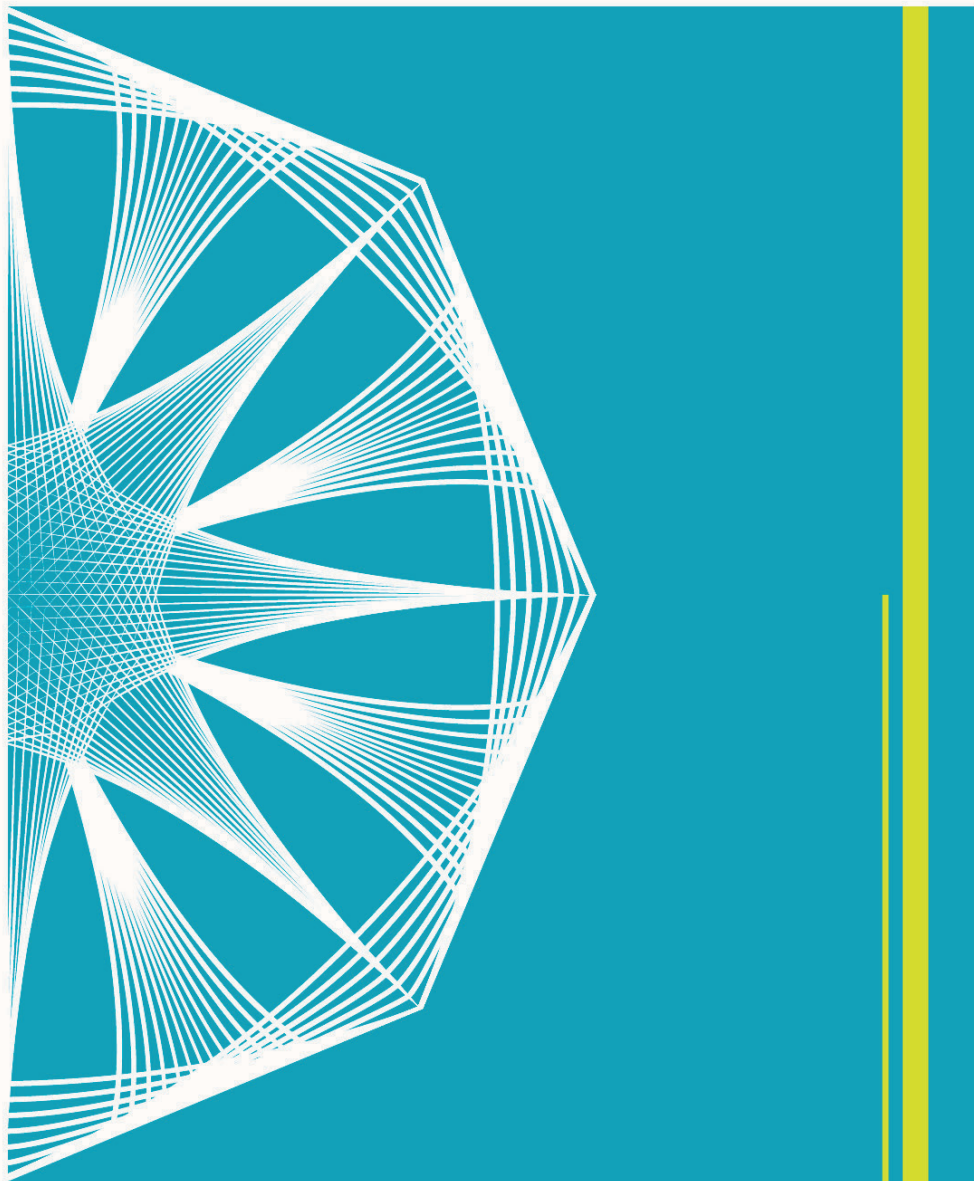


АРПРОСТІР

05
2025

НАУКОВО-МИСТЕЦЬКИЙ ЖУРНАЛ



КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

ISSN: 251-4135

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА



АРТПРОСТІР
Науковий журнал
Видається з 2015 р.
Випуск 5

Київ - 2025

ISSN: 251-4135

BORYS GRINCHENKO
KYIV METROPOLITAN UNIVERSITY



ARTSPACE
Scientific Journal
Published since 2015
Volume 5

Kyiv-2025

DOI: <https://doi.org/10.28925/2519-4135.2024.5>

УДК 008+7/011(059)

АРТПРОСТІР: наук.журн. Київ: Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025. Вип. 1(5). 157 с.

