

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

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

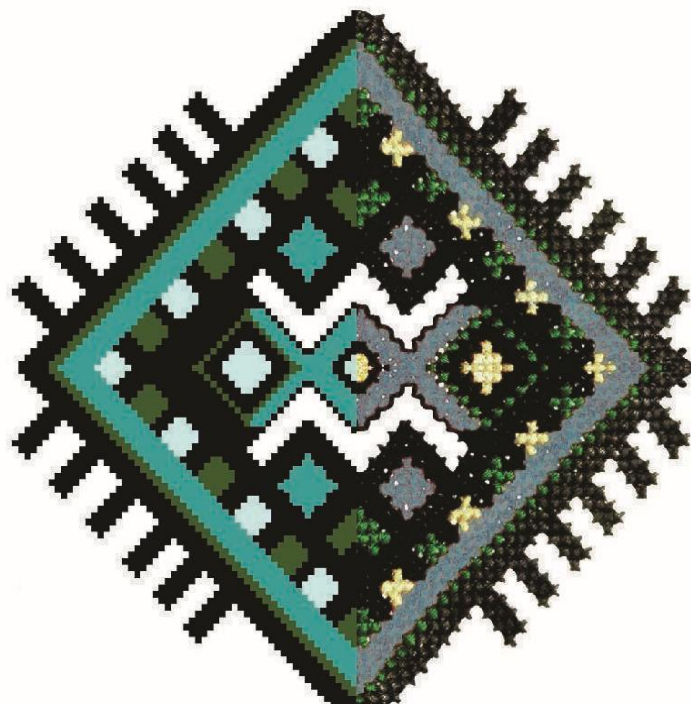
КОСІВСЬКИЙ ІНСТИТУТ ПРИКЛАДНОГО ТА ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА
ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «ЧЕРНІГІВСЬКИЙ КОЛЕГІУМ» ІМЕНІ Т.Г. ШЕВЧЕНКА

ЕТНОКУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ТА ДИЗАЙНІ УКРАЇНИ

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ



КИЇВ 2025

УДК 7.038.53(477)(082)

Рекомендовано до друку Вченою радою Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (протокол №7 від 10.06.2025 р.)

РЕЦЕНЗЕНТИ

Володимир Тименко – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри мультимедійного дизайну Київського національного університету технологій та дизайну, головний науковий співробітник відділу діагностики обдарованості Інституту обдарованої дитини НАПН України

Сергій Чирчик – професор кафедри мистецтвознавства і мистецької освіти Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, доктор наук, професор

Роман Силко – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри мистецьких дисциплін Національного університету "Чернігівський колегіум" імені Т. Г. Шевченка

РЕДАКЦІЙНА РАДА

Руденченко Алла Андріївна – доктор педагогічних наук, професор, член Спілки дизайнерів України, завідувач кафедри декоративного мистецтва і реставрації Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Зайцева Вероніка Іванівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, член Національної спілки художників України, доцент кафедри декоративного мистецтва і реставрації, заступник декана з наукової роботи Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Ковальчук Остап Вікторович – кандидат мистецтвознавства, доцент, Заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки художників України, декан Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

3-1 Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції «Етнокультурні традиції в образотворчому мистецтві та дизайні України» ред.рада Руденченко А.А., Зайцева В.І., Ковальчук О.В. та ін. Київ-2025

Наукове видання знайомить із дослідженнями актуальних проблем у галузі етнології, історії, мистецтвознавства та педагогіки, використання етнокультурних традицій в образотворчому мистецтві та дизайні України.

Для науковців, викладачів, здобувачів вищої освіти усіх хто цікавиться проблемами етнокультурних традицій в образотворчому мистецтві та дизайні України.

Друкується в авторській редакції. Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за зміст своїх текстів.

УДК 7.038.53(477)(082)

Київ. 2025

ЗМІСТ

Андрій Мешко

Проектна діяльність як форма інтеграції теорії й практики в мистецькій освіті.....6

Ярослав Логінський

Народні мотиви у творчості сучасних українських художників.....13

Леся Варкач

Роль українських художніх шкіл у формуванні національної ідентичності..... 18

Руслан Панфілов

Цифрова графіка як форма візуального мистецтва.....22

Ілля Поп'юк

Між традицією і технологією: сучасні підходи до навчання декоративно-ужиткового мистецтва на основі бойківських зразків.....26

Алла Руденченко

Етнодизайн як мова сучасного українського мистецтва: від традицій до цифрової інтерпретації..... 30

Ольга Школьна

Дверні нокери (гонги, молотки-стукалки) в культурі країн Європи та Сходу..... 33

Андрій Постол

Толока як спосіб збереження етнокультурних традицій різьблених віконниць Чернігівщини початку ХХІ сторіччя.....39

Анатолій Бровченко

Етнодизайн в контексті глокалізації.....43

Олексій Власов

Ізнікська кераміка: становлення, трансформація, вплив.....46

Наталья Дмитренко

Візантійська спадщина в мистецькій освіті: необхідність інтеграції іконографічних студій у навчальний процес.....50

Оксана Перепелиця

Цифрова графіка в мистецькій освіті: виклики, можливості та майбутнє розвитку....55

Оксана Перепелиця, Катерина Кучереко, Раїса Корінюк

Індивідуальний стиль у мистецтві: формування, впливи та значення.....59

Петро Гаркін

Рекламна колона як елемент візуального коду Києва..... 62

Андрій Опанащук

Дизайн як зброя: роль візуальних медіа у війні за свідомість.....67

Терещенко Ольга

Художньо-графічні особливості орнаментального декору в українських стародруках.....74

Мирослав Мельник

Еволюція сприйняття етностилю в українській моді 1920–2025 років..... 78

Іван Братусь, Оксана Попінова, Олександр Крюк

Деякі аспекти впровадження штучного інтелекту в мистецьку освіту.....81

Вероніка Зайцева, Алла Буйгашева

Особливості художньої інтерпретації мотивів українського народного мистецтва в українській книжковій графіці другої половини ХХ століття.....84

Катерина Енюшина, Ольга Школьна

Діяльність чернігівських різьбярів на Київщині в XVII–XVIII століттях.....87

Петро Малинка, Наталія Полтавець, Ольга Принцевська

Цифрові медіа як інструмент розвитку художнього мислення.....92

Володимир Ситник

Творча спадщина митця у виставковому проєкті музейної єдності «Олексій Шовкуненко: Херсон – Київ»..... 95

Юлія Зеленко

Роль і використання етнодизайну у сучасному українському кінематографі..... 99

Маргарита Пугаченко

Бісер у кримськотатарській вишивці..... 102

Віктор Карпов

Дизайн код міської айдентики Києва..... 105

Ігор Хлібосолов

Культурна політика як метод державного управління.....110

Ольга Коновалова

Азійсько-європейський трансфер ювелірних прикрас: до гіпотези міграцій.....115

Ольга Коновалова, Максим Аюпов

Аполлонічне і діонісійське як естетична дихотомія в мистецтві..... 118

Викторія Шелепова

Синтез традицій та інновацій у творчості романа петрука: аналіз живописних та монументальних творів.....	121
--	-----

Юлія Шеменьова

Феміністичні наративи в українському стріт-арті: від традиційних образів до емансипації.....	123
--	-----

Андрій Мазов

Інтеграція стріт-арту в навчальні програми: можливості та виклики.....	128
--	-----

Уляна Белнакіта

Орієнтальні теми в європейському живописі.....	132
--	-----

Дмитро Боровик

Трансформація стилістики творчості В. Куликова кінця XX – початку XXI століть.....	133
--	-----

УДК 7.01:378.147

Андрій Мешко
доцент кафедри промислового дизайну та комп'ютерних
технологій Київської державної академії декоративно-приклад-
ного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, доктор PhD

ПРОЄКТНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ФОРМА ІНТЕГРАЦІЇ ТЕОРІЇ Й ПРАКТИКИ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Анотація. У статті розглянуто проєктну діяльність як ефективний інструмент поєднання теоретичних знань і практичних навичок у процесі професійної підготовки майбутніх митців. Окреслено основні принципи та форми проєктного навчання, проаналізовано його значення для формування креативного мислення, міждисциплінарної взаємодії та індивідуального художнього стилю. Особливу увагу приділено досвіду впровадження проєктної діяльності в навчальні програми закладів мистецької освіти. Ключові слова: проєктне навчання, мистецька освіта, інтеграція знань, практична діяльність, дизайн-проєкт.

Abstract. The article examines project-based activity as an effective tool for integrating theoretical knowledge and practical skills in the professional training of future artists. The key principles and forms of project-based learning are outlined, and its importance for developing creative thinking, interdisciplinary interaction, and individual artistic style is analyzed. Particular attention is paid to the experience of implementing project-based approaches in the curricula of art education institutions. Keywords: project-based learning, art education, knowledge integration, practical activity, design project.

Постановка наукової проблеми. Мистецька освіта ХХІ століття потребує оновлення форм і методів навчання, що відповідають сучасним викликам ринку праці, розвитку креативної економіки й цифрових технологій. Серед ефективних підходів до інтеграції теорії та практики особливе місце займає проєктне навчання, яке орієнтоване на активну діяльність студентів, розвиток їхньої ініціативи, вміння працювати в команді та вирішувати реальні завдання на перетині мистецтва, науки й технологій. Важливо створити освітнє середовище, де студент виступає не пасивним слухачем, а активним учасником процесу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ідеї проєктного навчання в мистецькій освіті висвітлено в працях Ю. Соколова, Н. Писаревої, О. Романенко. Автори підкреслюють важливість діяльнісного підходу, в якому знання здобуваються через досвід і практичну реалізацію творчих задумів. У дослідженнях Л. Мельник і К. Білоконь розглядаються можливості міждисциплінарної інтеграції в проєктній роботі студентів мистецьких ЗВО. Актуальними є й зарубіжні концепції Design Thinking та Problem-Based Learning, що мають практичне застосування в художньо-дизайнерській підготовці.

Мета і завдання статті. Метою статті є аналіз проєктної діяльності як форми інтеграції теорії та практики у професійній підготовці митців. Завдання: 1) охарактеризувати сутність проєктного підходу; 2) визначити педагогічні умови ефективного впровадження проєктного навчання; 3) проаналізувати приклади реалізації проєктів у мистецькій освіті.

Виклад основного матеріалу. Проєктна діяльність у мистецькій освіті — це форма організації навчання, що дозволяє об'єднати теоретичне вивчення предмета з творчим практичним застосуванням знань. Вона ґрунтується на принципах самостійності, колаборації, міждисциплінарності та орієнтації на результат. Студент бере участь у розробці концепції, аналізі аналогів, створенні ескізів, макетів, цифрових моделей, презентації й захисті результатів.

Особливої уваги заслуговують приклади реалізації студентських проєктів у сфері промислового дизайну, графіки, середовищного дизайну, де поєднуються

знання з композиції, матеріалознавства, історії мистецтв, 3D-моделювання, комп'ютерних програм. Наприклад, у межах дисципліни «Основи проєктної діяльності» студенти розробляють концепції меблів для громадських просторів або айдентики культурних подій, інтегруючи соціальне дослідження, аналіз цільової аудиторії й візуальну комунікацію.

Також важливим етапом є підсумкова презентація, яка формує навички публічного захисту ідей, ведення діалогу з аудиторією, аргументації творчих рішень. Студент навчається мислити категоріями цілісного проєкту — від задуму до реалізації — і таким чином готується до реальних викликів професійного середовища.

У сучасних умовах ефективність проєктного навчання посилюється завдяки цифровим інструментам. Онлайн-дошки, 3D-графіка, віртуальна та доповнена реальність (VR/AR), презентаційні платформи розширюють можливості представлення проєктів. Використання цифрових рішень дозволяє налагодити дистанційну взаємодію, колаборацію між закладами, участь у конкурсах і фестивалях.

Висновки. Проєктна діяльність є перспективною формою навчання, що поєднує знання, навички, творчість і досвід. У мистецькій освіті вона сприяє розвитку креативного мислення, формуванню професійної ідентичності, адаптації до сучасного ринку праці. Її впровадження має відбуватися системно, з урахуванням специфіки навчального закладу, фаху і рівня підготовки студентів. Надалі важливо розвивати партнерські зв'язки із культурними інституціями, галузевими організаціями, роботодавцями для реалізації міжсекторальних проєктів.

Список використаних джерел:

1. Білоконь К. Проєктна діяльність у мистецькій освіті. – Харків: Майстерня, 2021. – 168 с.

2. Мельник Л. Інтеграція знань у проєктному навчанні. – Київ: Освіта, 2022. – 144 с.
3. Писарева Н. Педагогіка проєкту в мистецтві. – Львів: АртПростір, 2020. – 152 с.
4. Романенко О. Проєктні технології в художньо-дизайнерській підготовці. – Одеса: Студія дизайну, 2023. – 176 с.
5. Соколов Ю. Формування компетентностей засобами проєктного навчання. – Дніпро: Креатив, 2021. – 134 с.
6. Design Thinking for Educators. IDEO, 2012.
7. Savery J. R. Overview of Problem-Based Learning: Definitions and Distinctions. – Interdisciplinary Journal of Problem-Based Learning. – 2006. – Vol. 1, No. 1.

УДК 7.036:008(477)

Ярослав Логінський,
завідувач кафедри живопису та теорії композиції
Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури,
кандидат мистецтвознавства, доцент

НАРОДНІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ

Анотація. У статті розглядається актуальність використання народних мотивів у сучасному українському образотворчому мистецтві. Аналізуються роботи митців, які у своїй творчості звертаються до фольклорних тем, традиційного орнаменту, етнічної символіки. Визначається роль культурної спадщини у формуванні національної ідентичності через призму сучасного художнього висловлювання. Ключові слова: народні мотиви, сучасне мистецтво, етнічна символіка, українська культура, художня творчість.

Abstract. The article examines the relevance of using folk motifs in contemporary Ukrainian visual art. The works of artists who incorporate folklore themes, traditional ornaments, and ethnic symbols into their creations are analyzed. The role of cultural heritage in shaping national identity through the prism of contemporary artistic expression is defined. Keywords: folk motifs, contemporary art, ethnic symbols, Ukrainian culture, artistic creativity.

Постановка наукової проблеми. Сучасне українське мистецтво, особливо у часи соціальних і політичних трансформацій, звертається до джерел народної культури як до потужного засобу самоідентифікації та консолідації нації. Народні мотиви — це не лише декоративний елемент, а насамперед носій історичної пам'яті, ментального коду, традицій, які трансформуються через творчість нової генерації художників.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема візуалізації національної ідентичності в образотворчому мистецтві досліджується у працях О. Романенка, Н. Гнатюк, Л. Руденко, які наголошують на важливості відтворення народної символіки в актуальному мистецькому дискурсі. Деякі

автори (зокрема М. Кочубей, Т. Підкова) акцентують увагу на синтезі традиційного і сучасного у творчості українських митців. Водночас важливою є думка, що народна традиція не є застиглою формою, а постійно оновлюється й набуває нового звучання через творчість художників.

Мета і завдання статті. Метою статті є виявлення особливостей використання народних мотивів у творчості сучасних українських художників. Завдання: 1) проаналізувати приклади звернення до народної тематики у сучасному мистецтві; 2) визначити роль етнічних символів у формуванні національного художнього стилю; 3) розглянути значення культурної спадщини в сучасному художньому процесі; 4) з'ясувати, як народні мотиви впливають на творчу індивідуальність художника.

Виклад основного матеріалу. Народні мотиви в сучасному мистецтві реалізуються через візуальні цитати: орнаменти, стилізовані образи тварин і людей, елементи традиційного вбрання, писанкарства, вишивки. У творчості художниці Олени Пронь зберігається впізнаваний стиль, що базується на декоративності українського народного мистецтва. Митець Роман Мініч створює композиції, де традиційні символи — зірки, хрести, квіти — набувають нового звучання в цифровій графіці.

Особливою є роль українського етнодизайну, де поєднуються традиційні форми та сучасні технології. В інсталяціях Марії Куликівської чи відеоарті Олександри Кондакової фольклор перетворюється на концептуальний мистецький інструмент. Таким чином, народні мотиви не лише прикрашають твори, а є основою для критичного осмислення сучасності через призму культурної спадщини.

Також важливою є поява нових форм синтезу фольклору з цифровими технологіями. Молоді митці, що працюють у сфері NFT-мистецтва, інтегрують візуальні коди вишивки, писанкарства, гончарства у свої цифрові артефакти, створюючи таким чином новий шар культури, що поєднує традицію з інновацією. Відомі приклади — цифрові полотна Катерини Микити, де алгоритмічні патерни базуються на мотивах традиційного рушника.

Фольклор як джерело натхнення є не лише стилістичним прийомом, а й ідеологічним посилом: українська ідентичність здатна до адаптації, оновлення і ствердження у глобальному мистецькому просторі. Саме тому звернення до національних мотивів у творчості сучасних художників слугує не лише збереженню спадщини, а й пошуком нових форм самовираження.

Висновки. Звернення до народних мотивів у сучасному українському мистецтві є важливою складовою культурного процесу. Це не просто цитування традицій, а глибоке переосмислення національного спадку у візуальному форматі, що сприяє формуванню нової мистецької мови. Сучасні художники не лише зберігають і транслюють фольклорні коди, а й творять на їх основі актуальні наративи, що відповідають духу часу. Вони доводять, що народне — це не минуле, а живий пласт культури, який розвивається разом з суспільством.

Список використаних джерел:

1. Гнатюк Н. Етнічні мотиви у сучасному мистецтві. – Київ: Мистецтво, 2021. – 168 с.
2. Кочубей М. Традиції і новації в українському живописі. – Львів: Априорі, 2020. – 132 с.
3. Підкова Т. Українська культурна ідентичність: від витоків до сучасності. – Харків: Ранок, 2022. – 256 с.
4. Романенко О. Мистецтво і нація: етнокод у творчості художника. – Одеса: Астропринт, 2019. – 190 с.
5. Руденко Л. Символіка вишивки у візуальному мистецтві України. – Черкаси: Вертикаль, 2023. – 214 с.
6. Сафронова К. Цифровий етнокод: нові виміри культурної ідентичності. – Київ: Артбук, 2023. – 144 с.
7. Ярошенко О. Народне мистецтво у творчому просторі ХХІ століття. – Дніпро: Культура, 2021. – 122 с.

УДК 7.072(477)

Леся Варкач,
старший викладач кафедри рисунка Київської державної
академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені
Михайла Бойчука

РОЛЬ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНІХ ШКІЛ У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Анотація. У статті розглядається значення українських художніх шкіл як центрів формування національної ідентичності. Проаналізовано історичний розвиток художньої освіти в Україні, визначено її внесок у збереження традиційної культури, візуального коду та етнокультурної спадщини. Особлива увага приділена ролі митців і педагогів у творенні національної образності, яка сприяє формуванню самосвідомості поколінь і стійкості національного духу. Ключові слова: художні школи, мистецька освіта, національна ідентичність, українське мистецтво, культурна спадщина, традиція.

Abstract. The article explores the importance of Ukrainian art schools as centers of national identity formation. It analyzes the historical development of art education in Ukraine and its contribution to preserving traditional culture, visual codes, and ethnocultural heritage. Special attention is given to the role of artists and educators in shaping national imagery, which supports generational self-awareness and cultural resilience. Keywords: art schools, art education, national identity, Ukrainian art, cultural heritage, tradition.

Постановка наукової проблеми. В умовах глобалізаційних викликів та інформаційної гібридності особливої актуальності набуває питання формування й утвердження національної ідентичності. У цьому контексті художні школи виступають не лише як освітні інституції, а як осередки духовної культури, національної пам'яті, носії естетичних та ідеологічних смислів. Їхній вплив виходить за межі навчального процесу — художні школи формують світогляд митця, його ставлення до традиції, культури, історії народу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Роль художньої освіти у збереженні культурної самобутності України досліджували Л. Левчук, М. Яковлев, І.

Гриценко, С. Павлюк. Їхні праці висвітлюють трансформацію навчальних програм, розвиток регіональних шкіл та їхній внесок у розбудову національної мистецької традиції. Водночас, у сучасному науковому дискурсі бракує ґрунтовного аналізу художніх шкіл як чинника формування національної ідентичності, зокрема у співвідношенні з культурною політикою держави.

Мета і завдання статті. Метою статті є визначити роль українських художніх шкіл у процесі формування національної ідентичності. Основні завдання: 1) простежити історичну еволюцію художньої освіти в Україні; 2) проаналізувати її вплив на розвиток вітчизняного мистецтва; 3) висвітлити роль художніх шкіл у збереженні етнокультурних кодів та традицій; 4) окреслити перспективи їх подальшого впливу на культурну самосвідомість суспільства.

Виклад основного матеріалу. Українська художня освіта має глибокі історичні корені. Від Києво-Печерської іконописної школи, Львівського братства, через Харківський та Одеський художні інститути — до сучасних академій, що продовжують традиції з урахуванням викликів часу. У XIX–XX століттях формування художніх шкіл відбувалося на тлі культурного відродження, спрямованого на повернення до національних витоків. Саме у мистецьких закладах закладалися підвалини українського стилю — через переосмислення орнаменту, кольорової гами, композиційних рішень.

Система художньої освіти в Україні формувала покоління митців, які стали провідниками національних ідей — М. Бойчук, О. Мурашко, К. Білокур, А. Петрицький та інші. Їхня творчість, сформована у середовищі художніх шкіл, стала не лише художнім феноменом, а й способом самоідентифікації нації. У радянський період художні школи були ідеологічно забарвленими, однак навіть у цих умовах митці зберігали національні мотиви, які передавали через символіку, тематику, техніку.

У незалежній Україні роль художніх шкіл зазнала переосмислення. Зросла увага до народного мистецтва, декоративно-ужиткових форм, відродження етнодизайну. Зокрема, регіональні художні школи стали осередками відновлення локальних традицій — бойківського, гуцульського, подільського орнаменту.

Такі практики формують візуальну ідентичність поколінь та сприяють збереженню культурного різноманіття країни.

Сьогодні художні школи в Україні не лише навчають образотворчих технік, а й формують здатність критично мислити, шанувати історію, візуально інтерпретувати національні цінності. Вони стають простором для культурного діалогу, де відбувається зустріч традиції та сучасності. Завдяки участі у всеукраїнських і міжнародних виставках, конкурсах, проєктах студенти художніх шкіл долучаються до світового мистецького процесу, не втрачаючи зв'язку з національним корінням.

Особливе місце у збереженні національного стилю посідає академія імені Михайла Бойчука. Її викладацький склад підтримує концепцію «української мистецької школи», що базується на спадщині монументального мистецтва, глибокому зв'язку з фольклором, сакральною традицією та сучасним дизайном. Така освітня модель сприяє розвитку молодого покоління митців, які у своїй творчості звертаються до етнокультурної пам'яті та переосмислюють її мовою новітніх візуальних практик.

Висновки. Українські художні школи відіграють ключову роль у процесі формування національної ідентичності. Вони забезпечують не лише професійну підготовку митців, а й виконують культурно-ціннісну функцію: зберігають традиції, передають символи, формують естетичний смак і національну самосвідомість. У майбутньому важливо зберегти цілісність і глибину художньої освіти, забезпечити підтримку мистецьких інституцій як стратегічного ресурсу для розвитку культурної стійкості України.

Список використаних джерел:

1. Левчук Л. Українська мистецька освіта: історичні витоки та перспективи. – Київ: АДЕФ-Україна, 2021. – 224 с.
2. Гриценко І. Етнокультурна ідентичність у сучасному мистецтві. – Харків: Мистецтво, 2019. – 180 с.
3. Павлюк С. Образотворче мистецтво і національна ідея. – Львів: Артсвіт, 2018. – 164 с.

4. Яковлєв М. Мистецька традиція в контексті державної культурної політики. – Одеса: Видавничий дім, 2020. – 192 с.
5. Овчинникова І. Візуальні практики і культурна спадщина. – Київ: ПДО, 2022. – 148 с.

УДК 7.038.53

Руслан Панфілов,
здобувач вищої освіти Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка

ЦИФРОВА ГРАФІКА ЯК ФОРМА ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У статті досліджено цифрову графіку як сучасну форму візуального мистецтва, що виникла на перетині традиційних художніх практик і новітніх цифрових технологій. Розглядаються жанрові й технічні особливості цифрової графіки, її функції у сучасному візуальному просторі, вплив на сприйняття образу та візуальну комунікацію. Проаналізовано можливості цифрової графіки в культурній та освітній сферах, зокрема її роль у збереженні культурної спадщини, формуванні національної ідентичності й розвитку креативної економіки. Ключові слова: цифрова графіка, візуальне мистецтво, медіамистецтво, цифрові технології, креативна індустрія, візуальна культура.

Abstract. The article examines digital graphics as a contemporary form of visual art, emerging at the intersection of traditional artistic practices and modern digital technologies. The paper explores the genre and technical features of digital graphics, its functions in the modern visual environment, and its influence on image perception and visual communication. The potential of digital graphics in cultural and educational contexts is analyzed, including its role in preserving cultural heritage, shaping national identity, and fostering the creative economy. Keywords: digital graphics, visual art, media art, digital technologies, creative industry, visual culture.

Постановка наукової проблеми. Сучасне мистецтво перебуває у стані трансформації під впливом цифрових технологій. Зміни в способах творення образу, засобах його репрезентації та взаємодії з глядачем зумовлюють появу нових художніх форм, серед яких цифрова графіка займає особливе місце. Постає питання: чи є цифрова графіка лише технологічним оновленням традиційного образотворчого мистецтва, чи вона формує нову парадигму

візуального мислення? Відповідь на це питання важлива для розуміння ролі цифрового мистецтва у сучасному культурному контексті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми розвитку цифрового мистецтва досліджуються у працях Дж. Пауля, Л. Мановича, О. Сидоренко, О. Кальниченка, які висвітлюють трансформацію візуального досвіду під впливом технологій. Л. Манович у книзі «Мова нових медіа» (2001) запропонував теоретичне осмислення принципів цифрової репрезентації, зокрема через поняття модульності та автоматизації. В українському мистецтвознавстві цифрова графіка розглядається як складова медіамистецтва, з акцентом на її синтетичний характер (О. Пащенко, І. Мізіна). Водночас, відсутня чітка класифікація різновидів цифрової графіки та недостатньо проаналізовано її функції як форми візуального мистецтва.

Мета і завдання статті. Метою статті є комплексне осмислення цифрової графіки як форми візуального мистецтва, що має власну естетику, методологію та комунікативні особливості. Завдання дослідження:

1. окреслити історичні передумови становлення цифрової графіки;
2. проаналізувати її жанрові й технічні особливості;
3. визначити місце цифрової графіки у сучасному візуальному мистецтві;
4. розглянути приклади її застосування у культурному, освітньому та соціальному контекстах.

Виклад основного матеріалу. Цифрова графіка виникла на стику традиційної графіки й комп'ютерних технологій, спочатку як допоміжний інструмент, а згодом — як самостійна художня практика. На відміну від класичної графіки, яка передбачає роботу з матеріальними носіями (папір, фарба, друк), цифрова графіка існує у віртуальному просторі, хоча може бути виведена в матеріальний формат через друк або інтерактивну інсталяцію. Основні напрями цифрової графіки включають: – растрову графіку (digital painting); – векторну графіку; – 3D-графіку та моделювання; – генеративне мистецтво; – анімацію та моушн-дизайн; – AR/VR-графіку.

Цифрова графіка відкриває нові горизонти для експериментів із формою, кольором, фактурою. Вона дозволяє митцеві створювати складні композиції, які складно або неможливо реалізувати в традиційній техніці. Завдяки гнучкості та інтерактивності цифрова графіка використовується не лише у сфері мистецтва, а й у дизайні, медіа, освіті, рекламі, відеоіграх. У мистецькій освіті цифрова графіка є ефективним інструментом візуального мислення, формування художнього бачення та вивчення композиційних законів. Вона стимулює креативність і сприяє розвитку нових компетентностей, необхідних для сучасного художника-дизайнера.

Особливої уваги заслуговує застосування цифрової графіки у збереженні культурної спадщини. Завдяки 3D-скануванню, віртуальним музеям, цифровій реконструкції традиційного одягу чи орнаменту відбувається не лише архівування, а й оновлення національного образу в сучасній візуальній культурі. Таким чином, цифрова графіка виступає посередником між традицією і сучасністю.

У контексті креативної економіки цифрова графіка є одним із драйверів інноваційного розвитку. NFT-арт, цифрові ілюстрації, вебдизайн, гейміфікація — усе це демонструє зростання попиту на візуальний контент, створений саме в цифрових середовищах. Відтак, цифрова графіка не лише відображає реальність, а й конструює нові образи, що формують сучасну візуальну культуру.

Висновки. Цифрова графіка є самостійною формою візуального мистецтва, яка поєднує естетичні принципи образотворчості з інноваційними можливостями цифрових технологій. Її жанрова та технічна різноманітність, інтерактивність, здатність до трансмедіального існування роблять її важливим компонентом сучасного культурного простору. Цифрова графіка розширює межі художнього висловлювання та утверджується як ключовий інструмент візуальної комунікації XXI століття.

Список використаних джерел:

1. Манович Л. Мова нових медіа. — К.: Основи, 2004. — 320 с.
2. Пауль К. Цифровое искусство. — СПб: Прайм-Еврознак, 2008. — 240 с.

3. Кальниченко О. Цифрове мистецтво: структура, напрями, тенденції. – Харків: ХДАДМ, 2017. – 152 с.
4. Сидоренко О. Мистецтво нових медіа: методологія і практика. – К.: Міленіум, 2020. – 180 с.
5. Мізіна І. Візуальні медіа у художній освіті. – Львів: Астролябія, 2019. – 200 с.

УДК 7.025.3(477)

Ілля Поп'юк,
старший викладач кафедри художньої кераміки, дерева,
скульптури та металу Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

МІЖ ТРАДИЦІЄЮ І ТЕХНОЛОГІЄЮ: СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО НАВЧАННЯ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОМУ МИСТЕЦТВУ НА ОСНОВІ БОЙКІВСЬКИХ ЗРАЗКІВ (КОВАЛЬСТВО)

Анотація. У статті проаналізовано можливості впровадження традицій бойківського ковальства в освітній процес підготовки фахівців декоративно-ужиткового мистецтва. Розглядаються методичні підходи до вивчення народних ремесел, зокрема через призму регіональних особливостей матеріальної культури. Звернено увагу на важливість поєднання практичних навичок з цифровими технологіями у навчальному процесі. Ключові слова: бойківське мистецтво, ковальство, декоративно-ужиткове мистецтво, мистецька освіта, народні ремесла.

Abstract. The article analyzes the potential of integrating Boyko blacksmithing traditions into the educational process of training specialists in decorative and applied arts. Methodological approaches to studying folk crafts are considered, particularly through the lens of regional features of material culture. The importance of combining practical skills with digital technologies in the learning process is emphasized. Keywords: Boyko art, blacksmithing, decorative and applied arts, art education, folk crafts.

Постановка наукової проблеми. У сучасній мистецькій освіті постає питання збереження та актуалізації традицій народного мистецтва. Регіональні ремесла, зокрема бойківське ковальство, мають значний потенціал як джерело практичної та естетичної цінності у формуванні компетентностей майбутніх

художників-дизайнерів. Освітній процес має інтегрувати традиційні техніки з сучасними методами викладання, враховуючи розвиток цифрових технологій. В умовах діджиталізації суспільства важливим завданням є не лише механічне відтворення архаїчних форм, а їх осмислене переосмислення у візуальному, технологічному та концептуальному аспектах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема збереження бойківських ремесел розглядалася у працях М. Левицького, І. Рибак, О. Стецько, які наголошують на важливості етнокультурної складової у фаховій підготовці майбутніх митців. У дослідженнях Н. Павлишин і В. Котляра порушено питання оновлення освітніх програм на основі народних традицій, що дозволяє гнучко поєднувати традицію й інновацію. Останні роки в Україні активно розвиваються практики проектного навчання, які передбачають творчу інтерпретацію традиційних елементів у рамках сучасного дизайну. Також актуальними є дослідження, присвячені адаптації ремесел до STEAM-освіти, що інтегрує науку, технології, мистецтво та математику.

Мета і завдання статті. Метою є визначення ефективних методичних підходів до навчання декоративно-ужитковому мистецтву на основі бойківських зразків ковальства. Завдання: 1) проаналізувати специфіку бойківського ковальського мистецтва; 2) розглянути освітні практики впровадження регіональних ремесел у програму фахової підготовки; 3) дослідити можливості цифрової інтерпретації традиційних технік; 4) оцінити перспективи поєднання традиційного ремесла та інноваційних педагогічних практик.

Виклад основного матеріалу. Бойківське ковальство вирізняється складними геометричними формами, стилізованими мотивами сонця, хрестів, спіралей, що використовувалися в оздобленні воріт, замків, побутових предметів. Вивчення цих зразків у навчальному процесі передбачає аналіз композицій, технології обробки металу, історичних контекстів. Практичні заняття базуються на реконструкції традиційних елементів та експериментуванні

з новими формами на їх основі. Важливо поєднувати ці навички із розвитком естетичного бачення, що формує відчуття стилю та розуміння матеріалу.

