за межі реалістичного простору, створюючи живопис як духовну енергію. Саме з цього періоду його твори дедалі більше нагадують молитви у фарбах, де візуальне рівнозначне звучанню.

7. Молитва як живописне свідчення: «Молитва» (2024).

Картина «Молитва» продовжує лінію духовного осмислення світу, започатковану в «Народженні зірки», але переносить її в простір людського серця. На відміну від попередніх робіт, у ній з'являється фігура – умовна, узагальнена, зведена до силуету. Вона розчиняється у світлі, стаючи його частиною.

Композиційно твір будується на вертикалі, що нагадує структуру ікони: фігура в центрі, потік світла зверху, простір навколо занурений у тишу. Колористика стримана – м'які відтінки вохри, сірого, блакитного, золотистого, що творять атмосферу молитви без слів.

Цей твір розкриває новий рівень емпатійного бачення художника: молитва у нього – це не прохання, а стан буття, дотик до тиші. О. Осадча називає цей принцип «емпатією як способом творення світу через співпричетність» [11, с. 91]. Роман Петрук не зображує подію – він створює простір внутрішнього слухання, у якому глядач сам стає учасником духовного досвіду.

У «Молитві» вповні виявляється характерна риса пізнього періоду – аскетизм виразних засобів, коли художник свідомо обмежує палітру, відмо-

вляється від деталей, залишаючи лише пульсуючу присутність світла. Так формується нова художня якість – медитативна зосередженість, що набуває значення духовної дії.

8. Ангел як символ національного стоїцизму: «Небесний воїн» (2024).

Період повномасштабної війни став для митця моментом внутрішнього перевтілення. У цей час народжується цикл духовних полотен, серед яких особливе місце посідає «Небесний воїн» (2024). Цей твір є концентрованим виразом його філософії – поєднання болю, віри й захисту як трьох станів буття людини у війні. Образ ангела в Романа Петрука не традиційний, він позбавлений зовнішньої пишності. У цьому – не слабкість, а глибока емпатійна сила. Ангел тут не карає і не судить, а оберігає, вбираючи в себе людський біль. Колористика твору надзвичайно стримана – поєднання сірих, зелених, синюватих відтінків, у яких ледь мерехтить золото. Це золото є знаком духовного світла, яке продовжує світити попри все. Такий прийом перегукується з традицією українського сакрального живопису, але в інтерпретації Романа Петрука він набуває сучасного звучання – ангел стає образом колективної душі нації, її стоїцизму, здатності вистояти через духовну присутність.

Як зазначено у відгуках мистецтвознавців, «Небесний воїн» сприймається як «ікона сучасності, що об'єднує біль і надію в одному погляді» [6]. Це живописне свідчення про духовну місію мистецтва – зберегти світло людяності навіть у час катастрофи.

9. Тиша і пам'ять як філософія пізнього періоду: «Елегія» (2023).

Означеність особливою внутрішньою зосередженістю. Картина «Елегія» (2023) – це живопис, де відсутність слова й руху стає головним змістом.

Полотно вирішене майже монохромно: відтінки попелу, синього, приглушеного білого створюють враження м'якого дихання. Форма зведена до мінімуму – лише ледь помітні силуети чайок, які радше відчуваються, аніж зчитуються. У центрі композиції – умовний промінь світла, що падає згори, як знак пам'яті, скорботи й очищення. У цьому творі Роман Петрук досягає стану медитативного мовчання, де емоція не вибухає, а розчиняється в тиші. «Елегія» сприймається як продовження духовного шляху митця : від зовнішнього зображення – до абсолютної внутрішньої тиші. Її естетика близька до музичного терміну адажіо: уповільнення часу, тривале звучання одного тону, який триває після того, як замовкли всі інші. У контексті війни цей твір набуває особливого значення – як акт внутрішнього опору, спогад і молитва водночас. Це форма духовного свідчення, у якій мистецтво стає способом зберегти людяність і пам'ять. Визначення художньої стратегії Романа Петрука потребує не лише окреслення її внутрішніх характеристик, а й чіткого усвідомлення меж, у яких вона функціонує, а також тих художніх моделей, від яких свідомо відмежовується. Такий підхід допомагає розглядати

творчість митця не ізольовано, а в полі сучасного українського мистецтва, де співіснують різні, часто протилежні стратегії художнього висловлювання.

У своїй стратегії Петрук відмежовується від соціально-політичного мистецтва прямої дії, що домінує у візуальному полі 2010–2020-х років. Його живопис не функціонує як коментар до конкретних подій і не апелює до публіцистичної виразності. Відмова від прямого наративу та актуальної риторики є принциповою позицією, що зумовлює інший темп художнього мислення та інший спосіб взаємодії з реальністю. Актуальність у цьому випадку досягається не через реактивність, а через глибинне, позачасове осмислення людського досвіду.

Водночас художня стратегія Петрука чітко дистанціюється від концептуального мистецтва, у якому ідея часто передує формі та визначає її функцію. У його практиці форма не слугує ілюстрацією заздалегідь сформульованого концепту, а постає як автономна структура, що народжується в процесі роботи. Такий підхід відкидає редукцію живопису до знака або інтелектуального жесту й зберігає його образну багатовимірність.

Не менш показовим є відмежування від декоративного символізму, де символ функціонує як упізнаваний знак із фіксованим значенням. У творчості Петрука символ не закріплюється за однозначною інтерпретацією, а залишається відкритим, процесуальним і багатозначним. Це допомагає уникнути символічної надмірності та декоративної замкнутості образу, зберігаючи його внутрішню напругу.

Важливою межею є також дистанція від академічного формалізму, що зводить традицію до відтворення усталених канонів. Хоча художник спирається на академічну школу, вона не визначає його творчість як нормативну. Традиція в цій стратегії не відтворюється буквально, а трансформується у внутрішній принцип організації форми, що унеможливлює як стилізацію, так і механічне цитування.

Таким чином, художня стратегія Романа Петрука формується в полі напруження між різними мистецькими моделями, але не розчиняється в жодній із них. Чітке відмежування від реактивності, концептуальної програмності й декоративної символізації допомагає визначити її як самостійну, етично й естетично вивірену позицію. Саме усвідомлення цих меж робить можливим розгляд творчості митця не лише як індивідуального явища, а й як значущого елемента сучасного українського мистецького дискурсу.

Послідовний аналіз творів Романа Петрука різних періодів демонструє еволюцію митця від поетичного символізму до духовного мінімалізму, від емоційної виразності до стану глибокої внутрішньої тиші.

На ранніх етапах його живопис вирізнявся пластичною музикальністю й ліризмом («Муза», «Лісова пісня»), згодом – зосередженістю на людині

та психологічній присутності («Портрет актора Олександра Піскунова», «Доля»), пізніше – філософською узагальненістю, де головним стає духовне світло («Народження зірки», «Молитва», «Небесний воїн», «Елегія»).

Еволюція художника відбувається не лише на рівні техніки, а передусім у площині світоглядній – від пошуку форми до усвідомлення мистецтва як молитви, співчуття й очищення. Його живопис – «форма співпереживання світу» [11, с. 93].

Новий етап творчого шляху Романа Петрука, позначений спільним виставковим проєктом із Наталією Мелесь «Відголос» (Луцьк, 2024), став своєрідним вивершенням його мистецької концепції, у якій духовна енергія живопису набуває форми візуального діалогу між поколіннями, архетипами й енергіями культури. Проєкт презентували в галереї мистецтв Волинської організації Національної спілки художників України, де поєдналися понад сімдесят картин Петрука і близько сотні плетених килимків Наталії Мелесь. Це не просто експозиція – це комунікаційний простір, у якому мистецтво стає способом духовного відновлення, співпереживання й самоусвідомлення нації. Концепція виставки вибудувана навколо ідеї відголосу як пам'яті й духовного резонансу, що долає часові й матеріальні межі. За словами професора Ради Михайлової, у цьому проєкті «переплітаються два художні голоси – чоловічий і жіночий, візуальний і тактильний, – створюючи єдиний потужний наратив про Україну» [5].

Роман Петрук неодноразово підкреслював, що «народ – це коло»: сакральна форма, яка не має ні початку, ні кінця, але містить у собі нескінченний рух життя, любові й пам'яті. Ця метафора кола проходить через усю експозицію – від текстильних мандал Н. Мелесь до композиційного ритму його живописних полотен.

Особливо символічною стала картина «Хранителька сяйва», що стала вихідною точкою для створення виставки. У ній Роман Петрук зображує Наталію Мелесь із її плетеним колом-мандалою, перетворюючи традиційний жіночий жест у знак сакрального колообігу світла. Цей твір є не лише портретом, а й духовною алюзією на жіночий архетип Берегині – носійки світла, що зберігає тепло навіть у час темряви. Мотив світла, який проходить через більшість робіт художника, тут набуває нового виміру: це енергія спільного творення, що долає межі індивідуального «я» і переходить у колективне поле.

Однією з ключових тем виставки є образ кола як універсальної моделі буття, символу єдності роду, пам'яті й нескінченного оновлення. Ця тема природно перегукується із філософськими основами живопису Р. Петрука, який завжди тяжів до медитативності, співпричетності, а також до синтезу сакрального й земного.

Коло у його творчій мові – це не лише форма, а й метафора духовної завершеності, що походить від традицій народного мистецтва. Наталія Мелесь інтерпретує його через плетення килимків – «зір, сонця, оберегів», які є водночас предметом побуту і знаком духовного захисту. Р. Петрук же зчитує цей символ у площині живопису через композиційну побудову, ритмічні повтори, дихання кольору. Так формується візуально-тактильний діалог, у якому живопис стає простором для метафізичного смислу.

Мистецтвознавець Олег Сидор-Гібелинда, аналізуючи експозицію, підкреслив, що «в основі цього проєкту – монументальне мислення школи Миколи Стороженка, де кожна лінія несе естетичну й філософську вагу» [3; 4]. У творчості Р. Петрука монументальність не так у формі, як у сенсовій напрузі образу – здатності вмістити у ньому час, пам'ять і дух.

У проєкті «Відголос» Роман Петрук продовжує лінію осмислення національної ідентичності через індивідуальні портрети-архетипи. В експозиції представлено зображення знакових постатей української культури Григорія Сковороди, Лесі Українки, Сергія Параджанова, Раїси Недашківської, Віри Кулеби-Баринової. Кожен портрет перетворено на візуальну медитацію – не копію, а відображення духовної енергії особистості. Такий підхід формує особливий «живописний пантеон», у якому герої різних епох співіснують у спільному полі українського духу.

Важливо зазначити, що Роман Петрук не ідеалізує образи, а прагне передати їхню людяність і внутрішню напругу. Його палітра стає стриманішою, лінії – мінімалістичними, а композиції – відверто аскетичними. Це вже не зовнішній героїзм, а внутрішній стоїцизм, що перегукується з філософією Сковороди: пізнати істину через серце.

Так, виставковий цикл «Відголос» стає морально-естетичним маніфестом художника, який через образи українських діячів промовляє про силу духовності, красу пам'яті і віру у світло, що триває навіть у темряві. «Відголос» як еволюція митця: від індивідуальної медитації до колективної пам'яті.

Виставковий проєкт «Відголос» підсумовує тривалий шлях Романа Петрука від пошуку власної художньої мови до глибокого духовного узагальнення. Якщо в попередніх творах домінували мотиви внутрішнього переживання, індивідуальної емоції, то тепер художник переходить до медитативної спільності – створення простору, де особисте переживання перетворюється на спільну духовну пам'ять. Цей перехід можна трактувати як еволюцію від внутрішнього монологу до колективної поліфонії. Роман Петрук долає межі суб'єктивного вираження, відкриваючи в мистецтві потенціал діалогу – між чоловічим і жіночим началами, між минулим і теперішнім, між сакральним і земним. Саме у «Відголосі» ця гармонія проявляється повною мірою: художній дует із Наталією Мелесь створює метафору єдності світів від видимого і невидимого, індивідуального і національного.

Коло у сприйнятті Романа Петрука – це не лише символ безкінечності життя, а й метафора роду, духовного спадкоємства, незнищенності культури. Його мистецький вислів утілює глибинне розуміння народу як духовного організму, в якому кожна особистість є променем, частиною єдиного сяйва. Ця метафора розкриває не лише композиційний принцип виставки, а й філософію художника. Його живопис сповнений молитовної енергії, у якій кольори стають вібраціями, а світло є знаком присутності духу.

Рада Михайлова зазначає, що в творах Романа Петрука «кожна площина – це пульсуюча форма енергії, яка об'єднує глядача з глибинним шаром культурної пам'яті» [5].

Саме це поєднання сучасного художнього мислення з архетипною символікою формує неповторну мову митця. У контексті українського мистецтва 2020-х років проєкт «Відголос» має особливе значення: він стає модельним прикладом синтезу духовного і візуального, традиційного і модерного, а також зразком того, як мистецтво реагує на травматичний досвід війни не через ілюстративність, а через акти внутрішнього відновлення. Роман Петрук не зображує руйнування. Він створює простір, у якому глядач має змогу відчути цілісність, що долає біль. Його живопис – не реакція, а рефлексія, не протест, а співчуття.

Виставка «Відголос» виявляє, що творчість Романа Петрука – це насамперед форма духовного служіння. У ній простежується шлях від поетичного символізму ранніх років до іконографічного осмислення сучасності, від індивідуального переживання до національної пам'яті. Художник постає не лише як живописець, а й як медіатор між минулим і сьогоденням, між землею і небом, який через мову кольору і світла формує простір. Творчість Романа Петрука є яскравим свідченням того, що мистецтво може виступати не лише як естетичний акт, а й як духовна опора нації, як форма колективної пам'яті, що зберігає цілісність культури в час історичних зламів. Його живопис вирізняється глибиною емпатійного погляду, в якому поєднуються традиція української духовності і сучасна експресія кольору, форми й світла.

Поступова еволюція митця від символічно-ліричних образів до метафізичних композицій і духовних узагальнень відображає внутрішній шлях художника від індивідуального пошуку до національної місії. Він утверджує модель мистецтва як діалогу з Вічністю, де художник постає посередником між минулим і теперішнім, між людиною і її духовним джерелом. В умовах війни його роботи набувають особливої сили. Р. Петрук не апелює до трагізму безпосередньо – натомість створює простір внутрішнього зцілення, у якому світло стає головним носієм надії. Його живопис про стійкість духу, про збереження любові й людяності в темні часи. У цьому сенсі творчість митця перегукується з традицією українського сакрального живопису, але переосмислює її в сучасному культурному коді – як мову емпатії та духовного відродження.

Важливим у творчості Романа Петрука є прагнення синтезувати емоційне та метафізичне, поєднати особистісний досвід із колективним. Його виставковий проєкт «Відголос» став не лише художньою подією, а й філософською метафорою українського буття. Через діалог із Наталією Мелесь художник утілив ідею духовної рівноваги: чоловічого й жіночого начал, живописного й тактильного, раціонального та інтуїтивного.

Розглядаючи творчість Романа Петрука в ширшому контексті сучасного українського мистецтва, доцільно акцентувати не так на окремих образах чи символах, як на способі художнього мислення, який визначає його мистецьку позицію. У цьому сенсі Петрук постає не лише як індивідуальний автор в упізнаваною образною мовою, а й як репрезентант певного типу мислення, що формується поза межами домінантних художніх стратегій початку XXI століття.

Цей тип мислення характеризується орієнтацією не на результат як візуальний продукт, а на сам процес внутрішнього формування образу. На відміну від практик, у яких художній жест є реактивним – відповіддю на зовнішній соціальний, політичний або медійний імпульс, – у творчості Петрука образ вибудовується як результат тривалого внутрішнього дозрівання. Такий підхід визначає іншу логіку роботи з формою: вона не підпорядковується комунікативній ефективності чи концептуальній декларативності, а зберігає автономію як самодостатня структура.

Важливою рисою цього типу художнього мислення є відмова від жорсткої програмності. У творах Петрука відсутня настанова на однозначне прочитання або інтелектуальну інтерпретацію, що відрізняє його позицію від концептуалізованих моделей сучасного живопису. Натомість формується відкритий простір смислів, у якому глядач не споживає ідею, а входить у діалог з образом. Саме ця відкритість дає змогу розглядати його творчість як приклад неідеологізованого художнього мислення.

Ще одним визначальним аспектом є ставлення до традиції. Для Петрука традиція не функціонує як джерело стилістичних цитат або історичних ремінісценцій, а є внутрішнім ґрунтом мислення. Вона не демонструється, а «працює» на рівні структури, ритму й логіки формотворення. Такий спосіб взаємодії з традицією відрізняється як від академічного відтворення, так і від постмодерністської гри з формами минулого.

У сучасному українському мистецтві, де значну роль відіграють художні стратегії прямої дії, цей тип мислення може здаватися периферійним. Проте саме він забезпечує збереження живопису як автономного простору смислотворення, здатного існувати поза тиском актуальності і швидкого візуального споживання. У цьому полягає його принципова цінність і перспективність для подальшого розвитку національного мистецького дискурсу.

Роман Петрук репрезентує тип художнього мислення, зорієнтований на внутрішню логіку образу, процесуальність і відповідальність форми. Виділення цього типу допомагає розширити уявлення про сучасне українське мистецтво як поле різних моделей мислення, серед яких духовно зосереджена, некон'юнктурна позиція посідає важливе й концептуально значуще місце.

Висновок. Творчість Романа Петрука є візуальною хронікою духовної еволюції сучасної України. Вона засвідчує, що в найскладніші історичні моменти мистецтво не лише фіксує події, а й лікує, очищає, відроджує сенс буття. Його полотна є відголосом душі українського народу, в якому звучать голоси предків і сучасників, де минуле стає джерелом сили, пам'яті й любові. У цьому і є головна місія мистецтва як духовної опори нації: пам'ятати, відчувати і творити світло навіть у пітьмі.

Проведене дослідження дає підстави розглядати представлений художній і теоретичний матеріал як цілісне осмислення сучасних процесів у сфері українського живопису та мистецької освіти, зосереджене на проблемах форми, духовності і художнього мислення. Аналіз творчих практик, методичних підходів і педагогічних стратегій засвідчує, що звернення до декоративної інтерпретації, сакрального виміру та екзистенційного переживання образу є не відходом від сучасності, а альтернативним способом її глибокого осмислення.

У праці доведено, що декоративна інтерпретація академічних завдань із живопису є ефективним інструментом формування професійного мислення художника, здатного до аналітичного бачення, узагальнення та свідомої трансформації форми. Вона забезпечує зв'язок між академічною традицією та сучасними художніми практиками, зберігаючи спадковість школи без її формальної консервації. Такий підхід дає змогу художнику працювати поза межами стилістичних кліше і ситуативних трендів, зосереджуючись на внутрішній логіці образу та відповідальності художнього вибору.

У ширшому культурному контексті дослідження свідчить, що сакральне мислення в сучасному мистецтві потребує чіткого усвідомлення своїх меж. Воно зберігає актуальність за умови уникнення ілюстративності, символічної надмірності та естетичної герметичності. Розглянута художня стратегія демонструє можливість існування духовного образу як відкритого простору для переживання, а не як замкнутої системи знаків.

Загалом праця засвідчує, що поєднання глибокого формального аналізу, педагогічної рефлексії та культурологічного контексту створює підґрунтя для переходу від описового мистецтвознавчого підходу до концептуального наукового дослідження. Отримані результати мають значення не лише для теорії та практики сучасного живопису, а й для розвитку мистецької освіти в Україні, відкриваючи перспективи подальших розвідок у галузі формотворення, художнього мислення та духовно-ціннісних орієнтирів сучасної культури.

Література:

1. Роман Петрук. Полотно душі: альбом-монографія / упоряд. Р. Петрук. Нью-Йорк : Алмаз, 2020. 624 с. : іл.

2. Тарасенко О. А. Образ роду і народу у творчості Романа Петрука. Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр. Київ, 2018. Вип. 27. С. 227–234.

3. Соловей О. В. Монументальне мистецтво М. Стороженка як синтез традицій і новацій. Художня культура. Актуальні проблеми. 2020. № 16 (1). С. 103–107.

4. Микола Стороженко – художник, педагог, людина : зб. тез доповідей наук.-практ. конф., Київ, 08 листопада 2018 р. – Київ, 2018. 37 с.

5. Михайлова Р. Д. Музична палітра Романа Петрука. Київ. 2018. № 3/4. С. 186–192.

6. Петрук Роман Ігорович : персональна сторінка художника // L-Art Gallery : офіційний сайт. URL: https://lartgallery.ua/petruk-roman-ihorovych-en (дата звернення: 13.12.2025).

7. Петрук Роман Ігорович : сторінка викладача // Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука : офіційний сайт. URL: https://kdidpmid.edu.ua/academy/petruk-roman-igorovych/ (дата звернення: 13.12.2025).

8. Volyniany.org.ua. Полотно душі Романа Петрука. 22.12.2020. URL: http://volyniany.org.ua/2020/12/22/%d0%bf%d0%be%d0%bb%d0%be%d1%82%d0%bd%d0%be%d0%b4%d1%83%d1%88%d1%96%d1%80%d0%be%d0%bc%d0%b0%d0%bd%d0%b0-%d0%bf%d0%b5%d1%82%d1%80%d1%83%d0%ba%d0%b0/ (дата звернення: 10.11.2025).

9. Petruk Roman : artist profile // Archive of Ukrainian Art : official website. URL: https://archive-uu.com/en/profiles/petruk-roman (дата звернення: 13.12.2025).

10. Petruk Roman Art : офіційна сторінка художника у соціальній мережі «Фейсбук». URL: https://www.facebook.com/artromanpetrukart (дата звернення: 13.12.2025).

11. Осадча О. Емпатія як принцип творчого і педагогічного життя Романа Петрука // Роман Петрук. Полотно душі : альбом-монографія / упоряд. Р. Петрук. Нью-Йорк : Алмаз, 2020. С. 90–93.

ПИСАНКА ЯК СИМВОЛ ДУХОВНОСТІ І МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

10.5281/zenodo.23869191

Васкевич Ольга,
Пастушенко Тетяна*

Анотація. Розділ присвячено аналізу писанки як символу духовності, національної ідентичності й мистецького феномену української культури. Особливу увагу приділено сучасній техніці різьблення по писанці, яка поєднує традиційну символіку з інноваційними художніми підходами. Розглянуто історичне значення писанки в народній культурі, її сакрально-обрядову функцію, зокрема як образу життя, воскресіння та охоронного талісмана. У контексті культурної тяглості показано, як писанка трансформується з ритуального предмета в мистецький об'єкт, що входить до музейних експозицій, присутній на артфестивалях та в сучасному дизайнерському просторі.

Деталізовано специфіку матеріалів, інструментів і технології різьблення по шкаралупі яйця. Підкреслено, що ця техніка є синтезом декоративно-прикладного мистецтва і мініатюрної скульптури, яка потребує високої майстерності, точності й знання традиційних орнаментальних мотивів. Проаналізовано художню виразність різьблених писанок: гру світла й тіні, ажурність форм, поєднання рельєфу та природної фактури матеріалу. Визначено стилістичне розмаїття авторських робіт: від збереження етнографічних канонів – до модернізованих та експериментальних інтерпретацій.

Акцентовано на тому, що різьблена писанка є не лише декоративним артефактом, а й засобом актуалізації духовних сенсів та національної пам'яті. Вона відображає діалог минулого і сучасного, рукотворної традиції й індивідуальної творчості, сакрального змісту і художньої форми.

---

* *Васкевич Ольга Євгенівна*, PhD з професійної освіти, доцент, доцент кафедри монументального і станкового живопису Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ORCID: 0000-0002-1936-7342
vaskevicholga1979@gmail.com

Пастушенко Тетяна Василівна, студентка кафедри монументального і станкового живопису Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ORCID: 0009-0000-5053-4252
Pastushenko@kdidpmid.edu.ua

Ключові слова: писанка; духовність; сакральна символіка; українська культура; декоративно-прикладне мистецтво; орнамент; мініатюрна пластика.

PYSANKA AS A SYMBOL OF SPIRITUALITY AND AN ARTISTIC PHENOMENON OF UKRAINIAN CULTURE

Vaskevych Olha, Pastushenko Tetiana

Abstract. The article is devoted to the analysis of the pysanka as a symbol of spirituality, national identity, and an artistic phenomenon of Ukrainian culture. Particular attention is paid to the contemporary technique of egg carving, which combines traditional symbolism with innovative artistic approaches. The historical significance of the pysanka in folk culture and its sacred and ritual functions are examined, especially its role as a symbol of life, resurrection, and a protective talisman. Within the context of cultural continuity, the study demonstrates how the pysanka transforms from a ritual object into an artistic artifact that enters museum exhibitions, art festivals, and the contemporary design space.

The specificity of materials, tools, and technologies used in eggshell carving is analyzed in detail. It is emphasized that this technique represents a synthesis of decorative and applied art and miniature sculpture, requiring a high level of craftsmanship, precision, and knowledge of traditional ornamental motifs. The artistic expressiveness of carved pysanky is examined through the interplay of light and shadow, the lace-like quality of forms, and the combination of relief with the natural texture of the material. The stylistic diversity of authorial works is identified, ranging from the preservation of ethnographic canons to modernized and experimental interpretations.

The article emphasizes that the carved pysanka is not merely a decorative artifact but also a means of actualizing spiritual meanings and national memory. It embodies a dialogue between past and present, handmade tradition and individual creativity, sacred content and artistic form.

Keywords: pysanka; spirituality; sacred symbolism; Ukrainian culture; decorative and applied art; ornament; miniature sculpture.

Вступ. Українська писанка є одним із найдавніших та найглибших символів національної духовності, культурної пам'яті і художньої традиції. Вона поєднує в собі сакральний зміст, обрядовість і високу естетику орнаментального мистецтва. З покоління в покоління писанка передавалася як візуальний код світогляду українців, у якому закарбовані уявлення про життя, смерть, відродження, захист, гармонію людини зі світом природи і космосом. Упродовж століть вона збереглася не лише як елемент великодньої обрядовості, а й стала знаком національної ідентичності, духовної стійкості і культурної спадкоємності.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що збереження ідентичності набуває екзистенційного виміру, повернення до традицій писанкарства стає

актом культурного опору й самоствердження. Писанка як синтез мистецтва, символіки та ритуалу знову набуває ролі духовного оберега – не лише в побуті, а й у сучасному мистецтві, освіті, дизайні. Вона перетворюється на засіб комунікації між минулим і сучасністю, зберігаючи візуальну мову української культури в нових формах. Отже, існує потреба наукового переосмислення традицій писанкарства в контексті сучасної культури та пошуку шляхів інтеграції народних мотивів у сучасний художній процес. В умовах глобалізаційних викликів і цифрових трансформацій особливо важливо зберегти автентичність регіональних писанкових традицій, водночас розкриваючи їхній потенціал для сучасного дизайну, освіти й культурної комунікації.

Постановка завдання. Вивчення писанки як феномену українського культурного коду має не лише історико-етнографічне, а й стратегічне значення. Воно сприяє формуванню духовного фронту, який підтримує моральну єдність суспільства, зміцнює відчуття національної гідності й утверджує українську культурну самобутність у світі. Метою дослідження є комплексне вивчення писанки як феномену української культурної традиції, її художньо-символічного змісту, сучасних форм відродження і трансформації в умовах війни й національного піднесення. Завдання полягає в тому, щоб проаналізувати історичні витоки та семантику писанки, дослідити регіональні особливості її орнаментальних мотивів, розкрити її роль у формуванні національної ідентичності, окреслити тенденції оновлення традицій у сучасному мистецтві, дизайні й освіті та визначити можливості інтеграції писанкових символів у сучасний культурно-мистецький простір. Об'єктом дослідження є українська писанка як елемент народної культури та художньої спадщини, а предметом – її художньо-символічна структура, культурна функція та сучасні інтерпретації в контексті відродження української ідентичності.

Результати дослідження та їх обговорення. Проблеми розвитку українського мистецтва та його націєтворчого потенціалу є предметом дослідження багатьох учених, мистецтвознавців та культурологів. Вивчення писанки як унікального культурного феномену має тривалу історію в українських етнографії, релігієзнавстві і мистецтвознавстві. Ще наприкінці XIX – на початку XX століття Олена Кульчицька здійснила першу спробу систематизації писанкових зразків Галичини й Волині, фіксуючи орнаменти, кольори і техніки виконання у своїх польових дослідженнях [9]. Праця стала основою для подальшого наукового опису українських традицій декоративно-ужиткового мистецтва.

У радянський період тематика писанкарства залишалася на периферії офіційної науки, зводячись переважно до декоративного аспекту. Проте саме тоді з'явилися ґрунтовні аналітичні праці Миколи Селівачова, у яких досліджено писанку як елемент народного декоративно-вжиткового мистецтва,

розкрито її орнаментальні мотиви та символіку кольорів [14]. Незважаючи на ідеологічні обмеження, ці дослідження зберегли безцінні спостереження щодо регіональної специфіки української писанки.

На зламі XX–XXI століть увага до писанкарства значно посилюється у зв'язку з відродженням національної ідентичності й духовних традицій. У працях Тетяни Кара-Васильєвої та Зої Чегусової писанка осмислюється як сакральний символ українського світогляду, що поєднує в собі естетичний, ритуальний і філософський виміри [8]. У цьому контексті мистецтво розглядається не лише як естетична, а й як духовно-консолідуюча сила. Цю думку розвивають Т. Білан та О. Петрів, які в статті «Націєтворчий потенціал українського мистецтва 20 ст.» підкреслюють, що мистецтво є одним із найпотужніших чинників збереження етнічної ідентичності й формування національної свідомості [1].