Головний редактор:

Зайцева В.І., к.мист., доц., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Заступники головного редактора:

Романенкова Ю.В., д.мист., проф., Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури (Київ, Україна)

Братусь І.В., к. філ. н., доц., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Відповідальний секретар:

Коновалова О.В., к. мист., доц., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Редакційна колегія

Аззаріті-Фурамолі Л., д.ф., доц., Університет Телематика (Мілан, Італія);

Рокачук В., д.мист., доц., Інститут культурної спадщини Міністерства освіти та досліджень Республіки Молдова (Кишинев, Молдова);

Троха Б., д.філос.н., проф., Зеленогурський університет (Зелена Гура, Польща);

Гняздовський А., д. філос., доц., Інститут Філософії та Соціології Польської Академії наук (Варшава, Польща);

Клиніна Т.С., к. іст. н., Техаський Університет (Остін, США);

Рогожа М.М., д.філос.н., проф., Київський національний

університет імені Тараса Шевченка (Київ, Україна);
Варивончик А.В., д.мист., проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Київ, Україна);
Кузьменко Г.В., к.пед.н., доц., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв (Київ, Україна);
Урсу Н.О., д. мист., проф., Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка (Кам'янець-Подільський, Україна);
Гуцул І.А., к. мист., доц., Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка (Кам'янець-Подільський, Україна);
Василенко В.М., к.т.н., доц., Державного університету «Київський Авіаційний Інститут» (Київ, Україна);
Свердлик З.М., к. іст. н., доц., Київський Національний університет культури і мистецтв (Київ, Україна)

Обкладинка:

Єфімов Ю.В. старший викладач Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Верстання:

Гарнець А.А. помічник декана з ІКТ Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Статті, подані до редакції журналу, рецензуються членами редакційної колегії

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського
столичного університету імені Бориса Грінченка
(протокол № 6 від 19.06.2025 р.)

© Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025

© Автори публікацій, 2025

ARTSPACE: Scient. Journ.: [ARTPROSTIR: Nauk. Zhourn.].
Kyiv: Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 2025.
Vol.1(5). 157 p.

Editor-in-Chief: *Zaitseva V.I., PhD in Arts, Ass. Prof., Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine)*

Deputy Editor-in-Chief: *Romanenkova Yu.V., DSc in Arts, Prof., National Academy of Fine Arts and Architecture (Kyiv, Ukraine);*

Bratus I.V., PhD in Philology, As. Prof., Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine)

Managing Editor: *Konovalova O.V., PhD in Arts, As. Prof. Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine)*

Editorial Board

Azzariti-Furamoli L., PhD, As. Prof., Pegaso Telematic University (Naples, Italy);

Rocaciuc V., DSc in Arts, As.Professor, Institute of Cultural Heritage of the Ministry of Culture of Republic of Moldova (Chişinău, Moldova);

Trocha B., DSc. in Philology, Prof., University of Zielona Góra (Zielona Gora, Poland);

Gniazdowski A., PhD., As. Prof., Institute of Philosophy and Sociology, Polish Academy of Sciences (Warsaw, Poland);

Klynina T.S. (PhD in History, Fellow University of Texas, Austin, USA); Rohozha M.M., DSc in Philosophy, Prof., Taras Shevchenko National University of Kyiv (Kyiv, Ukraine);

Varyvonchyk A.V., DSc in Arts, As. Prof., Kyiv National

University of Culture and Arts (Kyiv, Ukraine);
Kuzmenko G.V., PhD in Pedagogy, As. Prof., Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts (Kyiv, Ukraine);
Ursu N.O., DSc in Arts, Prof., Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko National University (Kamianets-Podilskyi, Ukraine);
Hutsul I.A., PhD in Arts, As.Prof., Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko National University (Kamianets-Podilskyi, Ukraine);
Vasylenko V.M., PhD in Technical Sciences, As. Prof., National Aviation University (Kyiv, Ukraine);
Sverdlyk Z.M. (PhD in History, As. Prof., Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine)

Cover:

Efimov Y.V. Senior Lecturer Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine)

Layout:

Garnets A.A. Assistant Dean for ICT Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine)

*Articles submitted to the Journal peer-reviewed by members
of the editorial board*

Recommended for edition by the Academic Council of
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(Protocol № 6, 19.06. 2025)

©Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 2025
©Authors of articles

ЗМІСТ

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

СНИНУР V. Processed graphics in game development:
quality assurance and testing10