Сучасні технології, зокрема 3D-моделювання, комп'ютерне креслення, лазерне різання металу, візуалізація у графічних редакторах, дозволяють студентам не лише створювати віртуальні моделі виробів, але й адаптувати традиційні елементи до актуальних дизайнерських рішень. Таким чином, бойківське ковальство набуває нового звучання в контексті сучасної естетики, зберігаючи при цьому автентичність форм і змісту. Залучення цифрових інструментів не лише розширює функціональні можливості студентів, але й забезпечує їхню конкурентоздатність у професійному середовищі.

У навчальному процесі також варто використовувати міждисциплінарні підходи: поєднання історії мистецтва, етнографії, технології металу, композиції й цифрового моделювання дозволяє створити цілісну систему підготовки фахівців, здатних гнучко адаптуватися до змін мистецького ринку. Роль викладача у цьому процесі полягає не лише в трансляції знань, а й у створенні творчого середовища, в якому студент може вільно експериментувати з традицією, виявляючи індивідуальне бачення.

Висновки. Залучення бойківських традицій у навчання декоративно-ужитковому мистецтву сприяє формуванню культурної самосвідомості майбутніх митців, розширює їхній технічний і творчий арсенал. Поєднання традиційної ремісничої практики з цифровими засобами відкриває нові перспективи розвитку мистецької освіти, роблячи її більш змістовною, адаптивною і пов'язаною з національною спадщиною. Студенти, озброєні знанням традиції та інструментами сучасності, здатні створювати унікальні художні продукти, які поєднують глибину етнокультурного коду з новаторським дизайном.

Список використаних джерел:

1. Левицький М. Традиційне ковальство Бойківщини. – Львів: Піраміда, 2019. – 160 с.

2. Павлишин Н. Освітні стратегії збереження народних ремесел. – Ужгород: Карпати, 2020. – 144 с.
3. Рибак І. Етнокультурні особливості прикладного мистецтва Карпат. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2021. – 188 с.
4. Стецько О. Ковальське мистецтво у візуальній культурі України. – Київ: Артбук, 2022. – 204 с.
5. Котляр В. Інновації в освітньому процесі мистецьких ЗВО. – Київ: Освіта, 2023. – 156 с.
6. Савчук Т. Проектне навчання у мистецьких освітніх програмах. – Львів: НУ ЛП, 2022. – 120 с.
7. Мельник А. STEAM-освіта в контексті традиційного ремесла. – Харків: Видавництво ХНУМГ, 2023. – 132 с.

УДК 7.038.5(477)

Алла Руденченко,
завідувач кафедри декоративного мистецтва і реставрації Факультету
образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені
Бориса Грінченка, доктор педагогічних наук, професор, член Спілки дизайнерів
України

ЕТНОДИЗАЙН ЯК МОВА СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА: ВІД ТРАДИЦІЙ ДО ЦИФРОВОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

ETHNODESIGN AS THE LANGUAGE OF CONTEMPORARY UKRAINIAN ART: FROM TRADITIONS TO DIGITAL INTERPRETATION

Abstract. The article explores ethnodesign as a distinctive field of contemporary Ukrainian art that combines the visual language of folk traditions with modern digital technologies. The importance of ethnocultural codes in artists' visual communication is emphasized. The article analyzes examples of the transformation of traditional cultural elements into new artistic forms. Special attention is paid to the role of digital graphics as a means of updating the national artistic language. Keywords: ethnodesign, digital graphics, cultural heritage, national identity, contemporary Ukrainian art.

Анотація. У статті розглянуто етнодизайн як особливий напрям сучасного українського мистецтва, що поєднує візуальну мову народних традицій з новітніми цифровими технологіями. Підкреслюється значення етнокультурних кодів у візуальній комунікації митців, аналізуються приклади трансформації елементів традиційної культури у нові художні форми. Окрема увага приділена ролі цифрової графіки як засобу оновлення національної мистецької мови.

Ключові слова: етнодизайн, цифрова графіка, культурна спадщина, національна ідентичність, сучасне українське мистецтво.

Statement of the problem. In the context of digital transformation and globalization, one of the key challenges for art is preserving and updating cultural heritage. Ethnodesign acts as a language that enables the integration of traditional visual symbols into contemporary cultural contexts, ensuring the continuity of a nation's cultural code. At the same time, contemporary artists seek to combine national

motifs with innovative approaches, which leads to the emergence of new forms of visual expression.

Analysis of recent research and publications. The issue of ethnodesign has been addressed in the works of V. Parkhomenko, L. Bodnar, and M. Cherniavska, who emphasize the importance of visual quotations from folklore in contemporary design. Researchers draw attention to the rich visual code of Ukrainian culture, particularly in embroidery, ornaments, and folk costumes. The work of I. Koval is also relevant, highlighting digital transformation in art as a space for preserving cultural identity.

Purpose and objectives of the article. The purpose of the article is to define the role of ethnodesign as a language of contemporary Ukrainian art. The objectives are: 1) to outline the concept of ethnodesign in the modern context; 2) to analyze examples of combining traditional visual forms with digital technologies; 3) to reveal the functions of ethnodesign in preserving national identity.

Main content. Ethnodesign, as a branch of contemporary Ukrainian art, combines traditional imagery with new materials, media, and digital techniques. This includes stylization of ornaments in graphic design, as well as the creation of interactive installations using augmented reality (AR).

A significant example is the work of Ukrainian designers who create visual identities for communities based on regional ethnocodes, especially within programs for the preservation of intangible cultural heritage. Young artists such as Daryna Alyoshkina and the "Folkform" studio transform visual elements of folk art into graphic posters, digital illustrations, and even NFT objects.

Digital graphics play a key role in the transformation of ethnodesign, offering new opportunities for scalability, dissemination, and audience interaction. In the digital realm, traditional motifs are not only preserved but reinterpreted to meet the challenges of the modern world. For example, within educational programs on digital ethnographic art, students create projects in which folk ornaments "come to life" in virtual spaces.

Conclusions. Ethnodesign is an effective tool of contemporary art that ensures the preservation and adaptation of cultural heritage into new artistic forms. Thanks to

digital technologies, folk art acquires new meanings and functions, becoming part of the global artistic discourse. Thus, ethnodesign not only represents tradition but also forms a new visual language of contemporary Ukrainian identity.

References:

1. Bodnar L. Ethnodesign in the Visual Culture of Ukraine. – Lviv: Artsvit, 2021. – 176 p.
2. Koval I. Digital Art as a Means of Preserving Cultural Identity. – Kyiv: Sfera, 2022. – 152 p.
3. Parkhomenko V. Ukrainian Ornaments in Design: History and Modernity. – Kharkiv: Plai, 2020. – 198 p.
4. Cherniavska M. Sacred Symbols in Ukrainian Folk Art. – Uzhhorod: Art of the Carpathians, 2023. – 210 p.
5. Yaremenko D. Traditions in the Digital Space: Visual Practices of the Present. – Kyiv: Vector, 2023. – 134 p.

УДК 739:745.5/745.03(1-925.25+611+41)"-5-20"

Школьна Ольга Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ДВЕРНІ КНОКЕРИ (ГОНГИ, МОЛОТКИ-СТУКАЛКИ) В КУЛЬТУРІ КРАЇН ЄВРОПИ ТА СХОДУ

Анотація. Перша згадка про дверні стукалки-молотки відома від часів Давньої Греції, де до кільця останніх приковували рабів. Відомо, що ранні дверні кнокери (гонги) поширилися в Європі в часи Раннього Середньовіччя у період, коли терени Римської імперії сягали країн Магрибу (насамперед, Тунісу). Первинно такі твори мали вигляд мінімалістичної форми кільця, що уособлювало фігуру, котра сприймалася як оберег захисту дому та родини. Тоді їх і металеві пластини, об які вони билися, встановлювали на дверях храмів і монастирів. Надалі ці форми набули широкої популярності від Азії до Африки.

Ключові слова: кнокер, гонг, дверний молоток, стукалка, декоративно-прикладне мистецтво, художній метал, литво, стиль, композиція, скульптура.

Abstract. The first mention of door knockers-hammers is known from the times of Ancient Greece, where slaves were chained to the ring of the latter. It is known that early door knockers (gongs) spread in Europe during the Early Middle Ages during the period when the territories of the Roman Empire reached the countries of the Maghreb (primarily Tunisia). Initially, such works had the appearance of a minimalist ring shape, which personified a figure that was perceived as a talisman for protecting the home and family. Then they and the metal plates against which they beat were installed on the doors of temples and monasteries. Later, these forms gained wide popularity from Asia to Africa.

Keywords: knocker, gong, door knocker, knocker, decorative and applied arts, artistic metal, casting, style, composition, sculpture.

Кнокери, гонги, молотки, стукалки виникли в Стародавній Греції, де до кільця на дверях приковували рабів [5]. Цебто початково роль таких предметів була зовсім негуманна і не орієнтована на естетичні потреби людства та критерії прекрасного. Відомо, що вже у Давньому Римі з'явилися інваріантні форми дверних молотків, з-поміж яких найбільш архаїчною був дволикий Янус. Це божество сприймалося як уособлення зв'язку з минулим і майбутнім. В руках часто цей персонаж тримав ключі від небесної брами, котрими він міг, мандруючи в часі, її замикати та відмикати. Також на італійських дверних молотках, розташованих на приватних садибах, від Африки до Європи намагалися використовувати досить агресивний протодизайн у вигляді чудернацьких химер і хижих звірів, котрий мав відлякувати непроханих гостей і людей із злими намірами [3].

Крім образу Медузи Горгони, берегового символу означеного часу, найбільшого поширення набули в римський час і візантійський кнокери у вигляді голови лева, з пащі якого стирчало кільце. Такі форми у той історичний період

ставилися для захисту води у фонтанах Італії. Крім зооморфних протом штибу ведмежої голови, орнітоморфний штибу соколу (тотемні тварини та птахи), було прийнято також використовувати скевоморфний оберег у вигляді підкови, встановлювати анатомічну, пластично промодельовану кисть людської руки, в регіонах з мусульманським населенням – руку Фатіми Захри (дочки пророка Мухамеда – символ захисту від пристріту), а в оселях заможних громадян – міфологічних фавнів, геральдичні герби, бутони квітів тощо.

У період Середньовіччя поширення моди на цей статусний аксесуар дверей сягнуло крайніх кордонів Римської імперії – Італії, Англії, Німеччині [4] та Чехії. Вже у IX–XII століттях подібні прикраси у вигляді статичної фігури скульптурної форми, рухлива деталь якої билась об металеву пластину на дверях. Вони почали набували ознак більш ускладнених за пластичним моделюванням фігур. Велику увагу автори цих творінь, які здебільшого виконувалися у вказаний час з бронзи, приділяли естетичному боку справи [3].

Від 1200-х рр. зберігся гонг з Ессекса (нині є в колекції Британського музею). Відомо, що у 1330 р. один спудей зняв кнокер з дверей англійського університету і поставив на власні. Ця прикраса провисіла на останніх кілька століть, поки Коледж Брейсноуз (Brasenose) в Оксфорді (Англія) не викупив задля повернення цього історичного раритету означену будівлю [2]. Вказана фігурна деталь стала знаковою для мешканців цього знакового місця освіти Великобританії, де сьогодні готують широкий спектр фахівців – від знавців красних мистецтв до хіміків і фізиків.

На XV–XVI сторіччя моду на поширення таких вибагливих декоративних оздоб дверей, що вже демонстрували смак і художні орієнтири господарів, почали встановлювати на господи представників різних верств населення в Азії, Європі, Африці. Тоді, приміром, у колоніях Іспанії виникла звичка ставити гонги на висоті біля двох метрів від землі, що було пов'язано із зручністю для вершників і їх можливістю постукати у двері, не злізаючи з коня [3].

При цьому в окремих регіонах почали розподіляти дверні молотки на чоловічі, більш агресивної форми, та жіночі, котрі могли мати вигляд вінку з троянд. Ці різні за формою предмети видавати при ударі звук різної висоти, більш мелодійний для жіночої половини мешканців, і різкіший і високий для представників чоловічої статі. Приміром, такі традиції досі зберігаються на теренах Узбекистану, частина якого раніше належала Персії (зороастрійцям, пізніше мусульманам), народам, котрі сповідували буддизм (згадаймо далекосхідні дзвіночки «музики вітру» з озвученою енергією «ци») тощо.

З епохи Ренесансу і маньєризму дверні молотки в Італії й Англії набули вигляду справжніх творів мистецтва. Їх почали проєктувати професійні художники, скульптори, а відливати ковалі високої майстерності. Саме тоді з'явилися гонги у формі половини ліри, музичного інструменту, образ якого сприймався як символ гармонізації простору, символ краси і довершеності. Химери в цей час набули ще більшої ускладненості зовнішнього вигляду, більш заможні мешканці намагалися замовити вибагливіші моделі, в яких відчувався синтез орієнтальних і місцевих традицій.

Наразі найбільше матеріалу щодо дверних молотків зібрано дослідниками історії ливарних виробництв сучасної Великобританії. Так, в останній відоме одне з перших таких підприємств у Кенріксі (Kenricks) у Вест-Броміджі, засноване ще в межах 1760-х рр. Означена родинна фірма випускала чавунні гонги, які у тому числі експортувала по всьому світу. На початку георгіанського часового проміжку ширилися подібні окраси дверей з чавуну, фарбованого у чорний колір, а пізніше, – від 1800-х рр., – набули на Туманному Альбіоні ще більшої популярності, форми гонгів стали ускладненими і вибагливішими [3].

Тоді найбільшим попитом користувалися кнокери у вигляді левових голів чи сфінксів. Їх виготовляли з латуні чи бронзи. Так, левовий гонг із пащею, що стискає кільце, заново набув значної популярності від початку ХІХ ст., й лишився актуальним до сьогодні. Адже він сприймався як символ Великобританії, геральдична тварина, котра символізувала силу, владу, гордість, захист, була оберегом, хранителем сімейних цінностей родового будинку. У пізніший час георгіанської доби латунь почала домінувати у виготовленні елементів дверної фурнітури – молоточків, дзвоників (від 1830-х рр.), пенні-пошти з поштовими скриньками [3].

У більшості європейських країн кнокер втратив своє пряме функціональне призначення, й залишився статусним декором, що покликаний виявляти смак господаря, його обізнаність у мистецькій царині. Натомість досі у деяких країнах Магрибу, зокрема у Марокко цей предмет справно виконує своє пряме призначення, й, водночас, демонструє естетичні прерогативи місцевого населення, з-поміж якого багато висококласних дизайнерів-ковалів, та їх майстерність.

Та сама тенденція спостерігається і в ще одній мусульманській країні – Узбекистані, на землях якої мешкають одні з найкращих дифузальників й ковалів світу, твори яких мають музейну цінність одразу після виконання. Деякі окремі майстри та фірми при цьому використовують для виготовлення гонгів піщані форми [4]. Відомі архаїчні приклади металевих гонгів в Албанії, мусульманській «столиці» Європи, Ірані, Кореї, Марокко (утому числі берберські символи), Франції тощо у вигляді слонів, драконів, жаб, бджіл, з прорізними елементами машрабії, мотивами півня, сови, жар-птахи, принцеси тощо (Рис. 1-8) [1].

Література:

1. Барбер Етлс, Едвсн (січень 1910 р.). «Старі дверні молотки». Бюлетень Пенсільванського музею. 8(29):5–9. doi: 10.2307/3793788. JSTOR 3793788
2. Брейсноуз коледж. URL: <https://www.bnc.ox.ac.uk/> (дата звернення: 21.04.2025).
3. A Brief History of the Door Knocker. URL: <https://www.willowandstone.co.uk/blogs/news/a-brief-history-of-the-door-knocker> (дата звернення: 21.04.2025).
4. Knock Knock: A Brief History of Door Knockers. URL: <https://fiveminutehistory.com/knock-knock-a-brief-history-of-door-knockers/> (дата звернення: 21.04.2025).

5. The History Behind the Front Door Knocker. URL: <https://www.adamsandmack.com/front-door-knocker/> (дата звернення: 21.04.2025).

Ілюстрації

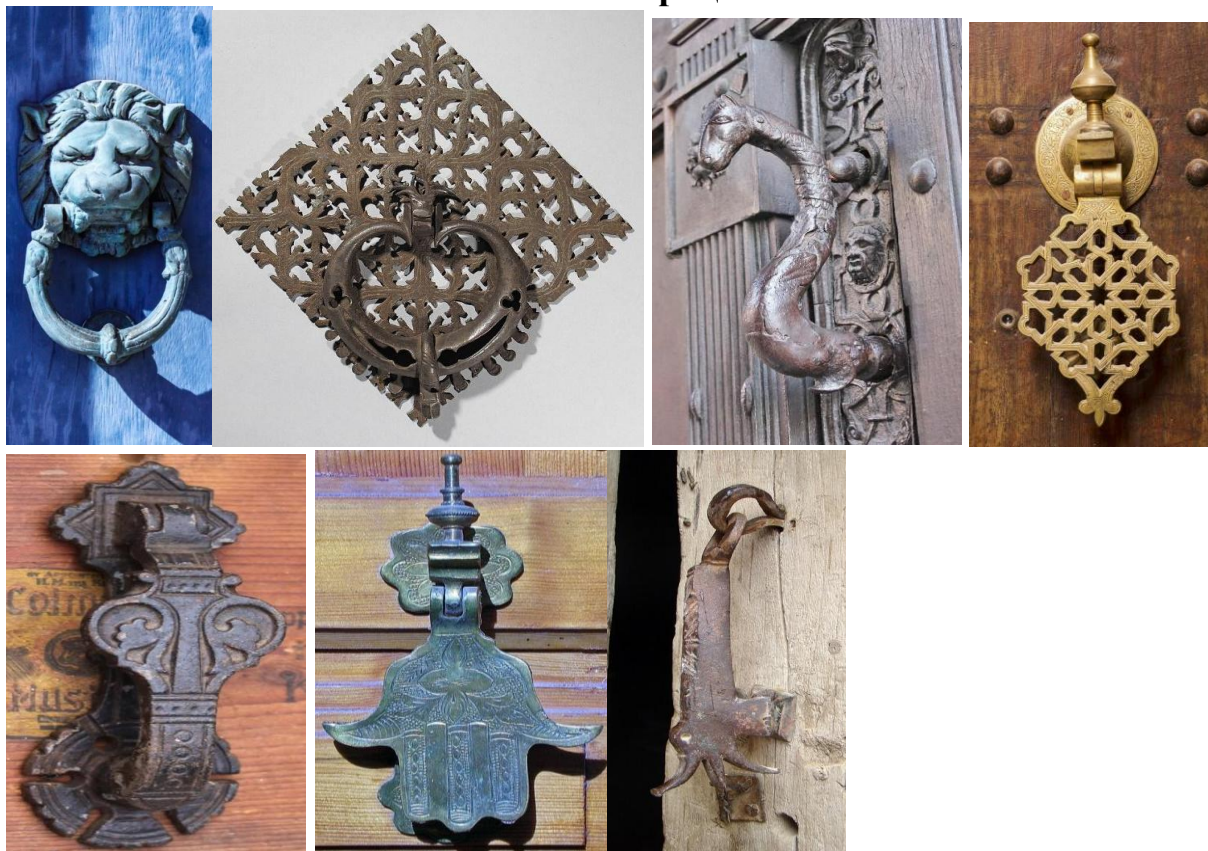


Рис. 1. Кнокер у формі лева з кільцем у пащі. Кателорізо – острів у Греції. Фото з сайту: <https://agreekoddity.com/a-bit-about-greek-door-knockers/>

Рис. 2. Залізний дверний молоток XV–XVI ст. з Метрополітен-музею (Нью-Йорк). Фото з сайту:

https://en.wikipedia.org/wiki/Door_knocker#/media/File:Door_Knocker_MET_cdi55-61-32ab.jpg

Рис. 3. Дверна ручка-стукалка епохи Ренесансу в Тулузі, Франція. Фото з сайту:

https://en.wikipedia.org/wiki/Door_knocker#/media/File:Assezat-heurtoir.jpg

Рис. 4. Традиційний мароканський кнокер (парний). Фото з сайту:

<https://www.dreamstime.com/photos-images/moroccan-door-knocker.html>

Рис. 5. Англійська ручка-гонг Раннього Нового часу. Фото з сайту:

<https://www.willowandstone.co.uk/blogs/news/a-brief-history-of-the-door-knocker>

Рис. 6. Дверний молот в будинку Хаджи Булагі, Іран. Фото з сайту:

https://en.wikipedia.org/wiki/Door_knocker#/media/File:Haj_Ali_Bulagi_House_door_knocker.jpg

Рис. 7. Кнокер у вигляді руки Фатіми (Хамса). Марокко. Фото з сайту:

https://en.wikipedia.org/wiki/Door_knocker#/media/File:Door_knocker_N'Kob.jpg

Рис. 8. Дверна ручка-стукалка у формі дельфіну з Мальти. Фото з сайту:

<https://minimalta.com/local-life/a-brief-history-of-maltese-door-knockers/>

УДК 745.511(477.51)"18–20"

Постол Андрій Романович,
аспірант кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ТОЛОКА ЯК СПОСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ РІЗЬБЛЕНИХ ВІКОННИЦЬ ЧЕРНІГІВЩИНИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОРІЧЧЯ

Анотація. Статтю присвячено толокам з відновлення, консервації, реставрації, реконструкції традиційних форм вікон і віконниць Чернігівщини на початку ХХІ сторіччя. Розкрито особливості громадських заходів зі збереження мережаних окрас фасадів будівель з дерева ХІХ – першої половини ХХ століття окресленого регіону. Охарактеризовано технічні засоби, котрі використовуються для відновлення ансамблів лиштви одвірків, різьби віконниць, інколи у поєднанні з верандами чи ганочками на Чернігівщині упродовж останнього десятиліття. Унаочнено художні особливості різьби по дереву в ансамблях дереворізьблення фасадів традиційних хат означених регіонів у контексті розвитку декоративно-прикладного мистецтва.

Ключові слова: шибки, вікна, віконниці, лиштва, дерево, різьба, Чернігівщина, декоративно-прикладне мистецтво, художня культура.

Abstract. The article is devoted to the issues of restoration, conservation, restoration, reconstruction of traditional forms of windows and shutters of the Chernihiv region at the beginning of the 21st century. The features of public events for the preservation of lace decorations of facades of wooden buildings of the 19th – first half of the 20th centuries of the specified region are revealed. The technical means used for the restoration of ensembles of door jamb platbands, shutter carvings, sometimes in combination with verandas or porches in the Chernihiv region over the last decade are characterized. The artistic features of wood carving in ensembles of wood carving of facades of traditional houses of the specified regions are illustrated in the context of the development of decorative and applied arts.

Keywords: windows, windows, shutters, platbands, wood, carving, Chernihiv region, decorative and applied arts, artistic culture.

В сучасних тенденціях відродження традицій окремих етнокультурних регіонів особне місце займає практика толоки як способу акумулювати можливості громади задля збереження цінних творів мистецтва. Зокрема така діяльність скерована когортою однодумців Чернігова на консервацію, реставрацію, реконструкцію різьблених віконниць Чернігівщині. Започатковано було цей рух вже на початку ХХІ сторіччя у межах усвідомлення унікального спадку регіону, пов'язаного з розвитком художньої деревообробки [2]. Однак, цій темі досі не було присвячено спеціальних наукових публікацій.

Так, команда «Дерев'яного мережива Чернігова», ідейним натхненником якої є веб-дизайнер Станіслав Іващенко з 2018 року займається заходами з популяризації та збереження давніх дерев'яних будинків міста та віконниць [1].

Практично щорічно гурт небайдужих мешканців міста долучається до відновлення своїми силами ансамблів віконниць, лиштви одвірків, навісів, що найбільше потребують заходів із консервації, реставрації або реконструкції. Причому остання де-факто стала важливою складовою діяльності волонтерів, котрі з урахуванням знання сучасних технологій роботи з деревиною (лазерна порізка, фрезерування, точіння, свердління тощо) роблять новий «тюнінг» старим будівлям, оновлюючи їх неперевершений колорит у межах давніх місцевих етнокультурних традицій.

Так, на прикладі останньої толоки, спрямованої на відновлення 175-річного будинку, зведеного близько 1850 р., по вул. Варзара, 12 у Чернігові, можна розглянути засадничі принципи здійснення такого комплексу заходів. Так, команда фахівців, котрі проєктують свої види діяльності по відновленню «очей хати», як вони пишуть «блефаропластики», роблять кошторис, збирають на потреби реанімації частин історичної будівлі кошти і приступають до виконання консервації, реставрації, чи реконструкції, в залежності від стану дерев'яного різьблення.

На толоку команда виходить вже тоді, коли закуплені матеріали: деревина, фарби, й за потреби виміряні розміри віконниць, гзимсів й одвірків для виготовлення за старими лекалами нових. До прикладу, для споруди на вул. Варзара, 12, було заплановано оновити вісім пар віконниць шляхом виготовлення їх нових копій з обох фасадів будинку. Оскільки учасники команди некомерційного проєкту «Дерев'яне мереживо Чернігова» спрямовують свої сили на збереження дерев'яної архітектури краю, то свої дії, адресовані збереженню окремих ансамблів, вони фіксують і дають приклад гідного ставлення до національної спадщини різних етнокультурних регіонів України через сайт «demeг.sp.ua», який став своєрідним онлайн-музеєм дереворізьблення Черніговщини.

При цьому фахівці проєкту скеровують свої зусилля на відновлення фасадів історичних дерев'яних будівель, намагаючись максимально зберегти їх автентичний вигляд. За останніх 6 років команда здійснила реставрацію шістнадцяти споруд Чернігова (починаючи від 2019 року). Після розголосу потреб окремо взятих споруд і поступового їх відновлення, когорта волонтерів проводить екскурсійні маршрути до цих будинків, популяризує уважне ставлення до роботи майстрів дереворізьблення, плекає повагу до надбання краю у галузі дерев'яної архітектури. На 2025 р. планується оновлення онлайн-музею, аби привернути увагу якомога більшої кількості громадян до потреб спадку віконниць.

Приміром, за перебігом відновлення двох фасадів будинку на вул. Варзара, 12, спостерігало кілька тисяч людей. Загалом на січень 2025 р. було відновлено 22 метри різьбленого гзимсу, й розпочато заміну дуже пошкоджених віконниць. При цьому обираються об'єкти, що є критично важливими для формування «образу міста», його культурного середовища. Очікування учасників толоки полягають у сприянні глибшому осягненню українців естетичної привабливості Чернігова, прокладанні нового туристичного маршруту до району Лісковця, що

зможе демонструвати усім охочим принципи дбайливого ставлення до вітчизняної спадщини регіону, ревіталізації його історичних традицій забудови.

Задля здійснення такої мети до толоки на Варзара, 12 було залучено професійного сницаря (столяра), котрий відтворив точні копії справдешніх історичних віконниць, вдихнувши в них нове життя. Задля досягнення цілі, учасники проєкту зголосилися демонтувати зіпсуті або сильно пошкоджені історичні віконниці й замість них виготовити й установити вісім пар нових.

Досягнуті результати висвітлювались через засоби мас-медіа, задля більшого розголосу і популяризації успішно реалізованого проєкту відновлення (реконструкції) здійснювалися інформаційні промоутерські кампанії. На потреби комплексу означених заходів було заплановано витратити 29261 грн (назбирали 29361 та закрили збір за період менше року), котрі збиралися через інтернет-мережу (донати в середньому становили від 100 до 1100 грн) [3].

За архівом світлин, представленим на майданчику «Майстерні міста» Богданом Жовтком, можна простежити етапи діяльності команди проєкту. Фотограф зафіксував зняття старих гзимсів та заміну їх на нові з різьбленим мереживом, які є точними копіями автентичних фігурних декорів означеної будівлі. Крім того, за світлинами можна простежити реставрацію кутників по чотирьох боках споруди, оновлення та розфарбування фрагментів віконниць (з восьми пар видно сім вікон) (Рис. 1–4).

Окремо слід зауважити, що місцевість Лісковиця у Чернігові є однією з найдавніших частин міста. Розташована вона на теренах Новозаводського адміністративного району (частково на території Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів Стародавній» на відстані трьох км від Валу та двох км від Єлецького Успенського монастиря) [4].

Висновки. Отже, в результаті здійсненого проєкту район Чернігова Лісковиця отримав новий художньо-естетичний акцент, пов'язаний з синтезом давніх традицій декоративно-прикладного мистецтва краю, дерев'яної архітектури, й сучасної діджиталізації, що межує з графічним і дизайном середовища. Врешті історична споруда на вул. Варзара, 12 в Чернігові в історичному районі Лісковиця (один з найдавніших районів міста поруч з Валом) після толоки стала індикатором дбайливого відтворення елементів автохтонних історичних будівель регіону, а її ревіталізовані фасади стали акцентною окрасою образу міста та його культурно-мистецької аури.

Література

1. Іващенко Станіслав. Нові віконниці для будинку на Варзара, 12 [Чернігів]. 16 січня 2025 р. URL: <https://www.facebook.com/demer.cn.ua> (дата звернення: 19.04.2025).
2. Інтерв'ю етномузиколога Ірини Данилейко. 30.03.2018. <https://gazeta.ua/articles/history/najstarishe-vikno-yake-bachila-ozdoblene-dvogolovim-orlom-i-slunami-irina-danilejko/829222> (дата звернення: 18.04.2025 р.).
3. Фотоархів Богдана Жовтка та дані проєкту від команди «Дерев'яне мереживо Чернігова». Літо 2024 – квітень 2025 р. URL:

https://crowdfunding.ecomisto.org/projects/novi-vikonnici-dlya-budinku-na-varzara-12?fbclid=IwY2xjawJwbI1leHRuA2FlbQIxMAABHor8EnnGV6krCgQbvbjXp5N0t7--28IhYsV-ucERP904F8FcLhVdk0uG47Xe_aem_cTW1JBdOYRBCIXT8-0xmZQ

(дата звернення: 19.04.2025).

4. Чернігівщина: енциклопедичний довідник. Київ: УРЕ ім. М. П. Бажана, 1990. С. 464.

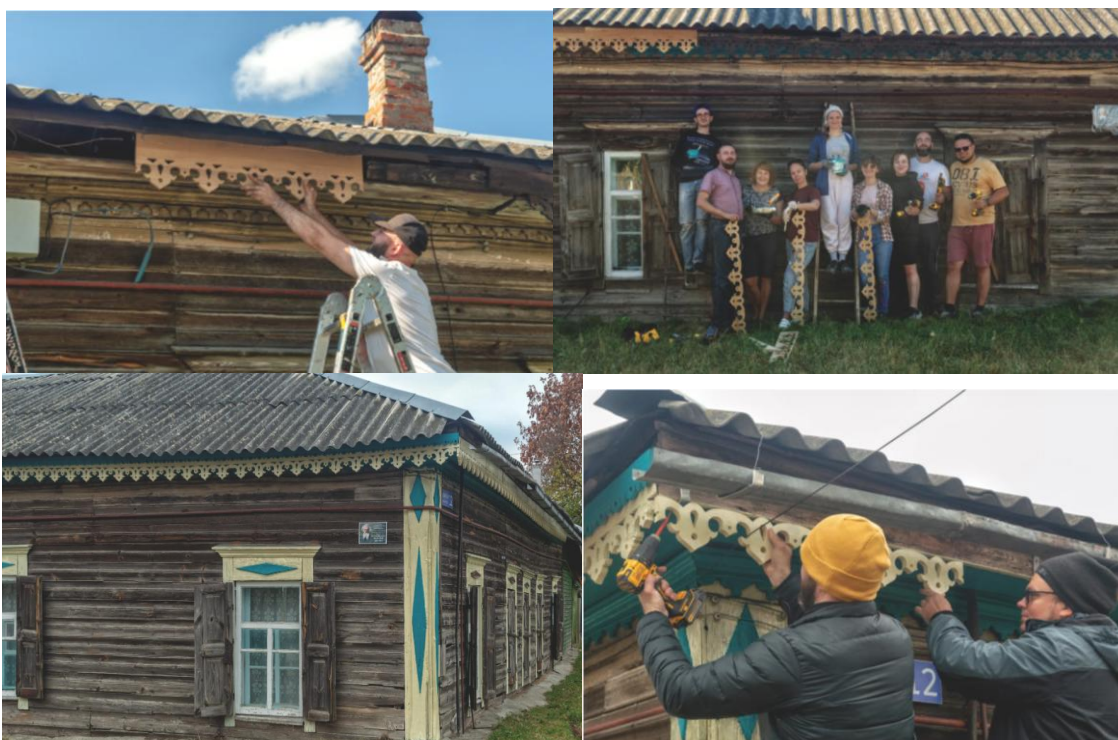


Рис. 1-4. Світлини з толоки учасників проєкту «Дерев'яне мереживо Чернігова» по вул. Варзара, 12 в м. Чернігів, 2025 р.