У сучасних дослідженнях значна увага приділяється культурно-освітньому аспекту відродження традицій. Неоніла Дещиця наголошує, що саме освіта й виховання молоді засобами культури є важливим чинником формування української національної ідентичності і духовності. Вона підкреслює, що культура – це процес «вирощування» та вдосконалення людини, її власного образу, який формується у зв'язку з рідною традицією [4].

Окремий напрям досліджень становить вивчення символіки та абстрактної знаковості писанкових орнаментів. У праці А. Дубрівної аналізується геометрична структура українських писанок як універсальна мова космогонічних уявлень – через прості форми передається уявлення про гармонію світу, циклічність часу і зв'язок людини з природою [5]. Подібну ідею продовжує Н. Янішевська, розглядаючи геометричний орнамент як складову образно-пластичної мови українського мистецтва початку XX століття, що репрезентує культурний код нації [18].

Питання збереження та популяризації писанкарства в сучасному культурному процесі розглядають В. Гузюк і Н. Дещиця, акцентуючи на важливості інтеграції народного мистецтва в сучасну освітню й музейну практику [3; 4]. Цінний внесок у розвиток практичного виміру цієї справи робить О. Погребняк, яка досліджує роль конкурсів писанкарства як засобу актуалізації культурної спадщини та виховання в молоді шанобливого ставлення до традицій [10].

Галина Івашків, аналізуючи збірку писанок Музею етнографії та художнього промислу, систематизує регіональні відмінності українського писанкарства, показуючи, як у різних областях формувалися власні орнаментальні системи, колористика й семантика символів. На її думку, писанка є «дзеркалом локальної культури», у якому відбивається історія, природне середовище і навіть характер народу [7].

Значну увагу релігійно-символічному змісту писанки приділяє А. Святненко, трактуючи її як культурний символ України, у якому зберігається зв'язок між дохристиянськими віруваннями та християнською символікою воскресіння й оновлення. Дослідниця наголошує, що писанка відображає міфологічні уявлення пращурів про яйце як зародок життя, символ сонця й перемоги життя над смертю [13].

Сучасні музейні публікації, зокрема матеріали Національного музею народної архітектури та побуту України, представлені працями Є. Гайової, Н. Зозулі та І. Прохацької, розкривають практичний аспект побутування писанки – її роль у великодніх обрядах, прикрашанні осель і символічному осмисленні життя [2; 6; 12]. Ці джерела демонструють живу присутність писанкової традиції в культурному побуті сучасних українців і водночас її переосмислення у світлі нових соціальних викликів.

Отже, огляд сучасних і класичних досліджень свідчить, що українське писанкарство поступово переходить із площини суто етнографічного вивчення до міждисциплінарного осмислення – як феномен національної культури, елемент культурної пам'яті, джерело художньої інновації та засіб формування ідентичності в умовах суспільних трансформацій.

Дуже важливою складовою дослідження став аналіз великодніх традицій оздоблення житла українців, який допомагає глибше зрозуміти контекст побутування писанки та її роль у святковій культурі. Як зазначає Ніна Зозуля в статті «Великодні традиції прикрашання подільського житла», естетика української хати завжди відображала індивідуальність і внутрішній світ її господарів: «Унікальна і неповторна українська хата завжди відображала естетичні смаки своїх господарів; їх характер та індивідуальність. Здавна так велося, що кожна господиня свою хату дбайливо доглядала. Тому в хаті завжди було чисто, вибілено, розмальовано кольоровими глинами, оздоблено витинанками, прикрашено квітами, пахучими травами» [6]. Цей опис яскраво ілюструє, що писанка, поряд з іншими декоративними елементами, посідала важливе місце в системі естетичних і духовних уявлень українців, стаючи органічною частиною ритуального простору.

Вагомий історичний та джерелознавчий внесок у вивчення українського писанкарства зробив Віктор Ткаченко в дисертації «Писанкарство в Україні: історіографічний дискурс кінця XIX – початку XXI століття» [17]. Дослідник простежує розвиток наукової рефлексії над писанкою впродовж більш як століття: від перших систематичних етнографічних описів – до сучасних мистецтвознавчих студій. Він наголошує, що попри велику кількість публікацій, узагальнюючий аналіз цього корпусу праць не можна вважати завершеним. На основі археологічних знахідок у вигляді орнаментованих яєць автор робить висновок, що культ яйця як символу життя та відроджен-

ня має надзвичайно давнє походження, пов'язане з архаїчними віруваннями про зв'язок між земним і потойбічним світами. Яйце-оберіг зберігало свою присутність у житлі та поховальних обрядах, що свідчить про глибоку сакралізацію цього образу.

Ткаченко також відзначає важливу роль писанки в народному фольклорі, наводячи приклади обрядових дійств і вітальних пісень, які супроводжували Великдень: «На другий день Пасхи ходили христосуватися, тобто вітати зі святом: рідні до рідних, діти до бабусь і хрещених батьків, виголошуючи вірші-віншування. Господиня, задоволена візитом, дарувала дітям яйця, що мали оберегове значення» [17]. Таким чином, писанка була не лише декоративним чи релігійним атрибутом, а й важливим елементом соціальної комунікації та взаємоповаги в громаді.

Цікаві спостереження щодо символіки і структури орнаменту подає Антоніна Дубрівна в праці «Абстрактна знаковість у геометричній орнаментиці української писанки» [5]. Автор визначає геометричний орнамент як «найбільш архаїчний вияв орнаментальної культури» і підкреслює, що саме в писанкарстві найповніше виявляється традиція сакрального знаку. На її думку, писанка поєднує дві взаємопов'язані складові – символіку яйця як «зародку сонячного птаха», тобто джерела життя, і символіку орнаменту, який вкриває поверхню, виконуючи функцію кодування космогонічних уявлень. Орнамент писанки, як зазначає Дубрівна, має власну стилістику, відмінну від орнаментальних мотивів, що використовуються на інших побутових предметах, адже вона зумовлена сферичною формою, сакральним змістом і ритуальною функцією.

Отже, у працях сучасних дослідників писанка постає не лише як естетичний витвір, а й як унікальний синтез космогонічного символу, етнографічної пам'яті і знакової системи українського світобачення. Вивчення писанкарства в регіональному, історичному та семантичному контекстах допомагає побачити його як живу культурну традицію, що продовжує виконувати функцію духовного оберега та засобу самоідентифікації українського народу [5]. Проблема орнаментальної мови та символічного наповнення писанки посідає важливе місце в сучасних дослідженнях українського мистецтва. Наталія Янішевська у своїй дисертаційній праці підкреслює: «Сьогодні орнамент постає як мистецький феномен, що володіє власною образністю, необмеженими формотворчими можливостями, естетичною виразністю та символічно-змістовим наповненням» [18]. Такий підхід дає підстави розглядати орнаментику писанки не лише як декоративний елемент, а й як мову знаків, через яку візуалізується філософія українського буття.

У цьому контексті заслуговує на увагу праця Інни Прохацької «Всесвіт у яйці: дослідження традиції, обрядів, звичаїв, вірувань» [12], у якій автор

намагається осмислити, чому саме яйце стало основою для сакрального мистецтва писанкарства. Дослідниця аналізує цей феномен у контексті глобалізації і технологізації сучасного суспільства, підкреслюючи його значення як джерела національної ідентичності. У подібному руслі працює і Євгенія Гайова, яка детально вивчила орнаментику та символіку писанок Полтавщини, розкривши локальні особливості цього виду народного мистецтва [2].

Важливі аспекти емоційного та духовного сприйняття писанки розкрила Галина Сотська, зазначаючи, що «дивишся на писанку й зачаровуєшся розмаїттям кольорів, загадковими візерунками, де гармонійно переплітаються знаки-символи… мабуть, це і є наше щастя незабутого, невтраченого» [15]. Це сприйняття узгоджується з концепцією Дмитра Пожоджука, який у своїй аналітичній статті наголошує, що в писанкарстві «відбиваються всі грані життя української нації», однак із часом воно частково втратило свою первісну сакральність [11]. Автор підкреслює, що лише невелика кількість сучасних майстрів здатна пояснити глибинне значення символів, що загрожує поступовою десакралізацією традиції. Водночас він закликає зберігати майстерність писанкарства «для себе й поколінь прийдешніх», наголошуючи, що в епоху глобальної цивілізації українська писанка викликає дедалі більший інтерес у світі.

Сучасна наукова думка все частіше акцентує на важливості охорони нематеріальної культурної спадщини як основи національної самобутності. У цьому контексті особливу увагу привертають праці Олени Погребняк, яка в статті «Роль організації і проведення конкурсів писанкарства у збереженні культурної спадщини України» визначає українське писанкарство як унікальне явище світової нематеріальної культурної спадщини [10]. Авторка спирається на конвенцію ЮНЕСКО 2003 року, що визначає нематеріальну культурну спадщину як живу систему знань, умінь і традицій, які формують відчуття ідентичності спільноти. Саме до цієї категорії належить елемент «Українська писанка: традиція і мистецтво», включений наказом Міністерства культури та інформаційної політики України № 228 від 6 липня 2022 року до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України (охоронний номер 046. нкс). А визнання української писанки як елементу нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО стало подією, що підкреслює її значення не лише в національному, а й у світовому культурному контексті. У грудні 2024 року під час 19-ї сесії Комітету з охорони нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО елемент «Писанка, українська традиція і мистецтво оздоблення яєць» було включено до Репрезентативного списку людства. Це стало підтвердженням того, що писанка є не лише народним атрибутом, а й життєздатною культурною практикою з широким символічним і духовним змістом. Цей крок відкриває нові горизонти для дослідження: писанка визнається як маркер духовності, національної

ідентичності, а також як сучасний мистецький феномен, здатний до трансформації та інтерпретації в умовах глобалізації і соціальних потрясінь. Включення до списку означає, що передача знань і навичок писанкарства, їхня міжпоколінна трансмісія, активна участь спільнот-носіїв та адаптація традиції до сучасних обставин стають складовими її охорони і підтримки. У контексті теми «Писанка як символ духовності і мистецький феномен української культури» це визнання слугує опорою для аргументації, що писанка – не просто декоративний об'єкт чи сувенір, а живий культурний і духовний феномен, що має значення в сьогоденні, а не лише в історичному минулому.

Вагомим доповненням до цього є дослідження Валентини Теслюк, присвячене формуванню колекції писанок у Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України [16]. Автор зазначає, що музейна колекція, яка налічує близько 13 тисяч експонатів, є однією з найбільших і найповніших в Україні та становить цінну джерельну базу для подальших наукових студій.

Як підсумовує Валентина Гузюк, збереження культурної спадщини є передумовою національного відродження: «Наша країна прагне зберегти свою культурну спадщину, національні традиції, історичну пам'ять, посісти належне місце в сучасному європейському культурному просторі» [3]. Усвідомлення цього сприяє не лише охороні традицій, а й формуванню ментально здорового суспільства, яке здатне оновлювати власні духовні орієнтири, спираючись на історичні корені.

Отже, сучасні наукові дослідження українського писанкарства демонструють цілісний підхід до вивчення цього феномену – від орнаментально-естетичного аналізу до культурно-антропологічного, освітнього й духовного осмислення. Писанка постає не лише як мистецький об'єкт, а й як символічний концентрат національної пам'яті, що зберігає в собі міфопоетичні, етичні та культурні коди української ідентичності.

Слово «писанка» походить від давньоукраїнського дієслова «писати», яке в архаїчному розумінні мало значно ширше значення, ніж сучасне «наносити текст». У давній українській мові воно означало «наносити знаки», «позначати», «випалювати», «витворювати знак або символ», тобто – надавати речі сакрального змісту через нанесення зображення. Ця семантика простежується у всій слов'янській групі: у старослов'янській мові «писати» тлумачилося як «карбувати», «різьбити», «зображати»; у польській «pisać» – також «малювати», «позначати».

«Писанка» буквально означає «позначене (священними знаками) яйце», тобто предмет, на який було «написано» символи із сакральним значенням. Це відрізняє її від «крашанки» – яйця, просто зафарбованого в один колір, без орнаменту й символіки. «Писанка» – це не просто розписане яйце, а результат ритуального процесу нанесення знаків, що несе в собі інформаційно-оберегову функцію.

У давніх слов'ян термін «писати» часто застосовувався до сакральних дійств. Так, у народних говірках ще збереглися вислови «писати хрест» (тобто творити знак благословення), «писати долю» (у значенні «визначати життєвий шлях»). Тому акт «писання писанки» сприймався як творення нового світу в мініатюрі, а майстриня-писанкарка – як посередниця між земним і божественним.

Етимологічно споріднені терміни трапляються і в інших слов'янських культурах, проте саме в українській традиції «писанка» набуває глибинного обрядового змісту. У білорусів і росіян вживаються слова «раскрашенное яйцо», «крашеное яйцо», «яйцо пасхальное», тоді як поняття «писанка» як носія символічного орнаменту закріпилося саме в Україні, що свідчить про її унікальність у слов'янському культурному колі.

У науковій літературі (М. Селівачов, Г. Івашків, Т. Кара-Васильєва) наголошується, що етимологія «писанки» відображає зв'язок між словом і сакральною дією: процес нанесення орнаменту був не лише естетичним, а й магічним актом – кожен знак «писався» як молитва, оберіг чи побажання добра.

У цьому сенсі писанка є своєрідним «текстом світобачення» українців, де орнаменти є не просто декором, а мовою символів, через яку народ передавав знання про світ, людину і Божественне.

Таблиця 1. Етимологічний аналіз

Мова	Форма слова	Первісне значення	Сучасне значення	Культурний контекст
Українська	Писанка ← писати	«Наносити знаки», «створювати символічний малюнок»	Розписане яйце із сакральною символікою	Давній оберегový знак, символ життя, сонця, відродження; частина Великодніх обрядів
Старослов'янська	Писати (писати, карбувати, різьбити)	«Вирізьблювати знаки», «зображати», «карбувати»	Дія нанесення символів	Вживалося у сакральному значенні – написання ікон, хрестів, молитовних текстів
Польська	Pisanka ← pisać	«Писати, малювати»	Пасхальне яйце, розмальоване воском або фарбами	Поширене в етнічних регіонах, але запозичене з української традиції (особливо на Підкарпатті)

Мова	Форма слова	Первісне значення	Сучасне значення	Культурний контекст
Білоруська	Крашанка, распісанка	«Розмальоване яйце»	Писанка або фарбоване яйце	Орнамент менш символічний, переважає декоративність
Болгарська / Сербська	Великденско яйце	«Великоднє яйце»	Символ воскресіння	Не має розвиненої традиції «писання» символів

Писанка здавна посідала особливе місце в системі духовних цінностей українського народу. Її символіка сягає глибокої давнини, коли яйце сприймалося як уособлення світобудови, початку життя та вічного оновлення природи. У давніх індоєвропейських міфологічних системах, зокрема й у праслов'ян, існував мотив «світового яйця» – первісного зародка, з якого виник увесь Всесвіт. Цей образ відображав уявлення про циклічність буття, де смерть і народження є лише різними фазами єдиного космічного процесу.

У слов'янських народів яйце символізувало єдність трьох світів: небесного, земного й підземного. Його округла форма уособлювала досконалість, замкнутість космосу, а внутрішня структура – гармонію протилежностей: життя і смерті, світла і темряви, тепла і холоду. Такі уявлення мали не лише філософський, а й магічно-обрядовий характер. Давні українці вірили, що яйце містить життєву силу, яку можна передати людині або природі, тож використовували його у весняних ритуалах оновлення – під час зустрічі сонця, при перших сходах, заклинаннях на врожай.

Писанка як об'єкт сакрального розпису постала із цього архаїчного уявлення. Орнамент і колір, нанесені на поверхню яйця, виконували функцію оберега, мали здатність захищати, оживляти чи підсилювати природні сили. Кожен знак – від сонячної спіралі до хреста, від «баранячих ріжків» до «безконечника» – був своєрідним знаком-кодом, що закодовував у собі знання про світ, рід і вічність. Таким чином, писанка ставала мікрокосмом, у якому втілювалися космогонічні, моральні та естетичні уявлення українського етносу ще задовго до прийняття християнства.

Подібні уявлення про світове яйце зустрічаються й у міфологіях інших народів світу, що підкреслює універсальність цього архетипу. В індійській традиції йдеться про золоте яйце Хіраньягарбху, з якого народився бог-творець Брахма; у давньогрецьких міфах із космічного яйця постає бог Фанес – першосвітло; у китайській міфології з яйця народжується прабатько світу Паньгу, який розділяє небо і землю. В усіх цих культурах яйце символізує початок життя, космічну рівновагу й вічність буття.

У цьому контексті українська писанка є частиною всесвітньої системи міфологічних образів, але водночас має власну неповторну духовно-культурну глибину, адже поєднує в собі язичницьке бачення світу з пізнішими християнськими сенсами – вірою у Воскресіння, перемогу життя над смертю та нескінченне оновлення духовної енергії народу.

У дохристиянській системі вірувань українців провідне місце посідав культ природних і космічних стихій – сонця, неба, вогню, води та землі. Ці сили розглядалися як живі істоти або божества, від яких залежало життя людини, урожай, здоров'я, продовження роду. Усі вони уособлювали єдність людини з природою, а тому щорічні обряди весняного оновлення мали не лише побутове, а й космогонічне значення – відтворювали ідею народження світу, оновлення життєвого циклу.

У цьому контексті писанка посідала особливе місце, адже її форма, колір і символіка безпосередньо пов'язані з культом сонця – джерела тепла, світла й усього живого. Округла форма яйця нагадувала сонячний диск, а орнаменти, що наносилися на поверхню, часто наслідували солярні мотиви: кола, спіралі, хрести, зірки, свастики. Такі символи вважалися знаками вогню й життєвої енергії, які мали силу пробуджувати природу після зимового сну. У давніх обрядах весняного циклу ці писанки використовувалися як магічні предмети, що «підтримують» хід сонця на небі, сприяють родючості землі та здоров'ю людей.

Дарування «красних яєць» – тобто пофарбованих або розписаних – мало глибокий ритуальний зміст. У дохристиянський період, коли Новий рік святкували навесні, яйце було знаком початку нового життя. Його дарували з побажанням щастя, добробуту, миру, захисту від злих сил. Цей обряд символізував взаємний обмін життєвою енергією, оновлення світу через людські взаємини. Саме тому процес розписування яєць супроводжувався обрядовими піснями, замовляннями, молитвами – кожна лінія чи знак на писанці мала силу «слова», сакрального послання до вищих сил.

Таким чином, у дохристиянській традиції писанка була не просто декоративним предметом, а священним символом космічного порядку, у якому людина відчувала себе частиною гармонії Всесвіту. Її образ поєднував у собі сонячний вогонь, живильну силу землі, очищення води й одухотворення повітря, стаючи своєрідним знаком єдності всіх стихій.

Згодом, із прийняттям християнства, ці давні уявлення не зникли, а трансформувалися – солярний символізм писанки набув нового змісту, поєднавшись з образом Христового Воскресіння як перемоги світла над темрявою, життя над смертю. Проте навіть у новому контексті вона зберегла свою архаїчну суть – символ відродження, вічного руху та священного зв'язку людини з природою і Космосом.





Рис. 1. Давня писанка княжої доби XII–XII ст.
Один із найдавніших візерунків на писанці.

Із прийняттям християнства давні язичницькі вірування не зникли, а гармонійно трансформувалися, отримавши нове духовне наповнення. Християнська традиція не заперечила давній культ сонця, життя та відродження, а надала йому нового сенсу, пов'язаного з ідеєю спасіння й вічного життя. Символ яйця, який у дохристиянському світі уособлював сонячну енергію, народження світу й пробудження природи, природно вписався в канву великодньої обрядовості – свята Воскресіння Христового.

Язичницький образ «сонячного яйця», що втілював природний цикл оновлення, у християнській культурі перетворився на образ воскреслого Христа, духовного світла, яке розганяє темряву гріха. Писанка стала своєрідним містком між двома світоглядними системами – дохристиянською та християнською, поєднавши в собі космічні уявлення предків і нове розуміння духовного відродження. Саме завдяки цій здатності до переосмислення вона й зберегла свою актуальність упродовж століть, залишаючись живим символом віри, надії та безперервності життя [13]. Саме в цьому поєднанні двох світоглядних систем – дохристиянської та християнської – писанка набуває особливої глибини: вона одночасно втілює космічну гармонію і Божий задум, нагадуючи про єдність природи, людини і Творця.

Великдень в українській традиції – це не лише головне християнське свято, а й духовний апофеоз весняного циклу, свято оновлення, родинного єд-

нання й національної пам'яті. У центрі обрядовості стоїть саме писанка – знак воскресіння, життя і безперервності традиції. Напередодні Великодня, упродовж Страсного тижня, українські родини готувалися до свята з особливим піднесенням. У понеділок білили хати, мили вікна, чистили посуд, у вівторок і середу прали, золили білизну, наводили лад на подвір'ях і в стайнях. Усе мало бути оновлене й очищене, адже, за народним повір'ям, «з чистою душею й хата має бути чистою». Від Великого четверга починали випікати паски і готувати головні символи Великодня – крашанки й писанки [6].

Писанкарство у цей період ставало своєрідним духовним дійством. Господині та дівчата збиралися разом у хатах, де панувала тиха, майже молитовна атмосфера. Процес писання писанок супроводжувався обрядовими піснями, замовляннями, подекуди – спільною молитвою. Вважалося, що кожен візерунок має свою силу: хрест захищає від зла, Дерево життя дарує родючість, спіраль символізує безперервність буття, а сонячні знаки несуть благословення на добро і світло. Писанки не лише дарували, а й обмінювали як побажання миру, здоров'я, любові.

У Велику суботу або ранком у неділю освячували святкові кошики з паскою, писанками, свічками, символами добробуту і благословення. Саме в цьому моменті сакральна функція писанки розкривається повною мірою: вона перетворюється на знак воскресіння душі, очищення від гріха та єднання з Божественною силою. Червоне яйце – традиційний колір великодньої писанки – у християнській традиції набуває значення крові Христа, що пролилася за спасіння людства, а водночас – перемоги життя над смертю, світла над темрявою. Українська писанка у своїй символіці поєднує язичницьке і християнське, космологічне і духовне, побутове й вічне. Вона – не просто орнамент чи декоративний виріб, а живий носій віри, пам'яті, світогляду і морального коду народу. У сучасних умовах писанка продовжує залишатися джерелом національної сили, свідченням духовної тяглості української культури та її здатності відроджуватися навіть у найтяжчі часи.



Рис. 2. Писанка крапанка.

Писанки як один із видів народного мистецтва пов'язаний із декоруванням яєць, здебільшого курячих, рідше гусячих, качачих, голуб'ячих, воронячих тощо. За способами прикрашення і техніками розпису писанки можна поділити на такі види: крапанки, крашанки, дряпанки, травленки, мальовані та розписані воском [7]. У багатьох регіонах України застосовували техніку крапання, коли капали восковою свічкою на яйце. Натомість «крапанки» інколи виготовляли за допомогою гребеня і твердої щітки, створюючи таким чином різнокольорові крапки [7].

Найпоширенішою традиційною технікою декорування яйця було писання писачком, що поєднувало в собі елементи графіки, символічного мислення та ремісничої точності. Писачком – невеликим металевим інструментом із резервуаром для воску – майстриня набирала розігрітий бджолиний віск та наносила ним орнамент на шкаралупу. Віск виконував роль своєрідного резерву: ділянки, які були покриті воском, не фарбувалися, залишаючи природний колір яйця. Опісля яйце занурювали у найсвітліший барвник (наприклад, жовтий), давали висохнути і поверх забарвленого тла знову наносили віск на ті елементи, які мали залишитися в цьому кольорі. Далі відбувалося послідовне фарбування в темніші відтінки (червоний, коричневий, чорний), і щоразу орнамент «закривався» воском. Коли багатошарова композиція завершувалася, яйце нагрівали над вогнем або свічкою і обережно стирали віск м'якою тканиною, відкриваючи складну поліхромну структуру візерунка.



Рис. 3. Писанка традиційна – писачкова.

Важливим етапом у процесі створення традиційної писанки було попереднє структурування її поверхні, адже саме від правильного поділу залежала гармонія орнаменту й логіка розміщення символічних елементів. Зазвичай поверхню яйця розділяли поздовжніми тонкими лініями (поясками), рідше – поперечними поясками [7]. Найпростіший поділ – один поздовжній і один поперечний поясок, які, перетинаючись,

утворюють чотири площини, або два вузенькі поздовжні й один поперечний поясок, які, перетинаючись, формують вісім площин. Найчастіше ці лінії залишали білими, підкреслюючи чистоту і символічну сакральність основи. Часом площину ділили одним широким поздовжнім чи поперечним паском (смугою) на дві половини, які заповнювали орнаментом. Ці широкі розділяючі смуги орнаментували всередині різними за товщиною хвилястими, ламаними, скісними смужками, овалами, крапками інших кольорів. Інколи ділили парними пасочками, безконечником, вивільняючи опуклу середину яйця для написання великого акцентуючого охоронного знака (орнаменту) [2].

Є писанки, де поверхню розділяють поперечні хвилясті лінії, смуги, кола, овали, ромби, які писали замість поздовжніх чи поперечних пасочків. На таких писанках із першого погляду важко визначити, де основний розділяючий поясок, бо він зливається з орнаментальними смугами, колами [2]. Писанки, які не мали поясів, називали «безпоясницями» [7].

Важливе місце в духовному вимірі писанки посідає кольорова й орнаментальна символіка. Яйце здавна покривалося певними символами, які, за повір'ями, мали життєдайність і захисну силу. Орнамент писанки – це знакова система українського етнокоду, у якій кожен мотив має певний сенс. За даними дослідників, геометрична орнаментика є найбільш архаїчним

Рис. 4. Поділ писанок

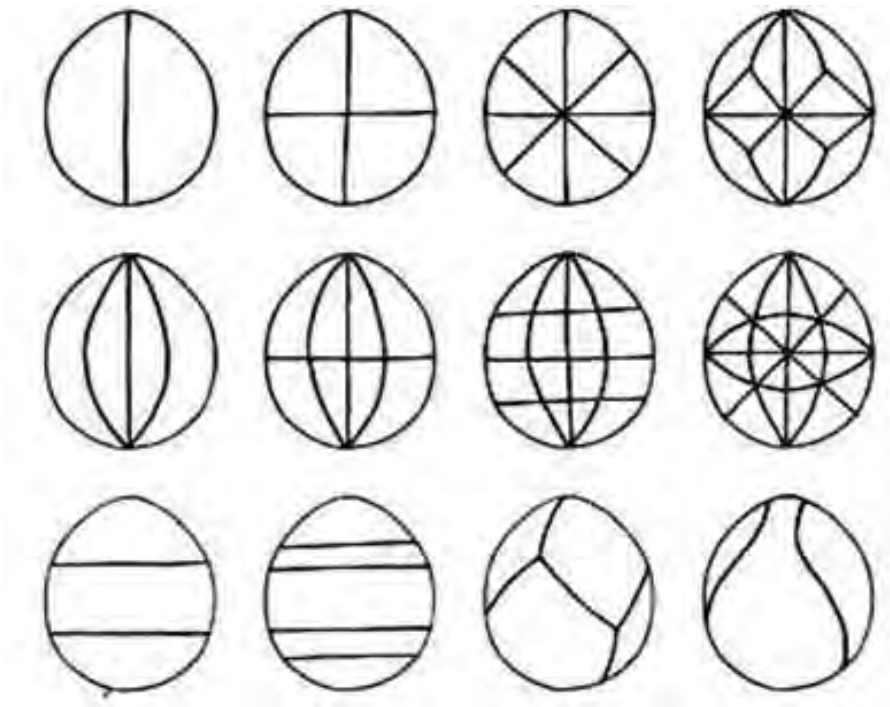




Рис. 5. Знак «Сонця» на писанках.

виявом орнаментальної культури, адже її основні елементи – коло, хрест, трикутник, ромб, хвиля – є універсальними знаками космічного порядку [5].

Писанка втілює гармонію світобудови: симетрія та ритм орнаменту, послідовне нанесення ліній воском створюють образ упорядкованого світу, у якому кожна деталь має своє місце [17].

Серед найяскравіших і найпоширеніших знаків-символів є зображення Сонця, Дерева життя та Жінки-Берегині. Писанка «сонце» присвячувалася богу Сонця – Ярилу або Дажбгу.

Про щиру любов до бога Сонця свідчить безліч його символічних портретів: різноманітні хрестики, «павучки», «триноги», «восьмираменні» зірки (розетки), «крутогори».

Дерево посідає у Святому Письмі центральне місце, дерево – це понят-

Рис. 6. Символ «зоря», або «ружа».

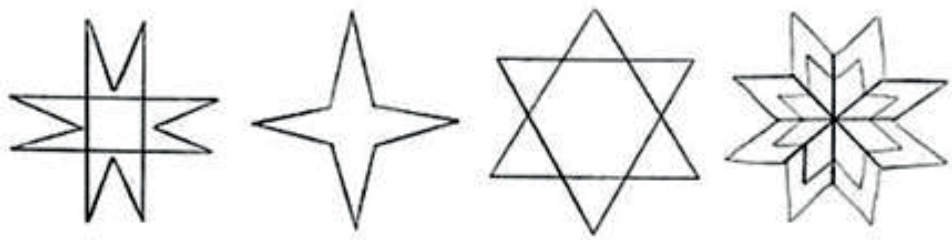




Рис. 7. Символ «Дерево життя»

тя всього доброго і цінного, це образ Божої мудрості, досвіду. У вигляді дерева уявлявся стрижень світобудови, навколо якого встановлювалася рівновага протилежностей, корені якого сягають підземного царства. Світове дерево завжди зображується стилізовано: з обов'язковим поділом на три яруси по вертикалі та дотриманням чіткої симетрії правого і лівого боків. Найдивовижнішою властивістю Дерева життя є його здатність перетворюватись на Жінку-Берегиню, або, як її ще називали, богиню Мокошу, господиню «рога достатку» і прядильницю людської долі [15].