ГАВРИК І. В. Історичний контекст формування
образу киева в українському мистецтві: від витоків до
незалежності.....21

ЕНЮШИНА К. В. Орнаментальні мотиви в
сницарських виробах 17-18 століть.....44

ЗАЙЦЕВА В.І., БУЙГАШЕВА А.Б. Особливості
стилістики українського модерну в ілюстраціях георгія
нарбути60

УРАЗБАЄВА А. Роль методики навчання Антона Ажбе
у трансформації художньої мови Абрама Маневича72

ДИЗАЙН ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

БРИЛЬОВ С.В., КОЗІК В.В., ПАЛІЄНКО О.О.
Дизайн та цифрові технології: сучасні тренди, інновації та
виклики89

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ МИСТЕЦТВА

УЛЬЯНИЧ Т.А. Креативний простір музею українського побуту Київського Столичного Університету імені Бориса Грінченка.....**105**

КОНОВАЛОВА О.В. Вишиті серветки як джерело дослідження міської культури України початку 1970-х років.....**136**

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

DOI: <https://doi.org/10.28925/2519-4135.2024.51>

VOLODYMYR SNIHUR

Postgraduate student

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

ORCID ID 0000-0001-6142-8121

Processed graphics in game development: quality assurance and testing

Abstract. While AI-generated and otherwise processed assets are still relatively new topics, their less sophisticated counterparts are not. Custom-made generated graphical assets may be useful in game development as placeholder assets for prototyping, background graphics for side scrollers or simple character sprites. There is another possible use of them in the field of quality assurance and game testing, particularly live playtests (playthroughs by actual human players instead of algorithms). QA can be done by game developers, publishers should they choose to do so or players and in some cases by mod authors and mod users (provided the game in question can be modded at all). Following article explores actual, already released, practical examples of such modifications in the form that they were considered as “most useful for the end user” and fulfilling their intended task. All of them, as well as principles they are based on, can be useful for the development of future games and interactive content in professional or academic settings, since the base assumption of wanting to produce best possible quality of work that is sufficiently optimized and can

work on PCs of varying performance levels is universal to both of them.

Keywords: game development, generated textures, digital art, optimization, testing.

Introduction. Modern game development is posed to employ as much of generative AI and neural networks as possible, however, this does not mean that uses of specifically generated assets are anything new. Matter of factly, what differs these examples from previous times is the scale, fidelity and ultimate en-uses of such assets. Some of them are well-known, others obscure and yet some are so specific that might as well not exist for anyone outside of specific groups. All of them deserve exploration and to serve as a base point for further research, however non-extensive the list may be. Therefore, the purpose of this article is to provide a short analysis of some chosen examples from the standpoint of an artist actively involved in the relevant fields. We will attempt to not go into specifics of technical implementations, workflows and other questions relevant to either specific examples we have chosen to work with or the topic in general. However, we have to note that some prior familiarity with image formats is paramount to the success of any project involving generation or editing images en-masse. Some relevant specifics of how underlying game engines will work with graphics is also necessary knowledge. For example, recent versions of Creation Engine will be more than happy to see BC7 compressed DDS (DirectDraw Surface - texture format) files, whereas older versions will not. Facts like this are relevant since both versions will be present on market, usually bundled with respective games and sometimes coming with user-friendly (but still hard to use) game-development kit.

Search for missing assets. In some cases it is easier to work with the asset library by hand, in others it will be better to make custom code or leverage already existing solutions. Here we shall look at one curious case where making your own program to take care of a tedious job is the best course of action, or at least not the worst one, unless an option of ready-made mod or other solution is available. It is not uncommon for games to be modded despite and sometimes in spite of their developers actively hampering such efforts. In other cases players will on the contrary receive full support or at the very least silent approval of the studio. There are examples of titles allowing for full replacement of every model, sound, texture, down to game scripts and engine-level code alterations (latter being extremely hard and time consuming to do and can stop working after even a slightest tweak was made to game executable during update).