УДК 745/749:316.42](100)

Анатолій Бровченко,
доцент кафедри дизайну Факультету образотворчого мистецтва і дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, кандидат
педагогічних наук, доцент

ЕТНОДИЗАЙН В КОНТЕКСТІ ГЛОКАЛІЗАЦІЇ

Abstract. *В тезах автор розглядає дизайн в руслі сучасних глобалізаційних процесів під кутом зру глокалізації.*

Keywords: *глобалізаційні процеси; дизайн; культурний феномен; етнодизайн; глокалізація.*

Одним із провідних процесів сучасної культури є глобалізація який спрямовується на всесвітню культурну інтеграцію та уніфікацію. Він є багатовимірним та характеризується не визначеністю.

Але дослідники відмічають, що процеси глобалізації, що відбувалися протягом останніх десятиліть не призвели до очікуваного формування «світового суспільства» або «всесвітньої культурної уніфікації», в результаті створивши лише окремі анклавності глобалізації. Програмні установки глобалізації на структурну гомогенність та культурну уніфікацію так і залишились не реалізованими. Але процес продовжується. І він проявляється у віртуальній реальності, створюваної брендингом, іміджмейкінгом, комунікаціями через традиційні та нові цифрові медіа, заміщаючи реальні об'єкти та реальні дії образами та комунікаціями. Віртуалізація суспільства веде до соціального життя в режимі доповненої реальності, де культура, мистецтво знецінюються, набуваючи, найчастіше, допоміжного, екстериторіального характеру [2].

Під впливом цього процесу розмиваються, аж до зникнення етнічних і регіональних культурних особливостей, на зміну яким приходять універсальні транснаціональні стилі, ігноруючи цінності місцевих культур і спадщин не зважаючи на кліматичні, культурні і релігійні відмінності [2]. Разом з тим розвиток глобалізаційної економічної і культурної моделі світу та суспільств, як його складової, призводять до посилення регіоналізму тенденції якого весь час нарастають.

Дизайн як феномен культури, що формує суспільство загалом і людину зокрема, потребує осмислення його завдань та значення на сучасному етапі суспільного розвитку та зазначених глобалізаційних процесів. Так звана «експансія дизайну», що нарастає з кожним роком, і стає невід'ємною часткою всіх культур світу є природним процесом саме тому, що культурі внутрішньо властиві естетичність та проєктність. На початку ХХІ століття дизайн постає як необхідна умова естетичного буття культури. У сфері дизайну формується так званий

культурологічний підхід, що розглядає дизайн-діяльність як закономірний продукт розвитку людської культури. Дизайн сприймається одночасно і як продукт культури, і як інструмент культурного будівництва і як фактор, що активно формує культуру [1].

Теза про розвиток дизайну який би мав опиратися на етнічне культурне коріння, залишеним нам в спадок минулими поколіннями, була і є актуальною. Етнічний та національний дизайн покликані зберігати та підтримувати культурний спадок залишеними минулими поколіннями. І його розвиток, в більшості випадків, розглядається як протиставлення процесу глобалізації, або послабленням його негативних нівелюючих наслідків.

Взаємодія цих двох процесів неминуче впливатиме на продукт етнодизайну, особливо на ту його частину, яка зорієнтована на поза етно-регіональні межі – на експорт.

Частину дослідників, зокрема Рудометоф В. розглядає глобалізацію, як загальний процес подібний до хвиль, що поширюються світом, для яких є характерним поняття рефракції (заломлення) хвиль як засобу розуміння глобально-локальної подвійної системи. У фізиці рефракція (заломлення) – це явище, коли світлові чи радіохвилі відхиляються від проходження через межу розподілу між одним середовищем та іншим або через середовище різної щільності. Він вважає, що глобалізаційна хвиля поширюючись та проходячи через локальність змінюється. Моделювання результатів такого «хвилеподібного» підходу до розгляду проблеми дає кілька варіантів результатів. З одного боку, глобалізаційні хвилі можуть бути поглинуті та посилені місцевими, а згодом спрямовані назад у світовий простір. З іншого, глобальна хвиля заломлюється локальністю і саме це утворює глокальність як таку. Глокалізація представляється як глобалізація, заломлена через локальне. Тим самим, згідно з концепцією Рудометофа В, локальне не знищується і не поглинається глобальним, а скоріше діє в симбіозі і формує остаточний новий стан [6, с. 391–408].

Існують різні розуміння цього процесу:

Глокалізація – це індивідуалізація глобальної ідеї, товару або послуги [5, с. 34–41].

Глокалізація – процес реакції різноманітних сфер людського буття на локальному рівні на світову глобалізацію, що є синтезом процесів глобалізації і регіоналізації.

Узагальнюючи різні визначення терміну глокалізації, Наталя Удріс-Бородавко дає, на наш погляд, найбільш вдале – глокалізація, це процес заломлення глобальної хвилі локальним контекстом, унаслідок чого вона індивідуалізується та у збагаченому вигляді відбивається назад у світовий (глобальний) простір. Локальний контекст корелюється територією регіонів різного масштабу – від країни до міста [4].

Як стверджував у своїй культуро-філософській концепції англійський філософ та історик А. Дж. Тойнбі, різноманітного виду культури, починаючи від найменших етносів, до найвидатніших у світовій історії цивілізацій, формуються та розвиваються або гинуть відповідно до одного-єдиного закону - так званого

закону «виклику-і-відгуку». Суть його полягає в тому, що всі, навіть найменші культурні форми розвиваються і вдосконалюються лише у тому випадку, коли на виклики, що продукує зовнішнє середовище, чи то природне, чи соціальне, конкретна культура, акумулювавши всі свої сили, здатна давати відгуки. Мережа постійних викликів та відгуків забезпечує культурний розвиток та зростання.

Не культура однієї раси, а культура всього людства, теперішнього і майбутнього буде приречена на загибель, якщо вичерпається віра у відродження наших творчих сил.[3, с. 69].

Етнічний дизайн разом із іншими вітчизняними культуротворчими процесами покликаний забезпечити належний відгук на хвилі глобалізаційного процесу, щоб вітчизняна культура розвивалася і вдосконалювалася.

Список використаних джерел:

1. Захарова С.О. Дизайн як культурний феномен: теоретико-методологічний аналіз. *Гуманітарний вісник ЗДІА*. Вип.42. 2010. URL: https://old-zdia.znu.edu.ua/gazeta/VISNIK_42_9.pdf (дата звернення: 08.04.2025).
2. Кубриш Н.Р., Олешко Л.І., Олешко О.В. Глокалізація як грань сучасної архітектури. *Регіональні проблеми архітектури та містобудування*. №17. 2023. С.233-242. URL: <http://mx.ogasa.org.ua/bitstream/123456789/10430/1/Глокалізація%20як%20грань%20сучасної%20архітектури.pdf> (дата звернення: 10.04.2025).
3. Тойнбі А. Дж. Дослідження історії. Том 1 / Пер. з англ. В. Шовкуна. Київ: Основи, 1995. 614 с.
4. Удріс-Бородавко Н. Дизайн глобальних комунікацій. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 7(1), 8–23. URL: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.7.1.2024.300916> (дата звернення: 11.04.2025).
5. Hollensen, S., Schimmelpfennig, C. 0,5 x global + 0,5 x lokal = global: Wissenswertes aus der Formelsammlung für Marketingstrategie. *marke*. 41, 2, S. 34–41. 2014. URL: <https://bit.ly/3TMnn2m> (дата звернення: 12.03.2025).
6. Roudometof V. Theorizing glocalization: Three interpretations. *European Journal of Social Theory*, 19(3). 2016. S. 391–408. URL: <https://doi.org/10.1177/1368431015605443> (дата звернення: 12.03.2025).
- 7.

УДК 738.4(560)"15/17"

Олексій Власов

м. Київ,

аспірант кафедри образотворчого мистецтва
Факультету образотворчого мистецтва і дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Ізнікська кераміка: становлення, трансформація, вплив

Анотація. Досліджено основні етапи становлення, художньої трансформації та впливу ізнікської кераміки Османської доби. Окреслено еволюцію декоративних мотивів, технологічні нововведення та рецепцію кераміки Ізніка в інших регіонах. Виокремлено характерні риси формотворення, палітри та орнаментики, що стали канонічними у мусульманському декоративному мистецтві.

Ключові слова: *Ізнік, османська кераміка, підглазурний розпис, декоративне мистецтво, художня трансформація.*

Iznik ceramics: evolution, transformation and cultural influence

Abstract. The main stages of formation, artistic transformation and influence of Iznik ceramics of the Ottoman period are investigated. The evolution of decorative motifs, technological innovations and reception of Iznik ceramics in other regions are outlined. The characteristic features of forming, palette and ornamentation, which became canonical in Islamic decorative art, are highlighted.

Keywords: *Iznik, Ottoman ceramics, underglaze painting, decorative art, artistic transformation.*

Ізнікська кераміка займає ключове місце в історії ісламського декоративного мистецтва. Її стилістичне багатство, технологічна новизна та символічна насиченість вимагають всебічного дослідження як культурного феномена Османської імперії.

У працях Н. Atasoy, Дж. Raby [1], Е. Gökçe [3], В. Denny [2] розглядаються технічні аспекти виробництва, мотиви декору та історична еволюція ізнікської кераміки. Сучасні музеї та архіви (Pera Museum [5], Brooklyn Museum [6]) також сприяють реконструкції зразків та розумінню їх стилістики.

Метою є окреслення основних етапів становлення ізнікської кераміки, виявлення трансформацій її художніх засобів та аналіз її впливу на інші мистецькі школи.

Ізнік, розташований на заході Анатолії, у XV–XVI ст. став осередком виробництва високоякісної кераміки, яка поєднувала в собі впливи китайського фарфору, ісламського орнаменту та османської символіки [3]. Вироби мали білий корпус на основі кварцу, глини та скла, що дозволяло створювати підглазурні розписи яскравих кольорів — синього, бірюзового, червоного, зеленого.

Хронологія розвитку ізнікської кераміки охоплює кілька періодів. Початковий етап (кінець XV – початок XVI ст.) представлений так званою «родоською» керамікою, яка нині достеменно ототожнена з виробництвом в Ізніку. Наступним став період біло-блакитної кераміки (бл. 1480–1520), що наслідувала китайські зразки династії Мін. Далі розвивається період «Золотого рогу» (1520–1540), названий так через характерні золотисто-коричневі візерунки. У середині XVI ст. кераміка досягає стилістичної зрілості (1550–1600) з впровадженням червоного кольору й мотивів листя сазу. Багато виробів цього часу раніше приписувалися Дамаску або іншим центрам, однак сучасні дослідження визначили їх ізнікське походження [1; 2].

Художня трансформація полягала в ускладненні мотивів: від простих квіткових орнаментів — до складних композицій з тюльпанами, гранатами, геометрією, арабесками та каліграфією [2]. Однією з візуально виразних особливостей стала поява мотиву листя сазу (saz), стилізованого зубчастого листя, що асоціюється з поетичним і духовним світом османської культури.

У XVI ст. виробництво досягло апогею — зразки використовувалися в архітектурі мечетей та палаців, мали ритуальне і естетичне значення [1].

Типологія форм включає миски, тарілки, глечики, вази, кумгани, світильники та кахлі. Більшість з них прикрашались орнаментами з природних мотивів, геометричними візерунками або каліграфічними написами. Частина кераміки мала архітектурне призначення. Найбільш знаковими елементами стали світильники з релігійними написами та кахлі [6].

Кольорова палітра зазнала еволюції від обмеженого синьо-білого діапазону до поліхромної — з появою бірюзового, зеленого, баклажанового, червоного та чорного контуру. Відомі етапи: період монохромії (кін. XV – сер. XVI ст.), етап кольорового розквіту (середина – кін. XVI ст.), період спрощення (XVII ст.) і занепаду (поч. XVIII ст.) [3].

Занепад Ізніка наприкінці XVII ст. пояснюється втратою придворного покровительства та конкуренцією з боку Кютах'ї, що перейняла стилістику Ізніка, але адаптувала її до нових ринкових умов [4].

Особливий інтерес становить вплив ізнікської кераміки на традицію кримськотатарського гончарства. Археологічні знахідки ізнікських керамічних фрагментів виявлені в Криму, зокрема Бахчисараї, Білгороді-Дністровському. Попри відчутний декоративний вплив, кримськотатарська кераміка зберегла локальну ідентичність.

Колекції Ізнікської кераміки зберігаються в музеях Вікторії й Альберта (Лондон), Метрополітен-музеї (Нью-Йорк), Музеї ісламського мистецтва (Доха), Луврі (Париж), Музеї Пера (Стамбул) [6; 7].

Таким чином, кераміка Ізніка репрезентує високий рівень художнього і технічного розвитку декоративного мистецтва Османської імперії. Її еволюція — від біло-блакитних зразків до поліхромних композицій із впізнаваними квітковими мотивами, геометричними схемами та стилізованим листям сазу — засвідчує не лише зміни естетичних уподобань, але й глибокий зв'язок із культурними і релігійними основами свого часу.

Класична палітра, техніка підглазурного розпису, типологічна різноманітність форм (від побутових тарілок до архітектурних кахлів), а також символічна наповненість декоративної програми зробили Ізнік еталоном ісламського керамічного стилю. Його вплив поширився далеко за межі Анатолії — до Балкан, Середземномор'я, Центральної та Західної Європи, Криму, Середнього Сходу та Північної Африки, залишаючи помітний слід у регіональних художніх школах, зокрема в кримськотатарській кераміці, яка

отримала османський вплив, але зберегла власну локальну ідентичність та унікальність.

Попри поступовий занепад у XVII–XVIII століттях, традиція Ізніка стала підґрунтям для відродження національного керамічного виробництва сучасної Туреччини в XX столітті. Сьогодні Ізнікська кераміка є важливою частиною музейних колекцій світу й об'єктом глибокого академічного інтересу, що підтверджує її значущість як матеріального носія культурної пам'яті та естетичного канону тюркського мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Atasoy N., Raby J. Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey. London: Victoria & Albert Museum, 1989.
2. Denny W. B. Iznik: The Art of Ottoman Ceramics. Thames & Hudson, 2015.
3. Gökçe E. Iznik Ceramics: History and Present-Day. Athens Journal of Humanities & Arts. 2018. Vol. 5(2). Pp. 145–156.
4. Soyhan C. Kütahya Ceramics // Discover Islamic Art. Museum With No Frontiers, 2025. URL: https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01;44;en
5. Pera Museum. Kütahya Tiles and Ceramics. URL: <https://www.peramuseum.org/images/pdf/digital-publications/kutahya-tiles-and-ceramics2.pdf>
6. Christie's. Iznik pottery collecting guide. URL: <https://www.christies.com/en/stories/iznik-pottery-collecting-guide>
7. Victoria and Albert Museum. Collection: Ceramics, Iznik [Електронний ресурс]. URL: <https://www.vam.ac.uk/collections/iznik>

УДК 7.03(3)"395/1453": [7:378]

Наталія Дмитренко

доктор філософії, доцент кафедри образотворчого мистецтва

Факультету образотворчого мистецтва і дизайну,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

ВІЗАНТІЙСЬКА СПАДЩИНА В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ: НЕОБХІДНІСТЬ ІНТЕГРАЦІЇ ІКОНОГРАФІЧНИХ СТУДІЙ У НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Анотація. У тезах розглянуто значення вивчення візантійського мистецтва, іконографії та культурних традицій Східних країн у системі сучасної мистецької освіти. Проаналізовано роль Візантійської імперії як культурного та релігійного центру, її вплив на формування образотворчої традиції Київської Русі, а також актуальність впровадження іконографічних студій у підготовку сучасних українських митців.

Ключові слова: візантійське мистецтво, іконографія, мистецька освіта, Київська Русь, сакральне мистецтво, культура Сходу.

Abstract. This paper explores the significance of Byzantine art, iconography, and the cultural traditions of Eastern countries in the context of modern art education. It analyzes the role of the Byzantine Empire as a cultural and religious center, its influence on the visual tradition of Kyivan Rus, and the relevance of integrating iconographic studies into the curriculum of contemporary Ukrainian art institutions.

Keywords: Byzantine art, iconography, art education, Kyivan Rus, sacred art, Eastern culture.

Іконографія як навчальна дисципліна є надзвичайно важливою складовою підготовки сучасного митця. Вона дає можливість майбутнім художникам усвідомити структурну складову та семантичний зміст сакрального образу, навчитися читати візуальний текст, наповнений теологічними та культурними сенсами. Іконографія є спеціальною історичною та мистецтвознавчою дисципліною, яка вивчає образи та сюжети. Це система мислення, що сформувалася в рамках становлення та розвитку Візантійської імперії та мистецтва грецької традиції, яке сформувалося на базі мистецтва ранніх християн, і яку неможливо зрозуміти без звернення до першоджерел, теології, історичного та релігійного контекстів [6, с. 67].

Візантійська імперія (Східна Римська імперія) існувала з 330 до 1453 року і стала осердям християнської культури, де поєдналися елліністичні, римські та східні традиції [1, с. 41–45]. Її столицею був Константинополь, що став центром духовного, культурного й політичного життя православного світу. Візантія розвинула власну форму християнського мистецтва, зокрема іконопис, мозаїку,

фреску, архітектуру, що базувалися на глибокій теологічній основі. Ікона у Візантії мала статус не просто зображення, а явлення сакрального, і тому її створення підпорядковувалося християнським канонам [5, с. 251–253].

Історія Візантії поділяється на кілька етапів: період становлення (IV–VII ст.), іконоборчі суперечки (VIII–IX ст.), македонське та комнінське відродження (IX–XII ст.), латинська окупація (1204–1261) та пізній період до падіння Константинополя під османами. У кожному з цих періодів іконографія розвивалася та набувала нових форм, віддзеркалюючи богословські суперечки, політичні зміни й культурні контакти з іншими народами, зокрема арабським світом, Іраном, Вірменією та Кавказом [2, с. 58–62].

Значний вплив Візантії на українські землі розпочався ще до офіційного хрещення Русі у 988 році. Разом із християнством Русь отримала взірці візантійського мистецтва, моделі храмового будівництва, літургійної практики, освітні традиції та книжну культуру [3, с. 21; 4, с. 26]. Софійський собор у Києві, зображення Богоматері Оранти, Євхаристії та Таємної вечері у мозаїках й фресках XI століття – усі вони демонструють безпосередній зв'язок із грецькою традицією (Рис. 1).



Рис. 1. Євхаристія. XI ст. Мозаїка. Собор Святої Софії. Київ, Україна. Фрагмент. (URL: http://sofiyskiy-sobor.polnaya.info/ua/mozaiki_sofiivskogo_soboru.shtml).

Іконографія у Київській Русі стала засобом формування національного образу, духовного простору та ідентичності. Окрему увагу заслуговують зображення крилатих грифонів у фресках веж Собору Святої Софії в Києві. Адже

образ грифона було так само запозичено з візантійської та східної традицій, які простежувалися і на Балканах (Рис. 2).



Рис.2. Грифон. Рельєф. Візантія, Греція або Балкани (?). 1250–1300 рр. Мармур. 59.5 x 51.5 см. Нью-Йорк, Метрополітен музей.

Окрему увагу слід приділити міжкультурній взаємодії Візантії зі Сходом. Візантія вела дипломатичні, торговельні та військові взаємини з Іраном, Арабським халіфатом, Центральною Азією, зберігаючи при цьому складний баланс між впливами та опорою. У візантійському мистецтві знайшли відображення не лише християнські символи, але й орнаментальні, декоративні

елементи, які мали східне походження [7, с. 223–228]. Цей культурний синтез актуальний і сьогодні, оскільки дозволяє розглядати мистецтво як діалог традицій, а не як ізольовану систему (Рис. 3).



Рис. 3. Блюдо. Іран чи Ірак (?). IX–X ст. Емалі. Візантія XI ст. Бірюзове скло, срібло, золочення, перегородчаста емаль, коштовне та напівкоштовне каміння. Висота – 6 см, діаметр – 18, 6 см, діаметр денця – 7, 4 см. Венеція, скарбниця собору Сан Марко.

Упровадження іконографічних студій у мистецьку освіту сприятиме формуванню не лише знань про стиль чи техніку, а глибшого розуміння християнських образів. Такий підхід дозволяє студентам інтегрувати історичний контекст, релігійну складову та аналіз культурно-мистецької традиції у власну художню практику. Іконографія – це ключ до розуміння візуальної мови та мистецьких традицій, яка й сьогодні залишається актуальною у глобалізованому світі, особливо в контексті збереження культурної спадщини та проведення реставраційних робіт.

Список використаних джерел

1. Алієва Н. Мистецтво Візантії: світоглядні основи та художня система. Київ : Либідь, 2007. 256 с.
2. Ємельянова О. Іконографія візантійського мистецтва. Львів : Український Католицький Університет, 2016. 198 с.
3. Gierowski J. A. The Enlightenment in Poland // The Enlightenment in National Context / ed. by Roy Porter and Mikuláš Teich. Cambridge : Cambridge University Press, 1981. P. 204–225.
4. Prymak T. M. Ukraine, the Middle East, and the West: Essays in Honor of Paul Robert Magocsi. Toronto : University of Toronto Press, 2021. 248 p.

5. Ševčenko I. *Society and Intellectual Life in Late Byzantium*. London: Variorum Reprints, 1981. 374 p.
6. *The Oxford Dictionary of Byzantium*. Ed. Aleksander P. Kazhdan, A. P. Kazhdan (Editor), Alice-Mary Maffry Talbot, Anthony Cutler, Timothy E. Gregory, Nancy Patterson Ševčenko. New York, Oxford. Oxford University Press, 1991. 2232 p.
7. *Treasury of San Marco, Venice*. Metropolitan Museum of Art. New York, 1984. 337 p.

УДК 378.02:372.8

О. Перепелиця, Р. Дашинський, С. Носаль, м. Одеса
e-mail: oksamut06@gmail.com

ЦИФРОВА ГРАФІКА В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ: ВИКЛИКИ, МОЖЛИВОСТІ ТА МАЙБУТНЄ РОЗВИТКУ

Анотація. У науковому тексті роль цифрової графіки в мистецькій освіті, її виклики, можливості та перспективи розвитку. В умовах швидкого технологічного прогресу цифрова графіка стає важливою складовою навчального процесу, відкриваючи нові горизонти для творчого самовираження студентів. Проте, її інтеграція вимагає адаптації навчальних програм, підготовки викладачів та забезпечення доступу до сучасного обладнання. Останні дослідження підкреслюють потенціал цифрової графіки для розвитку креативних навичок, що сприяє професійному зростанню студентів.

Ключові слова: цифрова графіка, мистецька освіта, виклики, можливості, розвиток.

Abstract. The scientific text describes the role of digital graphics in art education, its challenges, opportunities and prospects for development. In the context of rapid technological progress, digital graphics is becoming an important component of the educational process, opening up new horizons for students' creative expression. However, its integration requires the adaptation of curricula, teacher training, and access to modern equipment. Recent studies emphasize the potential of digital graphics to develop creative skills, which contributes to students' professional growth.

Keywords: digital graphics, art education, challenges, opportunities, development.

Постановка наукової проблеми. У сучасному світі, де технології швидко розвиваються, цифрова графіка стає невід'ємною частиною мистецької освіти. Вона не лише розширює межі творчості, але й надає студентам нові можливості для вираження своїх ідей. Цей інноваційний підхід до навчання відкриває двері до безлічі професійних перспектив, які раніше були недоступні. Проте впровадження цих технологій супроводжується численними викликами, такими як необхідність адаптації навчальних програм та підготовки викладачів до роботи з новими технологіями. Важливим аспектом є забезпечення доступу до сучасного обладнання, що може бути обмеженим через технічні та фінансові причини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останні дослідження вказують на значний потенціал цифрової графіки для розвитку креативних навичок студентів [2; 3; 4]. Цифрова графіка відкриває нові можливості для студентів, допомагаючи їм візуалізувати ідеї та створювати інноваційні проекти. Проте, існує нагальна потреба у розробці нових методик викладання, які б враховували специфіку роботи з цифровими інструментами [5]. Традиційні підходи до

навчання не завжди є ефективними в умовах швидкого розвитку технологій. Викладачі повинні адаптувати свої методи, щоб забезпечити студентам необхідні навички для успішної роботи з цифровими інструментами. У цьому контексті роль викладача як фасилітатора стає ключовою. Він має не лише передавати знання, але й стимулювати студентів до самостійного дослідження та експериментування з технологіями.

Мета і завдання статті. Метою статті є дослідження ролі цифрової графіки у творчому самовираженні та професійному розвитку студентів. Завдання полягають у висвітленні переваг використання цифрових технологій в освіті, зокрема у наданні можливостей для експериментів із стилями та техніками, що сприяє розвитку унікальних рішень.

Виклад основного матеріалу. Цифрова графіка стрімко розвивається, відкриваючи нові горизонти для творчого самовираження студентів. Вона дозволяє експериментувати з різними стилями та техніками, що є надзвичайно важливим для молодих митців. Завдяки цьому, студенти можуть вільно досліджувати свою уяву та знаходити унікальні рішення для своїх проєктів. Проте, успішне впровадження цих технологій у навчальний процес вимагає значних змін у підходах до освіти.

Перш за все, необхідно адаптувати навчальні програми. Навчання, які охоплюють основи роботи з графічними редакторами, повинні бути розроблені таким чином, щоб вони не лише навчали технічним навичкам, але й сприяли розвитку критичного мислення та креативності [1]. Важливо, щоб студенти могли не лише засвоювати технічні аспекти, але й розвивати власний стиль та підхід до творчості.

Крім того, забезпечення доступу до сучасного обладнання та програмного забезпечення є ключовим фактором у навчанні цифровій графіці. Це може вимагати додаткових фінансових ресурсів, що є суттєвим викликом для багатьох навчальних закладів. Інвестиції в новітні технології та обладнання є необхідними для створення оптимальних умов для навчання та творчості. Інвестиції в сучасні технології є необхідними для забезпечення конкурентоспроможності випускників на ринку праці.

Інтеграція цифрової графіки у навчальний процес значно підвищує рівень мотивації студентів та їх залученість у навчання. Сучасні графічні інструменти дозволяють студентам втілювати свої ідеї в життя з більшою легкістю, що стимулює їх до активнішої участі у навчальному процесі [3].

Однак, важливо не лише надавати студентам доступ до технологій, але й навчати їх етичному використанню цифрових ресурсів [4]. Це включає питання авторського права, захисту даних та відповідального використання програмного забезпечення.

Таким чином, цифрова графіка пропонує величезні можливості для творчого розвитку студентів, але її успішне впровадження вимагає комплексного підходу до освіти, який включає адаптацію навчальних програм, інвестиції в обладнання та розвиток етичних принципів використання технологій.

Висновки Цифрова графіка в сучасному світі стала невід'ємною частиною мистецької освіти, відкриваючи нові горизонти для творчого самовираження і

професійного розвитку. Впровадження цифрових технологій у навчальний процес має значний потенціал для покращення якості освіти, проте цей процес вимагає ретельного планування та адаптації навчальних програм до сучасних вимог.

Перш за все, важливо забезпечити належну підготовку викладачів, які повинні бути обізнані з новітніми технологіями та методами їх застосування у навчанні. Це передбачає не лише технічні знання, але й здатність інтегрувати цифрові інструменти в освітній процес таким чином, щоб вони стали засобом для розвитку критичного мислення і творчості у студентів.

Крім того, необхідно створити умови для доступу студентів до сучасного обладнання та програмного забезпечення. Без цього студенти не зможуть повною мірою реалізувати свій потенціал у вивченні цифрової графіки. Інвестиції в інфраструктуру навчальних закладів, зокрема в комп'ютерні лабораторії, графічні планшети та спеціалізоване програмне забезпечення, є ключовими для успішної інтеграції цифрових технологій у навчальний процес.

Важливим аспектом є також розробка оновлених навчальних програм, які б враховували специфіку цифрового мистецтва та його різноманітні напрямки. Це дозволить студентам отримати глибокі знання і навички, необхідні для успішної кар'єри у сфері цифрового мистецтва.

У підсумку, впровадження цифрової графіки в мистецьку освіту може суттєво розширити можливості для творчого самовираження студентів і підвищити якість освіти загалом. Проте для досягнення цих цілей необхідно забезпечити комплексний підхід, що включає підготовку викладачів, модернізацію навчальної інфраструктури та адаптацію навчальних програм до сучасних вимог. Лише за таких умов можна очікувати на успішну інтеграцію цифрових технологій у мистецьку освіту і підготовку висококваліфікованих фахівців у цій галузі.

Список використаних джерел:

1. Гриценко, О. П., Петренко, В. І., & Сидоренко, Л. М. Використання цифрових технологій у навчанні: переваги та виклики. Київ: Освіта. – 2020. - С45
2. Іваненко І. Використання цифрової графіки у навчальному процесі // Науковий вісник. – 2021. – № 4. – С. 45-50.
3. Перепелиця О.В., Цифрова грамотність, як виклик для підвищення кваліфікації та перепідготовки фахівців. Збірник тез доповідей 78-ї науково-технічної конференції професорсько-викладацького складу Одеської державної академії будівництва та архітектури (19 - 20 травня 2022 року), с.121.
4. Перепелиця О.В. Кучеренко К.П., Крутоголов А.Д. Архітектурна графіка як компонент архітектурного проектування. Тези доповідей збірник матеріалів 76-ї науково-технічної конференції професорсько-викладацького складу академії, 21-22 травня 2020 р. ОДАБА. С.137-141
5. Перепелиця О.В., Цифрова грамотність, як виклик для підвищення кваліфікації та перепідготовки фахівців. Збірник тез доповідей 78-ї

науково-технічної конференції професорсько-викладацького складу Одеської державної академії будівництва та архітектури (19 - 20 травня 2022 року), с.121.

УДК 378.02:372.8

О. Перепелиця, К. Кучереко, Р. Коріньок м. Одеса
e-mail: oksamut06@gmail.com

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ У МИСТЕЦТВІ: ФОРМУВАННЯ, ВПЛИВИ ТА ЗНАЧЕННЯ.

Анотація. Індивідуальний стиль у мистецтві є важливим аспектом творчої діяльності, що визначає унікальність та оригінальність художніх творів. У дослідженні розглядаються процеси формування індивідуального стилю, впливи зовнішніх та внутрішніх факторів на його розвиток, а також значення індивідуального стилю для художника та суспільства в цілому.

Ключові слова: індивідуальний стиль, мистецтво, творчість, впливи, значення.

Abstract. Individual style in art is a crucial aspect of creative activity that determines the uniqueness and originality of artworks. The article examines the processes of forming individual style, the influences of external and internal factors on its development, and the significance of individual style for the artist and society as a whole.

Keywords: individual style, art, creativity, influences, significance.

Постановка наукової проблеми. Індивідуальний стиль у мистецтві є ключовою темою для досліджень, оскільки він визначає унікальність кожного митця та його творів. Формування індивідуального стилю є складним процесом, що залежить від багатьох факторів, таких як особистий досвід, культурне середовище, впливи інших митців та власне бачення світу. У контексті сучасного мистецтва цей процес стає ще більш багатограним через глобалізацію та доступність різноманітних джерел інформації.

Вплив індивідуального стилю на творчий процес не можна недооцінювати. Він визначає не лише естетичні характеристики творів, але й їхню концептуальну глибину. Стиль може слугувати засобом вираження глибинних ідей та почуттів, роблячи мистецтво потужним інструментом комунікації.

Значення індивідуального стилю також полягає у його здатності формувати нові напрями в мистецтві. Індивідуальні підходи часто стають джерелом натхнення для інших митців, стимулюючи розвиток нових художніх течій. Таким чином, вивчення індивідуального стилю є не лише академічним завданням, але й практичною необхідністю для розуміння еволюції мистецтва в цілому.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження О.В. Перепелиці [1] підкреслюють значення індивідуального стилю в педагогічній діяльності, що може бути адаптоване до мистецької сфери. Інші роботи [2] розглядають

індивідуальність як освітню траєкторію вищих навчальних закладів, що також стосується розвитку художнього стилю.

До вже відомих дослідників у цій сфері можна додати праці таких авторів, які приділяли значну увагу важливим аспектів проблеми формування індивідуальності особистості, індивідуалізації: сутність, загальна структура стилю виховання, навчання, педагогічного керівництва (О. Бодальов, Н. Бордовська, А. Маркова, А. Ніконова, Л. Фрідман тощо); досліджено особливості індивідуального стилю (Ю. Гіппенрейтер, Є. Клімов, В. Мерлін, О. Саннікова тощо).

Мета і завдання дослідження полягають у дослідженні феномену індивідуального стилю в мистецтві, який є важливим аспектом творчої діяльності. Індивідуальний стиль митця - це унікальне поєднання технік, ідей та естетичних підходів, які вирізняють його роботи серед інших. Формування такого стилю є складним процесом, що залежить від багатьох факторів, включаючи особисті переживання, культурні впливи, освіти та технологічні новації.