Рис. 8. Символ «Жінка-Берегиня».

Символом зображення Жінки-Берегині є дві перехрещені подвійні риски, елемент, який називають «черепашки», де кінчики рисок надломлені,



Рис. 9. Спіраль, змій, завиток. Ромб, трикутник, квадрати

що нагадує руки людини. З усіх богів наших предків Жінка-Берегиня, яка зображувалася з піднятими догори руками, була єдиною в пантеоні богів великого князя Володимира. Образ «Оранти» в Київському соборі Святої Софії займає одне з чільних місць [15].

Більшість орнаментів на писанці має структуру – перетин осей (хрест), симетрія, круги, спіралі, які показують, що світ складається з неба, землі, підземного (потойбічного) світу.

Спіраль, змій, завиток символізують циклічність життя, час, рух, безкінечність, відродження. Ромб, трикутник, квадрати – базові геометричні фігури, що виражають структуру світу й універсальні закони.

У писанковій орнаментиці свастика як один із її провідних мотивів має різні назви, зокрема «ломаний хрест», «гачковий хрест», «драпаки», «вінички», «млиночок», «вітрячок» та менш уживані – «кривулька», «косиця», «лелія», «листки» тощо.

Поряд зі знаками-символами велике й функціональне значення має писанковий орнамент: символічний, геометричний, рослинний, зооморфний, антропологічний, побутовий. Поєднання геометричних мотивів, хвилястих ламаних і плавних ліній розкриває нам композиційну виразність писанок, зображення мотивів орнаментів, створюючи при цьому враження легкості, простору, ажурності [14].



Рис. 10. Знак «свастики»
в оздобленні писанок

Геометричний орнамент найдавніший. У геометричних візерунках, у їхніх чітких та простих лініях знайшли своє відображення велична картина світу, загальність явищ природи, незмінному ритму яких пізніше було підпорядковано все господарське життя селянської громади. Символи цього виду орнаментики, попри те, що вони зародилися в найдавніші часи, були близькими і зрозумілими селянам, які жили в новий історичний період [18].

Про характер писанкового орнаменту, його стиль свідчать матеріали інших видів народного мистецтва і писанки кінця XIX – початку XX століть, що зберігаються в музейних і приватних колекціях. Нині важко знайти краєзнавчий музей, у якому не було б колекції писанок [8].

Колір у писанкарстві є носієм інформації, де закономірності колірної гармонії в поєднанні з орнаментальними елементами утворюють цілісну колірну систему. Так, червоний уособлює життя, любов, радість і воскресіння; жовтий – сонячне світло, урожай і тепло; зелений – весну, надію, молодість; білий – чистоту і святість; чорний – вічність, родючу землю, глибину світобудови; синій – небо, духовність, гармонію [5].

Українська писанка має свою палітру кольорів, де кожен відтінок символічно співвідноситься з певною життєвою силою та духовним змістом. Поєднання кольорів утворює цілісний образ світу – світла й темряви, життя й смерті, землі й неба [13].







Рис. 11. Традиційні писанки Гуцульщини.

Художня мова писанки має виразні регіональні особливості, що віддзеркалюють локальні культурні традиції. Кожен регіон формував власну художню систему, у якій поєдналися природне середовище, світогляд та естетичні традиції громади.

Найдовше архаїчні мотиви (у тому числі солярні знаки та хрещаті композиції) збереглися на Поліссі, Гуцульщині, Бойківщині та Лемківщині. Це пояснюють тим, що впродовж віків ці регіони були малодоступними. Особливо поширеним знак «свастики» чи «саввастики» простежуємо в оздобленні бойківських і лемківських писанок [7].

Символіка кольору українських писанок – це неповторне своєрідне поєднання барв, характерних для кожного регіону України. Гуцульські писанки вирізняються яскравістю, контрастом і складною геометрією; подільські – теплими кольорами та квітковими мотивами; поліські – стриманою колористикою й строгими хрестоподібними композиціями; бойківські – темними відтінками й лаконічними формами [9].

В основі композиційної схеми «хрестатої» писанки – поділ на чотирикутні поля з малим грецьким хрестом у центрі кожного та поєднанням традиційної для Гуцульщини палітри кольорів – білого, жовтого, зеленого на брунатному тлі [7].

Кількість композиційних схем та мотивів у оформленні писанок дуже велика. Подільській писанці притаманний в основному вільний малюнок зі стриманим колоритом чорного, червоного, біло-



Рис. 12. Писанки
із зображенням птахів, тварин.

го, фіолетового кольорів. Крім давнього геометричного орнаменту, різних клинців, руж часто зустрічаються рослинні мотиви у вільному розташуванні в стилі українського бароко. В колекції є писанки із зображенням пташок, риб, людських фігур.

Писанки Київщини, Полтавщини і Чернігівщини досить декоративні та багатобарвні. Тло в них біле, червоне, жовте або світло-зелене, декоровані писанки яскравими плямами зеленого, червоного, коричневого та чорного кольорів.

Писанкам Прикарпаття притаманна загальна дробленість орнаментального малюнка і кольоровість плям червоного, чорного, жовтого кольорів. Буковинські писанки мають переважно геометричний орнамент і виконані на темно-червоному або чорному тлі.

Варто виокремити й писанки, оздоблені унікальним та рідкісним восковим розписом сакрального змісту. Йдеться про релігійні сценки на трьох писанках із Покуття, які написав 20-літній місцевий хлопець: «Св. Трійця», «Розп'яття», «Благовіщення», «Різдво»; «Св. Покрова», «Вознесіння»; «Св. Стефан», «Хрещення», «Св. Трійця», «Св. Миколай» [7].

Оригінальність колориту, філігранність малюнка, багатство композиційних варіантів та орнаментальних елементів і мотивів, що створювалися протягом століть, ставлять ці твори в ряд надзвичайних зразків народного мистецтва [13].

Сакральне значення писанки як оберега має дві складові – саме яйце і символічні знаки, нанесені на нього. Так, декоративні візерунки, створені



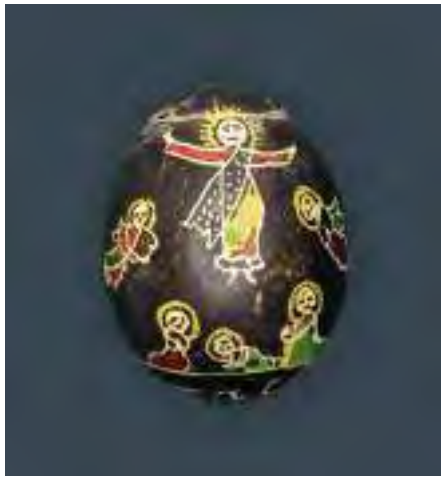




Рис. 13. Релігійні сценки
на писанках із Покуття.

людиною на поверхні писанки, мали особливе призначення: оберігали її від лиха, допомагали в житті та праці. Такий оберіг містив звернення до добрих сил, відвертав лихі сили [12].

Писанки виготовляли здебільшого жінки і дівчата, дуже рідко – чоловіки. Майстриня-писанкарка є не просто виконавцем техніки, а творцем символічного світу, у якому поєднано красу і духовність.

В Україні писанки відзначалися поліфункціональністю: обрядова, оберегова, ігрова (ігри в «навбитки», «у сліпця» тощо), декоративна. Окремі писанки зберігали цілий рік. Причиною цього була не лише оберегова чи декоративна функції, а й намагання зберегти «незвиклі» узори.

Крім великодніх традицій, її у вигляді оберега дарували на щастя, злагоду, здоров'я, клали в колиску немовляти, на поле під першу борозну, у фундамент нової хати. Дівчата дарували писанки нареченому та іншим хлопцям, старші люди – на знак примирення і дружби.

Інколи писанка була «перекупним матеріалом»: за часів панщини відкуповувались у євреїв, аби мати можливість іти до церкви на Великдень. У Борщівському повіті з цієї нагоди навіть виготовляли спеціальні розписані яйця. Матері з Бойківщини розписували великодні яйця для своїх дітей (для ігор на Великдень, дарували їм на уродини) та інших членів родини, хрещені мами – для похресників. Крашанки померлим малим дітям клали в домовини у праву руку або біля їхньої голови [7].

Освячене яйце – центральний елемент великоднього кошика, що символізує воскресіння, очищення. Традиція обміну писанками у святковий день збереглася в багатьох регіонах: родини та сусіди підносили один одному розписані яйця як побажання здоров'я, благополуччя, добра. Згідно з народними віруваннями перша писанка, подарована на Великдень, несла людині щастя й захист від злих сил.

Писанки іноді брали на могили померлих (на Провідну неділю), клали їх поруч із пасками, вірили душам предків цей символ життя й пам'яті. Важливо відзначити, що всі ці обряди не існували відокремлено – вони пов'язані із символікою кольорів, мотивів орнаменту, глибоким уявленням про світ, життя і смерть. Саме через такі обрядові практики формується духовність молоді та передається культурний код українського народу [4].

Писанка також є одним із найвеличніших мистецьких феноменів української культури, у якому гармонійно поєднано духовність, символіку та естетичну довершеність. Вона є не лише декоративним елементом Великодніх свят, а й зримим виявом духовного світу українців, утіленням їхніх моральних цінностей, етичних ідеалів та світоглядних уявлень [1].

Писанкарство можна розглядати як унікальну форму українського мініатюрного живопису, де кожна лінія має зміст. Точність ліній, ритмічне чергування елементів, баланс між порожнім і заповненим простором створюють своєрідну візуальну поезію. У писанці відображено принципи української естетики: стриманість, симетрію, гармонійне поєднання кольорів, органічний зв'язок із природою.

У XX–XXI століттях писанкарство стало предметом відродження і творчого переосмислення. У часи важких випробувань збереження та відродження народного мистецтва набуває неабиякого значення, розглядається й усвідомлюється як патріотичне відстоювання національної самобутності і передумова збереження культури народу в цілому [13].

Наша країна прагне зберегти свою культурну спадщину, національні традиції, історичну пам'ять, посісти належне місце в сучасному європейському культурному просторі. У цьому аспекті культурно-історична спадщина є ключовим елементом розвитку історичної свідомості, одним із чинників формування єдиної української національної ідентичності [3].

Народне мистецтво, збережене в музеї, є інформаційним явищем, його треба знати, вивчати, відчувати, художньо осмислювати, виявляти спорідненість і відмінність. Це як своєрідний заповіт нам, свідок минулих сотень генерацій історичного культурного життя народу [2].

Нині писанка існує не лише як обрядовий атрибут, а й як об'єкт сучасного мистецтва – експонується на виставках, фестивалях, у музейних проєктах. У містах Івано-Франківську, Коломиї, Львові та Києві відбуваються конкурси писанкарства, що підтримують цю традицію серед молоді [10].



Рис. 14. Найдавніша відома писанка на території України, знайдена у Львові, містить символ «вужика»-меандра.

Колекції писанок, що зберігаються в музеях України, є безцінним «словником» національного орнаменту, який не лише розкриває багатство традиційної художньої мови вітчизняного мистецтва, а й впливає на творчість сучасних художників різних напрямів [13].

Значна та досить цінна колекція писанок знаходиться в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва, вона територіально охоплює майже всю Україну. Крім писанок, виготовлених із курячого яйця і розписаних за допомогою воску різними декоративними орнаментами, в колекції є писанки дерев'яні, фаянсові, скляні. Є писанки з яйця страуса із сюжетним міфологічним розписом олійними фарбами [13].

Музей писанкового розпису в Коломиї – ключова установа, яка зберігає цінні експонати писанкарства, а також продовжує популяризацію мистецтва писанки, навчальні проєкти і дослідження. Це єдина в світі установа, спеціально створена для збереження й експонування писанок. Колекція музею налічує понад 12 тисяч писанок із різних регіонів України та з інших країн.

Цікаво, що найстарішу писанку на натуральному яйці було знайдено в Польщі, її датують XII ст. Найдавнішу писанку на території України знайшли у Львові 2013 року. Вона написана на гусячому яйці і містить символ «вужи-

ка»-меандра. Вік такої неймовірно рідкісної знахідки становить приблизно 500 років, ця писанка належить до козацької доби [12].

Писанкарство є невід'ємною частиною української нематеріальної культурної спадщини, визнаної Міністерством культури України як елемент НКС з охоронним номером 046.нкс [10]. У 2022 році елемент «Українська писанка: традиція і мистецтво» офіційно внесено до Національного переліку нематеріальної культурної спадщини України, що є визнанням її значення на державному рівні. Це підтверджує визнання значущості писанкарства як культурного надбання, не просто ремесла чи декоративної практики, а елемента, що формує культурну ідентичність і має бути збереженим та передаватися наступним поколінням [10].

Попри активне відродження інтересу до писанки, залишається актуальною проблема збереження її автентичного змісту. У добу глобалізації та масової культури існує небезпека перетворення писанки на комерційний сувенір, позбавлений духовного наповнення. У наш час ми можемо спостерігати, як зростає виробництво писанок як масового декоративного товару, здебільшого з орнаментом, але без глибокого знання символіки чи традиційної техніки. Якщо орнаменти використовуються поверхово, наприклад, як малюнок, без урахування розміру, ритму, композиційної структури, символіка писанки може бути втрачена або спотворена. Це знижує її обрядову і духовну цінність [11].

Традиційні техніки – воскова писанка, натуральні фарби, природні барвники (настоянки квітів, кори дерев тощо) – потребували часу, навичок і знання. Сучасні спрощення (готові хімічні фарби, фабричні матеріали) можуть знизити якість і змінити зовнішній вигляд, а також естетично і символічно змінити «ментальний код» писанки. Сучасні зміни в традиційному декорі писанок іноді призводять до втрати автентичності і символічної глибини, коли мотиви застосовуються лише для естетики, а не з розумінням значення [11].



Рис. 15. Графічний дизайння».

Водночас у сучасному культурному просторі писанкарство виходить за межі традиційного ремесла: воно стає джерелом натхнення для художників, дизайнерів, архітекторів, які шукають у народній орнаментиці автентичні українські коди. Писанкові мотиви дедалі частіше виходять за межі традиційного декоративно-прикладного мистецтва та інтегруються в сучасні творчі практики, стаючи елементом візуальної айдентики української культури. У графічному дизайні вони використовуються для створення логотипів, брендингу культурних подій, фестивалів, сувенірної продукції, поштових марок і книжкових ілюстрацій.

Стилізовані орнаменти з писанок – хвилясті лінії, солярні знаки, крапкові ритми – адаптуються до шрифтів, патернів, цифрових ілюстрацій, поєднуючи історичну символіку із сучасними композиційними принципами. У текстилі писанкова символіка знаходить вияв у принтах для одягу, шовкових хусток, тканин для інтер'єру, де традиційні мотиви трансформуються в модні геометричні або стилізовані візерунки. У сценографії писанка має великий потенціал як культурний символ: її мотиви стають основою декорацій, костюмів, світлових проєкцій, допомагаючи створити сценічні образи, пов'язані з темами родової пам'яті, відродження, циклічності життя. У ювелірному мистецтві писанкова орнаментика втілюється у формі медальйонів, кулонів, брошок, емальованих прикрас, срібних чи золотих об'єктів, де орнамент наноситься гравіюванням, емаллю або філігранню. Таким чином, писанкові мотиви стають не лише декоративним елементом, а й носієм культурного коду – вони актуалізують спадщину в просторі сучасного дизайну, роблять традицію живою, впізнаваною і водночас інноваційною. Нові технології істотно трансформували традиційне мистецтво писанкарства, не витісняючи його, а розширюючи межі творчого експерименту. Сучасні митці активно поєднують класичні воскові та фарбувальні техніки з лазерним гравіюванням, 3D-друком, акриловими фарбами, епоксидною смолою, цифровими інструментами для створення ескізів. Завдяки лазерній обробці з'являються писанки з ювелірною точністю ліній та мікроорнаментів, які неможливо виконати вручну. 3D-принтери дають змогу виготовляти декоративні яйця з пластика, біорозкладних матеріалів або металу, на які потім наносять розпис чи гравіювання. Віртуальні програми й графічні планшети використовуються для попереднього моделювання орнаментів, підбору кольорових комбінацій, відтворення історичних мотивів або створення абсолютно нових композицій. Також поширюється використання ультрафіолетових фарб, металізованих пігментів, аерографії, які допомагають досягати ефектів блиску, світіння, прозорості. Попри технологічні новації, суть писанки як символу життя й духовної спадкоємності не зникає – навпаки, вона трансформується, демонструючи здатність традиції адаптуватися до вимог часу, залишаючись водночас упізнаваною та автентичною.



Рис. 16. Приклади патенування на писанках.

Однією з цікавих тенденцій у розвитку сучасного писанкарства є використання технік вишивки для декорування яйця. Такий підхід поєднує дві сакральні форми українського декоративного мистецтва – писанку та вишивку, створюючи нову художню мову, в якій орнаменти нитками або бісером відтворюють мотиви, характерні для традиційних писанок. Замість розпису воском чи фарбою поверхню яйця підготовляють таким чином, щоб на ній можна було виконати вишивку – шляхом попереднього проколювання дрібних симетричних отворів або наклеювання текстильної основи. Узори, виконані хрестиком, гладдю, низинкою чи бісером, відтворюють геометричні символи (сонце, ромб, хрест, «безкінечник»), рослинні мотиви або стилізованих птахів, що традиційно присутні в українській орнаментиці. Вишиті писанки можуть бути виготовлені з натуральної шкаралупи, дерев'яних або пінополістирольних заготовок, що допомагає досягти міцності й тривалості експонування. Таке поєднання тканння, бісероплетіння та вишивки з формою яйця не лише збагачує виражальні можливості писанкарства, а й акцентує на спадкоємності традицій, де нитка, як і лінія воску, символізує зв'язок між поколіннями, пам'яттю та життям.

Використання наклейок на писанках – одна з найпростіших і водночас найпопулярніших сучасних технік декорування великодніх яєць, яка широко застосовується як у домашній творчості, так і в освітніх або дитячих артпроєктах. На відміну від традиційного розпису воском, що потребує майстерності і часу, наклейки дають змогу швидко створити естетичний декоративний ефект і точно відтворити орнаментальні мотиви. Для цього використовують спеціальні вінілові, паперові або термонаклейки із символами



Рис. 17. Приклади вишивки та бісеродекорування

писанки, фрагментами вишивки, квітковими мотивами, геометричними фігурами, етнічними орнаментами або християнською символікою.

Техніка передбачає попереднє фарбування або вибілювання яйця, після чого на суху поверхню акуратно накладають наклейки, розгладжують, а за потреби покривають прозорим лаком чи клеєм для закріплення. Окремо варто виділити термотрансферні плівки: вони зменшуються під дією тепла і щільно облягають яйце, що допомагає декорувати без зморшок навіть округлу поверхню.

Попри простоту, наклейки можуть використовуватися не лише як дитяча техніка, а й у дизайнерських рішеннях: комбінуються з писанковим розписом, золоченням, кракле, тисненням, металевими елементами, створюючи змішані стилі: від етномінімалізму – до артоб'єктів. Такий підхід демонструє, як писанка трансформується в сучасному культурному просторі, зберігаючи символічне значення, але набуваючи нових способів вираження.

Декупаж на писанках – це сучасна художня техніка, яка полягає в оздобленні яйця за допомогою паперових зображень, серветкових мотивів або тонких тканин, що наклеюються на поверхню шкаралупи. На відміну від традиційного писання воском чи фарбування, декупаж дає змогу переносити на яйце готові орнаменти: квіткові композиції, етнічні мотиви, фрагменти українських вишивок, репродукції ікон, писанкову символіку чи навіть сучасні графічні елементи. Технологія передбачає підготовку поверхні – яйце



Рис. 18. Декорування
писанки наклейкою.

може бути натуральним, порожнистим, дерев'яним чи керамічним, – після чого його покривають білою акриловою фарбою або ґрунтом для рівномірності. Орнамент акуратно вирізають, розміщують на поверхні й наклеюють спеціальним декупажним клеєм або розведеним лаком, а після висихання закріплюють прозорим лаком для міцності і блиску.

Декупаж дає змогу відтворювати складні зображення, які важко виконати вручну традиційними методами, та створювати гармонійне поєднання народних мотивів із сучасним декоративним мистецтвом. Писанки, декоровані в цій техніці, часто використовуються як сувеніри, експозиційні об'єкти, елементи святкового інтер'єру або артоб'єкти, що зберігають дух традиції, але подані в новій, візуально привабливій формі.

Малювання фарбами є однією з найдавніших і найвиразніших технік оздоблення писанок, яка поєднує традиційні символи з прийомами народних малярських шкіл України. На відміну від класичної писанки, де орнамент наноситься воском і фарбами методом «розпис – витравлення – фарбування», мальованка створюється без воску – фарбу кладуть безпосередньо пензлем або пташиним пір'ям, як це робили в давнину. Особливістю цієї техніки є використання мотивів, характерних для українських народних розписів: петриківського, подільського, косівського, буковинського, полтавського та яворівського, таврійського, самчиківського й слобожанського. Художники застосовують тонкі білкові або акрилові фарби, виконуючи мазки, притаманні цим школам: «зернятко», «гребі-



Рис. 19. Декорування писанки
технікою декупаж.

нець», «перехідний мазок», «витягування», крапкове та рослинно-геометричне письмо. Серед найпоширеніших мотивів – барвінок, калина, «древо життя», соняшники, гранати, жар-птиці, ластівки, виноградні лози, квіткові розети та хвилясті стебла, що символізують безперервність життя.

На Поділлі й Поліссі традиційно застосовували природні фарби – витяжки з кори, квітів, трав, вугілля або вохри, пізніше – темперу. Петриківські майстри малювали яєчну поверхню кісточками, котячими пензликами або пальцем, створюючи плавні переходи кольору. Карпатський (гуцульський) розпис орієнтується більше на графічну точність та геометричну стилізацію: хрести, сонячні «ружі», трикутники, меандри, спіралі, подані через густу темперу чи гуаш.

У сучасному мистецтві мальовані писанки стали унікальною формою синтезу: традиційні мотиви поєднуються з акрилом, золоченням, перламутровими фарбами, лесуванням та лакуванням. Така техніка допомагає відтворити народну стилістику, але зберігає широкий простір для індивідуальної творчості. Писанка, намальована фарбою, залишається носієм народної пам'яті, водночас демонструючи, як декоративно-ужиткове мистецтво може взаємодіяти із сучасним дизайном та художнім мисленням.

Серед розмаїття традиційних і сучасних способів декорування яйця особливе місце посідає техніка різьблення по писанці. На відміну від класич-



Рис. 20. Декорування писанки технікою
малювання фарбою українського розпису..

ного писання воском або мальованки, цей метод передбачає не нанесення кольору, а зняття верхнього шару шкаралупи з метою створення рельєфного орнаменту. Завдяки цьому природна фактура яйця набуває скульптурної виразності, а сам виріб поєднує в собі ознаки як декоративно-прикладного мистецтва, так і мініатюрної пластики.

Різьблення по писанці набуло поширення наприкінці XX – на початку XXI століття, коли традиційна писанкарська культура почала переосмислюватися митцями в контексті авторського, студійного та фестивального руху. Для виготовлення таких писанок використовують здебільшого гусячі, качачі або страусячі яйця, адже їхня шкаралупа товстіша й міцніша, що дає змогу глибше прорізати орнамент, не руйнуючи структуру.

Процес створення різьбленої писанки складається з кількох етапів: видування яйця, очищення внутрішньої поверхні, зміцнення шкаралупи (за потреби), нанесення ескізу та поступового вирізьблювання орнаменту. Серед інструментів використовуються бормашини, стоматологічні фрези, мікродрилі, а також прості голки та ножі для дрібного різьблення.

Особливістю техніки є робота з матеріалом, який поєднує крихкість та еластичність. Майстер повинен контролювати глибину врізу, силу натиску, щоб не утворити тріщин. Орнаменти часто базуються на традиційній символіці писанки – «сонечко», «берегиня», «безкінечник», «кривулька», однак у



Рис. 21. Різьблення по писанці.

різьбі вони набувають нової пластичної інтерпретації: лінія стає тіньовою, рельєфною, світлотональною.

Різьблена писанка є синтезом графіки і скульптури в мініатюрі. Глибина прорізів, гра світла й тіні, прозорість шкаралупи на тонших ділянках створюють ефект ажурності й мереживності.

Нині писанка виходить далеко за межі традиційного народного ремесла й перетворюється на масштабний мистецький об'єкт у публічному просторі. Яскравим прикладом цього є Всеукраїнський фестиваль писанок, який у 2017 році відбувся на Софійській та Михайлівській площах у Києві. У центрі історичної частини міста було презентовано 585 авторських писанок – кожна висотою понад метр, – виконаних у різних стилях: від народної символіки – до сучасної живописної та декоративної інтерпретації. Такі великоформатні писанки стають своєрідними артінсталяціями: вони не просто декорують простір, а взаємодіють з архітектурним середовищем, створюють атмосферу свята і культурного діалогу між минулим і сучасністю.

Художники використовують писанку як форму для авторського висловлювання – на її поверхнях з'являються пейзажі, стилізовані орнаменти, сцени з народного життя, українські символи, образи природи, ангели, дитячі малюнки. Така трансформація традиційного яйця у великоформатний артоб'єкт перетворює його на своєрідне полотно для митця. Писанка стає носієм національного коду, але водночас – сучасною скульптурою, декоративним об'єктом, частиною урбаністичного мистецтва.

Окрему увагу організатори приділяють участі дітей і молоді: поруч із роботами професійних художників експонуються дитячі писанки, що підкреслює спадкоємність традиції й залучення нового покоління до культурної пам'яті. Таким чином писанка постає не просто як елемент обрядовості, а як жива художня форма, що трансформується, зберігаючи свій сакральний зміст і водночас набуваючи нових естетичних і соціокультурних значень.





Рис. 22. Писанка
як артоб'єкт

Нові технології відкривають можливості для популяризації писанкарства. Цифрові архіви, віртуальні музеї, інтерактивні платформи допомагають зберігати зразки орнаментів, передавати знання й майстерність наступним поколінням. Виникають сучасні мистецькі експерименти – поєднання традиційних мотивів із цифровими форматами, що засвідчує життєздатність і гнучкість української культурної традиції.

Перспективи цифровізації та інновацій включають можливості створення віртуальних галерей писанок, цифрових архівів, освітніх онлайн-курсів, документування технік і символіки, що можуть забезпечити доступ до знань для тих, хто фізично не може відвідати музеї чи майстерні.

Проєкт «Українська писанка в європейському культурному просторі», що реалізовується за підтримки Українського культурного фонду, передбачає цифровізацію давніх писанок, наукове опрацювання та створення структурованого вебкаталога. Це допомагає не лише зберегти зображення орнаментів, а й дослідити регіональні особливості, порівнювати стилі, розбудовувати освітні матеріали [7; 16]. Такі ініціативи сприяють передаванню знань між поколіннями.

Особливого значення писанка набула в умовах війни. Вона стала символом стійкості, духовного опору і національної єдності. Багато майстрів були вимушені припинити діяльність, зруйновано культурні інституції, втрачено традиційні майстерні писанкарства. Це ускладнює передачу знань і матеріальної культури.

Писанки, створені українськими майстринями під час війни, часто несуть мотиви миру, волі, молитви за захисників. Таким чином, традиція писанкарства продовжує жити, перетворюючись на актуальний духовний чинник сучасного українського суспільства.

Висновки. Писанка, розписане українське пасхальне яйце, має глибоке духовне та культурне значення, символізуючи вічне життя, захист і гармонію через свої складні візерунки та символічні мотиви. Традиційно створювані переважно жінками, писанки відображають регіональні стилі та втілюють українські естетичні принципи. Крім своєї декоративної краси, писанка функціонує як потужний талісман і візуальне вираження українських моральних цінностей, духовних вірувань та їхнього зв'язку зі Всесвітом, що робить її унікальною формою народного мистецтва.

Писанка втілює духовні, моральні та естетичні цінності української культури, слугуючи не лише декоративним святковим предметом, а й відображенням світогляду та етичних ідеалів нації. Як унікальна форма українського мініатюрного живопису писанка поєднує такі візуальні принципи, як колір, ритм та композиційну гармонію, що робить її унікальним і змістовним зразком народного мистецтва.

У наш час писанкарство проходить етап відродження, стаючи важливим елементом національної ідентичності й культурної спадщини України. Збереження традиційного мистецтва в сучасних умовах розглядається як патріотичний акт, що сприяє формуванню єдиної української національної свідомості.

Нині писанкарство виходить за межі традиційного ремесла, стаючи джерелом натхнення для сучасних художників і дизайнерів. Нові технології, такі як цифрові архіви та віртуальні музеї, відкривають можливості для збереження та передачі знань про писанки. Під час війни писанка стала символом стійкості і національної єдності, а нові твори, створені в цей час, відображають прагнення до миру та духовного опору, підтверджуючи актуальність традиції в сучасному українському суспільстві.

Підсумовуючи, можемо зробити висновок, що писанка – це синтез духовного й естетичного досвіду українців, у якому відображено філософію життя, світогляд, віру і художній геній народу. Вона зберігає свою актуальність у сучасному світі, стаючи невід'ємною частиною культурної ідентичності українського народу.

Література:

1. Білан Т., Петрів О. Націєтворчий потенціал українського мистецтва 20 ст. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 52. Т. 1. С. 78–84.