Such is a case with Bethesda's Elder Scrolls V: Skyrim. Sufficiently savvy modders can turn it into almost anything they desire, provided there is ample amount of mods fit for the purpose and if there is none, they can make one themselves. Most common part of building mod lists starts from small fixes eliminating engine bugs, model inconsistencies and other annoyances, later progressing to texture and model replacement. While simply installing mods (in reality we can copy them in game's main folder, which consists the entirety of "installation" process) will be sufficient in most cases, their load order will need to be sorted to ensure compatibility and errorless function. This being a process deserving an exploration on its own, we however are more interested in more aesthetic part of it, since it is at this stage where it might be crucial to do two things at once: choose the intended visual style and ensure

that every relevant asset is actually updated/upgraded/replaced with their (hopefully much better) counterpart. Former is up to individual preferences while the latter can be aided with the help of several authors; two examples of such helpful creations are being looked at below.

0.01K Vanilla Textures [2] turns every possible texture into 16x16 pixel squares for the purpose of providing a clearly visible baseline “bad” texture that is to be replaced. Intended function is to override default files (game engine allows this, including multiple successive overrides of the same files) without changing them. In doing so we preserve originals and keep them as fallback solution, while replacing desired aspects with our chosen versions. This mod works perfectly well and does not overload the player’s computer too much, while providing something mostly pleasant to look at while testing texture replacers. Only downside being that it does not provide as obvious a difference as it could and should have been, instead making every surface look blurry.

This perceived flaw became the reason for another author to have made their own version, which if takes up significantly more storage, does fulfill previous creation’s purpose much better. Excessively Pixelated Textures [3] is dedicated to, in author’s own words, “making sure you really have replaced all the textures” serving as a “blindingly obviously pixelated” baseline asset replacer. All of the images were made using a custom program made for generating images consisting of random distribution of variously colored pixels (it supports the option of producing single-color images as well). Mod itself was purpose-built to be as noticeable and chaotic as possible, highlighting everything that has any kind of texture applied (rain, UI, characters, plants, landscape, etc). While it definitely

provides a much better and easier way to detect missing or not replaced assets, one of the downsides is that the game becomes as uncomfortable to play as it can be, the upside being that it is needed only once and only to set up a good enough graphical overhaul. Other possible issue is that every image file, except for character face textures, was replaced, making normal maps (used for faking the lighting of bumps and dents), specular (used to simulate mirror reflection qualities), glow maps etc., etc. into mesmerizingly pixelated chaos. At the very least users will be sure to replace those as well if they want to (which is doubtful as in testing diffuse i.e. color information files will be the focus and have the most impact on visual quality). Nevertheless, the same principles can be applied to sounds and models if desired.

Optimization and better graphics. Obviously, it is the duty of game developers to make their product as optimized as possible if not for user enjoyment then to save on hosting costs (which is alleviated by using platforms like Steam, but not removed entirely). Sometimes users take matters into their own hands for a variety of reasons. Such attention has not escaped above mentioned Skyrim as well as the entirety of Elder Scrolls and Fallout game series. Here we will look at two more examples of using algorithmically processed assets for improving general game performance characteristics.

PIXELRIM - Skyrim Ultra Reduced Textures [7] and its companion mod Blank Normal Maps for All Textures of SSE [6] are two parts of our first example. First of them is reducing every diffuse texture to thematically chosen single color 1x1 or 4x4 pixel squares, depending on what part of its description to believe. Downloading “basic installation” archive and checking it we find that:

- actual texture size is 4x4 pixels;
- everything except for character faces was resized.

Given the number of files included (25579) it is entirely possible that another purpose-made program was used: Cathedral Assets Optimizer. [1] CAO can resize and convert files to various DDS formats, sometimes resaving them in what would be best for the game in question, since it supports multiple options. This makes every file in the above-mentioned mod to be, technically, a result of work of custom code, therefore a processed asset. When it comes to the “Blank Normal Maps” file, it is possible to use another workflow:

1. unpack base game archives with Cathedral Assets Optimizer;
2. search and delete every file without ‘_n’ substring in its name;
3. create blank normal map file and save it in any preferred file format (bitmap will be sufficient);
4. get names of every file remaining after step 2;
5. save new normal map using names from previous step (overwrite if needed or save to another location preserving folder structure);
6. convert new normal maps into DDS files using Cathedral Assets Optimizer.

Expected performance gain is minimal as Bethesda games are frame-rate capped at 60 frames per second maximum (higher counts are possible but will require engine-level changes as standard “fps increase” will create problems for physics engine as its physics calculations are tied to framerate).