Виклад основного матеріалу. Формування індивідуального стилю у мистецтві є складним і багатограним процесом, що вимагає врахування як внутрішніх, так і зовнішніх факторів. Особистісні риси художника, його творчий потенціал та унікальність є основними внутрішніми чинниками, що впливають на формування індивідуального стилю. Зовнішні ж фактори включають вплив культури, суспільства та технічних можливостей, які також відіграють важливу роль у цьому процесі.

Як зазначає О.В. Перепелиця, формування індивідуального стилю в освітній діяльності також передбачає взаємодію цих факторів, що відображає унікальність педагога [1]. Це підтверджує важливість особистісного підходу у будь-якій творчій діяльності.

Крім того, у сучасному дизайні графіки принципи формування індивідуальних ознак стилю також є ключовими для досягнення унікальності та виразності в роботах [3]. Це підкреслює значення індивідуального стилю як у мистецтві, так і в інших сферах творчості. Індивідуальний стиль є не лише відображенням особистості митця, але й результатом його взаємодії з навколишнім світом. Він є важливим елементом, що надає мистецьким творам неповторність і значущість.

Індивідуальний стиль у мистецтві є важливим аспектом, що визначає унікальність та впізнаваність творів митця. Формування цього стилю може бути складним процесом, який залежить від багатьох факторів. Мистецький стиль завжди є продуктом свого часу, але водночас він відображає індивідуальність митця [4].

Одним із ключових впливів на формування індивідуального стилю є культурні традиції. Вони надають митцям основу, на якій вони можуть будувати свої унікальні вираження. Наприклад, японська каліграфія та живопис вплинули на багатьох сучасних художників, які інтегрують елементи цих традицій у свої роботи.

Сучасні технології також відіграють значну роль у формуванні мистецького стилю. З розвитком цифрових технологій митці отримали нові інструменти для самовираження. Цифрові засоби дозволяють створювати нові форми мистецтва, які раніше були неможливими.

Індивідуальний стиль має велике значення не лише для самого митця, але й для суспільства загалом. Він сприяє збагаченню культурного простору та стимулює розвиток нових ідей. Індивідуальний стиль є тим, що дозволяє мистецтву бути живим та актуальним.

Значення індивідуального стилю полягає в його здатності відображати особистість митця та створювати емоційний зв'язок із глядачем. Індивідуальний стиль не лише визначає унікальність твору, але й сприяє розвитку мистецької сфери в цілому.

Висновки. Індивідуальний стиль у мистецтві відіграє ключову роль у визначенні унікальності та впізнаваності творів митця. Формування цього стилю є складним процесом, що враховує як внутрішні, так і зовнішні чинники. Внутрішніми є особистісні риси, творчий потенціал та унікальність художника. Зовнішні фактори включають культурний вплив, суспільні тенденції та технологічні можливості. Культурні традиції забезпечують основу для створення унікальних виражень, тоді як сучасні технології надають нові інструменти для самовираження. Індивідуальний стиль збагачує культурний простір, стимулює розвиток нових ідей та створює емоційний зв'язок із глядачем.

Список використаних джерел:

1. Перепелиця О.В. Формування індивідуального стилю педагогічної діяльності освітян. Психологія: реальність і перспективи: збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету. Вип.7 / упоряд. Р.В.Павелків, Н.В.Корчакова; ред.кол.: Р.В.Павелків, В.І.Безлюдна, Н.В.Корчакова. Рівне: РДГУ, 2016. – С. 161-165.

2. Перепелиця О.В., Любимова Е.Д., Крутоголов А.Д. Індивідуальна особистість як освітня траєкторія вищих навчальних закладів. Тези доповідей збірник матеріалів XXV Міжнародна науково-методична конференція, Управління якості підготовки фахівців, 27 травня 2020 року м. Одеса, Присвячена 90-річчю Одеської державної академії будівництва та архітектури . – Одеса, 2020.- С .49-50

3. Perepelutsia O. Principles of formation of individual signs of style in modern design graphics, Наукові проблеми архітектури та містобудування, Випуск 1, (ОДАБА), 2023., Одеса, с.127-135 doi: 10.31650/2786-7749-2023-1-127-135

4. Perepelycia Oksana. Kształtowanie indywidualnego stylu działalności artystycznej i twórczej przyszłych nauczycieli przedmiotów humanistycznych jako problem pedagogiczny szkolnictwa wyższego /Evropean humanities studies: state and society | Evropejskie studia humanistyczne: Państwo i społeczeństwo. issue 1(1), 2019. – (Poland - Ukrain), S. 141-156. Index Copernicus.

УДК 7.05:659.133.1]:72.012(477-25)

Петро Гаркін,
старший викладач кафедри
дизайну Факультету образотворчого мистецтва і
дизайну Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка
p.harkin@kubg.edu.ua

РЕКЛАМНА КОЛОНА ЯК ЕЛЕМЕНТ ВІЗУАЛЬНОГО КОДУ КИЄВА

***Анотація.** Історія зовнішньої реклами щільно пов'язана з процесом урбанізації населення та впровадженням технологічних інновацій у поліграфії. Розвиток міського середовища в умовах капіталістичної економіки призвів до виникнення у середині XIX ст. нових форм рекламних носіїв, які суттєво вплинули на формування вигляду європейських міст другої половини XIX – початку XX ст.*

Результати дослідження містять огляд використання конструктивних рішень носіїв зовнішньої реклами у вигляді колон за період з кінця XIX ст. по початок XXI ст. на території сучасного Києва, а також аналіз перспективних напрямків розвитку цього формату міської зовнішньої реклами у найближчі роки.

Особливістю сучасного стану використання рекламних колон у Києві є суттєве обмеження їх кількості, а також значне розмаїття зовнішнього вигляду, що свідчить про маргіналізацію даного формату зовнішньої реклами у дослідженій локації.

***Ключові слова:** афішна тумба, вуличні меблі, зовнішня реклама, рекламна колона, рекламна тумба, колона Morris.*

***Abstract.** The history of outdoor advertising is closely connected to the process of urbanization and technological innovations in printing. The development of urban environments within capitalist economic frameworks led to the emergence of new advertising media formats in the mid-19th century, which significantly influenced the architectural appearance of European cities during the second half of the 19th and early 20th centuries.*

This study presents an overview of design solutions for outdoor advertising columns from the late 19th century to the early 21st century in modern Kyiv, alongside an analysis of promising developmental directions for this urban advertising format in the coming years.

A notable characteristic of the current state of advertising columns in Kyiv is their significantly limited number and considerable variety in appearance, indicating the marginalization of this outdoor advertising format in the studied location.

***Keywords:** advertising columns, advertising pillars, colonne Morris, Litfaßsäulen, poster columns, street furniture, urban space.*

Постановка наукової проблеми. Рекламний ринок, перебуваючи під постійним тиском маркетингових вимог, змушений перебувати у безперервному пошуку інноваційних рішень, що підвищують ефективність впливу реклами на споживача. Це досягається як за рахунок впровадження нових технологій, так і розробки нових форм комунікації. На прикладі рекламних колон ми можемо простежити їхню майже двохсотрічну історію існування: від формування унікального формату зовнішньої реклами в середині XIX століття до сучасності. Цей феномен ілюструє життєвий цикл однієї з форм зовнішньої реклами, нерозривно пов'язаний із соціальними та технологічними трансформаціями суспільства.

На сьогодні рекламні колони становлять специфічний тип зовнішньої реклами для Києва. Проте потенціал їхнього використання з урахуванням актуальних тенденцій розвитку урбаністики залишається значним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Більша частина публікацій про цю форму зовнішньої реклами стосується виключно історії виникнення афішних колон у Німеччині та Франції, з намаганням визначити пріоритетність місця їхнього походження [6]. Проте аналіз генезису цієї форми рекламних носіїв демонструє формування подібних передумов, що існували у великих європейських містах протягом досить тривалого часу, що зрештою призвело до ідентичних рішень.

Публікації про регіональні особливості використання рекламних колон досить рідкісні [4], а у випадку з територією сучасного Києва обмежуються окремими записами в блогах та містять суттєву кількість помилкових даних [1].

На окрему увагу заслуговують публікації, що стосуються різноманітних прикладів модернізації рекламних колон [2], що відобразилося на формуванні прогнозу розвитку цієї форми зовнішньої реклами за результатами даного дослідження.

Мета і завдання статті. Відсутність систематизованих даних про практику застосування рекламних колон на території сучасного Києва робить подібне дослідження актуальним і практично значущим для впровадження нових рішень в умовах сучасного ринку зовнішньої реклами великого європейського міста.

Виклад основного матеріалу. Історія використання вертикальних конструкцій як інформаційних об'єктів сягає своїм корінням у глибини європейської історії. Вже неолітичні *менгіри* могли встановлюватися як межові знаки [7]. Подальша трансформація ролі та значення вертикально поставлених мегалітів призвела до формування феномену *обелісків* та *дорожніх герм*, що встановлювалися на перехрестях шляхів. Традиція розміщувати каміння вертикально належить до найдавніших і найстійкіших практик європейських народів. На пізніших етапах розвитку цивілізації це зумовило виникнення різноманітних форм інформаційних об'єктів, що

використовували цю особливість, зокрема й спеціальних стовпів для оголошень, які згадуються в київському міському бюджеті 1786 року.

Винахід Алоїзом Зенефельдером у 1796 році технології літографічного друку докорінно вплинув на ринок реклами. Друк афіш значно здешевшав, а їхні розміри збільшилися. Процес зростання міського населення в умовах сформованої капіталістичної економіки призвів до формування стійкого попиту на друковану рекламу, яка почала суттєво впливати на вигляд європейських міст.

До середини XIX століття кількість друкованої реклами на вулицях збільшилася настільки, що постало питання про запровадження норм розміщення рекламної продукції. Спроби систематизації розміщення зовнішньої реклами здійснювалися й раніше. Так, у 1824 році британець Джордж Гарріс отримав патент на рекламну колону-октагон (восьмигранник) [5]. А в Парижі 1830–1840-х років колоноподібні конструкції громадських вбиралень префекта Габріеля Делессера активно використовувалися для розміщення друкованої реклами. Проте відсутність системного рішення не дозволила цим явищам набутися характеру стійких елементів міського середовища.

У середині 1850-х років німецький видавець Ернст Літфасс [8] запропонував розмістити в Берліні спеціальні колони для розклеювання афіш. Окрім декларованої турботи про зовнішній вигляд вулиць столиці королівства, Літфасс переслідував і суто економічні цілі: монополізувати ринок друкованої реклами, оскільки згідно з укладеним договором розміщувати афіші на рекламних колонах могла лише його друкарня.

У 1855 році в Берліні було встановлено перші 100 колон, які отримали назву *Litfaßsäulen*. Проєкт передбачав концепцію багатофункціональної циліндричної конструкції, всередині якої могли розміщуватися соціально важливі елементи міської інфраструктури (водопровідні колонки, громадські вбиральні тощо). Проте рівень розвитку комунікацій у тогочасному Берліні не дозволив реалізувати цю концепцію. Одним із основних призначень внутрішнього простору колон стало зберігання різноманітного інвентарю.

Монопольне право на встановлення рекламних колон Літфасс зберігав до 1865 року. До початку XX століття *Litfaßsäulen* стали характерною рисою міст Німецької імперії.

У 1868 році французький видавець Рішар-Габріель Морріс запропонував розмістити в Парижі подібні конструкції для розклеювання театральних афіш (спочатку вони називалися *colonne-affiches*, але з часом стали відомі під назвою *colonne Morris* — тумба Морріса). Проєкт добре узгоджувався з генеральною лінією на модернізацію міського середовища, яку проводив префект департаменту Сена барон Жорж Ежен Осман. Було встановлено 150 колон, характерною прикметою яких став упізнаваний орієнтальний декор конструкції даху.

Важливою відмінністю в подальшій долі рекламних колон Берліна та Парижа стало значне нарощування їхньої кількості в німецькій столиці, де

наприкінці ХХ століття їх налічувалося кілька тисяч, тоді як у Парижі піковими показниками виявилися цифри в 550–600 колон на початок ХХІ століття.

Необхідно зазначити, що як рекламний носій колони посіли своє місце саме тоді, коли в європейських столицях активно розвивалася культура пішої прогулянки.

З початку нинішнього століття намітилася тенденція до скорочення кількості як *Litfaßsäulen*, так і *colonne Morris*. Паралельно з цим проводяться експерименти з впровадження актуальних технологічних рішень у ці впізнавані конструкції зовнішньої реклами: від проєкційних систем до поглиначів вуглекислого газу [3].

У Києві рекламні колони з'являються в другій половині 1870-х років. Це типова конструкція циліндричної форми з конічним дахом на вісім схилів, часто прикрашена шпилем і різьбленим декором карнизу.

Найраніші зображення колон на листівках з видами Києва належать до Думської (нині Майдан Незалежності) та Царської (нині Європейська) площ. Рекламні колони встановлювалися на тротуарах, часто в місцях перетину центральних вулиць. У 1910-х роках з'являються нові типи конструкцій рекламних колон, що мають інші пропорції та декоративні елементи. Проте загальна кількість колон протягом усього періоду їхнього використання наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть залишається незначною, не досягаючи навіть 50 одиниць.

Окремі зразки рекламних колон помітні на фотографіях та кінокадрах вулиць Києва аж до середини 1930-х років. Водночас, починаючи з 1920-х років, відсутні ознаки системного використання цього типу рекламних конструкцій у міському середовищі. До початку 1950-х років рекламні колони взагалі зникають з київського міського ландшафту, хоча в інших містах, зокрема в Одесі, їх експлуатація триває.

У другій половині ХХ століття київська рекламна колона функціонує вже не як засіб поширення інформації, а радше як історико-культурний маркер. Вона з'являється як елемент сцени «Повінь на Подолі» з художнього фільму «За двома зайцями» (1961, режисер Віктор Іванов), а також у проєкті житлової забудови кварталів Б-14, Б-15, В-14 та В-15, архітектурної групи Георгія Духовичного (1979–1989). У цей період у комунікаційному просторі міста починає домінувати виключно плаский медіа-інтерфейс — як основна форма передачі інформації та рекламних повідомлень.

Лише в 2010-х роках рекламна колона починає повертатися до міського простору Києва як елемент візуального середовища. Водночас це відбувається скоріше як стилізація або репліка історичного об'єкту, ніж повноцінний та ефективний носій рекламної інформації.

Обмежена кількість встановлених колон, а також значне конструктивне й естетичне різноманіття цих об'єктів свідчать про подальшу маргіналізацію даної форми зовнішньої реклами. В сучасному урбаністичному контексті рекламна колона втрачає функціональність як комунікаційний інструмент,

перетворюючись на символічний або декоративний елемент міського ландшафту.

Висновки. Перспективні напрямки розвитку концепції рекламних колон у Західній Європі вказують потенційні можливості актуалізації даного формату і для київського ринку зовнішньої реклами. Насамперед, це може стосуватися інтеграції подібних носіїв до систем цифрового контенту з використанням різних технологій відтворення зображень. Для успішного розвитку цього напрямку визначальним буде формування нового досвіду користувача (UX) взаємодії з криволінійними екранами або симуляцією об'ємних об'єктів у рекламних повідомленнях.

Таргетизація рекламного контенту у цифровому форматі може значно підвищити інтерактивність модернізованих рекламних колон, а отже, і повернути їм актуальність у сучасному міському середовищі..

Список використаних джерел:

1. Киевская афишная тумба. LiveJournal. URL: <https://kievlyanin2015.livejournal.com/46794.html> (дата звернення: 15.04.2025).
2. Beyer G. Interactive advertising displays. München : Ludwig-Maximilians-Universität, 2018. 325 с.
3. Bouchama H. Des colonnes Morris pour dépolluer Paris. Time Out Paris. 08.09.2017. URL: <https://www.timeout.fr/paris/le-blog/des-colonnes-morris-pour-depolluer-paris-090817> (дата звернення: 15.04.2025).
4. Durmaz Ö. Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Döneminde Modernleşmenin Sosyal ve Ekonomik Bir Göstergesi Olarak Afiş/Reklam Sütunlarının Tarihi. IFAS - International Fine Arts Symposium – Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu, Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geç, 12–13 November 2015. 2015.
5. Fünfmal staunen über die Litfaßsäule. Geo.de. 2016. URL: <https://www.geo.de/geolino/forschung-und-technik/327-rtkl-gib-mir-fuenf-fuenfmal-staunen-ueber-die-litfasssaecule> (дата звернення: 15.04.2025).
6. Heathcote E. How advertising columns helped people to ‘read’ a city’s identity. Financial Times. 16.10.2015. URL: <https://www.ft.com/content/ceb91782-6dcf-11e5-8171-ba1968cf791a> (дата звернення: 15.04.2025).
7. Patton M. Statements in Stone: Monuments and Society in Neolithic Brittany. New York : Routledge, 1993. 224 с.
8. Petite histoire des colonnes Morris. Paris ZigZag. URL: <https://www.pariszigzag.fr/insolite/histoire-insolite-paris/petite-histoire-des-colonnes-morris> (дата звернення: 15.04.2025).

А. С. Опанащук / A. S. Opanashchuk,

здобувач 4 курсу першого (бакалаврського) рівня вищої освіти / 4th-year student of the first (bachelor's) level of higher education

спеціальність 022 «Дизайн» / Specialty 022 "Design"

Житомирський державний університет імені Івана Франка / Zhytomyr Ivan Franko State University

ORCID: 0009-0008-0918-2548

e-mail: andreiopanashuk@gmail.com

ДИЗАЙН ЯК ЗБРОЯ: РОЛЬ ВІЗУАЛЬНИХ МЕДІА У ВІЙНІ ЗА СВІДОМІСТЬ

Анотація. У статті досліджується роль візуального дизайну як одного з ключових інструментів інформаційного впливу та формування громадської думки в умовах повномасштабної російсько-української війни. Особливу увагу приділено специфіці функціонування візуальних медіа, зокрема їх здатності транслювати культурні смисли, посилювати ідентифікацію з національними символами, викликати емоційні реакції та закріплювати наративи спротиву. У дослідженні розглянуто основні формати візуального контенту — цифрові плакати, мему, муралі, інтерфейсний дизайн волонтерських платформ, стікери, банери, соціальні кампанії, патріотичний мерч, графічні серії, символіка спротиву та цифрові ілюстрації. Проаналізовано приклади з практики державних, волонтерських, міжнародних і незалежних дизайнерських ініціатив, що активно функціонують у медіапросторі України та за її межами, формуючи транснаціональний візуальний наратив.

Окрема увага приділена аналізу візуальної мови спротиву, що базується на естетиці протестного плакату, контрастних шрифтах, обмеженій кольоровій палітрі (жовтий, чорний, синій, червоний), героїчних образах і меметичних візуальних кодах. Візуальний дизайн у воєнний період виявляється здатним виконувати не лише інформативну функцію, а й активно впливати на психоемоційний стан глядача, посилювати відчуття приналежності, зміцнювати ідентичність, стимулювати дії (донати, волонтерство, репости). Дизайн стає невід'ємною складовою стратегічної комунікації держави та громадянського суспільства.

У статті також досліджується використання композиції, типографіки, зображень людей, військових, тварин (наприклад, пес Патрон) та сакральних символів як елементів впливу на колективне сприйняття війни. Автор обґрунтовує потребу в міждисциплінарному підході до вивчення візуального

дизайну — на перетині дизайну, медіазнавства, культурології, політичної комунікації та психології. Також окреслено перспективи подальших досліджень, пов'язаних із впливом візуального контенту на трансформацію пам'яті про війну, формування соціальної згуртованості та поствоєнної культурної рефлексії.

Ключові слова: візуальний дизайн, інформаційна війна, медіа, стратегічні комунікації, патріотичні символи, меми, плакати, мурали, національна ідентичність, культурний спротив.

Abstract: *This article explores the role of visual design as one of the key tools of informational influence and the shaping of public opinion in the context of the full-scale Russian-Ukrainian war. Particular attention is given to the specifics of visual media functioning, especially its ability to convey cultural meanings, reinforce identification with national symbols, evoke emotional responses, and solidify narratives of resistance. The study examines major formats of visual content — digital posters, memes, murals, user interface design of volunteer platforms, stickers, banners, social campaigns, patriotic merchandise, graphic series, and resistance-related symbolism.*

The article analyzes examples from state-led, volunteer, international, and independent design initiatives actively operating in Ukraine's media space and beyond, thus forming a transnational visual narrative. Special emphasis is placed on the visual language of resistance, based on protest poster aesthetics, bold typography, limited color palettes (yellow, black, blue, red), heroic imagery, and memetic visual codes. In wartime, visual design proves to be not only a means of communication but also an emotionally charged tool capable of reinforcing collective identity, mobilizing civic action (donations, volunteering, social media engagement), and shaping socio-political awareness.

Additionally, the paper examines the use of composition, typography, depictions of people, military personnel, animals (e.g., the dog Patron), and sacred symbols as elements that influence collective perception of war. The author argues for an interdisciplinary approach to studying visual design — at the intersection of design, media studies, cultural studies, political communication, and social psychology. The article also outlines directions for future research, including the impact of visual content on the transformation of collective memory, the formation of social cohesion, and the cultural reflection on war in post-conflict society

Keywords: *visual design, information war, media, strategic communication, patriotic symbols, memes, posters, murals, national identity, cultural resistance.*

Вступ

Сьогодні ми живемо у світі, де інформація поширюється дуже швидко, і саме візуальні медіа — зображення, плакати, відео, меми — впливають на людей

набагато сильніше, ніж звичайні тексти. Особливо це стало помітно під час повномасштабної війни Росії проти України, коли дизайн і візуальне мистецтво стали не просто засобами вираження, а справжньою зброєю — інформаційною, психологічною, навіть культурною.

Українські дизайнери, художники та просто активні громадяни почали створювати постери, ілюстрації, соцмережеві кампанії, які піднімають бойовий дух, розповідають світу правду про війну і водночас допомагають зберігати українську ідентичність. Усе це — частина великого культурного спротиву.

Саме тому важливо дослідити, як дизайн впливає на формування громадської думки під час війни, як він працює в медіапросторі, які образи найбільше запам'ятовуються і чому. Ця тема актуальна не тільки для мистецтвознавства чи журналістики, але й для кожного, хто займається сучасною комунікацією.

Постановка проблеми

У сучасному світі інформаційна війна стала невід'ємною частиною будь-якого збройного конфлікту. Російсько-українська війна, що триває з 2014 року і набрала повномасштабного характеру у 2022 році, чітко продемонструвала, наскільки важливою є боротьба не лише на полі бою, але й у медіапросторі.

Одним із найбільш дієвих інструментів у цій війні стали саме візуальні медіа: від офіційних плакатів і державних кампаній до мемів, муралів і цифрових ініціатив у соціальних мережах. Вони не просто інформують, а формують уявлення, впливають на емоції та поведінку людей, створюють образи “свого” і “ворога”.

Складність полягає в тому, що візуальні образи можуть одночасно виконувати кілька функцій — мобілізувати, шокувати, надихати, об'єднувати. Усі ці аспекти мають як культурну, так і політичну вагу. Саме тому важливо не лише фіксувати, але й аналізувати, як візуальний контент впливає на свідомість громадян, як він транслює національну ідентичність, і як його можна використати для опору в інформаційній війні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Тема ролі медіа в умовах війни є предметом активного наукового аналізу останніми роками. Окремі дослідники звертають увагу на вплив візуального контенту — плакатів, мемів, ілюстрацій — у формуванні суспільних наративів, національного дискурсу та емоційного стану населення в умовах повномасштабної війни [1, с. 116–118].

Дизайн і візуальні медіа дедалі більше розглядаються як ефективний інструмент стратегічних комунікацій, здатний не лише інформувати, а й мобілізувати, надихати, протидіяти дезінформації. Успішні державні й волонтерські кампанії, які застосовують потужну образну мову візуальної комунікації, підтверджують цю тенденцію.

Також важливою є монографія, що на прикладі реальних кейсів аналізує способи використання візуальних матеріалів у волонтерських ініціативах, мілітарному дизайні та громадянському активізмі.

Попри це, більшість наукових праць все ще концентрується на загальних питаннях інформаційної політики або текстовому аналізі ЗМІ. Візуальний дизайн як окрема дисципліна залишається недостатньо дослідженим, особливо в контексті його здатності впливати на емоційне сприйняття війни та формування громадської думки.

Мета статті

Метою даної статті є дослідження візуального дизайну як потужного інструменту інформаційного впливу в умовах повномасштабної війни Росії проти України. У фокусі — аналіз візуального контенту, створеного в межах як державних, так і громадських ініціатив: цифрові плакати, меми, мурали, патріотичні мерч-кампанії, UI/UX-дизайн волонтерських платформ, а також візуальне оформлення соціальних і культурних проєктів.

Автор прагне виявити, як саме ці візуальні форми транслують культурні смисли, формують національну ідентичність, стимулюють емпатію, мобілізацію та спротив. Особливу увагу приділено візуальним кодам, які підсилюють ефективність стратегічної комунікації: кольоровим рішенням, типографіці, семантиці символів та композиційним прийомам.

Аналіз спирається не лише на теоретичні джерела, а й на прикладні кейси. Зокрема, використовується досвід інформаційної операції з дискредитації російського форуму ПМЕФ-2022, описаний у практичному довіднику «Рекомендації та кращі кейси реалізації стратегічних комунікацій в умовах війни» [2, с. 166–169]. У ньому розглянуто, як через візуальну та наративну присутність українських ініціатив в інформаційному полі вдалося нівелювати вплив проросійської пропаганди та актуалізувати ключові національні меседжі.

Цей кейс демонструє, що дизайн — це не лише художня форма, а й стратегічний інструмент у гібридній війні: він допомагає транслувати цінності, викривати ворожі наративи та підтримувати єдність у межах як українського, так і міжнародного дискурсу.

У результаті, автор статті доводить необхідність міждисциплінарного підходу до осмислення візуального дизайну як частини комунікаційної інфраструктури спротиву, що поєднує в собі мистецтво, соціологію, медіазнавство, психологію та політичну комунікацію.

Основний матеріал дослідження

Візуальні медіа як інструмент стратегічних комунікацій. У реаліях війни візуальний дизайн став одним із найефективніших каналів комунікації. Плакати, інфографіка, меми, відео, банери, соціальні кампанії — усе це сьогодні є частиною не лише креативного середовища, а й оборонної системи. Через візуальні меседжі відбувається мобілізація суспільства, підтримка морального духу, трансляція цінностей та фіксація історичної правди. Візуальний образ здатен замінити довгий текст, влучно вплинути на емоції та швидко поширитися в інформаційному просторі.

Психологічна глибина дизайну. Візуальний контент діє через добре вивчені психологічні механізми — переконання, навіювання, наслідування. Такі методи

формують довіру, включеність і солідарність. Зокрема, патріотичні плакати чи меми часто апелюють до спільних емоційних переживань, які сприяють формуванню національної ідентичності. Працюють і кольори — синій і жовтий символізують державність, червоний — загрозу або героїзм, чорний — втрату чи силу.

Стратегічні кампанії та інформаційна безпека. Українські кейси доводять, що навіть невеликий візуальний жест (наклейка, цифровий стікер, мерч) може стати інформаційним маркером, який працює на стійкість. В одному з практичних кейсів протидії російському економічному форуму, дизайн і наративна візуалізація були використані для дискредитації іміджевих акцентів ворога — як в медіа, так і у міжнародному бізнес-дискурсі [2, с. 166–169].

Дизайн як форма опору. Сьогодні дизайн — це вже не просто оформлення. Це — зброя. Його використовують для впливу на масову свідомість, як відкрито, так і опосередковано. Через символи, типографіку, кольорову палітру транслюються наративи спротиву, незламності, надії. Такі візуальні елементи мають здатність фіксувати історичний момент, формувати колективну пам'ять і створювати відчуття спільності навіть у часи розпорошеності.

Висновки

У контексті повномасштабної війни візуальний дизайн вийшов далеко за межі естетичного інструменту. Він став засобом формування колективної ідентичності, мобілізації населення, інформаційного опору та культурної пам'яті. Аналіз показав, що візуальні медіа — плакати, меми, мурали, UI/UX-інтерфейси — активно працюють як частина стратегічної комунікації, об'єднуючи зусилля держави, волонтерських ініціатив і громадянського суспільства.

Дизайн має здатність не лише передавати інформацію, а й транслювати наративи, впливати на емоції, закріплювати смисли у візуальних кодах. Через шрифт, колір, композицію, символи (від песика Патрона до національного орнаменту) створюється новий культурний ландшафт війни — той, що говорить про гідність, стійкість і надію.

Психологічні аспекти впливу дизайну — переконання, навіювання, наслідування — доводять, що візуальні меседжі здатні бути не лише інформативними, а й терапевтичними, підтримуючи емоційний зв'язок із громадськістю в умовах стресу, тривоги та інформаційного перенасичення.

Окреслені в статті приклади свідчать, що візуальний дизайн став ключовим елементом комунікаційної інфраструктури українського спротиву. Відтак, необхідним є подальше міждисциплінарне осмислення цього явища — на перетині дизайну, психології, культурології, медіазнавства та політології.

З огляду на постійні виклики в інформаційному середовищі, доцільно зосередити майбутні дослідження на вивченні реакції цільових аудиторій на візуальні образи, впливу візуального контенту на колективну пам'ять, а також ролі дизайну в процесах поствоєнного культурного відновлення України.

Список використаних джерел

1. Рекомендації та кращі кейси реалізації стратегічних комунікацій в умовах війни : практичний довідник. *Харківська обласна військова адміністрація*. URL: https://kharkivoda.gov.ua/content/documents/1260/125978/files/p_157_225_37512.pdf (дата звернення: 19.04.2025).
2. Стратегічні комунікації в умовах гібридної війни: погляд від волонтера до науковця. *Могилянська школа журналістики*. URL: https://msj.ukma.edu.ua/wp-content/uploads/2024/01/Stratehichni_komunikatsii_v_umovakh_hibrydnoi_viiny_-pohliad_vid_volontera_do_naukovtsia.pdf (дата звернення: 22.04.2025).
3. «Українські медіа в умовах війни. Правові норми та досвід» - Могилянська школа журналістики. *Могилянська школа журналістики*. URL: <https://msj.ukma.edu.ua/news/7331-ukrainski-media-v-umovakh-viiny-pravovi-normy-ta-dosvid/> (дата звернення: 17.04.2025).

УДК 7.4:745/749

Терещенко Ольга Григорівна
Аспірант КДАДПМД ім. М. Бойчука
kira1284@ukr.net
ORCID ID: 0000-0001-6741-1005

ХУДОЖНЬО – ГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ОРНАМЕНТАЛЬНОГО ДЕКОРУ В УКРАЇНСЬКИХ СТАРОДРУКАХ.

Анотація. У роботі надано результати дослідження художньо – графічних особливостей орнаментального декору в українських стародруках як унікального явища яке об'єднало в собі естетику візантійських рукописів, українського бароко і часом національної народної стилістики. Публікація актуалізує аспекти дослідження формування стилістики, оформлення обкладинок та ілюстрацій для сучасного дизайну. Робота містить огляд основних технік та матеріалів які застосовувались для оздоблення стародруків України. В роботі було систематизовано техніки оформлення та стилі виконня українських стародруків, що є унікальним явищем та національним надбанням культурної спадщини України. Структура дослідження надає можливість виявити вплив інтеграції орнаментів на елементи стилізації в сучасному дизайні.

Ключові слова: декоративне мистецтво; дизайн; народна творчість; декор та оздоблення; орнаментика; ілюстрація; стародруки; шрифти; оформлення книги.

Abstract. The work presents the results of a study of the artistic and graphic features of ornamental decoration in Ukrainian early printed books as a unique phenomenon that combined the aesthetics of Byzantine manuscripts, Ukrainian Baroque, and sometimes national folk stylistics. The publication updates the aspects of the study of the formation of stylistics, the design of covers and illustrations for modern design. The work contains an overview of the main techniques and materials that were used to decorate old printed books of Ukraine. The work systematized the design techniques and styles of execution of Ukrainian old printed books, which is a unique phenomenon and national asset of the cultural heritage of Ukraine. The structure of the study provides an opportunity to identify the influence of the integration of ornaments on the elements of stylization in modern design.

Keywords: decorative arts; design; folk art; decor and decoration; ornamentation; illustration; old prints; fonts; book design.

Постановка проблеми, її актуальність. На сьогоднішній день представлено багато досліджень в сфері видавництва та ілюстрації, але більшість спрямована на дослідження шрифтів. Таке культурне явище як перші рукописні стародруки до кінця не вивчені. Адже з початком створення книги з'являються перші ілюстрації, гравюри, оформлення книги, інкрустація та розвиток

шрифтового мистецтва. Саме в цей час з'являється український стиль оформлення книги та ілюстрацій запозичений з візантійської стилістики. Формується напрямок українського барокко в оформленні книги, одягу, архітектури та іншого. Це досліджено в працях науковців Запаско Я.П., Мацюк О.Я., Ісаєвич Я.Д., Стасенко В.В. та інших [1].