2. Гайова Є. Великодні писанки: орнаменти та символи Полтавщини // Національний музей народної архітектури та побуту України. URL: https://www.pyrohiv.com/activities/nauk/velikodni-pisanki (дата звернення: 15.10.2025).

3. Гузюк В. Актуальність збереження культурної спадщини. Актуальність збереження культурної спадщини України : зб. наук. ст. / упоряд. Л. В. Сліпчишин. Львів : СПОЛОМ, 2023. С. 91–93.

4. Дещиця Н. Освітній аспект збереження культурної спадщини. Актуальність збереження культурної спадщини України : зб. наук. ст. / упоряд. Л. В. Сліпчишин. Львів : СПОЛОМ, 2023. С. 66–74.

5. Дубрівна А. Абстрактна знаковість у геометричній орнаментиці української писанки. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 3'. С. 80–84.

6. Зозуля Н. Великодні традиції прикрашання подільського житла // Національний музей народної архітектури та побуту України. URL: https://www.pyrohiv.com/activities/nauk/velikodni-traditsii-prikrashannya-podilskogo-zhitla (дата звернення: 15.10.2025).

7. Івашків Галина: Збірка писанок Музею етнографії та художнього промислу: особливості декору // Українська писанка в європейському культурному просторі. 2025 / URL: https://pysanka.org.ua/articles/articles/ivashkiv.html (дата звернення: 15.10.2025).

8. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». Київ : Либідь, 2005. 280 с.

9. Квітуче народне мистецтво. Вишивка, тканини, кераміка та писанки на Сокальщині : [Альбом] / Редкол.: О. Л. Кульчицька, С. Й. Сидорович, С. Т. Вальницька, І. В. Гургула. Львів : Каменяр, 1964. 46 с. : іл.

10. Погребняк О. Роль організації і проведення конкурсів писанкарства у збереженні культурної спадщини України. Актуальність збереження культурної спадщини України : зб. наук. ст. / упоряд. Л. В. Сліпчишин. Львів : СПОЛОМ, 2023. С. 74–80.

11. Пожоджук Д. У писанкарстві відбиваються всі грані життя української нації, проте нині це мистецтво втрачає свою первинну сакральність // Галичина. – Івано-Франківськ, 2023. 15 квітня / URL: https://galychyna.if.ua/analytic/pasport-derzhavi-u-pisankarstvi-vidbivayutsya-vsi-grani-zhittya-ukrayinskoyi-natsiyi-vid-tribu-povsyakdennya-do-mriy-pro-dovershennya-sotsiumu-prote-nini-tse-mistetstvo-vtrachaye-svoyu-pervinnu/ (дата звернення: 15.10.2025).

12. Прохацька І. Всесвіт у яйці: дослідження традиції, обрядів, звичаїв, вірувань // Національний музей народної архітектури та побуту України. URL: https://www.pyrohiv.com/activities/nauk/vsesvit-u-yaytsi (дата звернення: 15.10.2025).

13. Святненко А. Писанка як культурний символ України. У пошуку нових сенсів полікультурного світу. Повоєнний діалог культур : матеріали Міжнародної наук.-практ. конф. (Київ, 2–3 лютого 2023 р.) / упоряд. В. П. Дячук. Київ : НАКККіМ, 2023. С. 201–204.

14. Селівачов М. Народне декоративно-вжиткове мистецтво (візуальний фольклор). Писанкарство // Енциклопедія історії України: Україна – Українці. / НАН України. Ін-т історії України; редкол.: В. А. Смолій (гол.) [та ін.]. Київ : Наукова думка, 2018. Кн. 1. С. 439–442.

15. Сотська Галина: Традиційність українського писанкарства // Мова символів. Мова вічності. 2001. 15 грудня / URL: https://newacropolis.org.ua/theses/tradytsiinist-ukrainskoho-pysankarstva-1500792582 (дата звернення: 15.10.2025).

16. Теслюк Валентина: Формування колекції писанок 1880-х – 1930-х років у збірці Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України // Українська писанка в європейському культурному просторі. 2025 / URL: https://pysanka.org.ua/articles/articles/tesliuk.html (дата звернення: 15.10.2025).

17. Ткаченко В. Писанкарство в Україні: історіографічний дискурс кінця XIX – початку XXI століття. Дис. д-ра наук: 07.00.06 «Історіографія, джерелознавство та спеціальні історичні дисципліни» / Черкаси, 2020. 494 с.

18. Янішевська Н. Геометричний орнамент в образно-пластичній мові українського мистецтва 1910–1930 рр. (культурологічний аспект) / Дис. кан-та мис-ва: 26.00.01 «Теорія та історія культури (мистецтвознавство)» / Київ, 2017. 261 с.

ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ В МУЗЕЙНОМУ ПРОСТОРІ: ЦІННІСНІ ВИМІРИ, ВІЗУАЛЬНА МОВА, РЕСТАВРАЦІЙНІ ПРАКТИКИ (НА МАТЕРІАЛАХ КОЛЕКЦІЇ НМДМУ)

10.5281/zenodo.23870016

Тихонова Людмила*

Анотація. Досліджуються ціннісні виміри, візуальна мова та реставраційні практики декоративного мистецтва другої половини ХХ століття в музейному просторі, зосереджені на матеріалах колекції Національного музею декоративного мистецтва України. Проаналізовано художню специфіку та культурно-історичне значення творів, що відображають естетичні пошуки, ідеологічні настанови та національні акценти періоду. Особливу увагу приділено декоративному мистецтву, насамперед текстилю як носію соціокультурних сенсів і важливому індикатору трансформацій художніх традицій другої половини ХХ століття.

Розкрито творчу діяльність Сергія Нечипоренка (1922–2014) – художника і технолога текстильної промисловості, чий доробок демонструє взаємодію виробничих процесів і мистецької творчості в умовах радянської культурної політики. Акцентовано на особливостях формування візуальних образів, що поєднують естетичну експресію, технологічні можливості й ідеологічні наративи доби.

Окремий розділ присвячено ролі музею як простору збереження, інтерпретації та презентації декоративного мистецтва. Проаналізовано сучасні підходи й виклики реставрації творів другої половини ХХ століття, зокрема текстильних об'єктів, які мають не лише художню, а й документальну цінність та є носіями історичної пам'яті.

Ключові слова: декоративне мистецтво; музейний простір; візуальна мова; реставрація; текстиль.

---

* *Тихонова Людмила Олександрівна*, провідний науковий співробітник Національного музею декоративного мистецтва України, аспірантка ІІІ курсу Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтв і дизайну імені Михайла Бойчука

lludmilkin@ukr.net
ORCID: 0009-0005-5870-1859
23_asp_tyhonova_l@kdidpmid.edu.ua

DECORATIVE ART OF THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY IN THE MUSEUM SPACE: VALUE DIMENSIONS, VISUAL LANGUAGE, RESTORATION PRACTICES (BASED ON THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF DECORATIVE ART OF UKRAINE)

Tykhonova Lyudmyla

Abstract. The study explores the value dimensions, visual language, and restoration practices of decorative art of the second half of the 20th century within the museum space, focusing on materials from the collection of the National Museum of Decorative Art of Ukraine. The analysis highlights the artistic specificity and cultural-historical significance of works that reflect the aesthetic searches, ideological directives, and national accents of the period. Special attention is given to decorative and applied arts, particularly textiles, as carriers of sociocultural meanings and important indicators of transformations within artistic traditions of the second half of the 20th century.

The research examines the creative activity of Serhii Nechyporenko (1922–2014) – an artist and textile industry technologist whose work demonstrates the interaction between industrial processes and artistic creativity within the framework of Soviet cultural policy. Emphasis is placed on the features of forming visual imagery that integrates aesthetic expression, technological capabilities, and ideological narratives of the era.

A separate section is devoted to the role of the museum as a space for preservation, interpretation, and presentation of decorative art. The study analyzes contemporary approaches and challenges in restoring works of the second half of the 20th century, particularly textile objects that possess not only artistic but also documentary value and serve as carriers of historical memory.

Keywords: decorative art; museum space; visual language; restoration; textiles.

Вступ. Декоративне мистецтво другої половини XX століття посідає особливе місце в історії української культури, виступаючи не лише як форма естетичного вираження, а й як репрезентант соціокультурних трансформацій епохи. У добу радянської модерності в умовах жорсткої ідеологічної регламентації та водночас активного розвитку художнього виробництва декоративно-ужиткове мистецтво набуло особливої ролі у візуальній репрезентації національної ідентичності, професійного досвіду митців і технологічних інновацій.

Колекція Національного музею декоративного мистецтва України (далі НМДМУ) – унікальний корпус артефактів, що відображає багатогранність художніх процесів другої половини XX століття. Особливу увагу в дослідженні приділено творам із текстилю – галузі, що на перетині матеріального й візуального стала ключовим інструментом формування образів часу.

Розділ монографії присвячено аналізу ціннісних аспектів декоративного мистецтва зазначеного періоду через призму музейного простору, з урахуванням

художніх, технологічних та реставраційних практик. Центральним персонажем дослідження є Сергій Нечипоренко – художник і технолог, чия діяльність стала знаковою для українського художнього текстилю другої половини XX століття.

Постановка завдання. Метою дослідження є комплексний аналіз декоративного мистецтва другої половини XX століття через ціннісні, художні та культурно-історичні виміри на матеріалах колекції НМДМУ з акцентом на текстиль і творчість Сергія Нечипоренка, а також вивчення музейних і реставраційних практик збереження культурної спадщини.

Необхідно дослідити теоретичні та методологічні підходи до ціннісного аналізу візуального мистецтва, соціокультурні, ідеологічні та художні умови розвитку декоративного мистецтва в Україні, а також формування візуальної мови текстилю. Особливу увагу слід приділити дослідженню творчості Сергія Нечипоренка, структурі та специфіці колекції текстилю НМДМУ, методам інтерпретації та експонування декоративних творів у музеї, а також проблемам і принципам реставрації текстильних об'єктів XX століття.

Завданням дослідження є аналіз ціннісного та культурного значення декоративного мистецтва для формування національної ідентичності, оцінка ефективності музейних та реставраційних практик, а також визначення перспектив розвитку наукового і практичного осмислення текстильної спадщини в контексті сучасного мистецтвознавства та культурології.

Результати дослідження та їх обговорення. У контексті теоретико-методологічних засад вивчення візуального мистецтва у ціннісному аспекті важливим є звернення до поняття «ціннісних вимірів», яке нині посідає одне з ключових місць у культурології та мистецтвознавстві. Воно дає змогу розглядати візуальне мистецтво не лише як результат естетичної діяльності чи сукупність формально-технічних прийомів, а й як складну систему смислів, що відображає суспільні уявлення про красу, добро, істину, ідентичність та соціальний порядок. Такий підхід передбачає аналіз мистецтва як феномену, що не просто фіксує реальність, а й транслює, інтерпретує та моделює цінності певної історичної епохи, соціальної групи чи культурної традиції. У результаті мистецтво постає як форма духовної комунікації, у межах якої відбувається передача досвіду, ідеалів та світоглядних орієнтирів.

У культурологічному дискурсі цінності розглядаються як фундаментальні елементи світогляду, що формують мотивації, норми та смисли поведінки. Як зазначено в [1], цінності є фундаментом, на якому вибудовується культурна ідентичність як окремих індивідів, так і цілих спільнот. Вони визначають норми поведінки, соціальні ідеали та принципи, на яких ґрунтується суспільне життя [1, с. 168]. Відповідно «ціннісний вимір мистецтва» – це спосіб осмислення твору не лише як художнього об'єкта, а й як носія значущої соціокультурної інформації.

У мистецтвознавстві ціннісний аналіз передбачає звернення до таких рівнів, як:

- естетичні цінності (форма, стиль, краса, гармонія);
- етичні та ідеологічні (відображення норм, переконань, ідеологем);
- національно-культурні (репрезентація ідентичностей, традицій, етнокоду);
- професійно-мистецькі (авторські інновації, внесок у розвиток галузі).

Особливу роль у розумінні ціннісних вимірів культури та мистецтва відіграють роздуми Юрія Шевельова, який розглядав національну ідентичність і культуру як свідомий вибір, що формує систему цінностей індивіда і спільноти. Для Шевельова мистецтво є не просто формою або естетичним явищем, а носієм глибоких смислів і культурних кодів, які формують і передають колективну пам'ять, ідентичність та історичний досвід. Він наголошував, що розуміння твору мистецтва потребує врахування його ціннісного контексту, який не завжди очевидний, але визначальний для осмислення його ролі в культурному та історичному процесі. Таким чином, мистецтво постає як живий діалог між творцем і реципієнтом, у якому цінності є ключовими орієнтирами для інтерпретації та збереження культурної самобутності.

У сучасній гуманітаристиці поширений підхід до цінностей як параметрів колективної пам'яті. Згідно з цією концепцією мистецтво є носієм пам'яті, кодифікуючи травматичні події, героїчні наративи, ідеологічні міфи та інші важливі соціокультурні наративи. Отже, декоративне мистецтво другої половини XX століття можна розглядати як візуальну матрицю ціннісних уявлень української культурної свідомості.

Ціннісний підхід виявляється особливо продуктивним для аналізу музейних колекцій, де твори мистецтва, відірвані від первинного культурного й історичного середовища, набувають нових значень. У музейному просторі вони функціонують уже не лише як естетичні об'єкти, а як артефакти історії, культури та ідентичності, що потребують осмислення крізь призму часу, політики пам'яті та культурної рефлексії. У цьому контексті важливо враховувати теоретико-методологічні засади вивчення візуального мистецтва, які дають змогу трактувати його як одну з форм культурного коду.

Розуміння візуального мистецтва як культурного коду ґрунтується на уявленні про нього як про складну знакову систему, що формує і транслює культурні смисли, соціальні уявлення та ідеологічні настанови. На відміну від вербальних текстів, візуальні образи діють через символіку, колір, композицію, фактуру, матеріал і контекст створення, впливаючи на глядача одночасно на емоційному та інтелектуальному рівнях. Через цю багаторівневість мистецтво стає каналом

комунікації, який допомагає суспільству кодувати й передавати досвід, уявлення про світ, моделі поведінки та ціннісні орієнтири. Саме тому аналіз візуального мистецтва потребує врахування його семіотичного потенціалу – того, як образи формують культурні коди, відтворюють і трансформують цінності, що визначають світогляд та ідентичність спільноти.

Ключовим у розумінні мистецтва є поняття «культурної пам'яті» як сукупності символів, образів і традицій, що формують світогляд певної спільноти. За Юрієм Шевельовим, мистецтво є виразником і носієм цієї пам'яті, передаючи через свої форми та сюжети ціннісні орієнтири часу. Декоративне мистецтво як особлива форма візуальної комунікації фіксує і транслює культурні коди, що допомагають зберегти ідентичність і відобразити історичні контексти своєї доби.

Особливість візуального мистецтва полягає в його універсальності: образи здатні функціонувати поза межами вербальної комунікації, однак їхнє тлумачення завжди визначається культурним контекстом, рівнем інформованості та історичною ситуацією. Те, що для одного покоління є носієм естетичних цінностей, для іншого може бути інтерпретоване як ідеологічний символ, травматичний артефакт або зразок ремісничої майстерності. Ця поліваріантність інтерпретацій підкреслює роль візуального мистецтва як носія колективної пам'яті та ключового елемента культурної ідентичності.

У цьому ключі декоративне мистецтво, зокрема текстиль, становить особливий інтерес, оскільки поєднує естетичні, функціональні та ідеологічні елементи. Візуальна мова таких творів включає орнаментальні мотиви, кольорові системи, композиційні схеми, що несуть закодовану інформацію – як про індивідуальну авторську інтенцію, так і про колективні уявлення.

На прикладі радянського періоду можна побачити, як візуальне мистецтво виконувало роль інструменту ідеологічної комунікації. У текстильних виробах 1960–1980-х років відчитуються образи праці, миру, прогресу, національних мотивів, що функціонували як частина загального візуального наративу доби. Водночас художники, зокрема Сергій Нечипоренко, знаходили в межах цієї системи можливості для символічної гри, прихованих смислів, варіативних кодів, які можна трактувати як візуальні стратегії опору чи збереження національного змісту.

Таким чином, візуальне мистецтво постає не лише як форма художнього висловлювання, а й як носій культурної пам'яті, здатний фіксувати трансформації цінностей у межах історичних і соціальних змін. Його аналіз потребує виходу за межі формального підходу та передбачає залучення знань про культурні контексти, символічні системи й механізми зчитування візуального тексту – у музейному просторі, в експозиціях, у ширшому історичному дискурсі. Саме тут особливо відчутною стає взаємодія візуальних

образів із культурним кодом, що визначає способи інтерпретації мистецьких артефактів.

У цьому широкому контексті важливе місце посідає декоративне мистецтво, яке традиційно перебуває між образотворчими практиками та ремеслом, поєднуючи естетичні й утилітарні аспекти. Його специфіка полягає в тому, що воно створює не лише візуально виразні форми, а й активно формує простір повсякденного життя, інтегруючись у побутові практики та матеріальну культуру. Така гібридність декоративного мистецтва – поєднання функціональності й художності – ускладнює його класифікацію, проте водночас відкриває широкі можливості для ціннісного та культурного аналізу. Адже саме декоративні об'єкти нерідко стають носіями символічних значень, що відображають соціальні уявлення, естетичні норми та моделі поведінки певної спільноти; вони можуть фіксувати зміни суспільних смаків, світоглядних установок та культурних практик, виступаючи важливими джерелами для історико-культурологічного дослідження.

В історії мистецтва декоративні форми нерідко розглядалися як «другорядні» щодо «високого мистецтва» (живопису, скульптури), що відображалося і в системі мистецтвознавчої ієрархії. Проте сучасна гуманітаристика дедалі частіше визнає декоративне мистецтво як самодостатню форму культурного висловлювання, в якій переплетені естетика, техніка, символіка та соціальний зміст.

Із позиції ціннісного підходу декоративне мистецтво розглядається як носій значущих уявлень про гармонію, красу, порядок, ідентичність. Особливо виразно це виявляється в художньому текстилі – жанрі, де матеріал, технологія й орнамент мають символічну насиченість. Орнаментика текстилю часто репрезентує архетипні коди: циклічність часу, родинні зв'язки, космогонічні моделі, національні мотиви. У радянському контексті ці значення часто набували офіційної ідеологічної інтерпретації, проте одночасно зберігали глибинні культурні нашарування, укорінені в народному досвіді.

Декоративне мистецтво також виконує функцію візуального мовлення, здатного транслювати уявлення про добу, політичні ідеї, гендерні ролі, виробничі ідеали. Твори 1960–1980-х років, створені в рамках художніх комбінатів і фабрик, водночас були результатом державної політики щодо «естетизації побуту» і втіленням авторських концепцій, часто опосередкованих обмеженнями виробничого процесу.

На прикладі творчості Сергія Нечипоренка видно, як декоративний твір може поєднувати технологічну досконалість, художній задум і культурний код. Його роботи – це не просто вироби для інтер'єру, а комплексні візуальні наративи, що відображають ідеали часу, національні образи, естетичні інновації і технічні експерименти.



Показовим у цьому контексті є приклад із родинної колекції митця, де зберігається акварель «Плахта. Чернігівщина», датована 1950–1955 роками (рис. 1) [8, с. 10]. Фактуру тканини художник передає за допомогою акварельного стиплінгу – техніки малювання дрібними крапочками, що допомагає надзвичайно точно відтворити структуру матеріалу, гру світла й тіні, а також текстурні нюанси: перетини ниток, м'якість волокон і легкі оптичні переливи, що створюють ефект реалістичності й візуальної глибини. У цій роботі ремісничa традиція плахтового ткання підноситься до рівня живописного висловлювання: художник не лише фіксує характерне переплетення ниток, а й передає багатство традиційної колористики, у якій насичені та стримані відтінки утворюють гармонійну систему, притаманну автентичному українському текстилю. Кожен колір тут має власне символічне навантаження, тому твір набуває значення візуального коду культурної пам'яті, де ремісничі знання органічно поєднуються з образним мисленням митця.

У ширшій перспективі саме такі предмети, а також способи їх репрезентації привертають увагу до ролі музею як простору трансляції культурних цінностей. Сучасний музей є не лише сховищем художніх об'єктів, а передусім інституцією, що забезпечує їхнє збереження, інтерпретацію та включення в актуальні культурні смисли. Він функціонує як майданчик для діалогу між минулим і сучасністю, де формуються колективна пам'ять, ідентичність і ціннісні орієнтири суспільства. Через експозиційні рішення, наративи, комунікаційні стратегії та освітні програми музей переосмислює традиційні форми мистецької спадщини та відкриває їх для нового прочитання, сприяючи актуалізації культурних кодів у змінених соціальних умовах.

У контексті декоративного мистецтва другої половини XX століття музей виконує важливу роль у реставрації та збереженні творів, які мають не лише естетичне, а й історичне, соціокультурне значення. Твори текстильного мистецтва є унікальними матеріальними носіями культурних кодів, що відображають специфіку виробничих технологій, художніх пошуків та ідеологічних контекстів свого часу.

Як простір трансляції цінностей музей формує візуальний та смисловий контекст експозицій, впливаючи на спосіб сприйняття творів. Через кураторські концепції, тематичні виставки, експозиційні рішення і наративи музейні експонати набувають нового життя – вони не просто зберігаються, а стають активними учасниками культурної комунікації, відкриваючи доступ до історичних і художніх сенсів.

Водночас музейна практика пов'язана з рядом викликів: питання автентичності, інтерпретації, збереження оригінальності творів, особливо в реставрації текстильних об'єктів, що потребують тонкого балансу між збереженням матеріальної структури й збереженням художнього образу.

У випадку колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва збереження й експозиція декоративного текстилю другої половини XX століття постають не лише як технічні процедури, а як істотний елемент формування культурного дискурсу про ідентичність, спадщину та цінності, що актуалізуються через музейний простір. У такий спосіб музей функціонує не просто як архів матеріальної культури, а як активний агент у процесах осмислення і трансформації культурних смислів, що є фундаментальним для розуміння ролі декоративного мистецтва в сучасному суспільстві.

Переходячи до аналізу декоративного мистецтва другої половини XX століття в його соціокультурних контекстах, слід урахувати складність історичного періоду, в якому художня творчість була тісно пов'язана з ідеологічними вимогами радянської держави. У цей час мистецтво – включно з декоративно-ужитковими формами – виконувало функцію інструмента пропаганди, покликаного утверджувати соціалістичний світогляд, сприяти вихованню «нової людини», зміцнювати колективістські ідеали та підтримувати офіційну державну політику. Через систему художніх інституцій, виставкові практики, навчальні програми творчість майстрів декоративного мистецтва скеровувалася у відповідне русло, а тематика та образність робіт часто визначалися домінантами соціалістичного реалізму й загальними вимогами ідеологічного контролю.

У цих умовах декоративне мистецтво другої половини XX століття набуває подвійного виміру: з одного боку, воно відображає офіційні естетичні норми та ідеологічні очікування, а з іншого – демонструє потяг художників до збереження національної традиції, локальних культурних кодів та естетичної автономії. Саме ця напружена взаємодія між вимогами системи та індивідуальним творчим висловлюванням визначає унікальність періоду й потребує детального аналізу в музейних, мистецтвознавчих і культурологічних дослідженнях.

Ідеологія соціалістичного реалізму, яка домінувала в мистецькому дискурсі, визначала основні канони творчості – зрозумілість образів, героїч-

ність, оптимістичний настрій, тематичну орієнтацію на працю і добробут народу. Декоративне мистецтво відповідало цим вимогам, утілюючи їх у формах орнаментів, композицій і колірних рішень [9, с. 79].

Водночас ця ідеологічна політика мала двоякий ефект. З одного боку, вона обмежувала свободу художньої творчості, стандартизувала художні образи, нав'язуючи професійні й естетичні рамки, а з іншого – сприяла створенню масштабних виробництв декоративних творів, розвитку художніх комбінатів і фабрик, що зберегли і трансформували традиції декоративного мистецтва.

Естетична політика радянської доби передбачала синтез утилітарності і художньої якості, створення виробів, які були б доступні широкому колу споживачів і одночасно несли ідеологічний меседж. Особливості цієї політики простежуються у виборі сюжетів, стилістичних прийомів та символіки, що часто поєднувала традиційні народні мотиви із сучасними промисловими формами.

Важливим аспектом було формування державної системи художньої освіти і виробництва, яка сприяла професійному зростанню митців, серед яких і Сергій Нечипоренко [9, с. 86], творчість якого відображає складність взаємодії між художніми амбіціями та виробничими реаліями радянського періоду.

Таким чином, ідеологічна та естетична політика радянської доби стала визначальним чинником формування декоративного мистецтва другої половини XX століття, задаючи рамки його розвитку й окреслюючи простір дозволеного висловлювання. Саме в цих межах виникали різні стратегії творчої адаптації, що нині дають змогу інтерпретувати мистецькі твори періоду як багатовимірні носії культурних смислів і цінностей.

У цьому контексті особливо важливим постає питання національних мотивів, які в умовах офіційного радянського мистецтва виконували подвійні функції. З одного боку, українське декоративне мистецтво другої половини XX століття формально підтримувалося як носій локальних традицій, що мало демонструвати культурну різноманітність «дружніх народів» у межах єдиного радянського простору. Використання орнаментів, мотивів народного текстилю, регіональної символіки та історичних сюжетів належало до схвалених практик, оскільки вони дозволяли створювати образ «національної своєрідності», підпорядкованої загальній ідеї радянської ідентичності. З іншого боку, цей процес був жорстко регламентований ідеологічними інструкціями, що контролювали як тематичне наповнення, так і інтерпретацію культурних традицій.

Незважаючи на це, саме у сфері декоративного мистецтва художники нерідко знаходили можливості для тонкого акцентування національної символіки, прихованого збереження культурної пам'яті, переосмислення

традиційних форм і мотивів поза межами офіційної риторики. У візерунках, колористичних рішеннях, фактурі матеріалів і технологічних прийомах закладалися смисли, які виходили за рамки ідеологічно санкціонованого трактування національної спадщини. Завдяки цьому декоративне мистецтво ставало одним із тих полів творчості, де українська ідентичність знаходила можливість для прояву навіть у жорстко контрольованому культурному середовищі, а національні мотиви набували глибини, що нині відкривається для дослідників у нових інтерпретаційних вимірах.

У декоративному текстилі це виявлялося через використання традиційних орнаментальних елементів, кольорових палітр, сюжетних ліній, що були переосмислені й адаптовані до стилістики соціалістичного реалізму та виробничих стандартів. Традиційні мотиви набували певної умовності, ставали більш схематичними, універсальними, іноді втрачали свою первісну символіку, але при цьому зберігали зв'язок із національною ідентичністю.

Важливим аспектом було те, що художники – серед них і Сергій Нечипоренко – намагалися зберегти автентичність національного коду, водночас інтегруючи його в контекст сучасної естетики і техніки. Ця дилема між автентичністю й офіційною нормативністю створювала поле для творчих пошуків і становлення нових форм візуальної мови.

Паралельно національні мотиви в декоративному мистецтві виконували функцію символічного маркера, що ідентифікував культурну належність та історичну спадщину, підтримуючи відчуття спільності серед глядачів і користувачів. Музейна практика збереження таких творів має важливе значення для збереження і відтворення національної пам'яті в умовах зміни культурного ландшафту.

Отже, національні мотиви у декоративному мистецтві другої половини XX століття постають не просто як декоративні елементи, а як складні символічні коди, що віддзеркалюють взаємодію між культурною традицією та політичною реальністю, відтворюючи процеси формування національної ідентичності в умовах офіційної ідеології. У цих кодах закріплено як прагнення зберегти автентичні форми народної культури, так і необхідність адаптації до ідеологічних вимог радянської доби, що робить декоративне мистецтво періоду важливим джерелом для осмислення культурної динаміки.

У цьому багатошаровому контексті особливої ваги набуває роль художників і виробничих осередків, які безпосередньо формували обличчя декоративного мистецтва другої половини XX століття. Його розвиток відбувався в складному взаємозв'язку між індивідуальним творчим пошуком та організованими виробничими структурами, що функціонували в межах державної культурної політики. Саме цей період позначений посиленням авторського внеску митців, які працювали у сфері декоративно-ужиткового мистецтва, а також зростанням впливу художніх комбінатів, фабрик декоративного тек-

стилю, художньо-виробничих майстерень та спеціалізованих навчальних інституцій. У цих структурах відбувалася інтеграція індивідуальних художніх ідей у масштабні виробничі процеси, що забезпечувало одночасно масовість, доступність і високу художню якість створюваних об'єктів.

Завдяки такій взаємодії декоративне мистецтво набувало ознак цілісного культурного явища, де колективна праця виробництв поєднувалася з авторськими інноваціями. Художники, зберігаючи традиційні техніки – ткацтво, килимарство, батик, кераміку, різьблення, – привносили у них нові естетичні рішення, експериментували з формою, кольором і матеріалом. Виробничі ж осередки забезпечували технічну реалізацію й тиражування цих рішень, сприяючи їхньому поширенню в побутовому і громадському просторі. Таким чином, саме синергія творчих індивідуальностей і виробничих інституцій визначила характер декоративного мистецтва зазначеного періоду, зробивши його важливою складовою культурної ідентичності та візуального ландшафту України другої половини XX століття.

Художники, зокрема Сергій Нечипоренко, були не лише творцями художніх образів, а й активними учасниками виробничої системи, де їхні творчі рішення адаптувалися до технічних вимог і можливостей підприємств. Цей синтез мистецтва і технології був характерним для радянської епохи, коли державна політика орієнтувалася на масове виробництво якісних декоративних виробів, що відповідали естетичним та ідеологічним стандартам.