Результати дослідження.

Більшість книг у XVI столітті виготовлялися ручним способом. Кожна книга була унікальною, а ручна праця привнесла значний вклад в розвиток естетичного та декоративного оформлення в сфері графіки, а надалі в дизайні. Обкладинки книг були зазвичай виготовлені із шкіри, а іноді із дерева вражали дизайном та різноманітними техніками оформлення. Золото використовувалося для нанесення візерунків, орнаментів та написів на обкладинках. Іноді застосовували емаль для додавання кольору та деталізації. Книги часто прикрашалися ручним розписом, візерунками, мініатюрою чи зображенням, які наносилися вручну художниками. Часто додавали такий елемент як закладки, зазвичай виготовлені з тасьми чи шнурка, Ілюстрації, часто виготовлялись за допомогою літографії або гравіювання. Складні техніки використовувалися для створення деталізованих та вишуканих обкладинок. Ці художні та ремісничі елементи були спрямовані на те, щоб надати книгам не тільки практичність, а й високий ступінь естетики [2,3].

Книги у XVI столітті часто підкреслювали соціальний статус власника. Так, складні орнаменти, крапкарство та інші техніки були широко використовувані для створення деталізованих та вишуканих обкладинок книг у XVI столітті [5]. Ці техніки додавали естетичну цінність та виразність обкладинкам, надавали їм розкішного вигляду та робили кожен екземпляр унікальним. Серед технік які використовувалися були наступні: складні орнаменти, тиснення золотом, вишукані літери та знаки, ручна робота, гравіювання та висічення, застосування кольорів, інкрустація та вбудовані елементи, фольгування (Рис. 1.).



Рис. 1. Техніки оздоблення стародруків XVI-XVIII ст.

Майстри у своїй роботі використовували глибокі витинання та виїмки для створення складних геометричних або рослинних орнаментів на поверхні обкладинки [4]. Додавання золотих крапок, які можуть утворювати візерунки, лінії чи контури для підкреслення деталей. Використання орнаментованих літер або великих знаків, що використовувалися для підпису чи виділення заголовків. Ручна робота та мистецтво для нанесення складних візерунків або малюнків на обкладинці. Гравіювання або висічення зображень та візерунків для створення рельєфності та глибини. Використання різних кольорів та їх комбінацій для додавання барвистості та життєвості. Додавання вбудованих об'єктів, таких як дорогоцінні камені, перлини чи інші прикраси. Застосування фольги для створення блиску та металевого вигляду [6,7].

Ці техніки дозволяли книгам не лише служити як засіб зберігання тексту, але і виражати витончений смак, багатство та соціальний статус власника. Обкладинки ставали творами мистецтва, а процес їхнього створення вимагав високої майстерності та таланту книжкового майстра.

Висновки та перспективи подальших досліджень.

Найбільш цікавою стороною дослідження стародрукованої книги являються ілюстрації, їх стилі та оформлення. Більшість ілюстрацій виконано в теніці деревориту, що вже само по собі несе низку тем для досліджень. Адже саме з винаходом гравюри починаються такі техніки, як друк на тканині, вибійка. В свою чергу ця техніка тісно переплітається з різбленням по дереву, прикрашанням, інкрустацією та іншим. Другим напрямком являється техніка мідерит. Що також пов'язує стародруки з гравюрами на металі, оформленням та інкрустацією обкладинок книги як окремого виду творчості [8,9].

В сучасному дизайні книг можна виявити вплив інтеграції орнаментів та декоративних елементів, характерних для XVI століття, як елементів стилізації. Орнаментака може використовуватися для створення атмосфери, передачі тематики та надання книзі вишуканого вигляду. Ці підходи можуть додати унікальність та естетичність до дизайну книги, створюючи зв'язок між сучасністю та традиційними художніми вираженнями [10].

Література

1. Запаско О. П., Мацюк О. Я., Львівські стародруки. Львів: Каменяр, 1983. 175 с.
2. Ісаєвич Я. Д. Першодрукар Іван Федоров і виникнення друкарства на Україні. 2-е вид., перероб. і доповн. Львів: Вища школа, 1983. 155 с.
3. Ісаєвич Я. Українське книговидання: витoki, розвиток, проблеми. Львів, 2002. 520 с.
4. Каталог стародруків Центрального державного історичного архіву у м. Києві. (ЦДІАК України) 1494-1764 р. Київ: 1999. 316 с.
5. Каталог кириличних стародруків Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН України. Вип. 1. Львів, 1993. 73 с

6. Клименко О. З. Друкований буквар в Україні XVI - початку XX ст.: історико-книгознавче дослідження: автореф. дис. ... канд. іст. наук: 07.00.08 книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського; [вик. в Українській академії друкарства; наук. кер. О. В. Антоник]. Київ, 2001. 17 с.
7. Ковальчук Г. І. Книгознавець, бібліограф і бібліотекар Сергій Іванович Маслов (1880-1957): біобібліогр. Нарис. Нац. парлам. б-ка України. Київ, 1995. 43 с.
8. Ковальчук Г. І. Рукописні книги та стародруки: навч. посіб. Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. Київ: НБУВ, 2011. 100 с.
9. Ковальчук Г. І. Книжкові пам'ятки в бібліотечних фондах НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. Київ, 2004. 643 с.
10. Маслов С. Етоди з історії стародруків. I-VIII. Київський науковий інститут книгознавства. Всеукр. Акад. наук. Київ, 1928. 51 с.

УДК 687.746

Мирослав Мельник

Київ

Київський фаховий коледж прикладних наук

5445951@ukr.net

ЕВОЛЮЦІЯ СПРИЙНЯТТЯ ЕТНОСТИЛЮ В УКРАЇНСЬКІЙ МОДІ 1920-2025 РОКІВ

Анотація. Розглядається як змінювалося ставлення влади і учасників моди до етнічного стилю. Виявляються причини і специфіка використання етнічних мотивів в моді дорадянського, радянського і пострадянського періодів. Аналізуються зміни сприйняття і форми фешн-стилізацій українських національних мотивів під впливом Революції гідності і повномасштабного російського вторгнення в Україну.

Ключові слова: етномода, етнодизайн, українські мотиви, традиційні мотиви, шароварицина, українська мода.

Myroslav Melnyk

EVOLUTION OF THE ETHNOSTYLE PERCEPTION IN 1920-2025 UKRAINIAN FASHION

Abstract. The article examines how the attitude of the authorities and fashion participants to the ethnic style changed. The reasons and specifics of the use of ethnic motifs in fashion of the pre-Soviet, Soviet and post-Soviet periods are revealed. Changes in the perception and forms of fashion stylizations of Ukrainian national motifs under the influence of the Revolution of Dignity and the full-scale russian invasion of Ukraine are analyzed.

Keywords: ethnofashion, ethnodesign, Ukrainian motifs, traditional motifs, sharovarschyna, Ukrainian fashion.

Постановка наукової проблеми: Поширення етнічного стилю в одязі та його сприйняття українцями протягом 1920-2025 років неодноразово змінювалося. В сучасному суспільстві ведуться дискусії про маркери національної ідентичності, етику й естетику їх поширення культурі. Бренди, дизайнери і споживачі шукають шляхи осучаснення етно. У вітчизняному мистецтвознавстві піднімаються питання, пов'язані з етномодою і так званою шароварищиною, проте практично відсутнє осмислення еволюції сприйняття й використання етнічних мотивів в різні часи, що робить дану розвідку актуальною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тематику поєднання традиційних мотивів і модних трендів частково висвітлюють Т. Кара-Васильєва і З. Чегусова у спільній праці «Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках “великого стилю”» [3]. А. Дяченко розглядає традиційний стрій як засіб вираження духовності нації та оцінює популярність творчого використання його окремих елементів в дизайні фешн-колекцій [2]. Л.Бович-Углер акцентує на

важливості традиційного костюма як джерела натхнення [1]. Ю. Юрчишин присвятила своє дисертаційне дослідження вивченню історико-культурних передумов та особливостей мистецьких інтерпретацій елементів народного вбрання у творчості дизайнерів одягу [6]. М. Костельна у своїй дисертації «Творчість дизайнерів українських будинків моделей середини ХХ – початку ХХІ ст.: етнічний напрям» наводить багато відомостей про художників-модельєрів, які в радянські часи створювали етноколекції в українському стилі [4]. В жодному з наведених досліджень не аналізується як етнічні мотиви сприймалися владою і споживачами, що й визначило мету даної розвідки.

Мета і завдання. Проаналізувати використання етнічних мотивів з пропагандистською метою в радянські часи, їх сприйняття після здобуття Україною незалежності та їх повернення в моду після Революції гідності і повномасштабного російського вторгнення.

Виклад основного матеріалу. До 1920-х в Україні не було чіткого розмежування між модним і народним костюмом, проте серед міського населення більш престижним вважався модний. Царська влада ставилася до українців зверхньо, принижуючи знаки національної ідентичності, чому активно опиралася свідомо українська інтелігенція, одягаючи традиційні строї, доповнюючи етнічними елементами модний костюм, залучаючи до співтворчості народних майстрів і авангардних художників.

З приходом більшовиків питання одягу для «нової людини» постало гостро і етнічний напрям був одним з небагатьох схвалених владою. Централізована мода поширювалася на республіки «братніх народів», вихолощуючи і змішуючи етнічні мотиви останніх. Після смерті сталіна і підняття «залізної завіси» етно служило для відмежування від скороминущих тенденцій капіталістичної моди. Шістдесятники актуалізували відродження національної культури і додали нового звучання етнічним мотивам в моді, які активно розвивалися і поширювалися в 1970-х. У 1980-1990 роках, попри те, що вітчизняні будинки моделей обов'язково включали в колекції блоки моделей «за народними мотивами», було багато сценічних стилізацій етно, але їх престиж серед населення значно поступався речам закордонного виробництва. Етно асоціювалося з ретростилями.

З проголошенням незалежності в гардероби українців повернулися вишиванки, здебільш реконструкції або інтерпретації традиційних. Після Помаранчевої революції дизайнерські вишиванки з'явилися в колекціях Р.Богущкої та О.Караванської, етнічні мотиви почала стилізувати Л. Пустовіт і О.Даць. Українське етно ставало все моднішим.

Після Революції гідності «Вишиванка Віти Кін» стала феноменом міжнародної моди, задавши глобальний тренд і надихнувши розширяти етнічний асортимент вітчизняних дизайнерів і брендів (Юлія Магдич, «Вареники фешн», «Етнохата», «Етнодім», «Барви», «Едельвіка» та багато інших).

У відповідь на повномасштабне вторгнення з'явилися вишиванки, які поєднали етнічні мотиви з мілітаристськими (наприклад «Люті вишиванки» К.Лісової в колаборації з компанією «Індпошив» або сорочки бренду «ВишивУбакс», виготовлених з дотриманням усіх технічних вимог до військової

форми) [5]. Вони сприймаються як обереги воїнів, символізують підтримку і вдячність, надію на перемогу.

Висновки. Протягом 1920-1970 років етнічні тенденції практично не виходили з української моди, їх використання схвалювалося державою і позитивно сприймалося споживачами. В 1980-1990 роках поєднання модних форм з етнічним декором переважало в костюмах українських гуртів і співаків. Проголошення незалежності України, Помаранчева революція, Революція Гідності і повномасштабне вторгнення поглиблювали сенси національної ідентичності та єдності, закладені в традиційний стрій та інтерпретовані сучасними дизайнерами в контексті тенденцій моди.

Список використаних джерел

1. Бович-Углер Л. Народний традиційний стрій як об'єкт дослідження та джерело творчості в дизайні. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 33. 2017. С.114-122. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/33/114-122_Vovych_Uhliar.pdf (дата звернення 27.04.2025)
2. Дяченко А. Роль історичних костюмів у створенні колекції сучасного одягу. Innovative solutions in modern science № 1(10), 2017. С. 1-10.
3. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ сто- ліття. У пошуках «великого стилю». Київ : Либідь, 2005. 278 с.
4. Костельна М. В. Творчість дизайнерів українських будинків моделей середини ХХ – початку ХХІ ст.: етнічний напрям: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.17. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2016. 219 с.
5. Народний обєріг: як стиль мілітарі впливає на сучасні вишиванки. *Voque.UA*. 18 травня 2023. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/narodniy-oberig-yak-stil-militari-vplivaye-na-suchasni-vishivanki-52302.html> (дата звернення 27.04.2025).
6. Юрчишин Ю. Традиції народного вбрання в творчості сучасних дизайнерів одягу (історико-культурні передумови та мистецькі інтерпретації): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Держ. ВНЗ "Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника". Івано-Франківськ, 2021. 18 с.

УДК: 004.8:7.02

Іван Братусь, заступник декана
з навчально-методичної роботи Факультету
образотворчого мистецтва і дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка,
кандидат філологічних наук, доцент

Оксана Попінова старший викладач кафедри
образотворчого мистецтва Факультету образотворчого
мистецтва і дизайну Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка

Олександр Крюк старший викладач кафедри
образотворчого мистецтва Факультету образотворчого
мистецтва і дизайну Київського столичного
університету імені Бориса Грінченка

i.bratus@kubg.edu.ua

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ВПРОВАДЖЕННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В МИСТЕЦЬКУ ОСВІТУ

В 2023 році людство зустріло “нову реальність” - для широкого загалу став доступний режим співпраці з штучним інтелектом. Ми тільки почали цей шлях, хоча насправді знаходимося просто в одному з витків розвитку системи. Кожна людина сьогодні так чи інакше отримує результат діяльності штучного інтелекту. Він стає чимось на кшталт автомобілів у ХХ столітті. Ще наші батьки дітлаками раділи виду проїзжаючої селом автівки, а про літак було годі й мріяти. Та романтика перших років поступається зваженому прагматизму, що змушує освітню спільноту ретельно та пильно проаналізувати вплив штучного інтелекту на сучасні процеси навчання.

Саме мистецька освіта може бути плацдармом вдалої адаптації інструментів штучного інтелекту до реалій українських шкіл та університетів. Ми коротко зупинимося на основних аспектах природи штучного інтелекту та спробуємо зафіксувати актуальні на сьогодні механізми його впровадження.

В сучасному світі освіта часто лише відтворює вже наявні в суспільстві. Іноколи вона випереджає час і по праву може вважатися інноваційною. А деколи вона втомлено плентається “в хвості”. В цьому випадку їй притаманні схоластичні риси. Стрімкий розвиток інформаційних технологій невпинно спричиняє збільшення розриву між різними поколіннями людей. Варто лише трошки зупинитися на шляху до самовдосконалення і людині вже може навіть не вистачити свого біологічного часу надолужити відставання.

Штучний інтелект (ШІ) є однією з найбільш динамічних та перспективних областей сучасної науки та технологій. Він охоплює різноманітні методи, алгоритми та підходи, що дозволяють машинам і комп'ютерним системам виконувати завдання, які традиційно вимагають людського інтелекту, зокрема розпізнавання образів, прийняття рішень, навчання та мови. Важливість розвитку ШІ полягає не тільки в його технологічному потенціалі, але й у здатності змінювати способи взаємодії людини з технологіями та суспільством в цілому.

Штучний інтелект базується на ряді теоретичних основ, зокрема математичній логіці, теорії ймовірностей та нейробіологічних моделях, які імітують функціонування людського мозку. Класичний підхід до ШІ втілюється в області експертних систем, де знання закодовані у вигляді правил, що дозволяють системам робити висновки або вирішувати проблеми на основі логіки та раціональних стратегій. Сучасні підходи, однак, все більше орієнтуються на машинне навчання, зокрема на глибоке навчання. Ці методи мають на меті створити комп'ютерні системи, які здатні навчатися на великих обсягах даних, виявляти закономірності, розпізнавати патерни і адаптувати свої поведінкові стратегії без прямого програмування для кожного окремого завдання.

Історія ШІ може бути розділена на кілька етапів. Класичний ШІ виник в середині ХХ століття, коли було запропоновано перші алгоритми для автоматичного вирішення логічних задач. Одним із знакових досягнень цього періоду стало створення перших експертних систем, таких як *Mycin*, що дозволяли робити медичні діагнози на основі правил. На початку 1980-х років розвиток нейронних мереж став важливим етапом еволюції ШІ. Технологія навчання нейронних мереж базувалася на принципах біологічних нейронів, що дозволило створити системи, здатні до більш складної обробки даних. Протягом останніх двох десятиліть штучний інтелект пережив справжню революцію завдяки розвитку алгоритмів глибокого навчання. Завдяки потужності сучасних комп'ютерних систем і великій кількості доступних даних, системи, побудовані на основі глибоких нейронних мереж, здобули значні успіхи в різноманітних галузях — від розпізнавання мови до автономних транспортних засобів.

Основні архітектури, що використовуються в ШІ, можна умовно розділити на класичні експертні системи, нейронні мережі та глибокі нейронні мережі. Класичні експертні системи базуються на наборі чітко визначених правил, які описують певні логічні залежності. Вони є інтерпретованими і використовуються в задачах, де необхідно чітко формулювати логіку прийняття рішень. Прості моделі нейронних мереж складаються з шарів нейронів, де кожен нейрон передає інформацію до наступного через зв'язки, що мають певні ваги. Навчання таких мереж полягає у коригуванні цих ваг для мінімізації похибки в прогнозах або рішеннях. Глибокі нейронні мережі відрізняються від простих нейронних мереж більшим числом шарів, що дозволяє їм ефективно навчатися з великих обсягів даних і вирішувати складніші задачі. Наприклад, мережі на основі архітектури *Convolutional Neural Networks (CNN)* досягли значних результатів у комп'ютерному зорі.

Штучний інтелект знаходить застосування у різних сферах діяльності. У медицині ШІ використовується для діагностики захворювань, аналізу медичних зображень, а також у розробці персоналізованих схем лікування. У фінансах ШІ допомагає виявляти шахрайство, прогнозувати ринкові тренди та автоматизувати інвестиційні стратегії. В транспорті автономні транспортні засоби, такі як безпілотні автомобілі, є яскравим прикладом застосування ШІ для забезпечення безпечного і ефективного руху. В інтернет-галузі алгоритми ШІ використовуються для персоналізації реклами, підвищення ефективності маркетингових кампаній, а також у таких технологіях, як рекомендаційні системи (Netflix, Spotify).

Разом із великим потенціалом, що надається ШІ, зростає кількість етичних і соціальних викликів, що пов'язані з використанням цих технологій. Одним із таких викликів є безробіття, оскільки автоматизація процесів і зростаюче застосування ШІ можуть призвести до скорочення робочих місць, особливо в тих галузях, де роботи можуть виконувати завдання, раніше виконувані людьми. Приватність і безпека — ще одна важлива проблема, адже використання ШІ для аналізу великих обсягів особистих даних може порушити права на приватність. Інтерпретація рішень ШІ також є викликом, оскільки сучасні моделі ШІ (особливо глибокі нейронні мережі) можуть бути складними для розуміння людиною, що ставить питання стосовно їх прозорості та здатності забезпечити справедливі рішення.

У майбутньому ШІ має потенціал стати центральною технологією для багатьох галузей, включаючи здоров'я, енергетику, освіту та розваги. Проте для того, щоб забезпечити безпечне та етичне використання ШІ, необхідно постійно вдосконалювати відповідні нормативно-правові та етичні рамки. Крім того, розвиток загального штучного інтелекту (AGI), що може мати інтелектуальні здібності, порівнянні з людським, потребує більш глибоких досліджень і обговорень. Штучний інтелект є потужним інструментом, здатним трансформувати сучасний світ, але його розвиток і використання вимагають обережного підходу та уважного розгляду етичних, соціальних і технічних аспектів. Розвиток ШІ має не лише наукове, а й глобальне значення, і його майбутнє тісно пов'язане з тим, як людство впорається з поточними викликами та можливостями цієї технології.

Останніми роками штучний інтелект (ШІ) дедалі активніше впроваджується в різні галузі людської діяльності, і мистецька освіта не стала винятком. Завдяки технологіям машинного навчання, генеративним моделям і аналізу великих даних, ШІ відкриває нові можливості для творчості, експериментів та індивідуалізації навчального процесу. Студенти можуть взаємодіяти з інтелектуальними системами, які пропонують персоналізовані рекомендації, генерують зразки творчих робіт або аналізують композицію й техніку виконання. Використання ШІ у мистецькій освіті також стимулює переосмислення ролі викладача й самого поняття творчості. Водночас як інструмент, штучний інтелект не замінює художника чи педагога, а радше розширює їхні можливості. Він може служити джерелом натхнення, демонструвати різні стилістичні підходи або навіть брати участь у спільній творчості, що створює нову парадигму

взаємодії між людиною і машиною в освітньому процесі. Проте впровадження ІІІ у сферу мистецької освіти супроводжується і низкою викликів. Це питання авторства, етичні міркування, необхідність адаптації навчальних програм, а також підготовки фахівців, які здатні працювати в умовах зміненої культурно-освітньої екосистеми. Тому важливо не лише інтегрувати нові технології, а й критично осмислювати їхній вплив на традиційні цінності мистецтва та освіти загалом.

Вероніка ЗАЙЦЕВА

кандидат мистецтвознавства, доцент
доцент кафедри декоративного
мистецтва і реставрації
Факультету образотворчого
мистецтва і дизайну

Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1160-1760>

Алла БУЙГАШЕВА

професор кафедри декоративного мистецтва і реставрації
Факультету образотворчого мистецтва і дизайну

Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка, м. Київ, Україна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3549-195X>

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МОТИВІВ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНСЬКІЙ КНИЖКОВІЙ ГРАФІЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Досліджуючи та аналізуючи художню спадщину в галузі книжкового оформлення другої половини ХХ століття, можемо зауважити, що творчим пошукам українських графіків-ілюстраторів цього періоду, були властиві стильові образотворчі пошуки в художній трактовці багатовікового національного традиційного українського народного мистецтва. Важливо також зазначити, що ілюстраторам України другої половини ХХ століття було властиво зосереджуватися на духовно-культурних та пластичних засадах історичної малярської спадщини. Художні образи, створені відомими українськими митцями – виразні, яскраві, дотепні. Вони відрізняються стильовою

своєрідністю, декоративністю. Це яскраво представлено в ілюстраціях таких художників, як Володимир Голозубов, Іван-Валентин Задорожний, Вікторія Ковальчук, В'ячеслав Легкобит, Микола Стороженко та ін. В своїх ілюстраціях вони застосовували стилістику та засоби образотворчої виразності, що характерні для українського народного мистецтва.

Процес національного відродження актуалізує дослідження мистецької спадщини вітчизняних графіків, які оформлювали літературу українського фольклорного жанру і твори класиків української літератури.

Висвітлення та аналіз неофольклорних стилістичних ознак творчості багатьох видатних художників-ілюстраторів набуває сьогодні особливої ваги. Через втілення графічних робіт сучасних талановитих митців відбувається відродження й збереження національно-культурних цінностей, сформованих упродовж століть. У цьому сенсі важливо простежити художню інтерпретацію літературних образів, орієнтовану на збереження кращих традицій українського народного мистецтва.

Серед яскравих представників неофольклорних традицій ілюстрування – український художник-графік Володимир Голозубов, який жив і працював у Києві. Творчі пошуки митця ознаменувалися вагомими досягненнями, для яких характерна стильова своєрідність малюнка, декоративність, композиційна чіткість. Це особливо помітно у книжках «Два півники» (1971), «Сорока-білобока» (1970), «Лисичка та журавель» (1973). Черпаючи декоративні засоби в джерелах народного мистецтва, художник творчо інтерпретує їх і трансформує у малюнки з додатковим власним сюжетним навантаженням. Зокрема, Голозубов присвячує свою творчість дитячій книзі. Оформлені ним книжки не одноразово відзначалися дипломами на українських та зарубіжних конкурсах з мистецтва книги.

Манера В. Голозубова найбільш наближена до таких зразків народного мистецтва, як вишивка, мереживо, до прикладу: полтавські рушники, чернігівські гаптування та вироби з кераміки.

Значне місце в царині художнього переосмислення джерел українського народного «примітиву», є творчість відомих українських митців Івана-Валентина Задорожного, В'ячеслава Легкобита, Миколи Стороженка. Так, в своїх роботах художник В. Легкобит дуже сміливо стилізує образи літературних персонажів книжок: збірка українських народних приказок «Хто що малює» (1968), «Перепеличка мала-невеличка» (1976), «Женчик, Женчик невеличкий» (1978). Вдало використовуючи засоби художньої гіперболізації, ілюстратор надає малюнкам гумористичного забарвлення.

Також народною сакральною творчістю надихався й Іван-Валентин Задорожний – відомий художник живописець-монументаліст й ілюстратор багатьох книжок, зокрема, художнє оформлення: до української народної казки

«Кирило Кожум'яка» (1983), до «Кобзаря» Т. Шевченка (1988). На прикладі цих робіт видно, що завдяки джерелам «народного мистецтва» художнику вдалося досягти особливої виразності та щирої безпосередності.

Генетична спорідненість з народною безпосередністю «художників-примітивістів» відчутна і у творчості народного художника України, живописця-монументаліста і графіка Миколи Стороженка. Серед його творчого доробку слід виділити ілюстрації до казки М. Коцюбинського «Іванко та Чугайстир» (1971). В цих ілюстраціях немає нічого другорядного, в кожній деталі відчувається творча думка художника. Цьому передували роки наполегливої праці та пошуки власної образотворчої мови.

Книжки в оформленні талановитої української ілюстраторки Вікторії Ковальчук приваблюють нас неповторністю композиційного вирішення, насиченими кольорами, декоративністю, чіткою продуманістю. Мисткиня є також талановитим анімалістом. Вона у властивій їй творчій манері влучно інтерпретує казкових персонажів тваринного світу, наділяючи їх людськими рисами. Досліджуючи творчість В. Ковальчук, слід акцентувати увагу на її ставленні до народного мистецтва. Вона уникає поверхового запозичення форм чи наслідування засобів народної творчості (Д. Павличко «Пригоди кота Мартина» (1986), Б.-І. Антонич «Росте хлоп'я, мов кущ малини» (1990), колядки та щедрівки «Бог предвічний народився» (2005)). Художниця знаходить і підкреслює у народних декоративних мотивах нові можливості, домагаючись єдиного гармонійного рішення всієї книжки.

Виходячи з викладеного, є всі підстави стверджувати, що формування духовно-культурних аспектів в оформленні української книги кінця ХХ століття спиралося на животворні традиції народного мистецтва. При всій різноманітності творчих індивідуальностей, майстри української книги Іван-Валентин Задорожний, В'ячеслав Легкобит, Володимир Голозубов, Микола Стороженко, Вікторія Ковальчук майстерно впроваджують в своїх ілюстраціях національний колорит, що базується на духовно-культурному ґрунті історичної малярської спадщини.

Джерела та література

1. Авраменко О. О. Українська дитяча книга 1970-1990 рр.: основні тенденції розвитку ілюстрації: Автореферат дис-ії канд. мист-ва: 17.00.04/АН України /
2. Валуєнко Б. В. Проблеми зовнішнього оформлення дитячої книжки. Київ: Веселка, 1976. 80 с.
3. Заварова Г. В. Ілюстрація в сучасній книжці для дітей. Література. Діти. Час. Київ: Веселка, 1985. С. 118–127.
4. Зайцева В. І. Особливості художньо-образної стилізації комплексного оформлення української дитячої книжки другої половини ХХ століття. АРТ-платФОРМА: альм. Київ: КМАЕЦМ, 2022. Вип. 2(6). С. 201–216.
5. Петрова О. Фольклорні традиції в українській ілюстрації 70-80-х років ХХ сторіччя. // Магістеріум. Випуск п'ятий. Культурологія. Київ: Стилос, 2000. С. 61–68.

УДК 73. 730(477.4) "17"

Енюшина К. В.,

orcid.org/0009-0001-2321-0698

Аспірантка Київського столичного
університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) K.eniushina.asp@kubg.edu.ua

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор

Школьна О. В.

ДІЯЛЬНІСТЬ ЧЕРНІГІВСЬКИХ РІЗЬБЯРІВ НА КИЇВЩИНІ В XVII–XVIII СТОЛІТТЯХ

Анатоція. Чернігівські різьбярі мали значний вплив на розвиток декоративно-ужиткового мистецтва в Україні XVII–XVIII століть, зокрема на Київщині. Вони виготовляли різні предмети побуту та сакрального призначення: від меблів і посуду до церковних ікон та іконостасів. Ці вироби прикрашали складними різьбленими орнаментами, що поєднували народні мотиви з елементами бароко.

Сницарі з Чернігівщини активно співпрацювали з київськими різьбярями, обмінюючись досвідом та техніками. Особливо це відобразилося в архітектурній різьбі та виконанні іконостасів.

Ключові слова: декоративно-ужиткове мистецтво, різьблення, сницарство, орнамент, іконостас, храм, бароко.

Abstract. Chernihiv carvers had a significant impact on the development of decorative and applied arts in seventeenth- and eighteenth-century Ukraine, particularly in the Kyiv region. They made various household and sacred objects: from furniture and utensils to church icons and iconostases. These items were decorated with intricate carved ornaments that combined folk motifs with Baroque elements.

Snnysia carvers from the Chernihiv region actively cooperated with Kyiv carvers, exchanging experience and techniques. This was especially reflected in architectural carvings and iconostases.

Key words: decorative and applied arts, carving, snitzer, ornament, iconostasis, church, Baroque.

Найстаріше поселення на території сучасного Чернігова існувало понад 3000 років тому над річкою Стрижень. Воно належить до тшинецького культурного кола доби бронзи.

Перша літописна згадка про Чернігів міститься в договорі Київської Русі з Візантією 907 року, в якому воно згадується на другому місці після Києва. А у X столітті місто згадують у трактаті «Про управління імперією» візантійського імператора Константина VII Багрянородного [5].

На ранньому етапі свого існування Чернігів входив до кола найважливіших міст Київської Русі. В ньому проживала впливова ранньофеодальна знать. Про це свідчать численні чернігівські кургани.

На початку XI століття в регіоні розпочався князівський період, який тривав понад 200 років. Місто було одним з найбільших в Київській Русі та тогочасній Європі. Його високий статус сприяв економічному та культурному піднесенню [4, с. 513].

Давньоруський Чернігів був один із найбільших центрів монументального зодчества. Тут існувало біля 20-ти мурованих будівель – храмів, теремів, надбрамних споруд. Також було добре розвинене ремісниче виробництво.

Чернігів був центром художньої діяльності. У місті велося літописання і склалися літературні твори. В XII столітті в регіоні сформувалися: потужна будівельна школа, іконописні, ювелірні, гончарні майстерні, славилися місцеві ковалі, золотарі, косторізи, різьбярі [6, с. 19].

Починаючи з XIII століття Чернігів страждає через поневолення монголо-татар. В XIV століття місто увійшло до складу Великого князівства Литовського. А у XVI століття потрапляє під владу Речі Посполитої.

У 1623 році польський король Сигізмунд III надав Чернігову магдебурзьке право. В місті почав діяти магістрат, з'явилися ремісничі цехи. Почали працювати католицька та унійна церкви.

У червні 1648 року Чернігів увійшов до складу новоутвореної козацької держави, а незабаром став центром Чернігівського полку. Упродовж XVIII століття тут згадуються 7–8 ремісничих цехів та 185 майстрів. Щороку проводилося 4 ярмарки.

В козацьку добу Чернігів знову відродився як культурний центр. Зусиллями старшини були відновлені давньоруські церкви, в яких вже простежувалися елементи українського бароко.

XVIII століття стало періодом найбільшого розвитку деревообробництва в регіоні. З'явилися зразки українського народної об'ємної скульптури. Оскільки 20% Чернігівщини вкрито лісами обробка деревини в цій місцевості розповсюджена з давніх часів. Працювали в осередку майстри-теслярі, столярі, бондарі, ложкарі, різьбярі (сницарі).

Різьба по дереву на Чернігівщині представлена рельєфною технікою тригранно-виїмчастої різьби та плоским різьбленням. Характерним елементом орнаменту є використання солярних символів (розеток) у поєднанні з трикутними елементами. Дрібним складносітчастим орнаментом вкривали всю поверхню предмета. Для цієї техніки використовували деревину вишні, груші, яблуні, липи [5].

Майстри прикрашали різблення предмети побуту: скрині, столи, ложки, миски, тарілки. Осередками виробництва посуду на Чернігівщині були села: Бондарі, Бурківка, Вербичі, Любеч, Новосілки, Перелюб [3, с. 187].

Також різбленням оздоблювали меблі, знаряддя праці, зброю, предмети церковного призначення, транспортні засоби, музичні інструменти, дитячі іграшки. Чернігівські майстри вправно виконували архітектурну різьбу, якою оздоблювали сволоки, стовпи, одвірки, ригелі, лиштву вікон та дверей, лави, полиці, кіоти, сповідальниці, божниці [7].

Від середини XVII століття активно розвивається художнє різблення іконостасів, цей процес охопив практично всю територію України. Формуються провідні осередки, серед яких важливу роль відігравав Чернігів. В регіоні розвивається місцева школа художнього різблення майстри якої мали вплив на розвиток культури та ремесл прилеглих регіонів, зокрема на Київщину [1, с. 42].

Художнє різблення (сницарство) є одним із найдавніших видів декоративно-ужиткового мистецтва поширених на території нашої країни. Сницарі передавали свій досвід із покоління в покоління, прагнучи досягти в декорі досконалості [5].

На замовлення храмів Києва чернігівські різьбярі виготовляли аналої або декоративні рами для ікон. Виконували різблення лиштви для вікон та дверей. На них зображали геометричні та рослинні орнаменти. Вироби були функціональними та естетично красивими, прикрашеними мотивами, що нагадували про релігійні або народні уявлення.

Також майстри з Чернігова виконували замовлення на дерев'яні хрести та пам'ятники, прикрашені складною різьбою для церков та кладовищ. Такі роботи можна було зустріти й на Київщині.

Найбільш знаковими сакральними витворами стали вирізьблені іконостаси XVIII століття. Вони вражали розмірами, багатством оформлення й витонченістю виконання за рахунок монументальності. Найвищий розвиток у різбленні іконостасів простежується в храмах Київщини та Чернігівщини. Відомо, що на той час в Києві працювало багато приїжджих майстрів серед яких

було чимало представників чернігівської різьбярської школи. Одним із зафіксованих сницарів з Чернігова був Григорій Петров, він створив іконостаси Києво-Михайлівського Золотоверхого монастиря й Успенського собору Києво-Печерської лаври (не збереглися) [2, с. 142].

В описах іконостасів виконаних сницарем Григорієм згадується декоративність та ажурність різьблення, яке підпорядковувало архітектуру та живопис. Картини немовби виникали з рослинного орнаменту, як його складова частина. Іконостаси були схожі на мережеву завісу [3, с. 150].

Окрім сакральних творів чернігівські сницарі отримували світські замовлення для будинків заможних людей Києва. Вони виготовляли різноманітні дерев'яні меблі та декоративні речі (шкатулки). Таким чином діяльність майстрів з Чернігова була досить різноплановою та охоплювала багато аспектів церковного та побутового життя. Їхні роботи відрізнялися підвищеною різьбленою деталізацією, декоративністю та ажурністю. Сницарі чернігівської школи залишили яскравий слід в культурній спадщині Київщини.

Список використаних джерел

1. Адруг А. Дереворізьблення та іконостаси Чернігова другої половини XVII – початку XVIII ст. Сіверянський літопис. 2020. № 2. С. 42.
2. Гембарович М.Т. Скульптура та різьблення. Історія українського мистецтва. У 6 т. Київ, 1968. Т.3. С. 142.
3. Голод І. Різьба по дереву. Іконостаси / Історія декоративного мистецтва України: у 5 т. Т. 2. Мистецтво XVII–XVIII століття / НАН України. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник [та ін.]; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. С. 183–194.
4. Енциклопедія історії України: у 10 т. Т. 10. Т – Я / НАН України. Ін-т історії України ; ред. В. А. Смолій. Київ: Наукова думка, 2013. С. 513–522.

5. Національна історична бібліотека України. Електронний журнал. Вип. 17. Художнє дереворізьблення Чернігівщини. Опубліковано 19. 02. 2024. URL: <https://nibu.kyiv.ua/exhibitions/733/> (Дата звернення: 30. 04. 2025).

6. Таранущенко С. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. Харків: Харківський приватний музей міської садиби, 2012. С. 17–19.

7. Школьна О. В., Ковальчук О. В. Портшези та газебо в традиціях гужового транспорту Європи епохи Бароко. Culture and Arts in the Modern World. (25). 2024. С. 140–161.

УДК: 7.05:004.9

Петро Малинка, Київ,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
p.malynka@kubg.edu.ua

Наталія Полтавець Київ,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
n.poltavets@kubg.edu.ua

Ольга Принцевська Київ,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
o.pryntsevaska@kubg.edu.ua

ЦИФРОВІ МЕДІА ЯК ІНСТРУМЕНТ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ

***Анотація.** У доповіді розглядається потенціал цифрових медіа як повноцінного середовища для розвитку художнього мислення у сфері мистецької освіти. Автор підкреслює, що цифрові інструменти не збіднюють процес візуального мислення, а навпаки — розширюють його завдяки гнучкості, варіативності та експериментальності. Проаналізовано чотири ключові компоненти художньої освіти (колір, композиція, простір, світлотінь) з позиції цифрових можливостей. Цифрові медіа представлені як інструмент поглиблення інтуїції, аналітичного бачення та технічної чутливості художника.*

Ключові слова: цифрові медіа, художнє мислення, мистецька освіта, 3D-моделювання, цифрова композиція, колористика, освітлення

Abstract. *The report explores the potential of digital media as a full-fledged environment for the development of artistic thinking in art education. The author emphasizes that digital tools do not impoverish visual thinking but rather enhance it through flexibility, variability, and experimentation. Four essential components of art education—color, composition, spatial thinking, and light/shadow—are analyzed in terms of their digital applications. Digital media are presented as tools that deepen the artist's intuition, analytical vision, and technical sensitivity.*

Keywords: *digital media, artistic thinking, art education, 3D modeling, digital composition, color theory, lighting*

У сучасному художньому освітньому процесі дедалі актуальнішою стає необхідність осмислення ролі цифрових медіа не лише як інструментів виробництва візуального контенту, але і як повноцінного середовища розвитку художнього мислення. Незважаючи на широке розповсюдження цифрових технологій, в академічному середовищі досі існує певне упередження щодо їхнього використання. Дехто з фахівців вважає, що цифрові медіа знижують вимоги до професійної підготовки художника, оскільки надають можливість спрощеного візуального вираження. Метою цього дослідження є продемонструвати, що цифрові практики не лише не знижують рівень художнього мислення, але й розширюють його завдяки унікальним пізнавальним і експериментальним можливостям.

Художнє мислення — це складне утворення, що включає в себе одночасно логічно-структуроване знання (про форму, колір, композицію, матеріали, простір тощо) і глибоку інтуїтивну складову. Інтуїція в художньому мисленні не є спонтанною чи містичною — вона формується як результат накопиченого досвіду: візуального, життєвого, техніко-матеріального. Саме тому в мистецькій освіті застосовуються різноманітні техніки, навіть ті, якими студент, імовірно, не користуватиметься надалі в практиці. Цінність такого підходу полягає не у прямому перенесенні вмінь, а у створенні багатовимірної системи досвіду, яка живить інтуїтивну чутливість художника.

Незважаючи на очевидну присутність цифрових технологій у професійній сфері, багато викладачів і митців все ще демонструють скептицизм щодо їх використання в освітньому процесі. Причиною часто стає асоціація цифрових інструментів із шаблонністю, механічністю чи браком ручної праці. Втім, такий погляд ігнорує ключовий факт: цифрове середовище — це не просто зручний інструмент, а нова пластична реальність, яка має власні закони, можливості й межі. Вивчення її — це розширення художнього досвіду. Крім того, сучасний художник дедалі частіше працює в міжмедійних середовищах, де знання цифрових технологій є не просто бажаним, а обов'язковим.

З метою демонстрації пізнавального потенціалу цифрових медіа розглянемо чотири ключові компоненти художньої освіти: колір, композиція, просторове мислення (3D) і світлотінь.

У традиційному живописі вивчення кольору пов'язане з практикою змішування фарб, відчуттям матеріалу і контролем фізичного процесу нанесення. У цифровому середовищі художник отримує можливість миттєвого маніпулювання колористичними гармоніями, створення варіантів, порівняння і рефлексії над вибором. Таке моделювання кольорових рішень розвиває аналітичне мислення та допомагає зрозуміти ефекти кольору в різних контекстах без затрат на підготовку нової палітри. Наприклад, зміна освітлення сцени одним натисканням миші дозволяє швидко проаналізувати, як варіюється настрій зображення в різних умовах.

Цифрові інструменти дозволяють працювати з композицією через фотобашинг, шарову структуру, зміну ракурсів, переміщення об'єктів і накладання сіток. Це особливо важливо при створенні складних багатoelementних сцен або під час експериментів зі статикою й динамікою. Традиційні методи передбачають значно довший час на внесення змін, що зменшує кількість варіантів. Завдяки цифровим практикам студент отримує можливість “грати” з компоновкою, порівнювати й аналізувати, тим самим формуючи обґрунтований підхід до побудови зображення.

Традиційне навчання просторового зображення базується на лінійній перспективі, тіньовій моделі та спостереженні натури. У цифровому середовищі 3D-моделювання відкриває можливість створення складних форм, вільного перегляду сцен з будь-якого ракурсу та розуміння будови об'єктів у глибині. Це дозволяє не лише зображати, а й конструювати середовище — важлива навичка для сучасного ілюстратора, дизайнера чи художника комп'ютерних ігор. Наприклад, створення анатомічно точного персонажа в ZBrush або сценічного макету в Blender надає художникові неоціненний досвід роботи з формою у просторі.

У цифрових середовищах освітлення може бути симульовано фізично точно, з урахуванням інтенсивності, кута падіння, розсіювання та матеріалів. Це дозволяє студенту бачити, як світло поводить себе в різних ситуаціях, і формувати глибше розуміння освітлення як інструменту вираження. У традиційному малюнку такі дослідження займають багато часу й обмежуються умовами студії. У цифровому середовищі експеримент стає повторюваним, наочним і гнучким.

Цифрові медіа не є заміною традиційних технік, але є повноцінною платформою для розвитку інтуїції, аналітичного мислення та технічної чутливості художника. Вони дозволяють скоротити шлях від експерименту до висновку, збільшити варіативність навчального досвіду та підвищити обізнаність студентів у процесах, які лежать в основі зображення. Інтеграція цифрових практик в художню освіту не знижує планку, а відкриває нові горизонти для візуального мислення — більш гнучкого, адаптивного та системного.

УДК 75.071.1(477.72)

Володимир Сергійович Ситник
м. Київ, Україна
Магістр
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтва
mme2124.vsytnyk@dakkkim.edu.ua

ТВОРЧА СПАДЩИНА МИТЦЯ У ВИСТАВКОВОМУ ПРОЄКТІ МУЗЕЙНОЇ ЄДНОСТІ «ОЛЕКСІЙ ШОВКУНЕНКО: ХЕРСОН – КИЇВ»

Анотація. У статті аналізується культурна подія «Олексій Шовкуненко: Херсон – Київ» у Національному музеї «Київська картинна галерея». У виставковому просторі експоновано твори живопису та графіки з колекції Національного художнього музею України, приватних збірок, а також представлено цифрова медіатека, створена на основі фондів Херсонського обласного художнього музею імені О. О. Шовкуненка. Увага до ознаменування цієї події ще раз висвітлює творчий доробок видатного митця та підкреслює його вагомий внесок в українське образотворче мистецтво. Актуалізовано питання збереження національної культурної спадщини на прифронтових територіях України.

Ключові слова: українське образотворче мистецтво ХХ століття, живопис, Олексій Шовкуненко, Київська картинна галерея, Херсонський обласний художній музей, музейні фонди, мистецтвознавча експертиза.

Abstract. The article examines the cultural event “Oleksii Shovkunenko: Kherson – Kyiv” held at the National Museum «Kyiv Art Gallery». The exhibition features paintings and graphic works from the collections of the National Art Museum of Ukraine, private collections, and includes a digital media archive created based on the holdings of the Kherson Regional Art Museum. The commemoration of this event once again highlights the artistic legacy of this distinguished artist and emphasizes his significant contribution to twentieth-century Ukrainian visual art. The exhibition also brings to the forefront the urgent issue of preserving national cultural heritage in Ukraine’s frontline regions.

Keywords: twentieth-century Ukrainian visual art, painting, Oleksii Shovkunenko, Kyiv Art Gallery, Kherson Regional Art Museum, museum collections, art history expertise.

Постановка наукової проблеми. Виставка «Олексій Шовкуненко. Херсон – Київ» є важливим культурно-мистецьким проєктом, спрямованим на переосмислення історико-культурної спадщини у контексті сучасних соціополітичних змін. Захід надає можливість поглибленого аналізу творчого доробку митця крізь призму нових історичних реалій [2].

Означеною подією створено простір для критичного переосмислення національної культурної пам'яті та значення художніх традицій у формуванні сучасної української ідентичності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. За матеріалами на сайті Національного музею «Київська картинна галерея» відзначено: «Виставковий проєкт «Олексій Шовкуненко: Херсон – Київ» є не лише культурною подією, але й важливим символічним жестом: він нагадує про втрати та спонукає до спільних дій задля збереження національної спадщини країни» [2].

Огляд заходу висвітлювався в інтернет-просторі на каналі відео-новин Херсонщини «Український Південь». Виконувач обов'язків генерального директора Національного музею «Київська картинна галерея» Оксана Підсуха підкреслила важливість акцентування уваги на проблемі пограбування Херсонського обласного художнього музею в період окупації міста, а також наголосила на нагальній необхідності захисту та збереження національної культурної спадщини на територіях, що перебувають у зоні активних бойових дій [1].

Відкриття виставки відбулось за участі директора Херсонського обласного художнього музею Аліни Доценко. В інтерв'ю мистецтвознавець висвітлює інформацію про твори Олександра Шовкуненка в музейній колекції: «У Херсонському художньому музеї було 156 робіт: живопис, графіка, акварелі, пастелі». За інформацією Аліни Доценко, із 156 творів Олександра Шовкуненко, залишилось лише дев'ять, серед яких найкращий портрет Олександри Василівни Шовкуненко й вісім акварелей й пастелей, які були на той час у Києві на реставрації, завдяки чому ці твори збереглися [1].

Неможливо оминати увагою й представлений на виставці цінний відеоматеріал «Херсонська колекція і її доля». Варто підкреслити, створення цифрової медіатеки стало можливим завдяки зусиллям керівництва та співробітників музею, які забезпечили збереження цифрового архіву творів митця у музейній колекції [1].

Мета статті привернути увагу до факту знищення й втрати творів мистецтва з музейних колекцій України та необхідності порятунку національної культурної спадщини на прифронтових територіях.

Виклад основного матеріалу. Проєкт музейної єдності «Олексій Шовкуненко: Херсон – Київ» заслуговує на додаткову увагу і висвітлення події. Видатна творча особистість не тільки залишила нащадкам колосальну творчу спадщину, але й сприяла розвитку українського образотворчого мистецтва загалом.

Масштабна ретроспективна міжмузейна експозиція «Олексій Шовкуненко: Херсон – Київ» об'єднала понад 70 творів із колекції Національного художнього музею України та приватних колекцій. Виставка відбулась у залах Національного музею «Київська картинна галерея» з 24 січня по 24 березня 2025 року.

Шовкуненко Олексій Олексійович (1884 – 1974) – видатний український живописець, один із найвпливовіших представників українського образотворчого мистецтва XX століття [6].

Херсон відіграв важливу роль у формуванні особистості та творчої індивідуальності Олексія Шовкуненка. Це місто стало не лише місцем його дитинства, але й етапом раннього творчого становлення, джерелом натхнення та мистецьких експериментів. Саме у Херсоні сформувалися перші художні враження митця, що згодом вплинули на його подальший мистецький шлях.

Херсонський період творчого шляху Олексія Шовкуненка характеризується як початкова стадія розвитку художньої майстерності митця, коли закладалися основи його художнього світогляду та формувалися ключові творчі пріоритети [3].

Творчий шлях Олексія Шовкуненка простягнувся між Херсоном і Києвом. Представлені в проєкті пейзажі та зарисовки повсякденного життя Херсона, Одеси та Києва відображають життєві мандри художника та його тонке відчуття урбаністичного ландшафту [2].

Варто навести перелік окремих художніх творів Олексія Шовкуненка, включених до експозиції, для узагальненого ознайомлення з їх художньою цінністю.

У виставковому просторі Київської картинної галереї було представлено твори Олексія Шовкуненка з колекції Національного художнього музею України. Зокрема з означеної збірки експонувалися твори індустріальної тематики 1930-х років. Окрасою експозиції з колекції Національного художнього музею України стали живописні твори: «Портрет дружини» (1926), «Жоржини і троянди» (1939), «Квіти і лимони» (без дати).

Поряд з цим експонувалися твори Олексія Шовкуненка з приватних колекцій, серед яких варто відзначити живописні роботи за мотивами зелених базарів у Херсоні: «Базар. Ранок. Передмістя Херсону» (1920), «Базар. Човни. Вітрила» (1920-ті), «Квіткарки. Херсон» (1928), «Зелений базар. Херсон» (1928), «На базар (Морський пейзаж)» (1930), «Херсон. Зелений базар» (1952).

За дослідженнями мистецтвознавця Владислави Дяченко, сюжети, пов'язані з херсонськими мотивами, часто ставали об'єктом мистецьких пошуків художника. Особливо це проявлялося у численних етюдах, присвячених повсякденним сценам, таким як жваві зелені базари міста, що зберігалися в пам'яті художника протягом усього життя [3].

Варто зазначити, в експозиції було представлено твори Олексія Шовкуненка із приватних колекцій В. Федчишина, родини Маркових, Е. Димшиця, С. Гулого,

колекцій L'ART, аукціонного будинку Goldens, галереї «Ню Арт», галереї «Вернісаж».

Інтерактивна презентація, представлена у експозиції, виконала функцію ключового інформаційного цифрового ресурсу, спрямованого на поглиблене вивчення творчої спадщини митця, усвідомлення її культурної значущості та оцінку масштабів втрат (із 156 творів Олексія Шовкуненка у Херсонському обласному художньому музеї – 147 викрадено). Відеоряд створений на основі збереженого цифрового архіву фондів Херсонського обласного художнього музею імені О. О. Шовкуненка [2].

Висновки. Виставковий проєкт «Олексій Шовкуненко: Херсон – Київ» запрошує до переосмислення національної мистецької спадщини ХХ століття та є актом солідарності з херсонськими музейниками. У ході дослідження творчого доробку Олексія Шовкуненка постає не лише питання ідентифікації та визначення місцезнаходження його творів, актуалізується проблема збереження творів у музейних колекціях України у прифронтових зонах.

Список використаних джерел:

1. Виставка «Олексій Шовкуненко: Херсон – Київ»: проєкт музейної єдності. Український південь. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MstKTuqzoSk> (дата звернення 30.04.2025).
2. Виставка творів Олексія Шовкуненка. «Олексій Шовкуненко. Херсон – Київ». Національний музей «Київська картинна галерея»: офіц. Веб-сайт. URL: <https://knag.museum/index.php/uk/exhibitions-ua/current-2/170-oleksij-sovkunenko-herson-kiiv> (дата звернення 01.05.2025).
3. Владислава Дяченко. Херсон у творчості О.О.Шовкуненка. Херсонський обласний художній музей імені О.О. Шовкуненка: офіц. Веб-сайт. URL: <https://artmuseum.ks.ua/herson-u-tvorhosti-o-o-shovkunenka> (дата звернення 06.05.2025).
4. Лілія Вольштейн. «Про колекцію творів Шовкуненка», 29 Вересня, 2013. Херсонський обласний художній музей імені О.О. Шовкуненка: офіц. Веб-сайт. URL: <https://artmuseum.ks.ua/article/pro-kolektsiyu-shovkunenka.html> (дата звернення 06.05.2025).
5. Олексій Шовкуненко. Фрагменти спогадів з ілюстраціями. Херсонський обласний художній музей імені О.О. Шовкуненка: офіц. Веб-сайт. URL: <https://artmuseum.ks.ua/article/shovkunenka-spogady.html> (дата звернення 02.05.2025).
6. Шовкуненко Олексій Олексійович, український художник та педагог, до 140-річчя від дня народження. URL: <http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/files/2024/20240320-1.pdf> (дата звернення 02.05.2025) (дата звернення 02.05.2025).

УДК 791.23:7.041.2

Юлія Зеленко

здобувач вищої освіти

м. Київ

yozenlenko.fomd23@kubg.edu.ua

РОЛЬ І ВИКОРИСТАННЯ ЕТНОДИЗАЙНУ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

Анотація. *Стаття присвячена дослідженню ролі етнодизайну в сучасному українському кінематографі. Проаналізовано, як через візуальні засоби — костюми, декорації, символіку — етнодизайн відтворює культурну спадщину, формує національну ідентичність та збагачує художню мову фільмів. Розглянуто приклади з українських фільмів "Довбуш", "Слов'яни", "Щедрик" і "Захар Беркут".*

Ключові слова: *етнодизайн, кінематограф, українська культура, костюми, національна ідентичність.*

Постановка наукової проблеми. Сучасний український кінематограф виконує не лише естетичну, а й культурно-виховну функцію. Використання етнодизайну стає важливим інструментом у створенні національного кінопродукту, який формує візуальну ідентичність українців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання етнодизайну розглядалися у працях Климчука О., Філіпчука С., Гураль-Пайонк О. та інших. У науковому і мистецькому дискурсі етнодизайн трактується як синтетична дисципліна, що поєднує естетику, етнографію, історію та дизайн.

Мета і завдання статті. Метою статті є дослідження ролі етнодизайну в сучасному українському кінематографі та аналіз його застосування на прикладі конкретних фільмів. Завданням є виявлення функцій етнодизайну, визначення особливостей його реалізації в образотворчій мові фільмів.

Виклад основного матеріалу.

Етнодизайн у сучасному українському кінематографі виконує надзвичайно важливу функцію — він не лише формує візуальне середовище стрічки, а й поглиблює змістовий рівень оповіді, впливаючи на емоційне сприйняття глядача. Яскравими прикладами використання етнодизайну як складника національного

художнього коду є такі фільми, як «Довбуш», «Слов'яни», «Щедрик» і «Захар Беркут».

Фільм «Довбуш» (режисер Олесь Санін) вражає своєю глибокою етнографічною автентичністю. У стрічці надзвичайно точно відтворено елементи гуцульського побуту XVIII століття: традиційне вбрання, зокрема сорочки з геометричними візерунками, кептарі, запаски, головні убори; дерев'яні хати з характерним гуцульським різьбленням; інтер'єри, наповнені предметами побуту тогочасного населення Карпат. Символіка, вплетена у візуальні образи (вишивка, обереги, ритуальні предмети), створює ефект глибокого занурення у культурний код епохи, додаючи оповіді міфологічного та духовного виміру.

Серіал «Слов'яни» є прикладом реконструкції дохристиянської культури, у якій етнодизайн відіграє ключову роль у візуалізації міфологічного світу давніх слов'ян. Художники по костюмах і декораціях створили образи, що базуються на археологічних знахідках і наукових реконструкціях: одяг зі шкіри та льону, прикраси, обрядові предмети, архітектурні споруди з дерева й глини. Усе це не лише підсилює автентичність, а й формує атмосферу архаїчності, містичності, наближаючи глядача до світорозуміння давніх українських племен.

У драматичній стрічці «Щедрик» етнодизайн використовується для точного відтворення побуту міжвоєнної Галичини. Через деталі інтер'єру, меблі, вишиті рушники, традиційне вбрання героїв розкривається повсякденне життя українців у складний історичний період. Художній простір побудовано так, щоб через національні елементи (зокрема, орнаменти, текстиль, кольорову гаму) відчувати не лише атмосферу часу, а й ментальність людей того періоду, їхню стійкість, віру, цінності.

У фільмі «Захар Беркут» етнодизайн набуває епічного масштабу: костюми, озброєння, архітектура й ландшафт є не лише фоном, а частиною художньої мови. Завдяки деталізації оздоблення костюмів, використанню металу, дерева, шкіри, автентичних елементів декору, простежується спроба передати дух історичної епохи та підкреслити силу й єдність громади, її зв'язок із землею та традицією. Таке візуальне рішення допомагає створити ефект героїчного наративу, що підсилює ідеї фільму.

Усі ці приклади свідчать про активне використання візуальних кодів минулого у сучасному культурному наративі. Етнодизайн стає не лише декоративним інструментом, а засобом ідентифікації, трансляції національних цінностей, історичної пам'яті та культурної спадщини. Через костюми, предмети побуту, архітектуру та символіку українське кіно повертає глядача до глибинної автентики, переосмислюючи її у форматі сучасного мистецького висловлювання.

Таким чином, етнодизайн у вітчизняному кінематографі є не другорядним оформленням, а повноцінним носієм смислів — тим, що дає змогу через зоровий образ передати національну душу.

Висновки.

Етнодизайн у сучасному кіно сприяє формуванню національної ідентичності, популяризації української спадщини та збагаченню образотворчої мови. Він є невід'ємною частиною культурної комунікації, що трансліує цінності та сенси через візуальний код.

Список використаних джерел:

1. Барановська О. Сценографія історичного кіно: виклики та рішення // Український кіножурнал. – 2023. – №1.
2. Гураль-Пайонк О. Історія костюма України. – Тернопіль: Навчальна книга, 2018.
3. Інтерв'ю з О. Саніним про фільм "Довбуш" // Українська правда. – 2023.
4. Климчук О. Етнодизайн: теорія і практика. – К.: Либідь, 2017.
5. Малиновська Н. Вишивка як етнокод: візуальні смисли в костюмах // Образотворче мистецтво. – 2020. – №2.
6. Мартинюк І. Народне мистецтво в сучасному кінематографі // Мистецтвознавчі записки. – 2021. – Вип. 39.
7. Офіційні сайти фільмів "Довбуш", "Слов'яни", "Щедрик", "Захар Беркут".
8. Степаненко Л. Візуальна культура і національна ідентичність. – К.: Критика, 2019.
9. Філіпчук С. Етнодизайн як феномен української культури. – Львів: Сполом, 2020.
10. Візуальні образи в українському кіно // Кіно-Театр. – 2022. – №4.

УДК 746.3(477.75)

Маргарита Пугаченко, м. Познань
здобувач вищої освіти
m.puhachenko.asp@kubg.edu.ua

БІСЕР У КРИМСЬКОТАТАРСЬКІЙ ВИШИВЦІ

Анотація. Кримськотатарська вишивка є важливою частиною нематеріальної культурної спадщини України. Найвищого розквіту їх декоративне мистецтво досягло у період Кримського ханства від другої половини XV ст. до кінця XVIII ст. Розглянута колірна палітра притаманна вишивці кримських татар, типи візерунків, окрема увага приділена техніці шиття з використанням металевих ниток, застосуванню бісеру та характеру орнаментальних композицій. Проаналізовано семантику традиційного орнаменту «Орьнек», внесеного до списку ЮНЕСКО. Розглянуті предмети з фондів Республіканського кримськотатарського музею мистецтв (РКТМІ, м Сімферополь) та з фонду Бахчисарайського музею історії та культури кримських татар.

Ключові слова: кримськотатарська вишивка, орьнек, бісер, прикраси, художня культура.

Abstract. Crimean Tatar embroidery constitutes a significant part of Ukraine's intangible cultural heritage. The peak of its decorative art was achieved during the period of the Crimean Khanate, from the second half of the 15th century to the end of the 18th century. This paper examines the color palette characteristic of Crimean Tatar embroidery, the types of patterns, with particular attention to the stitching techniques using metallic threads, the application of beads, and the nature of ornamental compositions. The semantics of the traditional "Ornek" ornament, inscribed on the UNESCO heritage list, is analyzed. Items from the collections of the Republican Crimean Tatar Museum of Arts (RCTMA, Simferopol) and the Bakhchisaray Museum of History and Culture of the Crimean Tatars are reviewed.

Keywords: Crimean Tatar embroidery, ornek, beads, adornment, artistic culture.

Постановка наукової проблеми. Кримськотатарська вишивка є важливою частиною нематеріальної спадщини декоративно-ужиткового мистецтва України. Попри того, що Крим окуповано з 2014 року, необхідно досліджувати здобутки народної творчості. Технічна та орнаментальна специфіка потребують систематизації, зокрема бісерна оздоба національного костюма кримських татар.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У науковому обігу містяться праці, присвячені кримськотатарському текстилю, зокрема дослідження Х. Усеїнова, Л. Бекірової, П. Чепурини та музейних фондів. Проте окремої уваги бісерним елементам вишивки достатньою мірою не приділялось.

Мета і завдання статті. Метою є окреслити характерні риси кримськотатарської вишивки, приділив окрему увагу технікам в яких використовувались бісерні елементи.

Виклад основного матеріалу. Формування кримськотатарської вишивки тісно пов'язане з впливами Візантії та Близького Сходу. Найвищого розквіту декоративне мистецтво кримських татар досягло у період Кримського ханства від другої половини XV ст. до кінця XVIII ст. Для кримськотатарської вишивки в колірній гамі притаманне використання світлих відтінків пастельних кольорів: рожево-зелені, блакитно-жовті. Характерною особливістю є чергування кольорів при повторенні композиції, що складає враження рухливості орнаменту. Характерною рисою вишитого орнаменту є його яскраво виражений рослинний характер. Зооморфні та архітектурні мотиви дуже часто поєднуються із зображеннями дерев, квітів, плодів. Технічні засоби вишивки робили можливим використання рослинного орнаменту, давали можливість зображувати дрібні деталі філігранного малюнку. Композиція вишивки завжди чітко симетрична, з яскраво вираженою віссю симетрії, якою виступає квітка. Орнаментика належить до однієї з найпоширеніших комунікативних систем традиційного суспільства. В кримськотатарській вишивці кожен мотив мав власне емоційне та смислове навантаження і промовляє до навколишнього середовища універсальною мовою графічних символів. На відміну від європейської традиції шиття в кримськотатарському вишивальному мистецтві не використовуються спосіб "вливання" кольору в колір. Ефекти світлотіні досягаються шляхом розмаїття фактурних швів.

Основними техніками є:

1. татар ішлеме – глуха двостороння гладь, понад 60 швів;
2. есап ішлеме – напівпрозоре шиття для великих площин;
3. теллі – шиття золотою або срібною пластиною;
4. михлама – вишивка по оксамиту металевими нитками;
5. букме – накладення кручених золотих ниток;
6. каснак – тамбурний шов спеціальною голкою.

Особливе місце займає бісерне оздоблення (бонджук): металеві паетки (пул), річкові перлини (інджія). Ці елементи прикрашають головні убори (наприклад, марама), черевики, куртки, кисети, футляри тощо. Зразки можна знайти у фондах музеїв Сімферополя, Ялти та Бахчисарая.

Символіка орнаментів представлена композицією «Орьнек», яка збереглася навіть під час депортації. Її елементи мають чітке семантичне навантаження, пов'язане з обрядами та життєвими циклами.

Висновки. Кримськотатарська вишивка є унікальним прикладом збереження нематеріальної спадщини. Її вивчення дозволяє реконструювати не лише естетику, а й глибину народного символізму.

Список використаних джерел:

1. Бекірова Л. Традиції кримськотатарської вишивки. Київ: Дніпро, 2015.
2. Каталог Республіканського кримськотатарського музею мистецтв. Сімферополь, 2021.
3. Орнаментальна спадщина кримських татар / упоряд. М. Сеїтмеметов. Київ: Либідь, 2019.

4. Усеїнов Х. Історія кримськотатарського декоративно-ужиткового мистецтва. Сімферополь, 2006
5. Ornek, a Crimean Tatar ornament and knowledge about it. [Електронний ресурс] // Офіційний сайт ЮНЕСКО. URL: <https://ich.unesco.org/en/RL/ornek-a-crimean-tatar-ornament-and-knowledge-about-it-01601> (дата звернення: 17.05.2025).

Віктор Карпов,

доктор історичних наук

завідувач кафедри дизайну Київського столичного

університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0000-0002-3446-9187

e-mail: v.karpov@kubg.edu.ua

ДИЗАЙН КОД МІСЬКОЇ АЙДЕНТИКИ КИЄВА

Відповідно до визначення британського Департаменту громад та місцевого самоврядування від 2006 року дизайн-кодом називають набір ілюстрованих правил проектування та вимог, які є прикладами та інструкціями з питань розвитку міста або області. Це графічна мова, за якою живе велике місто, працюють муніципальні структури, до якої дослухається бізнес. Його неможливо розробити без залучення спеціалістів різних галузей, представників громад, підтримки з боку владних структур. У разі вдалих рішень він полегшує життя містянам, створює зрозумілі канали комунікації всередині міста, проектує публічні простори і поповнює міський бюджет. Якщо ж дизайн-код відсутній, це закладає підвалини для соціального незадоволення, нерівних правил гри для усіх видів торгівлі, візуальної засміченості та значних збитків.

У сучасних умовах розвитку урбаністичних просторів важливою складовою є створення ефективною та гармонійною міської айдентики. Київ, як столиця України, має потужний історичний, культурний та економічний потенціал, що визначає його імідж на міжнародній арені. Айдентика міста не тільки сприяє розвитку економіки міста, але й активно впливає на візуальний вигляд урбаністичного середовища. Важливим завданням є встановлення нормативних вимог до носіїв айдентики та створення естетично привабливого міського середовища.