Виробничі комбінати, фабрики та художні майстерні стали центрами формування стилю і візуальної мови декоративного мистецтва, де відбувався постійний діалог між майстрами, дизайнерами і технологами. Цей процес сприяв розвитку специфічних художніх методів, що поєднували традиційні народні техніки з інноваціями, а також формували стандарти якості й естетики, що відповідали вимогам часу.

Водночас художники вносили елемент індивідуальності й експерименту, що давало змогу розширити межі офіційної ідеології і запропонувати нові художні образи. Роль творчих особистостей у виробничому процесі була ключовою для збереження культурної спадщини і трансформації декоративного мистецтва в умовах радянської системи.

Таким чином, взаємодія художника і виробництва в декоративному мистецтві другої половини XX століття є прикладом унікального поєднання авторської творчості й масового виробництва, що істотно вплинуло на формування візуальної культури цього періоду. У межах цієї взаємодії декоративне мистецтво набуло рис багатофункціонального культурного феномену, який поєднав індивідуальні художні пошуки з можливостями промислового тиражування, закладаючи підвалини для значного поширення національних форм і мотивів у побуті і громадському просторі.

Узагальнюючи ці процеси, слід звернутися до візуальної мови декоративного мистецтва другої половини XX століття, що формувалася на перетині традиційних художніх практик і новітніх естетичних тенденцій, у тісному зв'язку із соціокультурними та ідеологічними обставинами часу. Цей період вирізняється стилістичним розмаїттям: від збереження архаїчних орнаментальних структур і регіональних схем кольору – до сміливих композиційних новацій, узагальнених форм і модернізованих декоративних мотивів. Вплив радянської художньої політики з її прагненням нормативізувати тематику та образи, поєднувався з авторськими спробами переосмислити традицію, адаптувати її до сучасності й надати їй нових семантичних вимірів.

У результаті візуальна мова декоративного мистецтва цього періоду постає як цілісна система, у якій стилі, образи та символи набувають багатозначності: вони водночас відтворюють ідеологічно санкціоновану культурну модель і зберігають приховані шари автентичної традиції. У декоративному текстилі, кераміці, гобеленах, дереворізьбленні, емалі чи ужитковому склі символи національної культури – геометричні та рослинні орнаменти, ритмічні структури, кольорові контрасти – служать не лише естетичними засобами, а й носіями ціннісних та ідентифікаційних смислів. Саме завдяки такій складній взаємодії стилів і символів декоративне мистецтво другої половини XX століття стало одним із ключових візуальних репрезентантів української культурної пам'яті.

Однією з ключових особливостей візуальної мови було поєднання традиційних орнаментальних мотивів із сучасними формами і колірними гамами, що відповідали естетиці радянського модернізму. Орнаменти, що походили з народної культури, були стилізовані, спрощені або геометризовані, утворюючи нові композиційні структури, які відображали дух часу.

Образи декоративного мистецтва часто мали символічний характер – вони передавали ідеї національної ідентичності, праці, родини, природи. Символіка могла бути як явною, так і прихованою, утворюючи багатошарові смислові контексти, які відкривалися через інтерпретацію музейних експонатів.

Важливим елементом візуальної мови стало використання кольору як носія емоційного та символічного навантаження. Палітра творів варіювалася від яскравих, насичених тонів до стриманих, що відповідало функціональному призначенню виробів і художнім концепціям авторів.

Отже, візуальна мова декоративного мистецтва другої половини XX століття постає як багатогранна система стилістичних і символічних засобів, що забезпечувала виразність художніх ідей і водночас виконувала функцію культурного коду, який структурував ідентифікаційні та ціннісні орієнтири соціокультурного простору свого часу. Саме в цій системі поєдналися модернізаційні тенденції, національні традиції та індивідуальні творчі інтерпретації, створюючи розгалужене поле для візуальних експериментів і художніх інновацій.



У контексті цього складного й багатовимірного розвитку закономірно постає постать Сергія Нечипоренка (*рис. 2*) – одного з представників художнього текстилю другої половини XX століття, чия діяльність дає змогу простежити, як окрема творча біографія втілює загальні тенденції і водночас формує унікальний внесок у розвиток декоративного мистецтва. Сергій Нечипоренко постає як видатний художник і технолог текстильної промисловості, творчий шлях якого віддзеркалює взаємодію між авторськими пошуками, виробничими можливостями та ідеологічними регламентами радянської доби. Здобувши традиційну художню освіту, він поступово інтегрувався у виробничі структури провідних підприємств декоративно-ужиткового мистецтва, де поєднував мистецькі інтенції з технологічними інноваціями. Саме така подвійність – творця й технолога – допомогла йому переосмислити межі художнього текстилю, привнести нові технічні рішення і водночас зберегти зв'язок із національною традицією та естетикою.

У 1937 році, після закінчення семирічки, Сергій Нечипоренко вступив до Кролевецького художньо-промислового технікуму, який закінчив у червні 1941 року, здобувши фах художника-технолога декоративних тканин. Після демобілізації працював у Києві в Науково-дослідному інституті художньої промисловості при Академії архітектури України, де брав участь у розробці зразків декоративних тканин, меблів і кераміки. Водночас викладав у Київському республіканському художньо-промисловому училищі на текстильному відділі, поєднуючи педагогічну діяльність із творчим і технологічним пошуками.

Значний вплив на становлення митця справила співпраця з авторитетним фахівцем Сергієм Колосом, під керівництвом якого він розробляв малюнки для тканин машинного виробництва. Ці дослідження стали основою для створення орнаментів, що поєднували традиційну символіку та індустріальні методи виконання.

Його мистецька діяльність – яскравий приклад гармонійного синтезу естетики і функціональності, де кожен твір текстилю був не лише об'єктом



декоративного мистецтва, а й частиною повсякденного культурного простору. Нечипоренко умів трансформувати народні мотиви, адаптуючи їх до сучасних форм і вимог виробництва, зберігаючи при цьому глибокий зв'язок із національними традиціями.

Особливої уваги заслуговує внесок Сергія Нечипоренка у розвиток художнього текстилю як жанру, де він не лише створював оригінальні зразки, а й впливав на технологічні процеси, що допомагало підвищувати якість і художню цінність виробів. Його творчість стала важливою ланкою у формуванні стилю та візуальної мови декоративного мистецтва другої половини XX століття, поєднуючи інноваційні підходи з глибоким знанням народної традиції.

Художні принципи та особливості творчого методу Нечипоренка вирізняються глибинним розумінням взаємодії традиційного декоративного мистецтва із сучасними технологічними та естетичними вимогами (рис. 3.) Одним із ключових принципів його роботи є синтез народної традиції та модернізації: він умів трансформувати етнографічні мотиви, зберігаючи їхній символічний зміст, водночас адаптуючи форму та композицію до потреб сучасного декоративного текстилю. Експеримент із матеріалами і техніками став другим важливим аспектом його практики – Нечипоренко активно використовував нові тканини, барвники і технології, що давало змогу розширювати палітру виразних засобів і підвищувати якість виробів.

Третій принцип – гармонія форми і функції: кожен твір художника не лише естетично привабливий, а й відповідає утилітарним вимогам, що особливо важливо в контексті промислового виробництва. Нарешті, ритміка й композиційна цілісність робіт Нечипоренка забезпечує динамічний візуальний ритм, баланс і продуману структуру, створюючи відчуття органічності й завершеності кожного твору.

Завдяки такому комплексному підходу творчість Сергія Нечипоренка поєднує художню виразність, технологічну досконалість і глибокий культурний зміст, роблячи його однією з ключових постатей художнього текстилю другої половини XX століття.

У своїй творчості Нечипоренко послідовно оновлював форми традиційного ручного ткацтва. Він пропонував нові орнаментальні композиції, вдосконалював техніку перебірного та човникового ткацтва, експериментував зі світлотінню, використовуючи різні переплетіння ниток – саржеві, репсові, основні тощо. Завдяки цьому його роботи набували глибини, візуального рельєфу та багатої фактури. Особливої уваги заслуговує його внесок у розвиток стрічкових тканин – крайок, поясів, краваток, закладок до книг, які набули популярності як національні сувеніри.

Творчість Сергія Нечипоренка як художника і технолога текстильної промисловості другої половини XX століття відзначається унікальним поєднанням естетичних принципів і виробничих технологій. Його діяльність є яскравим прикладом інтеграції мистецького бачення з індустріальними можливостями, що було характерно для радянської доби, коли художник часто працював у тісному контакті з виробництвом, адаптуючи свої ідеї до технічних умов і нормативів.

Особливістю творчого методу Нечипоренка стало свідоме використання технологічних можливостей текстильного виробництва як засобу реалізації художніх концепцій. Він не лише створював ескізи, а й детально опрацьовував технологічні схеми, що давало змогу поєднувати декоративну функцію з утилітарністю виробу. Важливою складовою його роботи була співпраця з технічними спеціалістами, що забезпечувало високу якість матеріалу, міцність тканини і стабільність кольорових рішень.

У творчості Нечипоренка помітне прагнення зберегти традиції українського декоративного мистецтва, зокрема орнаментальну систему, проте він також активно впроваджував сучасні стилістичні тенденції, що відображали загальнорадянські художні пошуки. Такий синтез надавав його текстилю своєрідної виразності й унікального художнього образу, який був водночас функціональним і символічним.

Виробничий аспект діяльності Нечипоренка також виявлявся в увазі до деталей технологічного процесу: від вибору матеріалів до контролю за



кольоропередачею та фактурою тканини. Це давало змогу створювати роботи, що відповідали високим стандартам масового виробництва, але зберігали індивідуальність художнього задуму. Такий баланс між художнім і технічним забезпечував ефективне використання текстилю не лише як декоративного елемента, а й як компонента інтер'єрного середовища.

Від 1950 року С. Г. Нечипоренко працював у Центральній художньо-експериментальній і науково-дослідній лабораторії Укрхудожпрому, де обіймав посади старшого художника, а згодом – начальника відділу декоративного ткацтва й килимарства. Завдяки численним експедиціям до 18 областей України він зміг глибоко вивчити локальні традиції ткацтва, залучити до співпраці майстрів, а також зібрати унікальні зразки народного текстилю.

Результатом стало створення понад 2000 зразків художнього ткацтва [7], серед яких – декоративні панно, плахтові тканини, рушники, інтер'єрні елементи, чоловічі та жіночі пояси.

Таким чином, виробничо-художня діяльність Сергія Нечипоренка є прикладом комплексного підходу до створення декоративного текстилю другої половини XX століття, де естетика і технологія взаємно збагачують одна одну, створюючи унікальний культурний продукт, що відповідає вимогам свого часу і зберігає значущість у музейному просторі.

У фондах НМДМУ – найбільша в Україні колекція текстильних творів Сергія Нечипоренка: 287 текстильних об'єктів і 8 чорнових замальовок (рис. 4). Хронологічні межі колекції охоплюють період 1954–2002



років. Аналіз зібрання дає змогу виділити основні морфологічні групи його творчості: тематичні панно, плахтові та декоративні тканини, рушники, елементи інтер'єру й елементи одягу. Кожна група має характерні форми, декоративні елементи, техніку виконання та змістове наповнення. Окрему увагу зосереджено на виняткових зразках, що репрезентують глибину художнього мислення митця.

Серед усіх видів текстилю Нечипоренка найбільш символічно та ідейно насиченими є тематичні панно. Вони демонструють глибоку рефлексію митця на теми національної ідентичності, історичної тяглості та культурної спадщини.

Панно мають здебільшого вертикальну прямокутну форму, призначену для інтер'єрного використання. Виконані в техніці ручного перебірного або комбінованого ткацтва, часто із використанням стилізованих орнаментів, написів і символів. Колористика варіюється від традиційної біло-червоної до концептуально насиченої жовто-блакитної або синьо-золотої гами.

Типологія панно:

1. Орнаментально-символічні – базуються на трансформації традиційної української орнаментики (рослинні мотиви, дерево життя, геометрія).

2. Історико-геральдичні – містять тризуби, архітектурні елементи, візантійські символи.

3. Фольклорно-ліричні – переважають жіночі образи, квіткові мотиви, постаті берегинь.

Аналітичні приклади:

«Мальви» (1979, інв. № КТ-6281) [8, с. 7].

Панно «Мальви» – приклад орнаментального текстилю, в якому втілено архаїчний символ «дерева життя», часто використовуваний у вишивці рушників. Центр композиції – кругла квітка (як символ родючості, сонця, продовження роду), що вінчає стовбур, утворений вертикальними орнаментальними елементами. Ініціали автора – СН – розташовані в нижньому куті, що свідчить

про авторське осмислення і відхід від суто анонімної народної традиції. Символіка кольору (біло-червона гама) – звернення до традиційного українського обрядового текстилю, а також до теми жіночої сутності, крові роду, землі.

«Тисячоліття хрещення Руси-України» (1989, інв. № КТ-6300) [8, с. 29].

Панно створено до ювілейної дати – 1000 років хрещення Русі. Центральним елементом є геральдичний тризуб із хрестом, стилізований за зразком знаків на монетах князя Володимира. Архітектурний фрагмент, упізнаваний як Володимирський собор у Києві, не лише надає композиції просторовості, а й є маркером спадкоємності візантійського християнства в українській традиції. Жовто-блакитна палітра виконує не лише естетичну, а й націєтворчу функцію – транслюючи ідею історичної тяглості державного символу України. Ініціали автора — СН – розташовані в нижньому куті, що свідчить про авторське осмислення.

Узагальнення:

Панно С. Нечипоренка – це візуальні комунікативні об'єкти, що поєднують декоративність з ідейним змістом. Вони виражають архетипи, історичні коди, національні смисли – через орнамент, колір і композицію.

Плахтові тканини, успадковані від традиційного жіночого одягу, у творчості Нечипоренка трансформуються в декоративний інтер'єрний текстиль. На основі зразків із Чернігівщини, Полтавщини, Київщини митець створює нові орнаментальні композиції, модернізуючи техніку й адаптуючи структуру до потреб промисловості.

Ключові інновації:

- використання бавовни та віскози замість вовни;
- комбінування перебірної, човникової техніки, прийому «недогонів»;
- чітка кольорова логіка, двосторонні ефекти, діагональні композиції.

Типологія тканин:

- картаті – прямокутна сітка з орнаментальними модулями, ефект «позитив – негатив».
- поперечно-смугасті – горизонтальні смуги з дрібним орнаментом, використовувались у шторному і меблевому текстилі.

Аналітичні приклади:

Плахта «Рачки» (1954, інв. № КТ-3564)

Картата композиція із дзеркальним ефектом створює динаміку за рахунок кольорової інверсії. Техніка «недогони» забезпечує ритм і візуальну глибину.

Плахтова тканина (1960, інв. № КТ-3257)

Орнаментальна «зірка» у горизонтальній композиції адаптована під інтер'єрні потреби. Щільна структура відповідає функціональності меблевих тканин.

Узагальнення:

Ці тканини свідчать про творче переосмислення національного спадку, здатність поєднати орнаментальну традицію з функціональністю і вимогами радянського дизайну.

Рушники (85 од. зб.) посідають особливе місце у творчості митця як носії обрядової, символічної та етнокультурної традиції. Сильний вплив мала Кролевецька школа ткацтва, де С. Нечипоренко здобував освіту і пізнавав локальну текстильну мову. Згодом він співпрацював із Кролевецькою фабрикою, а також фіксував зразки з Богуславщини, переосмислюючи композиційно й технічно традиційні рушники.

Класифікація рушників за ескізами художника як «богуславська», «кролевецька», «дігтярівська» та «іванківська» традиції ткання відображає типологію, побудовану на основі локальних художньо-технологічних шкіл. Такий підхід ґрунтується на виявленні специфічних регіональних ознак – техніки виконання, орнаментальних схем, колористичних рішень, що сформувалися в межах окремих етнокультурних центрів і зберігають локальну ідентичність у рамках загальноукраїнської ткацької традиції.

Аналітичні приклади:

Рушник (1955, інв. № КТ-3243). Місце виконання:
м. Кролевець, Сумська обл.

Композиція на основі богуславських мотивів поєднує елементи з різних сіл. Хрестоподібні структури й ромби створюють потужний символічний ритм.

Рушник (1960, інв. № КТ-3225). Місце виконання: м. Богуслав, Київська обл.

8-пелюсткові розети з крапками – інтерпретація солярної символіки. Структура симетрична, з чіткою композиційною логікою.

Окрім класифікації за локальними ткацькими традиціями, у творчому доробку художника простежується окрема група рушників, у яких орнамент набуває образного, наративного звучання. Ці твори вирізняються тим, що декоративний мотив виходить за межі традиційної геометризованої структури і наближається до сюжетної композиції, втілюючи літературні, пісенні або фольклорні образи.

Яскравими прикладами такої практики є рушники:

- «За городом качки пливуть...» (1991, інв. № КТ-6293) – створений за мотивами української народної пісні, в якому узор будується як

візуальний ліричний настрій, переплетений із національною мелодикою [8, с. 40];

- «Тополя» (1970, інв. № КТ-3209) – образна інтерпретація однойменного твору Тараса Шевченка, де символіка дерева поєднується з емоційним навантаженням поезії;
- «Державний дуб» (2000, інв. № КТ-6304) – рушник, у якому мотив могутнього дуба постає не лише як природний символ, а й як алегорія української стійкості, гідності та національного коріння [8, с. 37].

Такі роботи є свідченням творчого переосмислення художником народної традиції, де рушник виконує не лише декоративну, а й образно-комунікативну функцію, перетворюючись на самостійний витвір мистецтва з виразною ідеєю та емоційним змістом.

Рушники Нечипоренка – це текстильні системи знаків, у яких поєднується матеріальне та сакральне. Художник оновив ритуальну форму, зберігаючи символічну наповненість.

Серед творчого доробку Сергія Нечипоренка важливе місце посідають тканини, призначені для інтер'єру, – 35 одиниць збережених робіт, до яких входять портьєри, покривала, скатертини, серветки, декоративні доріжки. У цих творах художник розкриває потенціал декоративного текстилю як просторової домінанти, що здатна організувати середовище, впливати на емоційне сприйняття інтер'єру, надавати йому художньої цілісності.

В інтер'єрних тканинах Нечипоренко відмовляється від сюжетної конкретики, зосереджуючись на геометризованій, узагальненій орнаментиці. Особливу увагу він приділяє ритмічній структурі тканини, її масштабній відповідності простору, в якому вона функціонуватиме. Найчастіше орнаментальні мотиви утворюють безперервний візерунок або вертикальні й горизонтальні ряди, що гармонійно поєднуються з архітектурною логікою приміщення.

Колір у цих виробах відіграє важливу роль – як засіб емоційного впливу та візуального балансу. Здебільшого художник використовує стриману палітру: природні відтінки бежевого, вохри, коричневого, сіро-блакитного, з рідкими акцентами червоного або чорного. Така гама не лише забезпечує стилістичну єдність з іншими елементами інтер'єру, а й посилює декоративну роль тканини, не перевантажуючи простір.

Для інтер'єрних виробів Нечипоренко використовував вовняні, напівовняні та бавовняні нитки, збагачуючи фактуру за допомогою об'ємної пряжі або переплетень різної щільності. Найчастіше застосовував традиційні техніки перебірного ткацтва з домішками техніки під полотно чи під репс, адаптуючи їх до масштабних площин.

У деяких тканинах простежується використання фактурних прийомів (ворсування, контраст тла й орнаменту, поєднання матових і блискучих ниток), що дає змогу досягти глибини зображення без надлишкової декоративності.

На відміну від тканих панно, ці вироби не мають чітко вираженої сюжетної спрямованості, однак у них присутній глибокий зв'язок із національною стилістикою: ритміка візерунків і колористика виразно відсилають до українського декоративного мистецтва. Однак ці відсилки завжди стримані, позбавлені прямого цитування, що дає змогу тканинам уписуватися в інтер'єри різного стилістичного характеру – від модернізму до функціоналізму.

Особливу нішу у творчій спадщині Сергія Нечипоренка посідають стрічкові тканини, що реалізувалися у вигляді тканих краваток, поясів, декоративних стрічок – у колекції їх загалом 51 одиниця. У цьому напрямі художник поєднав орнаментальну традицію з модерністським дизайном і технологічними новаціями, створивши текстиль, що балансує між ремеслом і серійним виробництвом, між функціональністю та художньою цінністю.

У середині 1950-х років Нечипоренко починає експериментувати з технікою перебірного ткацтва під репс – традиційною для вузькотканих виробів. Адаптувавши її до художніх завдань, він створив краватки, які мали самобутню декоративну мову: чіткі геометричні ритми, діагональні або поперечні орнаментальні побудови, насичені, але стримані кольорові поєднання (червоний, чорний, білий, сірий, синій) [8, с. 41].

Ці вироби не лише відповідали модним запитам часу, а й слугували маркерами ідентичності. Художник сам носив свої ткані краватки, що зафіксовано на численних архівних світлинах – тим самим демонструючи персональну причетність до твореного мистецтва.

Орнаментальні мотиви стрічкових тканин перегукуються з основними композиційними принципами творчості митця: ритмічність, симетрія, поєднання «позитиву» та «негативу». У вузькому форматі стрічки він досягав вражаючої декоративної виразності – зокрема через стилізовані мотиви з рушникових композицій (зірки, ромби, хвилі, крапки), адаптовані під невелику площину виробу.

Окрім творчої складової, Нечипоренко зробив низку технічних нововведень: удосконалив методи заправки ткацьких верстатів, скоротив час виробництва, підвищив якість орнаментального малюнка. Використання нових матеріалів – віскози, ацетатного шовку, штапелю, об'ємної пряжі – відповідало технічним можливостям і тенденціям моди.

Техніки перебору (однобічний із вибором, під парки, під полотно) допомагали досягти максимальної орнаментальної чіткості, зберігаючи водночас м'якість і гнучкість тканини.

Розроблені митцем зразки успішно реалізовувалися на промислових підприємствах:

- Київська стрічкова фабрика – виготовлення стрічкових тканин;
- Фабрика художніх виробів імені Б. Хмельницького (м. Переяслав) – виготовлення готових виробів, що розповсюджувалися як художні сувеніри.

Це демонструє вміння митця працювати на межі між експериментальним дизайном і серійним виробництвом, поєднуючи художню унікальність із практичністю.

Масштабна колекція текстильних творів Сергія Нечипоренка, що зберігається у Національному музеї українського народного декоративного мистецтва, є свідченням цілеспрямованої, глибоко осмисленої роботи митця, спрямованої на переосмислення і трансформацію української текстильної традиції в другій половині XX століття.

Виділяються п'ять морфологічних груп, кожна з яких репрезентує не лише окремий функціональний напрям, а й унікальний художній підхід:

1. Тематичні панно – образно-символічна тканина, що працює з національними архетипами та історико-культурними смислами;

2. Плахтові та декоративні тканини – інтерпретація структур та орнаментів традиційного вбрання у нових техніко-естетичних формах;

3. Рушники – поєднання етнографічного досвіду з авторською стилізацією, глибоке осмислення символіки;

4. Елементи інтер'єру – гармонійне поєднання утилітарності з художнім змістом;

5. Елементи одягу – новаторські стрічкові тканини, що поєднують орнамент, форму та інженерну точність.

Творчість Нечипоренка засвідчує унікальне художнє мислення, здатне формувати новий погляд на текстиль як повноцінне мистецьке явище. Його доробок – це не просто музейна спадщина, а культурний код, у якому поєднуються минуле і майбутнє українського декоративного мистецтва.

Колекція професійного декоративного мистецтва НМДМУ є однією з найзначущих і найповніших збірок, які відображають багатство та різноманітність української візуальної культури. Історія формування цієї колекції тісно пов'язана з процесами національного культурного відродження зусиллями дослідників, митців та музейних працівників, які протягом другої половини XX століття працювали над збереженням і популяризацією народних і сучасних декоративних традицій.

Спочатку колекція формувалася як збірка творів народних майстрів і ремісників, що демонстрували високий рівень технічного виконання та худож-

ньої майстерності. Із часом музей почав систематично поповнювати фонд експонатами художнього текстилю, що виникли у виробничих і мистецьких середовищах радянського періоду. Особливу увагу приділяли збереженню творів митців, які поєднували народну традицію з інноваційними підходами, що відповідало загальному вектору розвитку декоративного мистецтва XX століття.

Формування колекції також супроводжувалося активною співпрацею з художниками, виробничими підприємствами та реставраторами, що давало змогу не лише зберегти унікальні зразки мистецтва, а й створити цілісний контекст для їх інтерпретації. Зокрема, творчість Сергія Нечипоренка стала одним із центральних елементів колекції, що підкреслює зв'язок між індивідуальним художнім пошуком і масовим виробництвом.

Таким чином, історія формування колекції НМДМУ відображає розвиток українського декоративного мистецтва, демонструє зміни в соціокультурних процесах і дає змогу дослідникам вивчати візуальну культуру в її динаміці та багатовимірності.

Відбір творів для музейної колекції НМДМУ здійснюється з урахуванням їхньої художньої, історичної, культурної і технічної цінності. Особлива увага приділяється об'єктам, що репрезентують різні регіональні традиції, стилістичні напрями та етапи розвитку декоративного мистецтва, зокрема текстильного. Критеріями відбору є автентичність, стан збереження, унікальність композиційних і технологічних рішень, а також здатність твору ілюструвати ключові тенденції та ідеї епохи.

Зберігання творів у колекції здійснюється відповідно до сучасних стандартів музейної справи, які передбачають підтримання оптимальних кліматичних умов, мінімізацію впливу світла, вологості і температурних коливань. Для текстильних експонатів застосовуються спеціалізовані методики консервації, що дають змогу зберегти структуру тканини, колір і фактуру на тривалий період. Крім того, ведеться ретельна документація стану об'єктів та їхньої реставраційної історії.

Експозиція творів декоративного мистецтва в музеї організована так, щоб забезпечити глибоке розуміння культурних контекстів і ціннісних сенсів, які вони несуть. Експозиційні рішення поєднують хронологічний, тематичний і стилістичний підходи, що допомагає глядачеві простежити еволюцію художніх форм і технологій, а також взаємозв'язок між традицією і модерністю. Візуальна презентація творів підкреслює їхні декоративні особливості, матеріальність і художню цінність.

Таким чином, принципи відбору, зберігання та експозиції є фундаментальними для підтримання наукової і культурної значущості музейної колекції, забезпечуючи її доступність та актуальність для дослідників, фахівців і широкої публіки.



Колекція НМДМУ містить численні приклади тканин, що ілюструють процеси, демонструючи, як художники і технологи умисно вплітали у свої роботи національні символи та фольклорні елементи, трансформуючи їх відповідно до вимог часу. Таким чином, декоративний текстиль є своєрідним документом культурної історії, зберігаючи пам'ять про соціальні, політичні та культурні трансформації.

Збереження і дослідження цих творів у музейному просторі дає змогу не лише реконструювати художні практики і традиції, а й усвідомити їхнє значення для формування ідентичності, національної свідомості та культурної спадщини України. Вони допомагають глядачеві зануритися в складний світ візуальної мови, де кожен орнамент, колір чи фактура несуть глибокий смисловий та емоційний заряд.

Отже, декоративний текстиль у колекції НМДМУ є важливим засобом трансляції культурних цінностей і пам'яті, який сприяє збереженню та актуалізації історичної спадщини, розкриваючи багатовимірність візуального мистецтва другої половини XX століття.

В умовах, коли постійна експозиція Національного музею українського народного декоративного мистецтва була демонтована з міркувань безпеки, вивільнені простори дали змогу реалізувати низку тимчасових проєктів, які допомогли розкрити окремі тематичні та ціннісні аспекти декоративного мис-



тецтва другої половини XX століття. Твори Сергія Нечипоренка у цих виставках функціонували не лише як художні об'єкти, а й як активні комунікативні одиниці, що візуалізували культурні, ідеологічні та національні наративи.

Зупинимося детальніше на прикладах експонування творів С. Нечипоренка у 2022–2025 рр.:

• Жовтень-листопад 2022 року.

Виставка до 100-річчя від дня народження Сергія Нечипоренка в НМДМУ [12] представила 48 авторських робіт – від творів 1950-х до робіт початку 2000-х років (рис. 6.) Серед них – метражні тканини з плахтовими мотивами, декоративні рушники, інтер'єрні панно, виконані на провідних фабриках художньої промисловості України (Богуславській, Дігтярівській, Кролевецькій, Переяслав-Хмельницькій). Експозиція акцентувала увагу на багатстві орнаментальних рішень і різноманітті тематичних напрямів у творчості художника.

• Березень – травень 2025 року.

На виставці-експедиції «Гривня. Більше, ніж гроші» (НЦ «Український дім») [13] експонувалися два символічно насичені твори: панно «Україна незалежна» (1992, інв. № КТ-6306) та «Слава Україні» (1992, інв. № КТ-6307) [6, с. 6]. Вони були візуально інтегровані в розділ, присвячений трансформаціям державної символіки, зокрема тризуба і кольорової палітри національного прапора. Орнаментальні та колористичні рішення цих робіт підсилювали наратив виставки, перетворюючи художній текстиль на носій державотворчої ідеї.



•Листопад 2024 – березень 2025 року.

Виставка «70: вчора, сьогодні, завтра» [15], приурочена до 70-річчя відокремлення НМДМУ як самостійної інституції, акцентувала увагу на трансформації декоративного мистецтва в музейному контексті. Панно «Червона» із серії «Мої берегині» (1998, інв. № КТ-6316) [8, с. 46] стало емоційною домінантою розділу, який репрезентував синтез архаїчних образів і сучасного авторського бачення. Робота не лише продемонструвала стилістичну еволюцію текстилю, а й зафіксувала емпатійний зв'язок митця з музеєм як осередком збереження пам'яті.