Міська айдентика — це система візуальних елементів, що забезпечують впізнаваність міста і відображають його ідентичність. Це сукупність символів, кольорів, шрифтів, логотипів, а також елементів інфраструктури, таких як

дорожні знаки, вивіски, зовнішня реклама тощо, які виконують роль кодування середовища. Від дизайну міської айдентики безпосередньо залежить не лише естетичний вигляд міста, але й зручність, комфорт і емоційний зв'язок з його жителями та гостями.

Дотичне до міської айдентики поняття бренд міста – це емоційна складова, що створює враження про місто. Він базується на його особливостях, досліджених експертами, і має на меті створити стратегію, що підкреслює ці особливості. Брендинг формує філософію, а айдентика – це візуальна комунікація цієї філософії через кольори, шрифти та інші елементи. Отже, брендинг та айдентика взаємопов'язані процеси, які по суті утворюють певний код.

Дизайн код міста є набором візуальних стандартів і правил, які визначають, яким чином повинні виглядати об'єкти зовнішньої реклами, інфраструктура та інші елементи, що формують міський простір. Метою цього коду є забезпечення гармонії між жителями міста та рекламою, архітектурою і природними ландшафтами.

"Правила чистого міста", або дизайн-код — це чіткі правила, які формують комфортний та безпечний оточуючий простір на вулицях, без візуального шуму зовнішньої реклами. Сюди також входять хороше освітлення, зручна інфраструктура, інклюзивність та навіть елементи громадського мистецтва, як-от мурали. Остання тема особливо актуальна для Києва, вуличне візуальне мистецтво якого не регулюється належним чином. У результаті з'являється стінопис з Есмеральдою на історичній будівлі Києва, шквал обурення і петиція про мурали.

Дизайн-код це цілісна система, яка не просто регулює зовнішню рекламу та вивіски, а й допомагає місту уніфікувати вказівні знаки та створити стратегію руху міста на роки вперед. Нижченаведені 6 аспектів регулюються правилами системи, а саме:

- Громадські території (як-от парки, сквери, тротуари, зупинки громадського транспорту та місця для паркування);

- Навігація (містить елементи вуличної, дорожньо-транспортної та велосипедної інфраструктури);
- Благоустрій (зовнішня реклама, інформаційні вивіски та освітлення вулиць);
- Тимчасові споруди (наприклад, літні тераси, вбиральні, кіоски);
- Малі архітектурні об'єкти (фонтани, вуличні меблі, артоб'єкти тощо);
- Елементи озеленення (ландшафтний дизайн).

Дизайн-коди можуть існувати на різних рівнях, а їх впровадження може бути ініціативою місцевих органів або громадських активістів. Кожне місто має свої вимоги, але всі вони затверджуються міською радою.

У Києві цей документ впроваджено у 2017 році та відображено у нормативному акті *«Правила розміщення рекламних засобів у місті Києві»*. Основна мета дизайн-коду – гармонізувати зовнішню рекламу з архітектурою міста, зберегти історичну та культурну цінність столиці. Згідно з рішенням КМДА, місто поділили на 5 зон, де нулем вважається центр Києва, вільним від реклами. Сюди потрапили також центральні вулиці, площі та парки, а також низка транспортних розв'язок. Як результат, за кілька років потому у Києві зникло 75% зовнішньої реклами у центральній частині міста. Впорядковано центральну вулицю Хрещатик та Андріївський узвіз де повністю виключено використання великих рекламних конструкцій.

У центральних районах, особливо в історичних зонах, таких як Софійська площа, Андріївський узвіз чи Хрещатик, заборонено встановлення білбордів, а дозволяються лише сітілайти та лайтбокси, які відповідають загальному стилю району. Висота рекламних конструкцій обмежується 2,5 метрами, щоб уникнути переважаючого над архітектурними об'єктами, а кольорова гама має бути стриманою, без надмірно яскравих і агресивних відтінків, які можуть порушити візуальну гармонію. Конструкції розміщуються з урахуванням просторових обмежень: не менше 30 метрів від перехресть, із заборонаю встановлення на тротуарах, пішохідних зонах чи перед фасадами історичних будівель.

У зонах із високою інтенсивністю руху людей, таких як зупинки транспорту чи входи до метро, дозволено розміщення лише інформаційної реклами, яка не заважає пересуванню громадян. Особливі вимоги передбачено для історичних будівель: реклама не повинна закривати декоративні елементи фасадів, шрифти та композиція мають бути лаконічними та естетично відповідати контексту міста, з акцентом на культурну та історичну цінність міського простору.

Візуальна айдентика Києва є складною та багатогранною, протягом століть зазнавала значних змін, відображаючи історію, еволюцію міста, його культуру та цінності. Візуальна айдентика Києва не є статичною, вона постійно еволюціонує, щоб відображати нові реалії та прагнення міста. Дослідження візуальної айдентики міст має важливе значення, оскільки допомагає глибше зрозуміти, як візуальні образи міста формують його сприйняття та впливають на життя містян.

Дизайн-код міста Києва постійно оновлюється з урахуванням нових технологій, соціальних потреб та глобальних трендів у містобудуванні. Сучасні тенденції включають:

- **Розумні міста:** Впровадження Інтернету речей для оптимізації міських процесів (Київ цифровий).
- **Екологічний дизайн:** Збільшення кількості зелених зон, використання перероблених матеріалів.
- **Інклюзивний дизайн:** Забезпечення доступності для всіх груп населення.
- **Креативні простори:** Створення місць для творчості, мистецтва та інноваційних проектів.

Дизайн-код міста Києва є ключовим інструментом для забезпечення гармонійного та сталого розвитку столиці. Він дозволяє зберегти історичну спадщину, інтегрувати сучасні технології та створювати комфортні умови для життя мешканців. Постійне оновлення та адаптація дизайн-коду до нових викликів сприяє формуванню унікального образу Києва як сучасного, динамічного та культурно багатого міста.



раніше

#рекламудоладу: вул. Антоновича



сьогодні

УДК 351.85(477):008

Ігор Хлібосолов,
*доцент кафедри гуманітарних наук
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва
i.khlibosolov@kmaest.edu.ua
ORCID 0009-0003-0493-0109
(Київ, Україна)*

КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА ЯК МЕТОД ДЕРЖАВНОГО УПРАВЛІННЯ

Культурна політика як специфічний і цілеспрямований метод державного управління формується ще наприкінці XVIII ст. У такому контексті варто зазначити, що власне концепція культурної політики розвивалась одночасно з тим, як змінювався контент поняття “культура”. Аналіз міжнародних нормативно-правових актів загалом свідчить про динаміку в розумінні терміну “культурна політика”. Скажімо, у доповіді “Політика у сфері культури – попередні міркування” заявлено про “комплекс операціональних принципів, адміністративних і фінансових видів діяльності та процедур, які забезпечують основу дій держави у сфері культури”. В такому контексті реалізація політики у сфері культури є “всією сумою свідомих та обґрунтованих дій (або відсутність дій) в суспільстві, направленої на досягнення певної культурної мети, за допомогою оптимального використання всіх фізичних і духовних ресурсів, які має у своєму розпорядженні суспільство сьогодні” [7]. З визначення виходить, що культурна політика характеризується якістю свідомого обдуманого процесу, в основу якого закладені принципи та цілі, що обумовлюють діяльність і процедури з їхньої реалізації на практиці. Позначені й основні суб’єкти культурної політики – держава і суспільство.

“Декларація Мехіко” визначила культурну політику як складову частину всієї соціальної політики, що повинна інтегрувати суспільство. Документ сформулював основні принципи культурної політики, виходячи із широкого розуміння культури як комплексу “характерних матеріальних, духовних, інтелектуальних і емоційних рис суспільства, що включає в себе не лише різні

мистецтва, а й спосіб життя, основні правила людського буття, системи цінностей, традицій і вірувань” [1].

Згодом основні орієнтири культурної політики обговорювалися на міжнародних форумах. Зокрема, «План дій з використання культурної політики в інтересах розвитку» визначив зміст культури як увесь комплекс найяскравіших духовних, матеріальних, інтелектуальних та емоційних рис, що характеризують суспільство або соціальну групу. Нагальною потребою культурної політики стало завдання розвитку та заохочення пріоритету культури миру, істотними компонентами якої стали міжкультурний діалог і толерантне ставлення до носіїв іншої культури. На національному рівні “План дій” рекомендував проводити культурну політику, яка “прагне створювати відчуття нації як багатолікого співтовариства в межах структури національної єдності – співтовариства, втіленого у цінностях, які можуть розділятися всіма чоловіками та жінками і давати доступ, простір і голос усім його членам” [6].

У Конвенції “Про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження” [8], культура розглядається як сукупність притаманних суспільству або соціальній групі відмітних ознак – духовних і матеріальних, інтелектуальних та емоційних; крім мистецтва і літератури, вона охоплює спосіб життя, “вміння жити разом”, системи цінностей, традиції, вірування. Крім того, зазначено, що процеси глобалізації, стимульовані швидким розвитком нових інформаційних і комунікаційних технологій, хоча й є викликом для культурного розмаїття, разом з тим, створюють умови для нового діалогу між культурами та цивілізаціями. Визначено принципи збереження і сприяння плідного розмаїття культур: принцип самобутності, різноманітності й плюралізму; принцип взаємозв’язку культурного розмаїття і прав людини; принцип взаємозв’язку культурного розмаїття і творчості; принцип взаємозв’язку культурного розмаїття з міжнародною солідарністю і т. ін.

Важливо зазначити, що проблематика державної культурної політики все більше привертає увагу світової наукової спільноти. У цій царині активно

працюють історики, філософи, культурологи, а з кінця 1980-х років долучилися юристи, економісти, соціологи, політологи, фахівці в галузі управління.

Скажімо, наукова інтерпретація терміну “культура політика” виокремлює а) традиційний, структурно-інституціональний; б) функціонально-управлінський; в) програмно-цільовий; г) правовий; д) структуралістсько-конструктивістський; е) гуманітарний підходи до визначення культурної політики.

Всі вони фактично пов’язані з існуванням трьох парадигм державної культурної політики у світі, які отримали назви: американська, британська та французька. Вирізняються вони рівнем державного втручання у процеси підтримки культури, обсягами та механізмами недержавної підтримки митців і мистецьких заходів. Так, *американська модель* (ринкова) відзначається децентралізацією підтримки культури, провідною роллю приватних спонсорів і фондаций, високим рівнем власної господарської ефективності культурно-мистецьких закладів. *Британська модель* (партнерська) передбачає підтримку культури держави за принципом “витягнутої руки”, розподілом бюджетних коштів через автономні недержавні й напівдержавні інституції. *Французька модель* (патерналістська) зорієнтована на потужну й централізовану підтримку національної культури. Жодна з цих моделей взаємовідносин держави з культурною сферою не існує у “чистому” вигляді, їх складові елементи знаходяться у постійній взаємодії. Фактично йдеться лише про превалювання тієї чи іншої моделі під час вибору тих чи інших напрямків та інструментів державного регулювання у сфері культури, а також реалізації культурно-політичних рішень.

Прикладом програмно-цільового підходу до поняття “культурна політика” є наукові розробки югославських дослідників М. Драгичевич-Шешич і Б. Стойковича, які стверджують, що “культурна політика є свідомим регулюванням у галузі культури під час ухвалення необхідних рішень з усіх питань, що стосуються культурного розвитку суспільства загалом” [2]. Науковці запропонували власну класифікацію державної культурної політики,

виокремивши п'ять основних моделей: 1) ліберальна модель, обов'язкову складову якої становить ринок культурних товарів і послуг; 2) частково-державна модель; 3) бюрократично-просвітницька модель; 4) престижно-просвітницька модель; 5) національно-емансипована модель.

У межах структуралістсько-конструктивістського підходу С. Манді вважає, що культурна політика – це надання засобів і можливостей окремій особистості познайомитися з культурною спадщиною минулого та культурним потенціалом сьогодення у соціальному контексті [5].

Цікавим є філософське подання проблематики Р. Зимовець на основі аналізу взаємовпливу влади, зрозумілої як феномен життєвого світу, та культури як горизонту самоочевидного життєво світового знання [3]. О. Гриценко, розглядаючи державну політику в культурній галузі як цілеспрямовану діяльність держави, окреслює можливі домінуючі механізми впливу на культуру [1, с. 15, 19]. На думку О. Кравченка, поняття “культурна політика” є одним із тих, змістовна контраверсійність яких ілюструє характер культурних і цивілізаційних процесів в Україні, декларацією намірів держави щодо модернізації системи духовних пріоритетів суспільства [4, с. 115].

Висновок. Культура, з одного боку, є системоутворюючою духовною субстанцією, що забезпечує формування самобутніх просторово-часових вимірів соціуму та відображає соціально-історичне розмаїття етносів і людських цивілізацій, з іншого – являється об'єктом державного управління, визначається як складно-структурована, динамічна система, розвиток якої здійснюється відповідно до синергетичних закономірностей і цілеспрямованого регулюючого впливу з боку держави й її інститутів. Як об'єкт державного управління культура – це цілісний комплексний процес, головним орієнтиром якого є людина, її безумовний духовний розвиток і вдосконалення.

Список літератури

1. Декларація Мехіко (Загальна декларація ЮНЕСКО про культурне розмаїття): схвалена Всесвітньою конференцією ЮНЕСКО з політики в галузі культури у Мексиці, 26 липня – 6 серпня 1982 р.
2. Хлібосолов І.О. Концептуальне моделювання державної культурної політики. *Культура і сучасність*, 2017. № 2. С. 182-189.

3. Кобець Р. Феноменологія як філософія культури. *Філософ. і соціолог. думка*. 1996. №7/8.
4. Дискурс публічної політики / О.В.Кравченко. *Культура України*: [зб. наук. праць]. Х.: ХДАК, 2010. Вип.29. С. 47-57.
5. Хлібосолов І.О. Теоретико-методологічні засади державного регулювання національного культурного простору. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 2017. Вип. XXXVIII. С. 22-30.
6. План дій з використання культурної політики в інтересах розвитку: схвалений Стокгольмською міждержавною конференцією ЮНЕСКО, березень – квітень 1998 р.
7. Політика у сфері культури – попередні міркування: документ ЮНЕСКО, прийнятий на круглому столі в Монако, 1967 р.
8. Про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження: Конвенція ЮНЕСКО, схвалена на Генеральній конференції 20 жовт. 2005 р., док. № 952-008 (ратифіковано Постановою Верховної ради України від 20 січ. 2010 р.)

УДК 671.12(292.53):746(477)

Ольга Коновалова

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка,
м. Київ
e-mail o.konovalova@kubg.edu.ua

АЗІЙСЬКО-ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ТРАНСФЕР ЮВЕЛІРНИХ ПРИКРАС: ДО ГІПОТЕЗИ МІГРАЦІЙ

Анотація. У дослідженні представлено обґрунтування гіпотези щодо центральноазійських джерел українських бісерних прикрас на підставі висвітлення історико-політичних контактів України з Османською імперією протягом XV–XVIII століть.

Ключові слова: військово-політичні процеси, Османська імперія, ювелірні прикраси, байса, салба, декоративне мистецтво.

Постановка наукової проблеми. В українській гуманітаристиці доволі докладно висвітлюються характеристики традиційних українських бісерних прикрас: типологія, функціональні та художньо-символічні особливості. Проте доволі узагальнено надається інформація щодо умов та векторів поширення оздоб національного строю. Від ранньої східнослов'янської доби, коли степи Північного Причорномор'я контролювалися тюркомовними кочовими племінними об'єднаннями гунів (IV–V ст.) до нового часу (XVIII ст.) відбувались зв'язки з центральноазійськими державами, в окремі періоди набуваючи сплесків значної активності (експансія Османської імперії протягом XV–XVIII ст.), що зрештою вплинуло на формування європейської культури та ювелірних прикрас, зокрема.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сьогодні існує доволі багато праць, присвячених історичним зв'язкам України із державами Сходу. Утім, саме дослідження філологів у царині українсько-тюркських мовних контактів посприяло виявленню певних векторів поширення прикрас у хронологічному й територіальному вимірах [2, 6]. Також доробок науковців у царині мистецтвознавства частково висвітлює проблему походження прикрас, але з акцентом на європейському просторі, «з незначним турецьким впливом» [6, 1554].

Мета і завдання статті. Мета статті – обґрунтувати гіпотезу міграції композиційних особливостей ювелірних прикрас із Центральної Азії на терени України. Зазначена мета обумовила низку наступних завдань:

- окреслити головні україно-тюркські історико-політичні контакти, що спричинили трансфер прикрас протягом XV–XVIII ст., за доби активного вторгнення в український мовний і культурний простір;

- виявити етимологічні збіги назв українських та середньоазійських оздоб салба, байса.

Виклад основного матеріалу. В основу розвідки було покладено саме тюркський контент, адже територія України стала полем для руху кочових народів Близького Сходу й Центральної Азії, а також певним фронтиром між Сходом і Заходом.

Першим контактом для даної розвідки відзначено часи ранньої східнослов'янської доби, коли степи Північного Причорномор'я контролювалися тюркомовними кочовими племінними об'єднаннями гунів (IV–V ст.), аварів-обрів (VI ст.), болгарів (VI–VII ст.) та хозарів (VII–X ст.) [7, 254].

За доби Київської Русі хозарів витіснили печеніги (IX–XI ст.), які, в свою чергу, поступилися кипчакам-куманам-половцям (XI–XIII ст.), [5, 747]. Важливими мистецькими артефактами цієї доби є нагрудні прикраси, виکارбовані на монументальних статуях половців IX–XIII ст., так званих «кам'яних бабах».

Кримський хан Менглі Гірей у 1482 р. здійснив перший великий похід на Україну, захопив Київ і взяв полонених. Відтоді татарські походи відбувалися щороку, а то й двічі-тричі на рік. У 1492–1497 рр. Менглі Гірей здійснив ряд походів на Київщину, Поділля, Волинь, Чернігівщину, Холмщину й Галичину.

На початку XVI ст. експансія османів посилилась у західному напрямку через Молдову з метою захоплення Відня й панування на теренах західної Європи. Після перемоги Османської імперії у битві при Мохачі в 1526 р., на підкорених османами угорських землях утворилася нова провінція – Османська Угорщина (1526–1699), на території якої у XVII ст. з'явилося 165 основних (мектеби) і 77 середніх та вищих теологічних шкіл (медресе) в 39 міських поселеннях Угорщини. У школах навчали письма, арифметики, читання Корану і молитви. Саме з цього часу починається 150-ти літнє панування Османської імперії у Центрально-Східній Європі [4, 322].

Окрім османських провінцій, в орбіті імперії знаходилися також залежні території (території з особливим статусом), зокрема, Кримське ханство, Молдавія і Волощина. Було утворено окремі адміністративні одиниці: бейлербейлік Темешвар (1552) в нинішній Румунії, на теренах України – Кам'янецький єялет (1672–1699) [1, 54–55], Хотинське нагіє (1713–1806).

Також варто пам'ятати про франко-османський альянс, офіційно укладеним 1536 р. між Франциском I, королем Франції, і Сулейманом I, султаном Османської імперії. Цей стратегічний союз був одним із найважливіших закордонних союзів Франції.

У 1669 р. в Париж для перемовин прибув постанець Мехмета IV, якого з почестями приймав Людовік XIV. Відтак, Франція започаткувала захоплення всім турецьким – «тюркері», оскільки намагалась демонструвати альянс із могутньою Османською імперією. Активізація дипломатичних й торгівельних відносин між державами відобразилась і на моді. Зацікавлення Турцією поширилось після видання у Франції 1704 року першого перекладу «Казок тисяча й однієї ночі», А публікація «Перських листів» Шарля де Монтеск'є у

1721 р. викликала захоплення описів життя й побуту при дворі турецького султана.

Вистновки. Доволі потужні військово-політичні, соціально-економічні й культурні контакти з Османською імперією спричинили суттєвий тюркський вплив на мовний простір південно-західних регіонів України – Поділля, Покуття, Південну Гуцульщину й Буковину. Відтак, поява назв прикрас «байса» і «салба» має азійське походження та сягає періоду панування Османської імперії. Салба тісно пов'язана з традиційним татарським жіночим костюмом, є його невід'ємною частиною з обрядово-знаковими характеристиками. Байса як назва довірчої грамоти, символа влади татаро-монгольських ханів XIII–XV ст., набула поширення з XVIII ст. у чоловічому буковинському строї у вигляді нагрудного гердану з вплетеним по центру дзеркальцем.

Місцева традиція використання скляних та металевих прикрас увібрала мовні й певні композиційні азійські особливості, утім, залишилась унікальним явищем української культури.

Список використаних джерел:

1. Енциклопедія історії України: Т. 4: Ка – Ком / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. К.: Наукова думка, 2007. – 528 с.
2. Сібрук А. В. Структура та семантика назв прикрас (на основі пам'яток XI–XIV ст.): дис. ... канд. філолог. наук: 10.02.01 / Пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. Київ, 2011. 267 с.
4. Товтин Я. Битва під Могачем та її наслідки для земель Угорського королівства // *Acta Hungarica*. 2007. Evf. 18. С. 322–326.
5. Українсько-тюркські мовні контакти. Українська мова: Енциклопедія. Київ: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2000. URL: <http://litopys.org.ua/ukrmova/um132.htm>
6. Фединчук О. Намисто в комплексі прикрас русинів та румунів Буковини XIX–XX ст. *Народознавчі зошити*. 2017. № 6. С. 1549–1556.
7. Юренко С. П. Гуни. Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. К. : Наукова думка, 2004. Т. 2 : Г – Д. С. 254.

УДК 7.01:111.852(043.2)

Ольга Коновалова,
кандидат мистецтвознавства,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
e-mail: o.konovalova@kubg.edu.ua
Максим Аюпов, бакалавр
м. Київ
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
email: mvaipov.im21@kubg.edu.ua

АПОЛЛОНІЧНЕ І ДІОНІСІЙСЬКЕ ЯК ЕСТЕТИЧНА ДИХОТОМІЯ В МИСТЕЦТВІ

Анотація. У статті розглянуто концепцію Аполлонічного та Діонісійського як базову естетичну дихотомію, що відображає суперечність між раціональним і чуттєвим началами в культурі. Проаналізовано філософські джерела (Ф. Ніцше, А. Бергсон) та приклади зобразотворчого мистецтва, які репрезентують ці начала. Визначено вплив даної опозиції на формування художнього мислення в історичній ретроспективі.

Ключові слова: аполлонічне, діонісійське, естетика, дихотомія, мистецтво.

Постановка наукової проблеми. У сучасному мистецтвознавстві спостерігається зростаючий інтерес до філософських підвалин художньої творчості. Однією з ключових категорій є дихотомія аполлонічного і діонісійського, яка не лише пояснює природу творчості, але й дозволяє осмислити художні процеси як прояви метафізичних опозицій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Концепт був сформульований Фрідріхом Ніцше у праці «Народження трагедії з духу музики». Згодом ідеї дихотомії творчих начал були розвинуті в естетиці модернізму, зокрема у творах Т. Манна, А. Бергсона, а також у психологічних дослідженнях К. Г. Юнга. У візуальному мистецтві ця опозиція виявляється через контраст класичної гармонії (Аполлон) і експресії (Діоніс).

Мета і завдання статті. Метою статті є аналіз категорій аполлонічного і діонісійського як художньо-філософських начал у мистецтві.

Завданнями є:

- Визначення змісту понять у контексті філософії культури;
- Виявлення проявів цих категорій в образотворчому мистецтві;
- Окреслення впливу дихотомії на художнє мислення ХХ століття.

Виклад основного матеріалу

Аполлон у грецькій міфології символізує світло, логіку, структурованість і гармонію. У мистецтві це – ідеал краси, досконалих форм, симетрії, розумного порядку. Прикладом аполлонічного може слугувати класична грецька скульптура, зокрема статуї Поліклета, або живопис Рафаеля, де панує ясність і гармонія.

Натомість Діоніс – бог виноробства, театру, та інстинктів – є символом руйнування меж, надлишковості, пристрасті. У мистецтві діонісійське виявляється у творах, що апелюють до несвідомого, емоційного, містичного. Прикладом може бути творчість Е. Мунка, В. Ван Гога або експресіоністів.

Ці два начала нерідко поєднуються, утворюючи естетичну напругу. Наприклад, у творчості Мікеланджело або аполлонічне формальне начало – чітка композиція, вивірена анатомія, симетрія – взаємодіє з діонісійською експресією: напруженим рухом тіл, емоційним наповненням сцен, драматизмом образів. У Пабло Пікассо подібна дихотомія також простежується: ранні періоди демонструють раціональне формоутворення, натомість експерименти кубізму або «жінки, що плачуть» періоду громадянської війни в Іспанії передають сильні діонісійські емоції. Таким чином, формальна аполлонічність балансується чи навіть вступає в напружений діалог із емоційною, діонісійською експресією, що створює багатошаровість художнього висловлення.

Митці ХХ століття дедалі частіше не обирають одне з начал, а шукають нові способи їх поєднання, зіштовхування чи навіть примирення. Це стосується не лише живопису, але й театру, музики, архітектури, де аполлонічна чіткість і діонісійська свобода стають не протилежностями, а джерелами творчого пошуку.

Висновки. Дихотомія Аполлонічного й Діонісійського є ефективною аналітичною моделлю, що дозволяє інтерпретувати різні стилі та напрямки мистецтва як прояви базових онтологічних установок. Її осмислення важливе не лише для історико-мистецького аналізу, а й для сучасної художньої практики, де все частіше спостерігається свідоме змішання раціонального та емоційного начал.

Список використаних джерел:

1. Барт Р. Міфології. Київ: Основи, 2004. 270 с.
2. Бергсон А. Творча еволюція. Київ: Юніверс, 2000. 328 с.
3. Ніцше Ф. Народження трагедії з духу музики. К.: Основи, 1993. 192 с.
4. Юнг К. Г. Архетип і символ. Центр учбової літератури, 2014. 436 с.

УДК 75+73:7.038.53(477)“20”

Шелепова Вікторія,
здобувач вищої освіти

Київського столичного університету

імені Бориса Грінченка, Київ

СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙ У ТВОРЧОСТІ РОМАНА ПЕТРУКА: АНАЛІЗ ЖИВОПИСНИХ ТА МОНУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ

Анотація. У тезах розглянуто особливості творчого методу сучасного українського художника Романа Петрука, який поєднує національні мистецькі традиції з інноваційними підходами у живописі та монументальному мистецтві. Проаналізовано низку творів митця, у яких простежується синтез етнокультурних мотивів, символізму та сучасної візуальної мови. Особливу увагу приділено переосмисленню жанру натюрморту як філософсько-естетичного феномена, а також використанню кольору, фактури й композиції як засобів художнього мислення. Матеріал демонструє значення індивідуального стилю митця у контексті збереження й трансформації культурної спадщини України.

Ключові слова: Роман Петрук, етнодизайн, натюрморт, монументальний живопис, традиція і модерн, українське мистецтво.

Abstract. The paper explores the creative method of contemporary Ukrainian artist Roman Petruk, who skillfully combines national artistic traditions with innovative approaches in painting and monumental art. The study analyzes a number of the artist's works that demonstrate a synthesis of ethnocultural motifs, symbolism, and modern visual language. Special attention is given to the reinterpretation of the still life genre as a philosophical and aesthetic phenomenon, as well as to the use of color, texture, and composition as tools of artistic expression. The material highlights the significance of the artist's individual style in preserving and transforming Ukraine's cultural heritage.

Keywords: Roman Petruk, ethnodesign, still life, monumental painting, tradition and modernity, Ukrainian art.

Сучасне українське мистецтво є унікальним простором перетину історичних традицій, національної ідентичності та новаторських тенденцій. У цьому контексті особливої уваги заслуговує творчість Романа Петрука — заслуженого діяча мистецтв України, живописця, монументаліста, педагога, який активно працює в галузі сакрального та декоративного мистецтва. Його художній доробок вирізняється глибоким філософським змістом, символізмом і поєднанням класичних та сучасних підходів.

Мета дослідження. Дослідити синтез традицій і інновацій у творчості Романа Петрука, проаналізувати його живописні та монументальні твори, визначити роль митця в розвитку сучасного українського мистецтва.

Методи дослідження. У роботі використано мистецтвознавчий аналіз, порівняльний аналіз живопису та монументальних творів, інтерпретацію символіки, а також вивчення історико-культурного контексту. Проводилось візуальне спостереження, аналіз композиційних, колористичних і стилістичних особливостей.

Виклад основного матеріалу. Творчість Романа Петрука вирізняється концептуальною глибиною, візуальною складністю та філософським наповненням. Вона є яскравим прикладом гармонійного поєднання традиційних форм українського мистецтва з інноваційними підходами до художнього висловлення, що робить його доробок особливо актуальним у сучасному культурному контексті. Однією з провідних характеристик творчого методу художника є послідовний діалог між візуальними кодами української традиції та новітніми художніми практиками. Його роботи вбирають у себе образність іконопису, орнаментальні елементи народного декоративного мистецтва, естетику символізму, трансформуючи їх через призму постмодерністського світобачення. Петрук не імітує минуле — він створює мости між сакральним і буденним, вічним і особистісним, колективною пам'яттю й індивідуальним переживанням.

У творчості митця сакральність набуває філософського, онтологічного характеру. Вона не обмежується традиційними іконографічними формулами, а постає як внутрішній вимір, духовний простір, що запрошує глядача до глибокого діалогу із самим собою. Образи Петрука не є буквальними релігійними символами, вони радше репрезентують стан внутрішнього пошуку, метафізичного занурення у смисли буття. Такий підхід дозволяє художнику уникати поверхневої декоративності й досягати глибокого філософського резонансу в кожній композиції.

Важливою рисою є також відчуття монументальності, притаманне всім творам митця — як станковим, так і масштабним. Навіть у межах полотна відчувається просторове мислення, архітектоніка форми, узагальнення силуетів та великі колірні площини, що створюють ефект цілісності й епічності. Ця монументальність не лише формальна — вона концептуальна, адже кожен твір Петрука вирізняється масштабом ідеї, емоційною глибиною й філософською напругою.

Особливе місце у творчому доробку митця посідає матеріальність зображення. Петрук активно використовує змішані техніки, серед яких — асамбляж, багат шаровий живопис, включення дерев'яних або гіпсових елементів, рельєфна поверхня. Його твори набувають предметної виразності, стають об'єктами, що прагнуть вийти за межі площини і взаємодіяти з простором глядача. Така матеріальна багатовимірність підсилює не лише візуальну, а й змістову глибину творів. Колір у творах художника виконує не просто декоративну функцію — він несе емоційне навантаження, психологічний підтекст, символічну багатозначність. Яскраві насичені барви співіснують із тонкими нюансами, створюючи внутрішній ритм і напругу композиції. Колористичне рішення часто є ключем до розуміння внутрішнього стану зображуваного образу або простору.

У творчості Романа Петрука широко використовуються візуальні метафори, які відкриті до численних інтерпретацій. Повторювані образи очей,

дерев, хрестів, постатей, архітектурних елементів формують систему знаків, що вказують на духовні та культурні шари української ментальності. Художник не дає готових відповідей — він відкриває простір для роздумів, запрошує глядача стати співучасником творення сенсу.

Окрему увагу у творчості митця привертає тема української ідентичності. Це не поверхнева етнічна цитатність, а глибоке екзистенційне осмислення національної культури як частини внутрішнього досвіду людини. Образи Петрука — це символи пам'яті, архетипи душі, які поєднують історію, традицію, інтуїцію та індивідуальний погляд на світ.

Таким чином, Роман Петрук творить сучасне мистецтво, що стоїть на перетині традиції й інновації, глибини й експерименту. Його живопис і монументальні роботи — це візуальні тексти, що вимагають не тільки зорового сприйняття, а й внутрішнього осмислення. Це мистецтво діалогу — між епохами, між художником і глядачем, між матеріальним і духовним світом.

Висновки. Синтез традицій та інновацій у творчості Романа Петрука є не лише індивідуальною рисою митця, а й проявом ширших процесів у сучасному українському мистецтві. Такий підхід сприяє актуалізації культурної спадщини, збереженню ідентичності та формуванню нового художнього мислення. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на глибший аналіз окремих циклів творів, зокрема сакрального живопису, або на вивчення впливу творчості художника на молоде покоління митців.

Ключові слова: Роман Петрук, українське мистецтво, традиція, інновація, монументальний живопис, символіка, сучасність, сакральність

Список використаної літератури

1. Бойко Л. В. Сакральне в українському мистецтві: традиції і сучасні трансформації // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — 2020. — № 2. — С. 35–42.