• Березень – вересень 2025 року.

Виставка «Ремесла, що живуть» (рис. 8) [14] була присвячена елементам нематеріальної культурної спадщини, зокрема Кролевецькому переборному ткацтву. У цьому контексті експонувалася скатертина за малюнком Сергія Нечипоренка (1957, інв. № КТ-4380), створена на основі досвіду навчання у Кролевецькому художньо-промисловому технікумі. Вона стала свідченням особистої участі митця в збереженні традицій локального ткацтва в радянську добу [8, с. 40] .

• Серпень – жовтень 2025 року. Виставка «Мир планеті Земля. Художнє скло» (рис. 9) [11] представила роботи художників Київського заводу художнього скла. Серед них – панно «Мир планеті Земля» (1985, інв. № КТ-5114), виконане С. Нечипоренком. Робота гармонійно інтегрувалася в експозицію завдяки своїй колористиці (біла й синя гама), що візуально перегукувалася



з експонатами з кришталю та кобальтового скла, підсилюючи ідею світової злагоди і техногенного гуманізму.

У другій половині XX століття декоративне мистецтво дедалі частіше почало звертатися до текстилю як до повноцінного медіума художнього висловлювання. Від авторських тканин до концептуального одягу – текстиль став не лише носієм декоративної функції, а й важливим візуально-комунікативним засобом. Водночас ці об'єкти мають особливо вразливу матеріальну структуру, що ускладнює завдання щодо їхньої реставрації.

Текстильні волокна руйнуються під дією світла (особливо ультрафіолетового випромінювання), вологості, температурних коливань, механічного навантаження та хімічного забруднення. Руйнація відбувається на рівні фізико-хімічних властивостей: тканини втрачають міцність, гігроскопічність, еластичність, що веде до поступового розпаду структури. Особливо критичною є дія світла – дослідження засвідчують, що вже після кількох сотень годин опромінення розривне навантаження волокон зменшується на 50%.

У реставраційній практиці XX століття фіксуються випадки обробки тканин агресивними матеріалами, наприклад, металевими солями (так званий «розбитий шовк»), які пришвидшували старіння. У сучасному підході реставрація таких об'єктів потребує точної ідентифікації волокнистого складу, аналізу історичного контексту створення виробу та ретельного вибору консерваційних методів.

Збереження текстильного об'єкта передбачає не лише стабілізацію матеріальної структури, а й підтримання його візуальної цілісності як мистецького образу. У випадку декоративного мистецтва другої половини XX століття це означає збереження не лише форми й кольору, а й особливостей авторського задуму, фактури та навіть просторової взаємодії з глядачем.

Серед основних практик – використання спеціалізованих умов зберігання: плоске зберігання для тендітних виробів, рулонне – для великих гобеленів, підвісне – для одягу. Важливим аспектом є уникнення деформації тканини: для цього застосовують безкислотні матеріали, м'які вкладки, ложементи й індивідуальні конструкції (включно з манекенами) [2, с. 128].

Освітлення у фондах та експозиції має бути мінімальним, розсіяним, із використанням УФ-фільтрів. Оптимальний мікроклімат підтримується на рівні температури 18–20°C і вологості 50–55%. Такі параметри не лише сповільнюють процеси старіння, а й допомагають уникнути колірних змін або розтріскування барвників, характерних для тканин цього періоду.

У випадках, коли втрата частини тканини значна, застосовуються методи реконструкції або візуальної компенсації з чітким маркуванням інтервенції. Усе це виконується згідно з принципом зворотності, який є етичним стандартом сучасної реставрації.

Реставрація текстильних творів декоративного мистецтва XX століття потребує особливо обережного підходу, що поєднує наукову точність з етичними принципами. Текстиль, як правило, є органічним матеріалом, схильним до природної деградації. У процесі реставрації постає дилема: наскільки допустимо втручатися в автентичну матеріальну структуру об'єкта, щоб зберегти його мистецьку та історичну цінність?

Основний етичний принцип реставрації – зворотність втручання. Будь-яке додавання матеріалів, фіксацій, реконструкцій має бути здійснене таким чином, щоб у майбутньому ці дії можна було легко скасувати без ушкодження оригіналу. Це особливо важливо у випадку текстильних об'єктів XX століття, створених із нетрадиційних матеріалів (синтетика, металізовані нитки, пластик), які можуть непередбачувано реагувати на реставраційні речовини або методи.

Важливим науковим завданням реставратора є ідентифікація технології виготовлення текстилю, особливостей барвників, плетіння, аплікацій або ручного шиття. Без такого аналізу втручання в структуру твору може призвести до його деформації або втрати авторських характеристик. До того ж у текстилі часто важлива не лише поверхнева декоративність, а й внутрішня конструкція, зокрема підкладки, шви, прошивки, що несуть додаткову смислову та історичну інформацію.

Реставратор є не просто «ремонтником», а інтерпретатором і зберігачем ціннісного сенсу об'єкта, де важливо зберегти баланс між збереженням, реконструкцією та відмовою від надмірного втручання.

НМДМУ має велику колекцію текстильних творів ХХ століття, яка включає гобелени, декоративні панно, вишивки, сценічний одяг та інші об'єкти. Реставраційна практика музею базується на принципах науковості, мінімального втручання та вивіреного консерваційного впливу.

Серед ключових напрямів роботи:

- індивідуалізоване зберігання (плоске, рулонне, підвісне, з урахуванням ваги та структури тканини);
- виготовлення ложементів і підтримувальних конструкцій;
- використання безкислотних матеріалів для упаковки;
- контроль мікроклімату – спеціальні стелажі в закритих фондосховищах, забезпечення стабільної температури та вологості;
- відкриті фонди – практика, що дає змогу поєднати зберігання та експозицію без шкоди для об'єктів.

У рамках реставраційних заходів проводяться також планові провітрювання пам'яток, під час яких відбуваються неформальні заходи для відвідувачів (наприклад, «Експонати на канікулах»), що підвищують обізнаність про цінність текстильної спадщини та складність її збереження [2, с. 129].

Деякі кейси реставрації включають часткову реконструкцію втрачених фрагментів тканини, при цьому нові частини маркуються як пізніші вставки. У роботі з авторськими творами ХХ століття практикується фотографічна документація стану до, під час та після реставрації, що дає змогу фіксувати зміни і зберігати наукову відповідність.

Реставрація творів текстильного мистецтва ХХ століття – це не лише технічне відновлення, а акт повернення об'єкта до культурного простору. У контексті музейної роботи відновлення цінності відбувається не лише через фізичну стабілізацію, а й через інтерпретацію, репрезентацію і контекстуалізацію твору.

Мистецькі тканини цього періоду часто поєднують декоративність із глибоким ідеологічним, символічним чи соціальним змістом. Збереження навіть незначної фрагментованої пам'ятки дає змогу реконструювати художню мову епохи, зрозуміти візуальні коди та ціннісні орієнтири авторів.

Реставрація в цьому випадку виконує медіаторську функцію між оригінальним задумом, сучасним глядачем і майбутніми поколіннями. Збереження оригінальної структури, барв, фактури, формотворення дає змогу максимально точно передати зміст та емоційну ауру твору.

Таким чином, реставрація текстилю у ХХ столітті є формою відновлення культурної пам'яті, де матеріал, образ і сенс є рівнозначно важливими.

Висновки. У процесі дослідження декоративного мистецтва другої половини ХХ століття в музейному просторі було проаналізовано комплекс

ціннісних, художніх та культурно-історичних вимірів, що визначають його специфіку і значущість. Колекція НМДМУ дала змогу розглянути мистецтво як важливий носій соціокультурних кодів і символів, що відображають ідеологічні, естетичні та національні тенденції другої половини ХХ століття. Особлива увага приділена художній творчості Сергія Нечипоренка, яка є унікальним прикладом поєднання промислової технології і художнього пошуку в межах декоративного текстилю.

Декоративне мистецтво другої половини ХХ століття є складною системою візуальних знаків і смислів, які виконують функцію не лише естетичного задоволення, а й комунікації культурних, ідеологічних та соціальних цінностей. Текстиль як один із провідних видів декоративно-ужиткового мистецтва є носієм національної ідентичності, що пройшов через призму радянського впливу, трансформуючись у художні образи з багатошаровим змістом. Реставраційні практики в цьому контексті мають не лише зберігати матеріальну цілісність об'єктів, а й підтримувати їхню культурну і комунікативну функцію.

Національний музей декоративного мистецтва України є ключовою інституцією збереження, дослідження і трансляції ціннісних сенсів декоративного мистецтва. Він забезпечує не лише фізичну консервацію об'єктів, а й їхню інтерпретацію для сучасного глядача, формуючи діалог між минулим і сьогоденням. Музей через свою колекцію і реставраційні практики сприяє збереженню культурної пам'яті, підтримує мистецький контекст і водночас стимулює нові дослідження і творчі інтерпретації.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на поглиблене вивчення конкретних художніх практик і регіональних особливостей декоративного мистецтва ХХ століття, аналіз впливу глобалізаційних процесів на національну візуальну культуру, а також розвиток інноваційних методів реставрації та консервації, які б ураховували сучасні технології та етичні стандарти. Важливим є також міждисциплінарний підхід, що об'єднує мистецтвознавство, культурологію, технології та музейну справу для повнішого розуміння ролі декоративного мистецтва в культурному просторі України.

Література:

1. Бойко А. І., Бойко А. О. Система цінностей як фундамент культурної ідентичності в сучасному суспільстві: огляд основних проблем. Культурологічний альманах. 2024. № 4. С. 166–177.

2. Губченко О. Умови зберігання музейних пам'яток текстилю у фондах та експозиції // Художник і час. Декоративне мистецтво України на межі століть : науковий збірник за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ. 2023. С. 126–130.

3. Запаско Я. П. Декоративно-ужиткове мистецтво. Енциклопедія сучасної України. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. 2007.

4. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво XX століття. У пошуках «великого стилю». Київ: Либідь. 2005.

5. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ: Український центр духовної культури. 2008. С. 305.

6. Мінжуліна Т. В. Дослідження й реставрація музейного текстилю. Київ: Українське агентство інформації та друку «Рада». 2004. 176 с.;

7. Нестеренко П. В. Нечипоренко Сергій Григорович. Енциклопедія сучасної України. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. 2021. URL: https://esu.com.ua/article-71983 (дата звернення: 21.11.2025).

8. Сергій Нечипоренко. Ткацтво. Вінниця: ТОВ «Твори» (Серія видань Національного музею українського народного декоративного мистецтва «Музейні колекції»). 2022. 48 с., іл.

9. Чегусова З. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації: монографія. Київ: ArtHuss. 2024.

10. Шевельов Ю. Проблеми культури і мистецтва. Київ : Дніпро. 1994. 256 с.

11. «Бережіть планету Земля»: відкриття виставки. 8 серпня 2025 р. URL: https://www.facebook.com/DecArtMuseum/posts/ (дата звернення: 21.11.2025).

12. Виставка до 100-річчя Сергія Нечипоренка: відкриття. 20 жовтня 2022 р. URL: https://www.facebook.com/DecArtMuseum/posts/ (дата звернення: 21.11.2025).

13. Виставка-експедиція «Гривня. Більше ніж гроші», 28 березня 2025 р. URL: https://www.facebook.com/ukrdim/posts/ (дата звернення: 21.11.2025).

14. «Ремесла, що живуть»: презентація виставки. 11 квітня 2025 р. URL: https://www.facebook.com/DecArtMuseum/posts/ (дата звернення: 21.11.2025).

15. «70: вчора, сьогодні, завтра»: урочистості до 70-річчя музею. 18 жовтня 2024 р. URL: https://www.facebook.com/DecArtMuseum/posts/ (дата звернення: 21.11.2025).

МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ДОНЕЧЧИНИ РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ

10.5281/zenodo.23870142

Петрова Інна*

Анотація. У науковій статті розглянуто актуальні проблеми збереження об'єктів монументального мистецтва Донеччини в умовах російської воєнної агресії. Встановлено, що бойові дії та окупація частини регіону спричинили масштабні руйнування культурної інфраструктури й поставили під загрозу знищення унікальні пам'ятки, які репрезентують важливий пласт візуальної історії краю. Окреслено основні загрози для монументальної спадщини, зокрема фізичне пошкодження та знищення будівель громадського призначення, промислових об'єктів і палаців культури, у структурі яких зберігаються монументальні композиції. Наголошено на обмеженості доступу до значної частини території Донецької області, що унеможливлює належну фіксацію, консервацію та евакуацію окремих елементів культурної спадщини. Особливу увагу приділено проблемі переосмислення монументального мистецтва радянського періоду в контексті деколонізаційних процесів. Актуалізовано необхідність розмежування ідеологічно маркованих образів і художньо цінних творів українських митців другої половини XX століття. Запропоновано основні напрями збереження, документування та подальшого дослідження монументальної спадщини Донеччини.

Ключові слова: монументальне мистецтво, Донецька область, мозаїка, вітраж, сграфіто, панно, композиція.

MONUMENTAL ART OF THE DONETSK REGION DURING THE SOVIET PERIOD

Abstract. The article examines current issues concerning the preservation of monumental art in the Donetsk region amid Russian military aggression. It establishes that hostilities and the occupation of part of the region have caused extensive destruction of cultural infrastructure and placed unique monuments representing an important layer of the region's visual history at risk of loss. The article outlines the main threats to monumental

* *Петрова Інна Володимирівна*, д.і.н., доцент, професор кафедри графічного дизайну Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

http://orcid.org/ 0000-0001-9095-1931
inna_petrova@kdidpmid.edu.ua

heritage, including physical damage to and destruction of public buildings, industrial facilities, and cultural centers that house monumental compositions. It emphasises the limited access to a significant part of Donetsk region, which prevents the proper documentation, conservation, and evacuation of certain elements of cultural heritage. Particular attention is paid to the issue of reinterpreting Soviet-era monumental art in the context of decolonisation processes. The need to distinguish between ideologically charged imagery and artistically valuable works by Ukrainian artists of the second half of the 20th century is highlighted. The article proposes key approaches to preserving, documenting, and further researching the monumental heritage of the Donetsk region.

Keywords: monumental art, Donetsk region, mosaic, stained glass, sgraffito, mural panel, composition.

Вступ. Російська агресія завдала масштабних руйнувань культурній інфраструктурі Донеччини, де під ударом опинилися унікальні пам'ятки монументального мистецтва. Бойові дії та окупація поставили під загрозу знищення цілого пласту візуальної історії регіону. На сьогодні визначено такі шляхи збереження монументального мистецтва Донеччини в умовах війни та деколонізації:

1. Цифрова фіксація та 3D-моделювання. Створення детальних цифрових архівів, фотограмметрія та 3D-сканування вцілілих об'єктів (або відновлення їх вигляду за архівними фото) дозволяють зберегти точну копію пам'яток для майбутніх поколінь і реставрації.
2. Евакуація рухомих елементів. Там, де це технічно можливо і безпечно (у прифронтових зонах), необхідно проводити демонтаж та евакуацію окремих мозаїчних панно або їх фрагментів до безпечніших регіонів чи музейних фондів.
3. Мистецтвознавча експертиза та верифікація. Залучення експертів для чіткого розмежування радянської пропаганди й унікальної художньої спадщини українських шістдесятників (Алли Горської, Віктора Зарецького, Григорія Синиці, які працювали на Донеччині). Це дозволить захистити цінні твори від поспішного демонтажу в межах деколонізації.
4. Музеєфікація та зміна контексту. Замість фізичного знищення об'єктів із радянськими маркерами, які мають високу мистецьку цінність, доцільно застосовувати метод реконтекстуалізації – додавати інформаційні таблички, створювати екскурсійні маршрути, що пояснюють складну історію епохи

та підневільне становище митців.

5. Адвокація на міжнародному рівні. Внесення зруйнованих та загрожених об'єктів до списків ЮНЕСКО та інших міжнародних організацій для фіксації воєнних злочинів Росії проти культурної спадщини та залучення грантів на майбутню відбудову.

Постановка завдання. Вивчення та каталогізація спадщини регіону триває вже багато років за ініціативи науковців та незалежних інституцій України. Так, Л. Огнєва, І. Станіславський та О. Чернов сфокусували свою увагу на систематизації та збереженні спадщини українського монументального мистецтва, зокрема радянського модернізму, на Сході України – у Донецьку та Маріуполі [2, 4, 12, 26-29]. Зі свого боку, Н. Темірова дослідила проблему трансформації монументально-меморіального простору Донеччини в умовах війни й окупації. Авторка зосередилася на двох ключових процесах: тотальній радянізації/русифікації символічного простору на окупованих територіях та на фізичному зачищенні (руйнуванні) української культурної спадщини російськими агресорами [30]. Великий внесок у фіксацію та збереження монументального мистецтва Донеччини зробив документальний фотограф Є. Нікіфоров, який є автором декількох фундаментальних видань. Наприклад, «Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics» (2017) – це перше масштабне дослідження, куди увійшли знімки мозаїк Донецької та Луганської областей, зроблені безпосередньо перед початком декомунізаційних процесів та війни [3]. В іншій монографії «Чипси: Українські наївні мозаїки, 1950–90» (2024) досліджуються непрофесійні, локальні мозаїки на автобусних зупинках, школах і магазинах, створені звичайними людьми з підручних матеріалів [11]. Значна частина цієї спадщини також походить зі Сходу України. «Українські радянські мозаїки. Переосмислене» (2025) – це підсумкова праця за 12 років роботи, де відображено динаміку руйнування та втрати культурного пласту, зокрема внаслідок повномасштабного російського вторгнення [31].

Результати дослідження. Загальновідомо, що невід'ємною складовою історико-культурного надбання радянської України є пам'ятки монументального мистецтва – однієї з важливих сфер духовної культури нашого народу [7, с.7]. До монументального мистецтва традиційно відносять мозаїки, фрески, пам'ятники й погруддя, скуль-

птурні та декоративні композиції, серед яких декоративні рельєфи, вітражі тощо. Після встановлення в Україні влади більшовиків монументальне мистецтво – й передусім скульптура – стає знаряддям пропаганди комуністичних ідей, своєрідною ідеологічною зброєю. Програма розвитку монументального мистецтва та його мобілізація як найважливішого агітаційного рупора революції та комуністичної ідеології була запропонована В. Леніним (так званий ленінський план монументальної пропаганди). 12 квітня 1918 р. було підписано декрет «Про пам'ятники». Особливій комісії, що складалася з народних комісарів та завідувача Відділу образотворчих мистецтв Наркомосу, у термін до 1 травня 1918 р. пропонувалося визначити перелік пам'ятників, які «не мали історичної та художньої цінності», організувати спорудження монументів на ознаменування перемоги соціалістичної революції та на честь політичних, громадських та культурних діячів, пам'ять про яких, на думку більшовицьких ідеологів, заслуговувала на увічнення» [7, с.31]; провести заміну написів, емблем, назв вулиць, гербів тощо новими, що відбивають «ідеї і почуття революційної трудової Росії»; провести декорування Москви до святкування Першого травня. 17 липня 1918 р. відбулося засідання РНК під керівництвом В. Леніна, де було обговорено питання «Про постановку в Москві 50 пам'ятників видатним особам у сфері революційної та громадської діяльності, філософії, літератури, науки й мистецтва», які «своєю революційною, науковою та художньою діяльністю сприяли людству у його русі до соціалізму» [10, с. 2]. У перші роки становлення радянської влади були встановлені монументи Т. Шевченку (скульптор С. Волнухін), С. Перовській (І. Рахманов), С. Халтуріну (С. Альошин), О. Радищеву (Л. Шервуд), Ф. Лассалю (В. Сінайський), К. Марксу (О. Матвеєв) та ін.

Паралельно з формуванням державної політики у галузі монументального мистецтва відбувалося становлення організаційної структури управління мистецькими інституціями. До 1953 р. організаційні питання в галузі мистецтва вирішували Народний комісаріат освіти УСРР (1919-1936), Комітет у справах мистецтв при Раді Народних Комісарів (з 1946 р. – Рада Міністрів) УРСР, Урядова комісія з охорони пам'ятників культури і старовини при РМ УРСР, Міністерство кінематографії УРСР (1936-1956). Головним структурним елементом державної системи управління, що визначав основні напрямки розвитку культурних процесів на тере-

нах СРСР, було Міністерство культури СРСР, створене 5 березня 1953 р. Через місяць було сформоване аналогічне міністерство в Україні. Також із 1938 р. функціонувала Спілка художників України. При ній діяв Художній фонд (1940). 17 липня 1944 р. було прийнято типове положення про Республіканське відділення Художнього фонду СРСР [16, арк.1-5.]. Художній фонд УРСР мав виробничі підприємства, художні салони, будинки творчості. До складу Художнього фонду Української РСР входили такі інституції: Київський живописно-скульптурний комбінат, Київський художній творчо-виробничий комбінат, Кримський, Донецький, Ворошиловградський, Харківський, Львівський художньо-виробничі комбінати; Львівська кераміко-скульптурна фабрика; Харківська, Вінницька, Закарпатська, Севастопольська, Кіровоградська, Черкаська, Запорізька, Сумська художньо-виробничі майстерні (до складу ХФ УРСР також входили Львівська багетна фабрика, Львівська експериментальна кераміко-скульптурна фабрика). При кожній установі діяли художні ради, члени яких попередньо обговорювали проєкти й ухвалювали рішення щодо їх реалізації, доопрацювання або заміни виконавців. На 1 жовтня 1966 р. Художній фонд УРСР об'єднував уже одне обласне відділення, дев'ять виробничо-художніх комбінатів, 20 виробничо-художніх майстерень, Львівську кераміко-скульптурну фабрику, Львівську багетну фабрику, Будинок творчості в селищі Седнів Чернігівської області й експериментальну майстерню Художнього фонду УРСР.

Організаційне оформлення мистецьких інституцій на Донеччині відбувалося паралельно з діяльністю республіканських установ. У 1935 р. відбулося становлення Спілки радянських художників Донбасу (лист від 25 листопада 1935 р. на ім'я голови Сталінської міськради «Про стан та умови роботи радянських художників Донбасу»). У березні 1957 р. відбувся Перший всесоюзний з'їзд художників, на якому був прийнятий Статут художників СРСР. Відповідно до Статуту були створені обласні відділення Спілки художників України, зокрема в Донецькій (Сталінській) області. Його головою був обраний В. Московченко. У 1957 р. були створені Донецькі художньо-виробничі майстерні (2 серпня 1957 р. було затверджено їхній штатний розклад) [17, арк. 4]. У 1961 р. до структури Донецьких художньо-виробничих майстерень входило два цехи: живописний та оформлювальний. У 1962 р. було відкрито скульптурний цех [23, арк. 11]. У 1966 р. на теренах регіону функціонували Жданівські (Маріупольські) майстерні, Донецькі

художньо-виробничі майстерні у складі живописного, оформлювального та скульптурного цехів, Горлівська та Краматорська майстерні. Кількість співробітників Донецьких художньо-виробничих майстерень (Донецького художньо-виробничого комбінату) зростала. У 1966 р. на Донецькому художньо-виробничому комбінаті працювали 23 живописці, 2 графіки, 8 скульпторів, 10 оформлювачів. У 1975 р. серед працівників було 7 художників-станковістів, 9 графіків, 2 театральні художники, 11 скульпторів, 30 художників-монументалістів, 5 художників народно-прикладного мистецтва [24, арк. 61]. У 1977 р. на комбінаті працювали 29 художників-станковистів, 10 графіків, 12 скульпторів, 8 монументалістів, 8 художників декоративно-прикладного мистецтва [25, арк. 53].

Новий етап у розвитку монументального мистецтва в СРСР починається в 1955 р., зі зміною принципів будівництва. Їх відображають державна постанова «Про усунення надмірностей у проєктуванні та будівництві» (1955) та низка інших документів, як-от: наказ «Про заходи щодо подальшої індустріалізації, поліпшення якості та зниження вартості будівництва» (1956) і «Про розвиток житлового будівництва в СРСР» (1957). Основним методом роботи проєктних і будівельних організацій цього періоду було зведення житлових будинків та масових будівель за типовими проєктами із застосуванням індустріальних виробів. Саме в такому випадку за вмілої прив'язки типових проєктів до публічного простору міста за допомогою різнокольорового декоративного облицювання й тематичної композиції споруди набували індивідуальних архітектурно-художніх якостей. 22 квітня 1963 р. в межах реалізації попередніх нормативно-правових актів на засіданні правління Художнього фонду УРСР обговорювалося питання «Про створення майстерень з комплексного оформлення міст». За ініціативою Донецького виконкому міської Ради депутатів трудящих було ухвалене рішення організувати при Київському обласному відділенні Художнього фонду УРСР майстерню з комплексного художньо-архітектурного оформлення об'єктів (міст, інтер'єрів, екстер'єрів), також рекомендувалося упорядкувати ще одну майстерню в Донецькому обласному відділенні Художнього фонду УРСР [20, арк. 13 зв.]. Основними завданнями цих майстерень було «створення синтезу архітектури та образотворчого мистецтва в ансамблях міст, районів, автомагістралей, палаців та будинків культури та інших державних, громадських і

кооперативних будівель та споруд. До проєктів комплексного оформлення повинні включатися всі елементи: монументальний і станковий живопис, скульптура, оригінальна графіка, оформлювальні елементи, паркова та декоративна скульптура». До складу цих майстерень планувалося залучити художників-оформлювачів, живописців, архітекторів, кошторисників та працівників інших спеціальностей, необхідних для виконання завдань із комплексного оформлення. Також планувалося в межах майстерень створити бригади на чолі з провідним художником для виконання конкретних замовлень. За результатами засідання директору «Донецького обласного відділення Худфонду УРСР за участю головного архітектора міста Л. Берберова до 10 травня 1963 р. рекомендувалося розробити проєкт положення про художньо-архітектурну майстерню, узгодивши його з Виконкомом міськради. Одночасно подати штатний розпис майстерні та склад бригад за спеціальностями. З метою зміцнення творчого складу художників, зайнятих на роботах з комплексного художньо-декоративного оформлення в Донецькій художньо-архітекторній майстерні та передачі досвіду, накопиченого художниками Києва, Харкова, Одеси, дирекції Художфонду УРСР залучати для виконання робіт з найбільш відповідальних об'єктів художників перерахованих міст».

Над реалізацією цієї постанови працювали як місцеві художники, так і київські майстри. У 1963 р. до Жданова (нині Маріуполь) повертається Віктор Арнаутов. У місті протягом 1960-х – початку 1970-х років він реалізував кілька монументальних проєктів: панно «Підкорення космосу» на Будинку зв'язку (Жданов, 1964 р.; спільна робота з Г. Пришедьком), мозаїку «Від скіфів до космосу» на фасаді школи № 54 (Жданов, 1965 р.; за участю В. Павлюка). У 1967 р. Г. Пришедько разом із Г. Зубченко створили в інтер'єрі гастроному «Київ» мозаїчне панно «Квітуча Україна» (ескіз Алли Горської). У 1965 р. до Маріуполя уперше завітали київські художники – В. Ламах, Е. Котков та І. Литовченко. Восени 1965 р. на головному фасаді палацу культури заводу важкого машинобудування «Іскра» з'явилося велике панно, виконане із шамоту та керамічної плітки («Вся влада радам», «Перемога», «Відбудова», «Праця»). У 1966 р. в цій будівлі завершилася робота над трьома інтер'єрними керамічними мозаїками: «Юність», «Земля» та «Космос». Навесні 1967 р. у творчу експедицію до міста вирушила бригада монументалістів на чолі з Аллою Горською та



Рис. 1. Литовченко І., Прядка В. Мозаїка «Земля Донецька». Смальта, граніт, металеві скоби. Донецьк. 1966-1967.

Віктором Зарецьким. У 1967 р. вони разом з іншими авторами (Г. Зубченко, Б. Плаксій, Г. Пришедько за участю В. Парахіна й Н. Світличної) створили мозаїки «Дерево життя» та «Боривітер». Протягом 1966-1967 рр. київські митці І. Литовченко та В. Прядка працювали над композицією «Земля Донецька» (техніка виконання: мозаїка у сполученні з природним гранітом та металевою скобою) (*див. Рис. 1*). У 1967 р. творчий тандем завершив мозаїчне панно «Пам'ятаємо минуле, рухаємося в майбутнє» (інша назва «Революція») біля фенольного заводу в смт Новгородському (нині селище Нью-Йорк Бахмутського району Донецької області) (*див. Рис. 2*).

Київська мисткиня А. Горська протягом 1966 р. також працювала над проєктом оформлення екстер'єру Донецької експериментальної школи №5 (головний архітектор – І. Каракіс; за участю В. Волика, А. Страшнова, П. Вігдергауза). До складу бригади, яка працювала над мозаїками, увійшли митець, учень і послідовник бойчукізму Г. Синиця; митці-станковісти А. Горська, В. Зарецький, В. Парахін, О. Коровай, Г. Марченко, І. Кулик; митець-монументаліст Г. Зубченко та філолог Н. Світлична. Дев'ять створених групою монументальних композицій об'єднує спільна сюжетно-тематична основа міфологічного характеру. Зображення роз-



Рис. 2. Литовченко І., Прядка В. Мозаїчне панно «Пам'ятаємо минуле, рухаємося в майбутнє» (інша назва «Революція»). Смальта, керамічна плитка. с.Нью-Йорк Бахмутського району Донецької області. 1967 р.

кривають космологічні погляди праукраїнців та відтворюють давні міфи про створення світу [4, 12]. Композиції утворили послідовну розповідь, про що свідчать взаємне розташування та їхні назви – «Космос», «Вода», «Вогонь», «Земля», «Шахтарський край», або «Прометеї», «Повітря», «Сонце», «Надра», «Життя», що відображають створення світу, зародження та розквіт життя. Протягом 1967 р. А. Горська разом із В. Зарецьким і Г. Синицею виконала мозаїку «Коштовність» (робочі назви: «Коштовність», «Жінка-Птах») в інтер'єрі ювелірної крамниці «Рубін». Мозаїчне панно, що прикрашало заклад, розкривало внутрішню суть поняття «коштовність». Крилата богиня в одязі із солярними знаками несла в дзьобі розпечене вугілля, яке завдяки закладеній у ньому силі вогню ставало дорогоцінним каменем.

На теренах Північного Приазов'я працював творчий тандем у складі митців В. Константінова та Л. Кузьмінкова [5, с. 228]. Вони є авторами серії монументальних творів у регіоні: це мозаїка «Першокласники» на фасаді школи № 34 (Маруіполь, 1963 р.); мозаїчні панно «Материнство»,





Рис. 3. Константінов В., Кузьмінков Л. Мозаїка «Свято врожаю». Смальта, керамічна плитка. с. Урзуф, Донецька область. 1968 р.

«Спорт», «Праця» на будівлі заводу важкого машинобудування (Маруіполь, 1967-1971 рр.); мозаїка «Свято врожаю» (с. Урзуф, 1968 р.); мозаїч не панно «Юність» на боковій стіні водної станції (Маруіполь, 1971 р.); мозаїка «Металурги» в залі очікування на другому поверсі залізничного вокзалу (Маріуполь 1974 р. за участю П. Неткачова й О. Фасулакі); мозаїчні барельєфи «Дівчина», «Юнак», «Сім'я» (Маруіполь, 1978 р. за участю В. Анділахая, С. Баранніка, О. Бондаренка); мозаїка «Люди Важмашу» в інтер'єрі заводу «Азовмаш» (Маруіполь, 1982 р.) тощо.

Основні етапи роботи над мозаїкою «Свято врожаю» (автори В. Константінов та Л. Кузьмінков) були завершені у 1968 р., однак затвердження її ескізу розтягулося на кілька місяців (*див. Рис. 3*). Це було

пов'язано з тим, що партійні функціонери намагалися викреслити з творів монументального мистецтва міфологічні образи з яскраво вираженим національним забарвленням, відмовитися від використання національної орнаментики. Прикладом такого підходу було обговорення та затвердження ескізу мозаїки «Свято врожаю» (автори В. Константінов та Л. Кузьмінков, 1968 р.). Партійним керівникам, які очолювали ідеологічну роботу, здалося, що в ескізах домінує тематика грецької ідентичності. У перших ескізах В. Константінова та Л. Кузьмінкова опрацьовувався сюжет із грецької міфології про аргонавтів, які здійснили морську подорож по золоте руно до Колхіди. В ескізах були зображення Ясона, Медеї, Пелія та ін. Митці звернулися до головного символу міфу – золотого руна. Його зображення мало продовжувати основний символічний ряд мозаїки та слугувати розкриттю головної ідеї роботи. Однак саме цей фрагмент викликав численні зауваження партійних функціонерів. Вони визнали, що в ескізах «і так багато грецького», тому художникам довелося відмовитися від первісного задуму та відкоригувати роботу. Так з'явилися птахи, що символізують уже згаданий «Арго», із вставленим у корпус шматком священного дуба. Головним фундаментом мозаїки, центром її ідейної спрямованості є постать дівчини з хлібом-сіллю в руках у національному українському одязі, з обличчям візантійської Мадонни. Центром композиції є зображення національного грецького танцю. Лінійний ритм руху танцівників походить від робіт майстрів грецької архаїки. По діагоналі від виконавців грецького хороводного танцю розташоване тавро із зображенням акантів – дві дівчини, які тримають бубон та ховаль й акомпанують танцівникам. Ці фрагменти, що композиційно врівноважують мозаїку, надають їй динамічності [1, с. 8]. Колорит побудовано на взаємодії вохристо-жовтих, зелених, бірюзових і синіх тонів, доповнених фіолетовими та червоно-коричневими акцентами. Світле тло забезпечує чітке прочитання силуетів і посилює звучання насичених кольорів. Теплі золотаві відтінки об'єднують зображення хліба, колосся, облич і рук, а також окремі деталі вбрання. Завдяки цьому виникає колірний зв'язок між людиною та мотивами врожаю. Холодні сині, зелені й бірюзові площини врівноважують теплу гаму та формують основні декоративні маси. Колір тут переважно локальний: він позначає великі площини й орнаментальні елементи, а світлотіньове моделювання об'єму мінімальне.

Водночас дрібні мозаїчні елементи та варіації їхніх відтінків збагачують поверхню. Особливо виразним є світле тло, де різноспрямовані ряди модулів утворюють рухливу фактуру й підтримують загальний ритм панно.

У 1965 р. на теренах Донецької області активно працювала група монументалістів у складі Якова Райзіна, Миколи Тихонова й Олександра Кечеджі. Вони дебютували з мозаїкою «Т. Г. Шевченко», що прикрасила парадний фасад нещодавно побудованого кінотеатру [32, с. 12]. Наступною роботою Я. Райзіна та М. Тихонова був рельєф «Весна» (1967) у холі Центрального відділу РАЦС.

У 1970 р. Я. Райзін, М. Тихонов за участю Л. Бондаренка та І. Башкісера створили монументальне мозаїчне панно «Жовтень» на головному фасаді кінотеатру «Ювілейний» в Маріуполі. Протягом 1974 р. Я. Райзін та В. Пономарьов працювали над рельєфною композицією в інтер'єрі Маріупольського вокзалу. У 1977 р. на фасаді кінотеатру «Союз» з'явився мозаїчний барельєф авторства Я. Райзіна, М. Тихонова [32, с. 10]. На початку 1980-х рр. XX ст. Яків Райзін створює в інтер'єрі Маріупольського будинку зв'язку мозаїчні барельєфи «Материнство» та «Працівники». У 1969-1972 рр. Я. Райзін працював разом з М. Тихоновим та В. Пономарьовим над серією мозаїчних композицій «Земля», «Космос», «Праця» та «Сім'я» для фасаду Єнакіївського торговельного центру (колишній ТЦ «Космос»). Ці мозаїки фланкують центральний вхід та засклений портал будівлі. Змістове наповнення мозаїк репрезентує головний радянський міф 1960-1970-х рр. – підкорення стихій (космічної та земної) через синергію науки та матеріального виробництва. Автори вирішують це завдання через створення двох полярних, але взаємодоповнювальних образів-символів. Головним семантичним ядром панно «Космос» є фігура космонавта (ліва частина фасаду). У тогочасному мистецтві образ космонавта трансформувався з конкретної особи Георгія Берегового (радянський льотчик-космонавт, який тривалий час мешкав у Єнакієвому) у збірний образ радянської людини, що подолала земне тяжіння. Автори свідомо гіперболізували плечі та шолом, створюючи відчуття титанічної сили. У правому верхньому куті композиції зображені схематичні орбіти та супутник, що уособлюють тріумф людського розуму. Права частина композиції є більш динамічною, експресивною і побудована на різких зсувах форм. Головним композиційним вектором тут є потужна смуга розпеченого металу, що



Рис. 4. Орликов Є., Отченашенко Г. Мозаїчний рельєф «Орнаментальний». Комунальний комбінат побутового обслуговування. м. Донецьк, 1978 р.

тече по діагоналі з верхнього правого кута в лівий нижній. Цей прийом розбиває статичність стіни і додає композиції внутрішньої кінетичної енергії. Автори використовують сміливе масштабування. У верхній частині зображена величезна, майже плакатна фігура працівника. Водночас, під його захистом у лівому нижньому кутку зображені значно менші, камерні силуети родини. Це класичний прийом монументального мистецтва, коли масштаб фігури визначає її символічну важливість, а не реальні фізичні розміри.



Рис. 5. Шейнгарт А., Ємельяненко І., Макатуха В. Мозаїчна композиція «Тканина». Смальта, керамічна плитка. Донецький бавовняний комбінат. м. Донецьк. 1974 р.

На задньому плані вертикальні смуги та геометрія заводських конструкцій створюють чіткий індустріальний ритм, який підігрує загальній архітектурній формі будівлі. Колір у цьому диптиху не є натуралістичним; він має виражений символічний та експресивний характер, продиктований специфікою матеріалу (мозаїчна смальта та кераміка). Обидва панно виконані в стриманій, але насиченій гамі. Домінують глибокі теракотові, вогняно-червоні, вохристі та землисто-коричневі відтінки, розбавлені вкрапленнями сірого, синього та золотого.

У галузі монументального мистецтва в Донецькій області та за її межами активно працювали також В. Миронов, Є. Орликов, П. Старков, В. Харламов, Г. Отченашенко, Л. Етенко, В. Макатуха, І. Ємельяненко, С. Прінь, М. Кушнір, В. Тернових, О. Порожнюк, Т. Шевченко, І. Коваленко, І. Пилипенко та О. Захаров. Частину монументальних композицій на Донеччині виконав випускник Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (нині – Львівська національна академія мистецтв) Абрам Львович Шейнгарт. У 1958 р. він презентував дипломний проєкт за темою «Праця, освіта, відпочинок», виконаний у Палаці культури ім. М. Горького в Донецьку. Протягом 1960-1980-х рр. XX ст. А. Шейнгарт реалізував у регіоні кілька художніх проєктів. Серед них – темперний розпис «Людина та вогонь» і мозаїка «Людина та суспільство» (1969) на другому поверсі Донецького політехнічного інституту, мозаїчні композиції «Тканина» («Тканина прогресу та свободи»), «Бавовна», «Свобода», «Прогрес» у Донецькому бавовняному комбінаті (у співпраці з І. Ємельяненком та В. Макатухою, 1974 р.) [19, арк.23], мозаїка «Спорт» (Макіївське шахтобудівельне управління, 1976-1978 р.), мозаїчна композиція «Хвиля» в басейні «Спарта» (1972-1973 рр.), мозаїка «Праця» в ПТУ №18 (1982 р.).

Найбільш відомі роботи А. Шейнгарта, які декорували вхід до побутових корпусів колишнього Донецького бавовняного комбінату (*див. Рис. 5*), – «Тканина прогресу та свободи» (робоча назва – «Тканина») та «Бавовна». Донецький бавовняний комбінат належав свого часу до найбільших підприємств текстильної промисловості країни (ДПІ-5, архітектори Ю. Процишин, О. Ткаченко, Г. Андрєєв, інженери І. Ріслін, А. Левітін, К. Кершнер, Л. Шевченко, Д. Таїров та ін). Донецький бавовняний комбінат становить виразний архітектурний комплекс. Основна частина – головний виробничий комплекс – займає площу 234х888 м. Поздовжньою стороною він звернений до передзаводської площі, перед головним кор-

пусом на різних рівнях якої розташована група будівель, що обслуговують комбінат. Основним акцентом цієї групи є дев'ятиповерховий адміністративний будинок, розміщений приблизно на осі симетрії виробничого корпусу. З ним конрастують два однотипні горизонтально витягнуті об'єми, симетрично розташовані відносно висотної будівлі. Це триповерхові побутові корпуси, кожен із яких з'єднаний з виробничими приміщеннями двома критими переходами. Головний виробничий корпус – переважно одноповерхова будівля без ліхтарів верхнього освітлення. У ній розміщено дві однотипні за плануванням прядильно-ткацькі фабрики та оздоблювальне виробництво. Входи в побутові корпуси слугують основними входами до цехів комбінату, вони оформлені монументально-декоративними панно, виконаними в техніці мозаїки на рельєфній поверхні. Назви панно – «Тканина прогресу та свободи» й «Бавовна». Вхід до адміністративного корпусу підкреслено панно-рельєфом з алюмінію. Автори цих робіт – художники Донецького обласного художньо-виробничого комбінату В. Макатуха, А. Шейнгарт, І. Ємельяненко. Над ескізами цих мозаїк вони почали працювати ще в 1974 р., художня рада тривалий не затверджувала ескіз, вимагаючи «великі фігури зробити символічніше, колірне рішення теж» [20, арк. 13 зв.]. На сьогодні частково відкрита лише мозаїка «Тканина прогресу та свободи». Її головна тема – ткацтво та праця людини. Мозаїка має витягнуту вертикальну композицію у формі багатофігурного декоративного панно. Основу становлять стилізовані людські постаті, розміщені на різних рівнях і об'єднані плавними хвилястими лініями, що уособлюють тканину. Центральне місце займають жіночі фігури. Навколо них розгортаються стрічкоподібні форми, орнаменти й великі дугоподібні елементи. Вони створюють відчуття руху, ніби полотно розгортається, переплітається та проходить крізь усю композицію. Фігури трактовані площинно й узагальнено. Колористика мозаїки стримана, але насичена природними теплими відтінками. Переважають теракотовий, цегляно-червоний, коричневий, вохристий і білий кольори. Їх доповнюють світло-блакитні, бірюзові, зеленуваті та жовтуваті акценти. Біле й світле мозаїчне тло контрастує з червоно-коричневими фігурами та підкреслює їхні силуети. Дрібні кольорові фрагменти створюють ефект мерехтіння та нагадують фактуру справжньої тканини. Мозаїчна композиція «Тканина прогресу та свободи» поєднує монументальність із декоративністю. Ритмічне чергування постатей, ліній та орнаментів повторює



Рис. 6. Шейнгарт А., Отченашко Г. Мозаїка «Хвиля». Камінь, смальта. Донецьк. Басейн «Спарта», 1972-1973 рр.



Рис. 7. Шейнгарт А., Отченашко Г. Мозаїка «Підводний світ». Смальта. Донецьк. Басейн Донецького національного технічного університету, 1978 р.

переплетення ниток у великому полотні, тому сама композиційна будова мозаїки розкриває її назву.

А. Шейнгарт у співавторстві з Г. Отченашком реалізував ще кілька мозаїчних проєктів, пов'язаних з оформленням громадських споруд. Із 1972 р. творчий тандем працював над композицією «Хвиля» (нині – басейн «Спарта») [20, арк. 35] (*див. Рис. 6*). На мозаїці «Хвиля» тема водної стихії поєднана з образом людини, її фізичною силою, рухом і прагненням підкорити природну стихію. Композиція побудована на динамічному русі хвиль, які заповнюють майже всю площину панно. Великі спірале- та дугоподібні форми перетікають одна в одну, створюючи відчуття безперервного руху води. Панно ідеально інтегроване в інтер'єр: реальна вода басейну візуально продовжує мозаїчні хвилі, створюючи єдиний простір води, спорту й людського руху. Серед абстрактної стихії розміщені фігури плавців. Найбільша чоловіча постать у верхній правій частині стає головним композиційним акцентом. Менші постаті ніби віддаляються в просторі й продовжують загальний ритм композиції. Важливо, що автори роботи майже не відокремлюють людські постаті від водного середовища: контури тіл включені в ритм хвиль, тому людина і стихія сприймаються як частини єдиного руху. Колорит мозаїки стриманий, прохолодний і складний. Переважають білий, сіро-блакит-

ний, синій, бірюзовий, зеленувато-сірий, графітовий та чорний кольори. Вони передають мінливість води, її глибину, піну та відблиски світла. На цьому холодному тлі особливо виразно виступають теплі вохристі, рожево-бежеві та коричневі відтінки людських тіл.

У 1979 р. А. Шейнгарт та В. Макатуха завершили роботу над мозаїчними рельєфами на фасаді Харцизького металургійного технікуму. Центральною композицією є мозаїка «Прометей». У центрі твору височіє монументальна чоловіча постать, яка нагадує Прометея. Це не буквальне зображення античного героя, а його переосмислення в образі металурга –



Рис. 8. Шейнгарт А., Макатуха В. Серія мозаїчних рельєфних композицій «Прометей». Смальта, керамічна плітка. Харцизький металургійний технікум, м. Харцизьк. Донецька область. 1979 р.





людини, що приборкала вогонь. Вогонь символізує металургійну піч, розпечений метал, енергію виробництва, а також знання й майстерність. Тому центральну фігуру можна розуміти як уособлення людини-творця, яка завдяки знанням перетворює природну стихію на силу, що служить суспільству. Технічні деталі, колеса, геометричні елементи та індустріальні мотиви пов'язують людину з виробництвом. Композиція побудована вертикально та симетрично відповідно до високого вузького простінка фасаду. Головна вісь проходить через центральну постать Прометея-металурга. Його фігура значно більша за інші, завдяки чому відразу стає смисловим центром твору. Постать ніби виростає з нижньої частини композиції та спрямовується вгору. Вона має урочистий, героїзований характер. Особливо важливими є довгі блакитно-білі промені, що розходяться навколо героя. Вони нагадують потоки енергії, полум'я, світло, струмені розплавленого металу. У верхній частині геометричні та технічні форми створюють відчуття потужного джерела енергії. Колористика побудована на виразному контрасті теплих і холодних кольорів. Домінують червоний, бордовий, коричневий, вохристий та золотавий. Червоний колір асоціюється з вогнем, жаром металургійної печі, розплавленим металом, силою та енергією. Саме в теплій червоно-коричневій гамі вирі-





Рис. 9. Прінь С., Ємельяненко І. Мозаїчний рельєф «Мистецтво». Смальта, керамічна плитка. м. Зугрес, 1978 р.

шена центральна постать. Їй протиставлені блакитні, сині, світло-сірі та білі кольори променів і декоративних елементів. Вони створюють відчуття світла, простору й руху та роблять центральну постать ще виразнішою.

Велику кількість монументальних робіт на теренах Донеччини залишив після себе С. Прінь. Донецький художник Сергій Прінь (1930-2013) у 1966 році закінчив Київський художній інститут, де навчався в Карпа Трохименка та Юрія Садиленка. Протягом 1966-1990 рр. він створив серію монументальних композицій. Серед них – панно «Підкорення космічного простору» та «Хліборобська Україна» в екстер'єрі та композиції «Танок» і «Гопак» в інтер'єрі будівлі колишнього універмагу в місті Баштанка Миколаївської області (1965 р., у співавторстві) [15, с.3]; панно в Будинку культури в селищі Комишуваха Запорізької області (після 1965 р., у співавторстві); серію мозаїчних композицій у кінотеатрі «Червона шапочка» (1967 р., у співавторстві з І. Чибісовим); монументальний розпис «Думи мої, думи…» в кінотеатрі імені Тараса Шевченка в Донецьку (1969 р., у співавторстві); розпис у колишньо-

Рис. 9. Прінь С. Мозаїка «Спорт». Слов'янський хіміко-технологічний технікум (Слов'янський фаховий коледж індустрії та фармації). 1970 р.



му магазині «Посуд» у Донецьку (1970-ті рр., не зберігся); рельєфи в ресторані «Шахтар» у Донецьку (1970-ті рр.); композиції «Каравела», «Ранок» і «Біла ніч» в магазині «Ленінград» (1974 р.) і мозаїки «Ікар», «Космос» та «Північ» на фасадах житлових будинків у Костянтинівці, монументальні розписи та мозаїки в Криму, зокрема мозаїки «Багатство моря» в басейні дитячого садка «Сонечко» (1990) в селі Орлиному; серії мозаїчних панно на біблійну тематику на будинку С. Арикова («будинок з хрестами») в Євпаторії (1991-1999 рр.).

Багато робіт монументального мистецтва Сергій Прінь реалізував в інтер'єрах та екстер'єрах торговельних приміщень і закладів громадського харчування. Автор розглядав у таких творах не просто декоративне оформлення архітектурної споруди, що передбачає введення в приміщення лише окремих декоративних елементів чи художніх предметів утилітарного призначення, а як цілісний образ. Саме цього принципу автор дотримувався під час розроблення ескізу мозаїки «Мистецтво», виконаної на замовлення Зуївського енергомеханічного заводу для колишнього магазину музичних

Рис. 10. Прінь С., Чибісов І. Майолікове панно «Біла ніч».
Гастроном «Ленінград». Донецьк. 1974 р.



інструментів (у співавторстві з І. Ємельяненком) [21, арк.7] (*див. Рис. 9*). Панно «Мистецтво» має видовжений горизонтальний формат, проте його внутрішня побудова ґрунтується на ритмі вертикальних смуг. Вони нагадують архітектурні колони. Такий принцип організації надає композиції монументальності й водночас об'єднує її з архітектурою споруди. У центрі зображено групу з трьох фронтально поставлених людських постатей. Центральна фігура найбільша й виконує роль головної композиційної осі. Дві інші постаті розташовані симетрично, але відрізняються положенням рук і характером силуетів. Це порушує сувору дзеркальність та робить сцену живішою. Фігури трактовані умовно: їхні тіла видовжені, обличчя нагадують маски, а одяг перетворюється на систему прямих і хвилястих ліній. Праворуч від центральної групи розміщені театральні маски, ліра, елементи театральної завіси. Ліворуч бачимо також елементи театральної завіси та іонічну колону. Колорит мозаїки стриманий, основу становлять холодні відтінки: синій і темно-синій, блакитний, сіро-білий, сріблястий. Холодна гама доповнена теплими вохристими, золотавими, коричневими й теракотовими акцентами. Вони зосереджені переважно в дугах, декоративних вставках, деталях одягу й окремих символічних формах. Світлі вертикальні смуги контрастують із темно-синіми заглибленнями, завдяки чому поверхня здається рельєфною. Дрібні елементи мозаїчного набору мерехтять за зміни освітлення та збагачують стриману палітру численними відтінками.

Панно «Спорт» займає значну частину глухої фасадної стіни й утворює головний образний акцент будівлі Слов'янського фахового коледжу індустрії та фармації. Його горизонтальний формат узгоджений із протяжністю архітектурного об'єму. Водночас нерегулярні контури окремих зображальних ділянок пожвавлюють геометрично впорядковану поверхню фасаду. Композиція має фризовий характер: постаті розташовані вздовж площини, утворюючи кілька взаємопов'язаних груп. Домінує збільшена фігура праворуч від центру, показана в динамічній позі з широко розведеними руками. Її масштаб і розгорнутий силует визначають ієрархію зображення та об'єднують навколишні мотиви. Людські фігури трактовано узагальнено, з виразними контурами й умовним моделюванням об'єму. Рух передано через зіставлення статичних і динамічних поз. Збільшена центральна фігура набуває алегоричного характеру: вона уособлює силу, фізичну досконалість і спрямованість до досягнення.

Панно «Каравела» (1974) організоване як багатопланова декоративна панорама, у якій окремі міські мотиви утворюють щільне, ритмічно впорядковане ціле. Композиційною домінантою є розташований поблизу центру Ісаакіївський собор. Його компактна, відносно симетрична форма врівноважує насичене оточення. Вертикалі колон, шпилів і монументів чергуються з горизонталями карнизів, мостових прогонів та набережних. Арки, куполи й округлі обриси хмар пом'якшують геометричну структуру. Хвиляста смуга вздовж нижнього краю виконує роль орнаментальної основи та водночас асоціюється з водним простором міста. Архітектурні об'єкти зберігають характерні силуети, проте їхні деталі узагальнені. Така стилізація забезпечує читабельність зображення з відстані й відповідає монументальному масштабу твору (за фотографією можна ідентифікувати Петропавлівську фортецю, ростральні колони, Ісаакіївський і Казанський собори, Нарвські тріумфальні ворота, «Мідного вершника» та пам'ятник В. Леніну біля Фінляндського вокзалу). Колірне вирішення ґрунтується на співвідношенні темно-синіх, бузкових, сливових і сірувато-білих тонів. Обмежена палітра об'єднує численні різнорідні мотиви та запобігає їхньому візуальному розпаду (*рис. 10)*.

Творчу діяльність із Донецькою областю пов'язав також Євген Йосипович Орликов (1941-2019 рр.) – монументаліст, Заслужений художник України (1996). Закінчив Київський художній інститут (1968; викладачі – В. Чеканюк, Т. Яблонська). Працював на Донецькому художньо-виробничому комбінаті, одночасно викладав на кафедрі архітектурного проєктування Донбаської академії будівництва і архітектури. Він створив мозаїки в Донецькій обласній філармонії та на заводі «Точмаш» (обидві в 1990-ті рр.), мозаїку і рельєф у Харцизькому плавальному басейні (2001), розпис однієї зі стін коридору фізичного факультету Донецького національного університету, гіпсові рельєфи в Палаці спорту «Дружба», у вестибюлі шахти «Панфіловська» (усі в 2000-і рр.) тощо [13]. Крім того, Є. Орликов у тандемі з іншими художниками реалізував такі проєкти: мозаїчний рельєф «Орнаментальний» у Комунальному комбінаті побутового обслуговування (Донецьк, 1978 р.; у співавторстві з Г. Отченашком) (*рис. 4*) [21, арк. 7]; мозаїчну композицію «Металургія» на Микитинському ртутному заводі (Горлівка, 1978 р.; у співавторстві з О. Порожнюком) [21, арк. 29], панно «Спорт і відпочинок» та «Людина і стихія» у приміщеннях



Рис. 11. Орликов Є., Миронов В., Газовський О. Мозаїка «Космонавти». Смальта, керамічна плитка. м. Костянтинівка Донецької області, 1980-1981 рр.



Рис. 12. Прінь С., Чибісов І. Мозаїка «Ікар». Смальта, керамічна плитка. м. Костянтинівка Донецької області, 1975 р.

їдальень санаторію «Лазурний» у Бердянську (у співавторстві з В. Мироновим). На жаль, частину робіт майстра внаслідок російсько-української війни було знищено або вони опинилися під загрозою втрати: «Перша людина в космосі», «Підкорювачам космосу слава!», «Космонавти» (Костянтинівка, 1980-1981 рр.; у співавторстві з В. Мироновим, О. Газовським) (*рис. 11)*; мозаїки «Авіація» та «Донбас» на старому терміналі Донецького аеропорту (1979 р.; у співавторстві з В. Мироновим).

Серед найбільш знаних робіт майстра – мозаїчна композиція «Металургія» на Микитинському ртутному заводі (Горлівка, 1978 р.) (*рис. 13)* [21, арк. 135]. Панно має видовжену горизонтальну форму й асиметричний, майже панорамний характер. Його нерівний контур пожвавлює площину стіни та нагадує складну конфігурацію промислового підприємства. Фігури металурга та шахтаря займають центральне місце і значно перевищують за масштабом навколишні споруди. Такий прийом підкреслює головну роль людини у виробництві. Робітники стоять фронтально, спокійно й упевнено. Їхні пози статичні, урочисті та нагадують образи героїв або охоронців промислового світу. Лівий (металург) одягнений у захисний костюм. Правий (шахтар) – у касці, з важким відбійним молотком у руках. Обидві постаті узагальнені й геометризовані. Риси обличчя умовні, а одяг побудований із прямокутних і вертикальних елементів, що робить лю-



Рис. 13. Орликов Є., Порожнюк В. Мозаїчна композиція «Металургія». Смальта, керамічна плитка. Микитинський ртутний завод, м. Горлівка, 1978 р.

Рис. 14. Орликов Є., Миронов В. Мозаїчна композиція «Металургія». Смальта, керамічна плитка. Микитинський ртутний завод, м. Горлівка, 1972 р.



дей подібними до міцних конструкцій або заводських механізмів. Позаду фігур розташоване велике коло, утворене концентричними смугами, яке нагадує розпечений метал. Навколо центральної групи розгортається панорама промислового середовища: заводські корпуси, труби, башти, технологічні установки, металеві конструкції та фрагменти механізмів. Колористична гама мозаїки стримана й наближена до природних кольорів каменю, металу та промислового середовища. У панно переважають сірі, сріблясті та сталеві, вохристі, коричневі й золотаві тони, червоні, помаранчеві й теракотові акценти, а також білий і темний кольори контуру. Сіро-коричнева основа створює відчуття матеріальної ваги, міцності та суворості. Вона асоціюється з металом, рудою, каменем і заводськими конструкціями. Червоні та помаранчеві смуги символічно передають жар печей, вогонь, розпечений метал і напружену енергію виробництва. Білі контури чітко відокремлюють фігури й предмети від тла, а темні лінії посилюють їхню графічність. Колір тут не стільки відтворює реальність, скільки формує узагальнений образ індустріального світу.

Найбільш масштабною роботою Є. Орликова є мозаїчні панно, які прикрашають перший і другий поверх адміністративної будівлі Харцизького плавального басейну, а також його дитяче відділення (*рис. 15-18*). Загальна площа мозаїки - 240 м2. На рис. 16 представлено монументальну мозаїку «Підводний світ», створену спеціально для інтер'єру дитячого басейну. Її художня мова безпосередньо пов'язана зі стихією води та підводним світом. Композиція має горизонтальний, панорамний характер і розгортається вздовж стіни як безперервна картина морського життя. Вона не має одного чітко визначеного композиційного центру: погляд рухається вздовж зображення, переходячи від одного мотиву до іншого. Головним формотворчим елементом є хвиляста лінія. У верхній частині мозаїки великі закручені хвилі утворюють своєрідний декоративний фриз. Їхній ритм повторюється нижче – у вигинах водоростей, тілах риб, щупальцях морських істот та спіралеподібних формах. Завдяки цьому вся площина здається рухливою. У композиції поєднано реальні та фантастично переосмислені образи: риби, морські рослини, молюски, ракоподібні та інші мешканці підводного світу. Вони значно стилізовані й перетворені на декоративні знаки. Колорит мозаїки насичений, контрастний, але загалом холодний, що відповідає водній тематиці. Домінують різноманітні відтінки синього, блакитного, бірюзово-



Рис. 15. Орликов Є. Мозаїка на другому поверсі. Смальта, керамічна плитка. Харцизький плавальний басейн. 2001 р.

Рис. 16. Орликов Є. Мозаїка «Підводний світ» (басейн для дітей молодшого віку). Смальта, керамічна плитка. Харцизький плавальний басейн. 2001 р.