2. Гончаренко С. О. Пластичні засоби в сучасному українському живописі: тенденції, новації // Мистецтвознавчі записки. — 2021. — № 40. — С. 58–65.
3. Зайцева В. І. Етнокультурні коди візуального мистецтва: від традицій до сучасності. — Київ : КНУКіМ, 2019. — 148 с.
4. Ільченко А. О. Іконографія і постіконографія: візуальні стратегії українського сакрального мистецтва // Науковий вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — 2022. — № 3. — С. 72–80.
5. Кравець І. С. Монументальне мистецтво України ХХ–ХХІ століть: спадковість і новаторство. — Львів : ЛНАМ, 2020. — 192 с.
6. Мельник Я. В. Символізм у живописі: філософські інтерпретації образу // Культура і сучасність. — 2021. — № 1. — С. 44–51.
7. Петрук Р. Живопис як внутрішній ландшафт: мистецькі роздуми // Каталог виставки «Трансформації». — Івано-Франківськ, 2023. — С. 3–7.
8. Руденченко А. А. Етнодизайн як синтез мистецтва і культури: навчально-методичний посібник. — Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2021. — 120 с.
9. Степанова В. Л. Традиція і сучасність в українському мистецтві: виклики та перспективи // Вісник Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну. — 2020. — № 1. — С. 12–19.
10. Шевчук Н. Г. Архетип у художній культурі: український контекст // Мистецтвознавство України. — 2022. — Вип. 28. — С. 88–96.

УДК 7.038:7.046.3:316.7

Юлія Шеменьова,
заступник директора з навчально-виховної роботи
Фахового коледжу «Універсум»
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка,
доктор філософії (PHD), член Національної спілки художників України
м. Київ, Україна
y.shemenova@kubg.edu.ua

Феміністичні наративи в українському стріт-арті: від традиційних образів до емансипації

Анотація. У праці досліджується трансформація жіночого образу в монументальному мистецтві України від традиційних стереотипів до сучасних емансипаційних репрезентацій. Наголошується на тому, що з 2010-х років стріт-арт став важливим простором для переосмислення гендерних ролей, віддзеркалюючи суспільні зміни: від радянського колективізму до пошуку індивідуальної ідентичності та емансипації. Проаналізовано зміну образу жінки в муралах і графіті: від схематичних зображень матері-трудівниці до феміністичних ікон, мислительок, військових та волонтерок. Крім того, розглядається розвиток фемінізму в Україні, його інтелектуальні витoki та суперечності, зокрема вплив західних ідей і національних традицій.

Ключові слова: стріт-арт, фемінізм, образ жінки, традиції, емансипація

Abstract. This work explores the transformation of the female image in Ukrainian monumental art from traditional stereotypes to contemporary emancipatory representations. It emphasizes that since the 2010s, street art has become an important space for rethinking gender roles, reflecting societal shifts from Soviet collectivism to the search for individual identity and emancipation. The study analyzes the evolution of the female image in murals and graffiti: from schematic depictions of the mother-laborer to feminist icons, thinkers, military personnel, and volunteers. Furthermore, the development of feminism in Ukraine, its intellectual origins and contradictions, as well as the influence of Western ideas and national traditions, are examined.

Key words: street art, feminism, female image, traditions, emancipation

Український стріт-арт як форма візуального протесту й громадського самовираження став важливим простором для переосмислення гендерних ролей з 2010-х рр. У ньому відбиваються трансформації суспільства: від радянського колективізму до сучасного пошуку ідентичності та емансипації. Особливо яскраво це простежується у зображенні жінки. Образ якої поступово трансформується від стереотипного зображення матері та працівниці – до феміністичної ікони, мислительки, військової та волонтерки.

Радянське монументальне мистецтво мало чітку пропагандистську мету, де жінка зображувалась як частина «нової радянської людини» – без індивідуальності з суворо визначеними функціями: мати, трудівниця, активна учасниця «будівництва комунізму».

До типових радянських образів жінки можна віднести: працівницю – героїню праці з серпом або у спецодязі, що рівна з чоловіком у праці, але не у праві на лідерство (мозаїчний барельєф «Союз», 1977 р. авт. Яків Райзін, Микола Тихонов); мати-героїню – де репродуктивна роль жінки була центральною, тобто народжувати, виховувати, підтримувати (мозаїчний барельєф «Материнство», друга половина 80-х рр. XX ст. авт. Яків Райзін, мозаїчне панно «Материнство» 1967 р., авт. Валентин Константинов), ну і звісно – патріотку, яка у воєнні часи була медсестрою, партизанкою, символом жертви [2].

Художня культура України після здобуття незалежності повсякчас намагалась утвердитися відкиданням радянського минулого. Після розпаду СРСР особливий інтерес викликали постаті, що в радянській системі були альтернативними, часом навіть протестними до офіційної репресивної доктрини соцреалізму. Однак в українському мистецтві, включно з періодом незалежності, переважали наративи у яких відтворювали класичний чоловічий погляд на жінку. Серед художників, що стали практикувати сучасне мистецтво в 90-х рр. XX століття, домінували чоловіки, а в мистецьких спільнотах, разом із новими альтернативними пошуками, панував традиційний гендерний розподіл ролей [7].

Проте в минулому української культури все ж можна віднайти й емансипативні ідеї. Так, уже після розпаду СРСР Соломія Павличко (донька поета-шістдесятника Дмитра Павличка) у своїй праці «Фемінізм» розглядела у культовій письменниці XIX ст. Лесі Українці феміністку.

Існує безліч варіантів визначення самого поняття «фемінізм», навколо якого впродовж багатьох десятиліть точиться полеміка, але цілком можна пристати до загальної фундаментальної ідеї про те, що «жінка страждає від систематичної соціальної несправедливості з причини своєї статі» і вважати її основою численних феміністичних теорій сьогоднішнього дня (ліберальної, марксистської, радикальної, психоаналітичної, соціалістичної, екзистенціальної, постмодерністської). Втім фемінізму як явища або зрілої інтелектуальної течії в Україні не існує ні в суспільному, ні в культурному житті, ні тим більше в науковому аналізі. Фемінізм – це феномен «іншої» західної цивілізації, і хоча в Україні в останні десятиліття XX ст. зародилася потужна феміністична традиція (представлена Наталею Кобринською, Оленою Пчілкою, Ольгою Кобилянською, Іваном Франком, Михайлом Павликом і частково Михайлом Драгомановим), її витоки також йшли з Заходу – від соціалістичних ідей, насамперед відомих праць Фрідріха Енгельса, трактату «Поневолення жінок» Джона Стюарта Міла, п'єс Генріка Ібсена тощо.

Активний розвиток фемінізму в Україні можна пояснити тим, що в часи коли суспільство прагне до свободи і одночасно звертається до джерел власної інтелектуальної культури, вивчає національну історію воно є логічним, однак його вираження протягом останніх 10 років часом перекреслює його початкові засади. Зокрема виступи активісток групи «Femen» та подібні перформативні

акції від сучасних художниць Марії Куликовської та Оксани Чепелик (проект «Квіти демократії»), які включають порнографічні елементи, навпаки нівелюють та заявляють образ жінки у суспільстві сильно фізично та інтелектуально, тієї, що має власну гідність та свободу [4].

Після 1991 року простір українських міст став відкритим для неформального мистецтва. З'явилися перші графіті, мурали, що коментували соціальні теми, зокрема і гендерні. На початку XXI століття українські мисткині разом з чоловіками-райтерами поступово почали створювати мурали та графіті в яких піднімали теми гендерної нерівності, тілесності та стереотипного образу жінки в суспільстві. З початком російсько-української війни (2014 року й донині) відбувається переосмислення митцями жіночого образу – жінка перестає бути тильною фігурою. Стріт-арт-художники починають репрезентувати її як захисницю, революціонерку, волонтерку. Все частіше з'являються феміністичні меседжі на стінах, графіті та мурали які виступають проти домашнього насильства, сексизму та гендерної дискримінації у виконанні і жінок-художниць і чоловіків («Обійми себе», Херсонське шосе, 28, Миколаїв; «Назустріч щастю» проспект Миру, 107, Маріуполь; «Любить – не любить», Лисичанськ (всі О. Корбан)) [1].

Одне з провідних місць у сюжетному контексті сучасного українського муралу відводиться образу патріотичної жінки яка транслює етно-культурні традиції регіонів країни. Так на Заході України переважають образи молодих дівчат у вишиванках, стилізовані під поп-арт, сюжетні композиції із зображенням жінок у національному одязі з етнічними орнаментами. До прикладу варто зазначити стінописи Західної України, зокрема «Гуцулка з куркою» (Івано-Франківськ), «Поділька з веретеном» (Хмельницький), «Буковинка» (Чернівці), виконані митцями Мартою й Юрієм Пітчуками.

Вітчизняні райтери майстерно збалансовують образ жінки, досягаючи «золотої середини» відносно до радянських художників: українська жінка уособлює не тільки ніжність та чуттєвість, що були типовими для довоєнного мистецтва, але й виявляє риси вільної та рішучої особистості. У сучасних умовах митці перегруповують акценти та наголошують на сильних сторонах характеру української жінки, таких як сміливість, вірність та патріотичність. Як от в муралі «Сім'я для чотирилапого» по вул. Златоустівська у м. Києві із зображенням Анастасії Тихої з міста Ірпінь, власниці притулку для собак з інвалідністю, яка під обстрілами рятує 19 собак на візках з палаючого міста, як символ людяності і незламності українців [6].

Такі образи українських жінок надихають створювати мурали іноземних митців на теренах Європи. Так, у міжнародний день біженців у Будапешті представник УВКБ ООН в Угорщині Роланд Шілінг та мер 7-ого району м. Будапешт Петер Недермюллер відкрили на одній з будівель по вул. Клаузал мурал із зображенням української жінки з двома дітьми, яка, рятуючись від російського нападу на Україну, пішки перетинала українсько-угорський кордон у пункті пропуску Вилло-Тисабеч 27 лютого 2022 року, на третій день повномасштабного вторгнення росії в Україну [5].

Наразі український стріт-арт, пройшовши шлях від ідеологічного мовчання радянської доби до повноцінного громадського висловлення, став простором, де суспільство може відкрито говорити про гендер, рівність і роль жінки. Еволюція жіночого образу – від ідеалізованої матері-трудівниці радянських фресок і мозаїк до феміністичної активістки, захисниці та культурної героїні на сучасних муралах – демонструє не лише зміну художньої мови, а й глибоку трансформацію суспільної свідомості.

Сучасні вуличні художники – як жінки, так і чоловіки репрезентують жінку як суб'єкт, а не об'єкт: з власним голосом, вибором і силою. Їхні твори стають не лише естетичним феноменом, але й візуальними маніфестами, що протистоять дискримінації, утверджують гідність і відображають багатогранність української ідентичності. У цьому контексті стріт-арт відіграє роль не тільки мистецтва, а й своєрідної історіографії емансипаційної боротьби – візуальної хроніки змін, що вже відбулись, і тих, що ще попереду.

Список використаних джерел

1. Із першого натискання на балончик я зрозумів - це любов. Мураліст Корбан розповів про рідне місто. URL: <https://svoi.city/articles/149244/muralist-korban-rozpoviv-pro-ridne-misto> (дата звернення 10.05.2025).
2. Маріупольські мозаїки від А до Я. Монументальний путівник. URL: https://lb.ua/culture/2020/07/16/461317_mariupolski_mozaiki_vid_ya.html?utm_source=chatgpt.com (дата звернення 01.05.2025).
3. Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм. URL: <https://prostory.net.ua/ua/krytyka/139-obraz-zhertvy-i-emansypatsiia-narys-pro-ukrainsku-art-stsenu-i-> (дата звернення 07.05.2025).
4. Павличко С. Фемінізм. Вид-во «Основи», Київ, 2002. 327 с.
5. У Будапешті створили мурал із зображенням української жінки-біженки з двома дітьми. URL: <https://life.ko.net.ua/?p=131857> (дата звернення 12.05.2025).
6. У Києві відкрили мурал із дівчиною, яка на початку війни врятувала собак з Ірпеня. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-kyiv/3741241-u-kievi-vidkrili-mural-iz-divcinou-aka-na-pocatku-vijni-vratuvala-sobak-z-irpena.html> (дата звернення 01.05.2025).
7. Федоренко С. Український мурал періоду російсько-української війни: проєктний та соціокультурний вимір. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 64, том 2, 2023. С. 136-143.

УДК 37.013.5:37.036:7.038

Андрій Мазов,

викладач циклової комісії образотворчого мистецтва і дизайну
Фахового коледжу «Універсум» Київського столичного університету імені
Бориса Грінченка, здобувач вищої освіти Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука,
м. Київ, Україна
a.mazov@kubg.edu.ua

Інтеграція стріт-арту в навчальні програми: можливості та виклики

Анотація. У праці розглядається інтеграція стріт-арту в навчальні програми мистецьких закладів освіти як інноваційний крок у підготовці сучасних художників та дизайнерів. Висвітлено переваги впровадження стріт-арту в освітній процес: практичність, розвиток креативного мислення, можливість реалізації проєктів у реальному середовищі та залучення молоді до соціального діалогу. Наведено приклади успішного викладання стріт-арту у вищих навчальних закладах США, де студенти отримують теоретичні знання та практичний досвід, беруть участь у майстер-класах, музейних виставках і групових проєктах. Наголошено на унікальності авторського курсу «Мурали та графіті-арт в сучасному монументальному мистецтві», який вивчають студенти спеціальностей «Образотворче мистецтво» і «Графічний дизайн» Фахового коледжу «Універсум» Київського столичного університету імені Бориса Грінченка. Окреслено основні виклики інтеграції стріт-арту в навчальні програми закладів фахової передвищої освіти.

Ключові слова: інтеграція, стріт-арт, графіті, мурали, навчальна програма.

Abstract. The article examines the integration of street art into the educational programs of art institutions as an innovative step in the training of contemporary artists and designers. The advantages of incorporating street art into the educational process are highlighted: its practical nature, the development of creative thinking, the opportunity to implement projects in real-world environments, and the engagement of young people in social dialogue. Examples of successful street art instruction in higher education institutions in the United States are provided, where students gain both theoretical knowledge and practical experience by participating in workshops, museum exhibitions, and group projects. The uniqueness of the course «Murals and Graffiti in Contemporary Monumental Art», studied by students majoring in «Fine Arts» and «Graphic Design» at the Professional College «Univsum» of Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, is emphasized. The main challenges of integrating street art into the curricula of specialized secondary education institutions are also outlined.

Key words: integration, street art, graffiti, murals, curriculum.

У ХХІ столітті мистецтво активно виходить за межі класичних форматів. Глядач дедалі частіше зустрічає візуальні образи не в музейних залах, а на стінах будівель, парканах, переходах, у форматі графіті, трафаретів і муралів.

Стріт-арт – це не лише форма самовираження, а й засіб комунікації з суспільством, інструмент привернення уваги до соціальних, екологічних та політичних проблем. Тому запровадження цієї тематики у навчальні програми мистецьких закладів освіти є кроком до оновлення змісту та методів підготовки сучасного художника та дизайнера. Адже, інтеграція стріт-арту в навчальний процес студентів дає низку переваг:

- *Практичність.* Студенти отримують можливість реалізовувати свої проекти в реальному середовищі – на фасадах, стінах навчальних закладів або міських об'єктів, що значно підвищує рівень соціальної відповідальності.
- *Розвиток креативного мислення.* Стріт-арт базується на концептуальному підході та вимагає вміння мислити нестандартно, працювати з символами, архітектурою, простором.
- *Залучення до соціального діалогу.* Через стріт-арт-твори студенти можуть висловити свою громадянську позицію, підтримати суспільно важливі теми, такі як права людини, збереження природи, історична пам'ять тощо.

Такий досвід вже протягом останніх десяти років мають студенти деяких Коледжів та Університетів на теренах США. Зокрема, LIM College (Нью-Йорк) пропонує теоретико-практичний курс «ARTS 2031 – «Graffiti and Street Art», який охоплює історію графіті від доісторичних часів до сучасного стріт-арту. Протягом трьох навчальних кредитів студенти знайомляться з графіті та сучасним рухом глобального вуличного мистецтва. В процесі вивчення зазначеного курсу студенти пізнають методи опису та оцінки твору вуличного мистецтва, відвідують музейні виставки в Нью-Йорку, присвячені стріт-арту, виконують дослідницьку роботу про вуличного художника та створюють практичний груповий проєкт, пов'язаний з вуличним мистецтвом [2].

City College of New York (Нью-Йорк). Курс «ART 31186» досліджує еволюцію графіті від давньоєгипетських написів до сучасного стріт-арту, включаючи феномен «train bombing» у Бронксі, дослідження районів Нью-Йорку як місця зародження класичного графіті, шляхом зустрічей з п'ятьма сучасними райтерами, під час яких студенти беруть участь у майстер-класах з технік графіті, досліджують графіті-майданчики, відвідують тематичні музейні виставки. У процесі навчання здобувачі освіти ведуть щоденник. Курс завершується презентацією своїх висновків щодо важливої теми, пов'язаної з вуличним мистецтвом [3].

Long Island University (Post Campus, США). На курсі даного університету студенти вивчають три кредити у вигляді вибіркової дисципліни. «Історія та виникнення вуличного мистецтва та графіті» – це назва курсу, який почали викладати у 2010 році. У даному вузі перед стартом навчання було проведено мікротестування між студентами. Саме їх зацікавленість та ентузіазм стали важливою частиною стратегії викладання стріт-арту. Студенти регулярно перемикаються між лекціями на основі слайдів та відео, технічними

демонстраціями, відвідуваннями музеїв та галерей, презентаціями запрошених художників та практичним досвідом спільного створення графіті-творів. початку викладання цього курсу серед запрошених артистів та лекторів були: Г. Венг Сміт, SEBS (псевдо), Кріс Стейн, Саке (псевдо), Леон Рід IV, Джон Фекнер, Гейб Шенберг, Кетрін Лорімер та Ліндсі Табас [4].

В українських закладах вищої освіти та фахової передвищої освіти тема стріт-арту розглядається в рамках дисциплін «Історія мистецтв», «Історія образотворчого мистецтва», «Шрифти» та проєктних практиках. Втім серед подібних курсів до вищезазначених можемо віднести лише один авторський курс «Муралі і графіті-арт в сучасному монументальному мистецтві», який вже другий рік поспіль викладається у Фаховому коледжі «Універсум» Київського столичного університету імені Бориса Грінченка та включає теоретичну та практичну підготовку нової плеяди вуличних художників міста Києва. Під час курсу студенти коледжу вивчають техніки та технології сучасного монументального мистецтва, основи роботи з просторовими об'єктами міського середовища, техніко-технологічні особливості створення зображення на стіні, особливості його пластичного моделювання. Фінальною заліковою роботою студентів є виконання графіті на паркані коледжу та створення першої в Києві легальної галереї графіті. В рамках курсу, також, планується залучення студентів до міських та всеукраїнських фестивалів вуличного мистецтва. Такий приклад демонструє, що стріт-арт може бути частиною навчального процесу без шкоди для академічних стандартів [1].

Втім, як і будь-яка інновація інтеграція стріт-арту не позбавлена труднощів, серед яких варто зазначити:

- *Стереотипне сприйняття.* Для частини суспільства стріт-арт досі асоціюється з вандалізмом. Це вимагає просвітницької роботи як серед студентів, так і серед викладачів.
- *Підготовка викладачів.* Не кожен викладач має відповідну кваліфікацію або досвід роботи з сучасними вуличними техніками, відповідно потрібне підвищення кваліфікації або залучення до роботи молодих митців-практиків.
- *Технічні й правові бар'єри.* Робота в публічному просторі часто потребує дозволів, координації з місцевою владою, фінансових ресурсів та технічної бази.

Інтеграція стріт-арту в навчальні програми фахових коледжів мистецького спрямування – це не лише інновація, а необхідність. Вона дозволяє адаптувати мистецьку освіту до вимог часу, розширити уявлення студентів про можливості мистецтва, дати їм інструмент прямої взаємодії з соціальним простором. Проте успіх цієї інтеграції залежить від готовності до міждисциплінарного підходу, гнучкості викладачів та підтримки з боку адміністрації навчальних закладів.

Список використаних джерел

1. Муралі та графіті-арт в сучасному монументальному мистецтві. URL: https://fku.kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/uk/PDF/ck_duz/rob_program/24_25/3GD_Mural_graf25.pdf (дата звернення 05.05.2025).

2. ARTS 2031 - Graffiti and Street Art. URL:
https://catalog.limcollege.edu/preview_course_nopop.php?catoid=90&coid=49176&utm_source=chatgpt.com (дата звернення 10.05.2025).
3. Graffiti & Street Art. URL: https://ccny-undergraduate.catalog.cuny.edu/courses/1266661?utm_source=chatgpt.com (дата звернення 08.05.2025).
4. Teaching graffiti history and practice. URL:
https://blog.vandalog.com/2013/07/30/teaching-graffiti-history-and-practice/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення 11.05.2025).

УДК 745.52/75.04 (4-011/-015)"16–19"

Уляна Белнакіта,
здобувачка аспірантури кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
orcid.org/0000-0001-9082-8415 м. Київ, Україна
zpr.ukr.ua@gmail.com

Орієнтальні теми в європейському живописі

Анотація. З-поміж тем орієнтального мистецтва, що стали затребувані в європейському живописі від часів Середньовіччя, однією з найперших стало зображення ошатного східного текстилю. Серед нього виділялися драперії та килими під тронем Богородиці, тканини в облаченні візантійських священників, одяг екзотичних персонажів штибу одалісок з сералей, наложниць азійських, китайських, африканських гаремів; зображення гейш, мандаринів, султанів, ханів, шахів, ширваншахів; шовкові ширми і віяла. Осібно в цьому ряду можна розглянути сюжетні композиції зі сценами продажу рабів на ринках, сцени купання, лавки антикварів, образи далекосхідних, індійських, середньоазійських побутових і романтичних сцен.

Ключові слова: декоративне мистецтво, образотворче мистецтво, орієнталістика, східне мистецтво, живопис, Європа, килими, текстиль.

Східне мистецтво стало частиною європейської культури ще з часів давніх цивілізацій, коли почали формуватися основи дипломатичних стосунків, прийшла мода на обмін подарунками, що запроваджувався у більш розвинених країнах, та відбувалися купівлі рабів з різних регіонів (у тому числі представниць прекрасної статі), а також династичні союзи, які закріплювалися єднанням родів з різних частин світу. З доби античності поширеною практикою за прикладом скарбниць китайських пагод і святилищ Єгипту, Греції, Риму також стало збирання скарбів у різних музейонах, пінакотеках, кунсткамерах Європи [1, с. 1–511].

З часів Візантії, коли почали інтенсивно змішуватися культури східних і західних земель, а також під час великого переселення народів, поступово мода на ошатні вироби зі слонової кістки, різьби по дереву, художнього металу, кераміки, скла, текстилю [3, с. 128–130] досягла різних куточків Європейського континенту. Вже від XIV–XV століття (від часів фра Філіппо Ліппі, Антонелла де Мессіна, Яна ван Ейка, Лоренцо Лотто, Андреа Мантенья тощо [5, с. 10–78]) орієнтальні тканини стали іміджевими акцентами фрескового розпису багатьох храмів, ікон, вітарів, їх почали зображати як прикраси підлог, стін, меблів інтер'єрів та екзотичні оздобы екстер'єрів будинків, розміщуючи в просторі живописних полотен на мостах, балконах тощо.

У живописі Ренесансу прекрасних мадонн і європейських світських красунь прийнято було зображувати в ноші з індійських, перських, турецьких, шовкових, атласистих парчевих, оксамитових тканин, інколи в дорогих орієнтальних

тканинах означеного штибу, часто із застосуванням мотивів квіток і плодів гранату, купонного дамаського візерунку, орнаментами з пейслі (індійських чи турецьких огірків) тощо також інколи демонстрували і введення срібної, золотної нитки. З доби бароко в європейському живописі почали представляти східні килими, ювелірні прикраси, кунтушеві пояси, інколи повністю ткані з пряденого золота, прикрашені самоцвітним камінням, ошатними аксесуарами.

Від XVII століття зворотніми явищами шинуазрі, тюркері, японері, індо-сарацинського стилю в Європі (характерний приклад – живопис Яна Вермейера Делфтського), стало звернення до європенері у країнах Сходу.

З межі кінця XVIII – початку XIX століть і до початку XX століття орієнталізм виокремився в напрям розвитку культури Західної Європи у музиці, графіці, архітектурному декорі та найбільше живописі. В останньому він найбільше був пов'язаний із спадком арабо-мусульманських культур різних країн світу. Одним з найбільш відомих майстрів цього напрямку творчості був Ежен Делакруа, у творчості якого проявилися впливи мистецтва країн Магрибу, арабського Єгипту, Далекого Сходу.

Загалом до напрямку орієнталізму варто зараховувати Ана-Луї Жироде, Ораса Верне, Альфреда Деоданка, Ежена Фромантена, Леона Бонну, Жана Домініка Енгра, Ігнаса Спірідона, Фредеріка Лейтона, Фредеріка Бріджмена, котрі зображували біблейних героїв давньої Іудеї, сучасних їм екзотичних персонажів із впізнаваними темами кшталту образів циганок, танців живота, продавців килимів, мешканців гаремів, східних правителів на троні в оточенні знаті тощо [4, с. 1–170].

Отже, з-поміж орієнтальних тем в європейському живописі від часів «діалогу культур» доби Ренесансу було прийнято зображати східні ринки тканин і килимів, продаж рабів, танці живота, наложниць й одалісок у сералях, єврейок в образах східних красунь, сцени ритуальних омовінь та ініціацій, часто змішуючи східну стилістику в певний мікст культур кшталту попурі. Поруч із шинуазрі, тюркері, японері, індо-сарацинським стилем в європейському живописі упродовж XVIII – початку XX століть також поширювалася мода на європенері (зворотнє явище) у східному мистецтві.

Література:

1. Саїд Едвард В. Орієнталізм / пер. з англ. В. Шовкун. Київ: Основи, 2001. 511 с.
2. Школьна О., Белнакіта У. Іранські килими фірми «Фаравахар» з традиційними сюжетними композиціями і живописними сценами. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. №6. С. 208–215. DOI: [10.32782/uad.2024.6.23](https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.23)
3. Школьна О., Прядко С. Тапісярні та персіярі на теренах Речі Посполитої XVIII століття. *Молодий вчений*, 2021. 11 (99). С. 128–130.
4. Carrier David. A world art history and its objects. University Park: Pennsylvania State University Press. 2008. 170 p.
5. King Donald and Sylvester David. The Eastern Carpet in the Western World, From the 15th to the 17th century, Arts Council of Great Britain, London, 1983. P. 10–78.

УДК 75(477) "19-20"

Боровик Дмитро Сергійович (Київ, Україна)
аспірант, кафедра образотворчого мистецтва,
Факультет образотворчого мистецтва та дизайну,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, Київ, Україна
<https://orcid.org/0009-0004-2428-1131>
d.borovyk.asp@kubg.edu.ua

Трансформація стилістики творчості В. Куликова кінця ХХ – початку ХХІ століть

Анотація. Творчість Віталія Куликова зазнала відчутної трансформації від академічного реалізму до синтетичних форм постмодерну. У його роботах простежуються впливи конструктивізму, супрематизму, кубізму, сюрреалізму та локального авангарду. Поступове переосмислення художньої мови призвело до ускладнення форми, узагальнення кольору, використання метафоричної структури зображення. Його стиль став поєднанням раціональної геометрії та емоційної експресії, що відображає зміну естетичних орієнтирів і культурної чутливості на зламі епох.

Ключові слова: Віталій Куликов, стилістика, конструктивізм, авангардизм, Харківська художня школа, постмодернізм, трансформація живопису, кубізм, сюрреалізм.

У мистецькому контексті Харківщини постать Віталія Миколайовича Куликова (1935-2015) є знаковою, зокрема у вимірах стилістичної еволюції художньої мови другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Його творча діяльність охоплює кілька десятиліть інтенсивного пошуку, адаптації та переосмислення художніх традицій, у межах яких поступово формувався індивідуальний стиль митця. У цьому контексті важливо проаналізувати трансформацію його художньої стилістики, звертаючи увагу на внутрішню логіку змін, культурно-історичні чинники та індивідуальні особливості авторської мови.

На ранньому етапі своєї творчості В. Куликов тяжів до принципів реалістичної школи, що була домінантною у післявоєнному мистецтві СРСР. Академічна підготовка, здобута в Харківському художньо-промисловому інституті, заклала основи для подальшої реалізації у сфері реалістичного живопису, однак уже у 1960-х роках спостерігається прагнення до розширення меж зображального мислення. Перші експерименти з формою, площинністю, узагальненням кольору свідчили про інтерес митця до конструктивізму та пластичних рішень, споріднених з естетикою українського авангарду початку ХХ століття.

Водночас у творчості В. Куликова помітно резонує вплив супрематизму – насамперед у його графічному доробку. Він не просто імітує формальні ознаки супрематичного мистецтва, а перетворює їх на інструмент концептуалізації простору та структури зображення. Особливо яскраво це проявляється у його композиціях із домінуванням лінійної ритміки, геометризованих масивів, де

колір функціонує як самостійна категорія. Такий підхід наближує Куликова до логіки авангардного мислення, хоча митець не входив до кола українського неоавангарду 1990-х.

Починаючи з 1980-х років, відбувається помітна зміна у стилістиці художника, пов'язана з переосмисленням постмодерних підходів до візуальної форми. В. Куликов вводить сюрреалістичні елементи у композиційну структуру своїх робіт, зокрема у жанрових сценах та портретах, де реальність зазнає метафізичного зміщення. У творах цього періоду образи постають як носії символічного змісту, де важливу роль відіграє іронія, гіпербола, іноді – цитата з класичного живопису, біблії. В таких роботах художник балансує між реалістичною і абстрактною моделлю бачення, створюючи впізнавану авторську стилістику, що так близько наближається до кубізму.

На зламі тисячоліть, у 1990-2000-х роках, стильова палітра митця ускладнюється. Його композиції стають дедалі більш кубізованими: фігури дробляться, площини ламаються, лінії підпорядковуються геометричній логіці. При цьому колористичні рішення залишаються стриманими, що свідчить про вплив таких постмодернових течій, як пізній конструктивізму з елементами неоекспресіонізму. У цей період творчості В. Куликов намагається віднайти гармонію між внутрішнім станом об'єкта і структурною організацією простору.

Постать В. Куликова також заслуговує на увагу як культурного інтерпретатора Харківського локального авангарду. Його звернення до спадщини Казимира Малевича, Василя Єрмілова, Бориса Косарева, було не просто актом референції, а осмисленим включенням до національного модернізму. Йдеться про спробу вивести Харківську художню школу з-під тиску соцреалістичних канонів і повернути її у берхливу течію експерименту, відкритості, діалогу з європейським контекстом. У цьому сенсі В. Куликов виступає як послідовник і одночасно трансформатор ідей авангардизму у новітній епосі. Його творчість стала наче ковтком свіжого повітря, у кмнаті з закритими вікнами.

Його пізні роботи відзначаються пластичною свободою, що тяжіє до абстрактного експресіонізму. Це вже не академічний живопис і не деконструктивна система авангардистських ліній, а глибоко особисте висловлювання, де стилістика підпорядкована внутрішньому психоемоційному ритму. На думку харківських дослідників, ця еволюція художньої мови Куликова була природною відповіддю на драматизм суспільних змін та втрат ідентичності, що переживалися пострадянською культурою на рубежі століть [1, 8, 9, 10, 11].

Таким чином, стильова трансформація творчості Віталія Куликова – це послідовне відображення інтелектуального й естетичного зростання митця. Від реалістичних засад до філософської абстракції, від конструктивістського мислення до постмодерної деконструкції – його творчість постає як глибока рефлексія над формою, ідеєю, художнім часом. Куликов не був прямим представником жодного з -ізмів ХХ століття, але його мистецтво – це авторський синтез епохи, в якому втілено дух художніх пошуків та локального модернізму Харкова.

Джерела:

1. Віталій Куліков : альбом [Текст] / упоряд.: М. Шток. Київ: Родовід, 2009. 296 с.
2. Григор'єва О. Інтерв'ю з Віталієм Куликовим. 7 канал. Харків, грудень 2007.
3. Каталог виставки Код міста: Харків. Станковий портрет. Харків: Муніципальна галерея, 2009. 48 с.
4. Ключко Д. 65 українських шедеврів. Визнані й неявні. Київ: ArtHuss, 2019. 244 с.
5. Ливанова М. Бути, а не здаватися. Особистості. 2014. № 4. С. 18–23.
6. МІСТО ХА. Харківська Муніципальна Галерея. URL: <https://shorturl.at/eVVxb> (дата звернення: 20.05.2025).
7. Пономаренко М. В. Проблеми «великої форми» в портретному малярстві Віталія Куликова // Сучасне мистецтво: Наук. зб. ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс, 2015. Вип. XI. С. 193–200.
8. Смирна Л. В. Індивідуалістична оптика протононконформізму та її формологічні трансформації 1930–1960-х років. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство. 2020. № 42. С. 56–64.
9. Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: Видавництво Фенікс, 2017. 480 с.: іл.
10. Шило О. В. Г. А. Бондаренко – майстер проєкційного малюнка. Харківський художньопромисловий інститут. Матеріали наук.-метод. конф. Професорсько-викладацького складу та аспірантів інституту за підсумками наукової роботи в 1996 р. Харків: ХХПІ, 1997. С. 85–87.
11. Шило О. Григорій Антонович Бондаренко і його школа. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2021. Вип. 2. 394 с.