Рис. 17. Орликов Є. Мозаїка на першому поверсі. Смальта, керамічна плитка. Харцизький плавальний басейн. 2001 р.

Рис. 18. Орликов Є. Мозаїка на другому поверсі. Смальта, керамічна плитка. Харцизький плавальний басейн. 2001 р.



го, синьо-зеленого та сіро-блакитного. На цьому холодному тлі особливо виразними стають теплі акценти – червоні, помаранчеві, вохристі, жовті та коричневі. Ними виділено риб, водорості й окремі декоративні деталі. Контраст холодних і теплих кольорів надає композиції енергії та допомагає розрізняти численні образи. Колір використаний не стільки натуралістично, скільки декоративно. Автор не прагне точно передати природне забарвлення морських істот – колір служить створенню ритму, контрастів та емоційного відчуття водної стихії. Основною темою твору є вода як живий, рухливий і фантастичний світ. Важливо й те, що мозаїка розташована безпосередньо біля води басейну. Тому виникає своєрідний діалог між реальною та зображеною водою: поверхня басейну візуально продовжує мозаїчний морський простір.

На інших фотографіях (рис. 15, 17-18) представлено масштабне монументально-декоративне мозаїчне панно, яке охоплює стіни сходового простору, першого та другого поверхів Харцизького плавального басейну й формує єдине художнє середовище інтер'єру. Композиція мозаїки динамічна, асиметрична й безперервна. Панно не сприймається як окрема прямокутна картина – воно розгортається вздовж стін, огинає кути, супроводжує сходові марші й підпорядковується архітектурі приміщення. Завдяки цьому глядач не може охопити весь твір з однієї точки: зміст розкривається поступово під час руху сходами та другим поверхом. Твір побудований як єдина безперервна композиція, де фігуративні мотиви поєднані з абстрактними формами. Основою композиції є хвилясті лінії, спіралі, концентричні кола, дуги та променеподібні форми. Вони створюють відчуття безперервного обертання й пульсації. У цей абстрактний потік включені людські постаті. Особливо виразною є фігура спортсмена з піднятими руками. Вона значно видовжена й стилізована, підпорядкована загальному вертикальному ритму композиції. Важливою особливістю є відсутність традиційної перспективи. Простір створюється не за допомогою реалістичної глибини, а через нашарування кольорових площин, зміну напрямків ліній та масштабів форм. Завдяки цьому стіна перестає сприйматися як статична площина і перетворюється на своєрідний потік руху. Дрібні модулі мозаїки укладені не механічно, а переважно за напрямком форми. Колористична система надзвичайно багата. Значну роль відіграють сині, блакитні та зелені тони, які об'єднують різні частини

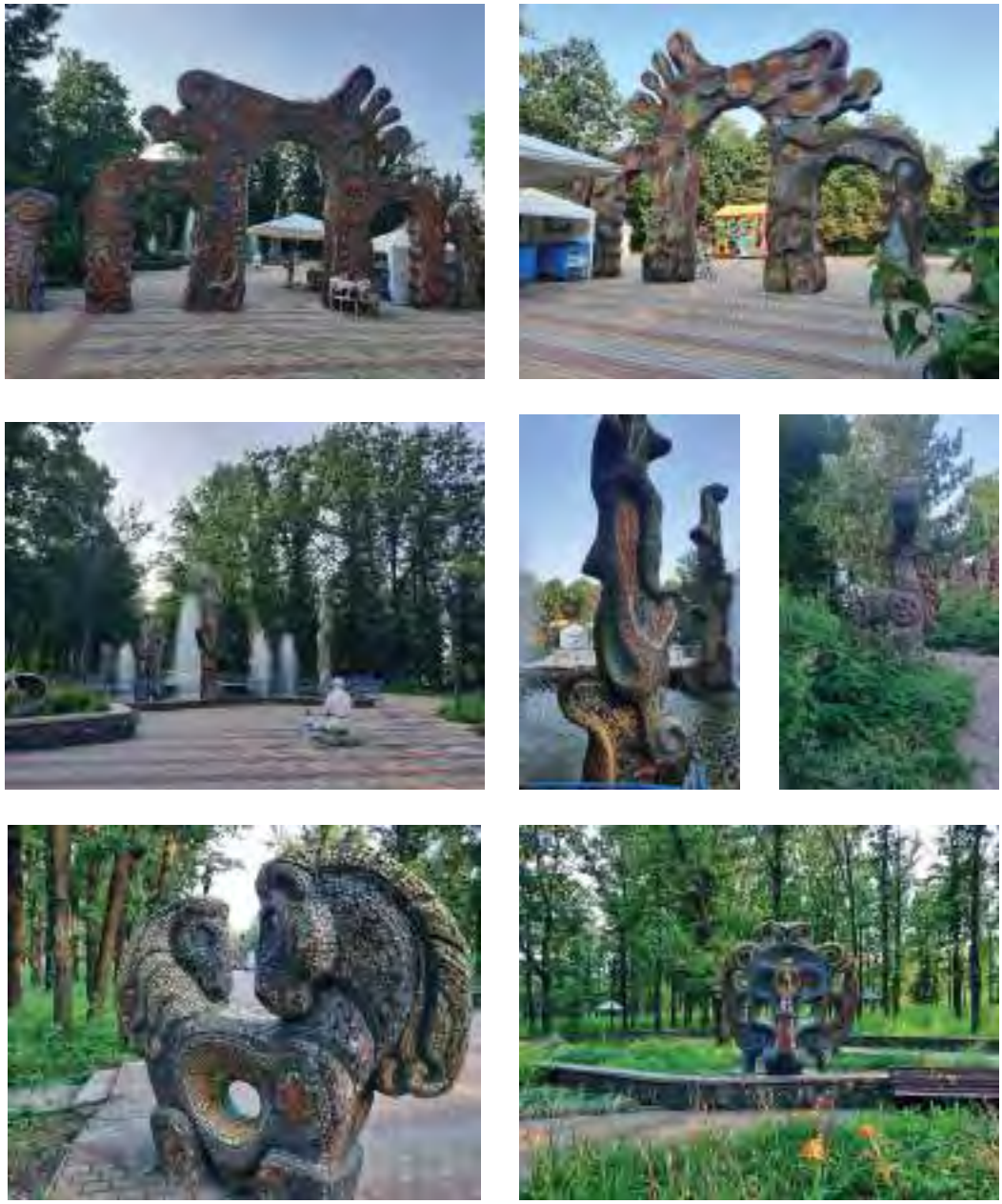


Рис. 19. Балдін Ю., Свириденко М., Костін В.
Вхідна група до «Поляни казок», фонтан, скульптури.
Смальта. 1985 р.

панно й асоціюються з водою, повітрям та відкритим простором. Білі смуги створюють світлові акценти та посилюють відчуття руху. Теплі вохристі, помаранчеві, червоні й теракотові фрагменти контрастують із холодним синьо-зеленим середовищем. Саме цей контраст теплого і холодного надає композиції внутрішньої енергії. Колір використовується переважно не для реалістичного зображення предметів, а як самостійний художній засіб.

Протягом 1970-1980-х рр. ХХ ст. в Радянському Союзі поширилася практика створення в обласних центрах музеїв просто неба «Поляна казок» [9, арк. 34]. У 1985 р. було завершено створення «Поляни казок» у парку Ленінського комсомолу в Донецьку. Над комплексом працював авторський колектив у складі Ю. Балдіна, М. Свириденка, В. Костіна та ін. На сьогодні «Поляна казок» є своєрідним ансамблем монументально-декоративного мистецтва, у якому поєднані об'ємна скульптура, архітектурно-просторові конструкції, мозаїка, ландшафт і вода. Художня своєрідність комплексу полягає передусім у прагненні авторів не просто встановити в парковому середовищі окремі скульптури казкових персонажів, а сформувати цілісний фантастичний простір, у якому межа між архітектурою, скульптурою та природною формою навмисно стирається (*рис. 19*).

Композиція ансамблю вирізняється вільною, асиметричною та органічною побудовою. На відміну від традиційної паркової архітектури, що ґрунтується на симетрії та чітких геометричних формах, композиція «Поляни казок» тяжіє до пластичної нерегулярності. Вертикальні стели, арки, фігури тварин, декоративні огорожі та елементи фонтану мають хвилясті, вигнуті, часто химерні силуети. Одним із найвиразніших композиційних елементів є монументальна мозаїчна арка. Вона виконує не лише функцію входу, а й роль своєрідної символічної межі між звичайним парковим середовищем і казковим світом. Її масивні опори переходять у розгалужену верхню частину, що нагадує водночас крону дерева та фантастичну істоту. Така образна невизначеність є принциповою: форма не нав'язує єдиного способу прочитання, а стимулює уяву глядача. Важливим композиційним центром є фонтан із групою високих мозаїчних стел. Вони побудовані за вертикальним принципом, однак жодна з них не має правильної геометричної конфігурації. Їхні силуети звужуються, розширюються, вигинаються та утворюють виступи й заглиблення. Завдяки цьому виникає

враження не архітектурних конструкцій, а фантастичних організмів, що ніби виростають безпосередньо з води. Струмені фонтану посилюють вертикальний рух композиції. Нерухомій масі бетонних форм протиставлена мінливість води. У сонячному світлі бризки взаємодіють із блиском мозаїчної поверхні, внаслідок чого ансамбль набуває додаткової динаміки.

Деякі скульптурні зображення мають риси реалістичних персонажів казок, наприклад «Рибалка та золота рибка», «Ведмідь», «Крокодил», «Червона Шапочка та вовк», «Шерхан», «Маша та ведмідь» тощо. Проте визначною рисою частини скульптур є біоморфність. Форми нагадують живі організми, однак майже ніколи буквально їх не відтворюють. Особливо показовими є представлені на фотографіях зооморфні фігури («Павич», «Горбоконик»). Їхні тіла складаються з великих округлих об'ємів, спіралеподібних виступів, круглих отворів та масивних голів. Пропорції навмисно деформовані. Очі збільшені, кінцівки та тулуби узагальнені, а природна анатомія підпорядкована декоративному ритму. У результаті скульптури набувають рис архаїчних тотемів або казкових охоронців простору.

Найважливішою художньою особливістю комплексу є використання мозаїки не як самостійного зображення на площині, а як оболонки скульптурного об'єму. Невеликі фрагменти кольорового матеріалу вкривають практично всю поверхню конструкцій. Мозаїчні ряди повторюють вигини бетонної основи, огинають виступи, концентруються навколо отворів і розходяться по поверхні хвилястими потоками. Таким чином, мозаїка виконує подвійну функцію. З одного боку, вона декоративно збагачує поверхню, а з другого – підкреслює конструкцію та напрям руху самої форми. Колористичне рішення «Поляни казок» будується на поєднанні приглушеної природної основи та насичених кольорових акцентів. Домінують коричневі, темно-сірі, вохристі, теракотові й землисті відтінки. Вони візуально пов'язують скульптури з ґрунтом, стовбурами дерев та природним парковим оточенням. Завдяки цьому навіть великі штучні конструкції певною мірою сприймаються як частина ландшафту. На цьому стриманому тлі особливо активно звучать червоний, помаранчевий, жовтий, синій, блакитний і зелений кольори. Найхарактернішим є зіставлення теплої червоно-помаранчево-охристої та холодної синьо-зеленої гам. Колір не лише прикрашає поверхню, а й

моделює її. Яскраві контури виділяють окремі пластичні елементи, концентричні кольорові смуги поглиблюють отвори, а чергування темних і світлих фрагментів посилює рельєфність. Важливу роль відіграє й фактура мозаїки. Нерівна поверхня по-різному відбиває сонячне світло, тому колір змінюється залежно від точки спостереження. Особливо виразно цей ефект проявляється біля фонтану, де мозаїка взаємодіє з водою та відблисками. Ансамбль неможливо повноцінно розглядати окремо від паркового ландшафту. Зелені масиви дерев утворюють природне тло для мозаїчних споруд, а їхні нерегулярні силуети перегукуються з формами стовбурів, гілок і рослин. Виникає характерний ефект: штучні об'єкти наслідують принципи формотворення живої природи. Стели нагадують дерева або рослини, арки – переплетене коріння чи гілки, скульптури – невідомих тварин. Саме тому комплекс органічно інтегрується в ландшафт, незважаючи на інтенсивну декоративність. Вода у фонтані доповнює систему чотирьох образних стихій – землі, рослинності, води та світла. Це робить простір мінливим: його вигляд залежить від погоди, освітлення, руху води та позиції глядача.

У галузі монументальної скульптури у 1960-1970-х рр. донецькі скульптори П. Гевеке, Л. Бринь, С. Гонтар, Н. Гінзбург, М. Ясиненко та К. Ракитянський спільно з архітекторами вирішували складні завдання синтезу мистецтв та художнього оформлення міського простору. Найбільш репрезентативною групою монументальних об'єктів на тимчасово окупованій частині Донеччини є пам'ятники В. Леніну. Зокрема, у 1967 році на однойменній площі у Ворошиловському районі Донецька було встановлено масштабний монументальний ансамбль, присвячений 50-річчю Жовтневого перевороту. Над його створенням працювали скульптор Е. Кунцевич та архітектори Н. Іванченко і В. Іванченко.

Композиція складається з бронзової повнофігурної статуї радянського вождя заввишки 7,5 м на гранітному п'єдесталі (загальна висота постаменту і скульптури становить близько 13,5 м) та суміжного 42-метрового пілона з нержавіючої сталі. Пам'ятник орієнтований на південь – у бік Донецького металургійного заводу, який раніше мав ім'я Леніна. Увесь ансамбль розміщений на масивному гранітному стилобаті зі сходами. На пілоні викарбувано відому пропагандистську цитату: «Донбас – це не випадковий район, а це район, без якого соціалістичне будівництво залишиться простим добрим побажанням».

Одним із найвідоміших монументальних творів Донеччини є пам'ятник Т. Шевченку, створений за проєктом архітектора В. Шарапенка та скульпторів М. Вронського й О. Олійника. Монумент було виготовлено згідно з постановою Ради Міністрів УРСР від 25 грудня 1953 року та урочисто відкрито 8 вересня 1955 р. в місті Сталіно (нині Донецьк). Бронзову фігуру відлили в Києві, після чого транспортували на місце встановлення.

За своєю композиційною структурою пам'ятник наслідує традиції радянської академічної пластики 1950-х років і є ідейною реплікою шедевра Матвія Манізера – монумента Кобзареві в Каневі. Композиція являє собою повнофігурну статую поета, встановлену на круглому постаменті з червоного полірованого граніту. Його основу оперізує фриз із барельєфними зображеннями героїв шевченківських творів. У центрі фризу автори розмістили ідеологізовану сцену: Кобзар читає свої вірші російським демократам Миколі Чернишевському та Миколі Добролюбову. За задумом радянських ідеологів, ця мізансцена мала символізувати єдність, взаємопов'язаність та обопільні впливи української та російської літератур.

Найбільш затребуваним серед скульпторів-монументалістів Донеччини був Павло Павлович Гевеке. Він народився 16 червня 1908 р. у м. Каширі Тульської обл. Однією з найвідоміших робіт майстра є пам'ятник Богдану Хмельницькому (1954), приурочений до 300-річчя Переяславської ради. Пам'ятник являє собою кінну фігуру. Праву руку Богдана Хмельницького піднято, у ній він тримає булаву. У лівій руці гетьмана – повіддя. Дві копії пам'ятника встановлено в Донецьку й Українську.

У 1978 р. П. Гевеке та В. Проценко працювали над монументальною композицією «Піонерам освоєння вугільного комбайна «Донбас» [22, арк. 1]. Наприкінці 1940-х рр. у місті Чистяковому (нині Торез) випробовували вугільний комбайн «ГУК-1», який згодом дістав назву «Донбас». На той час він був однією з найбільш досконалих існуючих вуглевидобувних машин у світі. Композиція пам'ятника поєднує бронзові скульптури шахтарів і зразок вугільного комбайна «Донбас». Окремим викликом для донецьких митців була необхідність поєднувати суто технічні, індустріальні елементи з класичними канонами монументальної пластики. Наприклад, художня рада зі скульптури тривалий час не затверджувала ескіз, супроводжуючи рішення таки-

ми зауваженнями: «Доопрацювати. Поєднати комбайн у єдиному образному пластичному рішенні з пам'ятником, надати ще раз», а також «комбайн скомпонувати з п'єдесталом. Пластичніше вирішити першу фігуру». Це наочно демонструє прагнення тогочасних цензорів досягти максимального синтезу технічного утилітаризму та художнього образу.

Важливе місце в мистецькому житті регіону посідав скульптор Костянтин Юхимович Ракитянський, який народився 25 жовтня 1915 року в Маріуполі. Протягом 1934-1936 років він опановував основи майстерності у студії образотворчого мистецтва Краматорського палацу культури під керівництвом Олександра Масиченка, а також паралельно навчався в Московському будинку народної творчості імені Надії Крупської. У професійному середовищі його старшим наставником і вчителем був скульптор П. Гевеке, а згодом, у період розквіту донецької школи монументалізму 1960-1970-х років, Ракитянський плідно співпрацював із колегами по цеху – В. Костіним та В. Полоником.

Пам'ятник «Слава шахтарській праці» (1967; скульптор К. Ракитянський, архітектор П. Вігдергауз) у наступні десятиліття став головним символом Донецька попри те, що місто було поліфункціональним і на репрезентацію міської слави цілком могли претендувати й металурги (*рис. 20)*.

Композиційною домінантою монумента є чоловіча постать на високому п'єдесталі. Вертикальна вісь надає споруді стійкості й урочистості, тоді як піднесена вбік рука з брилою вугілля порушує симетрію та створює виразний просторовий акцент. Пластичне вирішення силуету тяжіє до узагальнення форм. У цьому ракурсі головними засобами виразності виступають очерк фігури, горде положення голови, розворот плечей і співвідношення кінцівок. Видовжені пропорції посилюють спрямованість угору, а певна кутуватість обрисів додає образу внутрішнього напруження. Розміщення експресивної статуї високо над рівнем землі передбачає сприйняття знизу, що посилює її героїзований характер. Важливу роль відіграє постамент, сформований із великих геометризованих об'ємів, чия масивність створює надійну візуальну опору для порівняно стрункої фігури. Поєднання темних і червонувато-коричневих площин лабрадориту урізноманітнює поверхню основи, посилюючи її матеріальну вагомість. Контраст між монолітним п'єдесталом і відкритим жестом гірника визначає основну пластичну взаємодію частин пам'ятника. У міс-



Рис. 20. Ракитянський К., Вігдергауз П. Слава шахтарській праці. 1966 р.



Рис. 21. Гевеке П. Піонерам освоєння вугільного комбайну «Донбас». 1978 р.

кому середовищі він бездоганно виконує функцію вертикальної домінанти, хоча навколишня архітектурна забудова, створюючи масштабне тло, подекуди ускладнює сприйняття окремих елементів його силуету.

Таким чином, монументальний простір Донецької області сформувався переважно в радянський період, що визначило його тематичне та ідеологічне спрямування. Значна частина пам'ятників увічнювала події, які посідали центральне місце в радянському історичному наративі: Жовтневу революцію, громадянську війну та Другу світову війну. Вагоме місце належало також монументам, присвяченим праці, передусім шахтарській. Ці об'єкти слугували засобами утвердження радянської ідентичності, тоді як українська історико-культурна традиція була репрезентована обмеженим колом пам'ятників, зокрема Тарасові Шевченку, Іванові Франку та Богданові Хмельницькому.

Упродовж років незалежності монументальний простір міста поповнився приблизно п'ятнадцятьма пам'ятниками, здебільшого присвяченими особам, чиї життя та діяльність були пов'язані з Донецьком або Донецькою областю. Водночас визначальною його рисою залишалося майже повне збереження радянського символічного наповнення. Станом на початок 2014 р. в місті продовжували існувати монументи Володимирові Леніну, Сергію Кірову, Феліксу Дзержинському, Артему, а також пам'ятники «борцям за радянську владу», «полеглим комунарам» та героям громадянської й так званої Великої Вітчизняної воєн.

Отже, на межі XX–XXI століть монументально-меморіальне середовище Донецька зберігало переважно радянський характер і не зазнало суттєвого змістового переосмислення. Така спадкоємність символічного простору сприяла відтворенню специфічної локальної ідентичності, одним із виявів якої став «донецький» патріотизм.

Література

1. Аджавенко Н. (2008). Урзуфская мозаика [К 40-летию создания мозаичного панно Л. Н. Кузьминкова «Праздник урожая»]. Вечерний Мариуполь: газета о Мариуполе и мариупольцах, №11 (221) (рос.).

2. Алла Горська: Квітка на вулкані / Упорядник Людмила Огнєва. Донецьк: Норд Комп'ютер, 2011. 336 с., іл.

3. Балашова О., Нікіфоров Є., Герман Л. Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics. К.: Основи. 256 с.

4. Душа українського шістдесятництва [про Аллу Горську] / Упорядник Людмила Огнєва. Донецьк, 2009. 40 с., іл., нот.

5. Життєпис заслужених греків України (інформаційно-довідковий матеріал 1778–2008 рр.). 230-річчю переселення греків із Криму до Приазов'я присвячується. Маріуполь: Новий світ, 2009. С.228.

6. Іванов С. Маріуполь монументальний. Фотопутівник. 2020. Львів. 130 с.

7. Ковпаненко Н.Г. Проблеми висвітлення мистецької спадщини у «Зводі пам'яток історії та культури України». Київ : Інститут історії України НАН України, 2011. С.7.

8. Кузіна К. Культ праці гірника у 1950-60-ті рр. на прикладі Донбасу: https://www.ukrrudprom.com/digest/Ksenya_Kuzna_Kult_prats_grnika_u_195060t_rr_na_priklad_Donbasu.html

9. Листування зі Спілкою художників СРСР, Художнім фондом СРСР, Спілкою художників УРСР з питань основної діяльності за 1980 р. (25 січня 1980-30 грудня 1980 р.). Державний архів-музей літератури та мистецтв України. Ф 487. Оп.1 Спр. 870. 45 арк

10. Михайлов А. Ленинский план монументальной пропаганды и архитектура. Архитектура СССР. 1968. №4. С.2.

11. Нікіфоров Є., Байцим П. Чипси: Українські наївні мозаїки, 1950–90. 2024. К.: ФОП Леонова Анастасія. 189 с.

12. Огнєва Л. Перлини українського монументального мистецтва на Донеччині / Людмила Огнєва. Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2008. 52 с.

13. Орликов Євген Йосипович / Р. Г. Клименко. Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. – Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2022. – Режим доступу: https://esu.com.ua/article-75784

14. Петрова І., Хромова, О. Монументальне мистецтво як засіб конструювання історичної пам'яті в Радянській Україні. Схід. 2022. № 3(1), с. 47– 52.

15. Прінь С., Рябков В. В червонопрапорній Баштанці. Україна. 1966. № 17. С.3.

16. Положення про Українське республіканське відділення Художнього фонду СРСР, м. Київ. Державний архів-музей літератури та мистецтв України. Ф. 487. Оп.1. Спр. 2. Арк.1-5.

17. Протоколи засідань правління українського відділення Художнього фонду СРСР. Т. 3. (7 октября 1957 г. – 23 декабря 1957 р.). Державний архів-музей літератури та мистецтв України. Ф. 487. Оп.1. Спр. 95. Арк. 4.

18. Протоколи засідань правління Українського відділення Художнього фонду СРСР та документи до розглянутих питань, протоколи №1-17. Державний архів-музей літератури та мистецтв України. Ф. 487. Оп.1. Спр. 225. Арк. 146-148.

19. Протоколи засідань № 1-70 Республіканської Художньої Ради за 1969 р. з монументально-декоративного та оформлювального мистецтва (7 січня 1969 р. – 23 грудня 1969 р.). Державний архів-музей літератури та мистецтв України. Ф. 487. Оп.1. Спр. 408. Арк 23.

20. Протоколи №1-24 засідань Художньої ради з монументально-декоративного мистецтва (16 січня 1974-18 грудня 1974 р.). Державний архів-музей літератури та мистецтв України. Ф. 487. Оп.1. Спр. 533. Арк. 13 зв.

21. Протоколи №1-24 засідань мистецької ради з монументально-декоративного мистецтва (4 січня 1978-20 грудня 1978 р.). Державний архів-музей літератури та мистецтв України. Ф. 487. Оп.1. Спр. 786. Арк. 7.

22. Протоколи №25-46 засідань мистецької ради зі скульптури за 1978 (11 січня 1978 - 27 грудня 1978). Державний архів-музей літератури та мистецтв України. Ф. 487. Оп.1. Спр. 388. Арк. 1.

23. Річні звіти про фінансово-господарську діяльність Донецького художнього виробничого комбінату 1-4 за 1962 р. Державний архів-музей літератури та мистецтв України. Ф. 487. Оп.1. Спр. 214.Арк. 11.

24. Річні звіти про фінансово-господарську діяльність Донецького художнього виробничого комбінату та Житомирських художньо-виробничих майстерень за 1975 рік. Державний архів-музей літератури та мистецтв

України. Ф. 487. Оп.1. Спр. 634. Арк. 61.

25. Річні звіти про фінансово-господарську діяльність Донецького художнього виробничого комбінату та Житомирських художньо-виробничих майстерень за 1977 рік. Державний архів-музей літератури та мистецтв України. Ф. 487. Оп.1. Спр. 741. Арк. 53.

26. Станіславський І. Згасла «Іскра»: історія монументального ансамблю палацу культури Маріупольського заводу «Важмаш». Естет Газета. 25.10.2023. URL: https://www.esthetegazeta.com/post/zgasla-iskra-istoriya-monumentalnoho-ansamblyu-palacy-kultury-mariupolskoho-zavody-vazhmash.

27. Станіславський І. Натхненні та знищені вогнем. Історія мозаїки «Металурги» від створення до загибелі. Естет Газета. 05.01.2023. URL: https://www.esthetegazeta.com/post/ nathnenni-ta-znyshcheni-vohnem-istoriya-mozayiky-metalurhy-vid-stvorennya-do-zagybeli

28. Станіславський І. Життя та смерть маріупольських шедеврів Алли Горської. Естет Газета. 02.11.2023. URL: https://www.esthetegazeta.com/post/zhuttya-ta-smert-mariupolskyh-shedevriv-ally-gorskoyi

29. Станіславський І., Чернов О. Маріупольські мозаїки від А до Я. Монументальний путівник https://lb.ua/culture/2020/07/16/461317_mariupolski_mozaiki_vid_ya.html

30. Темірова Н. Формування монументально-меморіального простору Донецька. Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Серія «Історія». 2020. Вип. 57. С. 175-189.

31. Українські радянські мозаїки. Переосмислене. К. : Вид-во «Основи». 2025. 480 с.

32. Чернов О., Іванов С. Усі відтінки Маріупольських мозаїк: монументальний путівник. Мелітополь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні. 2020. 64 с.



ЗМІСТ

ТЕХНОЛОГІЧНІ ТА ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ЗВ'ЯЗКИ
ГРАФІТІ І МУРАЛІВ 5
Гальчинська Ольга

ІСТОРИЧНІ І ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ
ЯК СКЛАДОВОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ 35
Нагірняк Стефан

ТВОРЧИЙ ДОРОБОК ПРОВІДНИХ МАЙСТРІВ
ВАСИЛЬКІВСЬКОГО МАЙОЛІКОВОГО ЗАВОДУ 1920-Х – 2000-Х РОКІВ 59
Горбач Олександр

ЕТНОКОД УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ЕСТЕТИЦІ СУЧАСНИХ СУБКУЛЬТУР 92
Васкевич Ольга

ДРАПЕРІЇ ЯК КОНСТРУКТИВНИЙ МОТИВ У ЗАВДАННЯХ НАВЧАЛЬНОЇ
ДИСЦИПЛІНИ «ДЕКОРАТИВНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АКАДЕМІЧНИХ ЗАВДАНЬ
З ЖИВОПИСУ» 118
Голембовська Лідія

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У МИСТЕЦЬКИХ ВІЗІЯХ
РОМАНА ПЕТРУКА 153
Басанець Олександра

ПИСАНКА ЯК СИМВОЛ ДУХОВНОСТІ І МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ 176
Васкевич Ольга, Пастушенко Тетяна

ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ В МУЗЕЙНОМУ ПРОСТОРІ: ЦІННІСНІ ВИМІРИ, ВІЗУАЛЬНА МОВА, РЕСТАВРАЦІЙНІ ПРАКТИКИ (НА МАТЕРІАЛАХ КОЛЕКЦІЇ НМДМУ) 212
Тихонова Людмила

МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ДОНЕЧЧИНИ РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ..... 243
Петрова Інна

КИЇВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА
І ДИЗАЙНУ ІМЕНІ МИХАЙЛА БОЙЧУКА

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ЦІННІСНИХ ВИМІРІВ КУЛЬТУРИ

Монографія

Серія
монографій
факультету дизайну

Головний редактор
Інна Петрова,

Технічний редактор
Павло Кушнір

Верстання макету
Тетяна Березовська

Підписано до друку 06.10.2026 р.
Формат 70х100/16. Папір офсетний.
Друк цифровий.
Гарнітура Minion Pro.
Умов. друк. арк. 17,99.
Тираж 100 прим. Зам. № 791.

Віддруковано у друкарні
Центр оперативного друку «Документ Принт»
на замовлення видавництва
ФОП Кушнір Юлія Володимирівна,
свідоцтво про реєстрацію суб'єкта видавничої справи
ДК №5909 від 21.12.2017 р.
м. Вінниця, вул. Академіка Янгеля, 4, 1-й поверх, оф. 114.
Тел. 067 390 20 88, admin@docuprint.co.ua