One more creation takes a slightly different approach to optimization, instead producing entirely new, potentially rescaled, files, it tries to restore the original look of them and

only then compress using appropriate algorithms. Cleaned Skyrim SE Textures [5] uses two neural networks (here called “models”) to first restore files to original state, effectively decompressing them as best as possible and to then remove resulting compression artifacts, errors and various defects. In doing so the author aims to achieve the state close to original to have a suitable base line quality to work off of. Later these files were re-compressed using suitable compression algorithms. Upscaling however, was left to become a mod of its own since this is technically outside of the scope of the original idea. During comparisons of original textures and their cleaned versions, the latter win in terms of clarity, color range and absence of “edge highlights” of some pieces.

If the goal is to process files of a certain pixel size, then it is better to employ a Texture Sorter. [4] Custom-made program designed and made specifically for categorization, deduplication (it will flag only 100% duplicates, regardless of their appearance or file extension they supposedly have) and safe copying of the files to the work folder preserving original folder structure and original files as fallback solution. Functionally none of the steps in our workflow need to change to account for this program. Only difference is that instead of either doing the job manually or let CAO or other program of choice to decide if it should process files or not based on some, largely arbitrary, criteria, we will have a clear selection of samples to work on. Suppose we have a mod retexturing houses, rocks and furniture, each group has wildly varying texture sizes. In such a hypothetical scenario CAO would by default downscale every texture larger than target size, with upscaling functionality working the same way but on files smaller than target. However, it is overall more desirable to

have rocks and distant objects keep their original textures, potentially giving them much higher quality dimensionally larger ones if possible (reason being that game frequently uses literally the same file for regular boulders and mountainous cliffs). Sorting them lets us work on some selection of files, test them independently of each other and then merge original and various processed versions in a way that most satisfies our preferences for visual clarity, art style and its coherence and of course in general provides us enjoyable experience.

References:

1. G_k. (2019, February 9). Cathedral Assets Optimizer. Nexus Mods :: Skyrim Special Edition. Retrieved March 19, 2025, from <https://www.nexusmods.com/skyrimspecialedition/mods/23316>
2. Halgari. (2021, July 3). 0.01K Vanilla Textures. Nexus Mods :: Skyrim Special Edition. Retrieved March 19, 2025, from <https://www.nexusmods.com/skyrimspecialedition/mods/51939>
3. IllusiveMan196. (2022, May 15). Excessively pixelated textures. Nexus Mods :: Skyrim Special Edition. Retrieved March 19, 2025, from <https://www.nexusmods.com/skyrimspecialedition/mods/68113>
4. IllusiveMan196. (2022, March 22). Texture Sorter. Nexus Mods :: Skyrim Special Edition. Retrieved March 19, 2025, from <https://www.nexusmods.com/skyrimspecialedition/mods/65365>
5. Kartoffels. (2020, July 29). Cleaned Skyrim SE Textures. Nexus Mods :: Skyrim Special Edition. Retrieved March 19, 2025, from <https://www.nexusmods.com/skyrimspecialedition/mods/38775>

6. tal3ana. (2020, March 5). Blank normal maps for all textures of SSE. Nexus Mods :: Skyrim Special Edition. Retrieved March 19, 2025, from <https://www.nexusmods.com/skyrimspecialedition/mods/33353>
7. tal3ana. (2019, September 22). PIXELRIM - Skyrim Ultra Reduced Textures. Nexus Mods :: Skyrim Special Edition. Retrieved March 19, 2025, from <https://www.nexusmods.com/skyrimspecialedition/mods/29185>

СНІГУР ВОЛОДИМИР ІГОРОВИЧ

Аспірант

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
ORCID ID 0000-0001-6142-8121

Синтезована графіка в розробці ігор: забезпечення якості та тестування

Анотація. Хоча зображення, створені штучним інтелектом та оброблені в інший спосіб, є відносно новою темою, їхні менш складні аналоги не є такими. Згенеровані на замовлення графічні ресурси можуть бути корисними в розробці ігор як замітники для макетування, фонові графіка для сайдскролерів або прості спрайти персонажів. Існує ще одне можливе використання їх у сфері забезпечення якості та тестування ігор, зокрема, живих плей-тестів (проходження гри реальними гравцями, а не алгоритмами). Контроль якості можуть здійснювати розробники ігор, видавці, якщо вони вирішать це зробити, або гравці, а в деяких випадках автори та користувачі модів (за умови, що гру взагалі можна модифікувати). У наступній статті розглядаються реальні, вже випущені,

практичні приклади таких модифікацій у тому вигляді, в якому вони вважаються «найбільш корисними для кінцевого користувача» і виконують своє призначення. Всі ці приклади, а також принципи, на яких вони побудовані, можуть бути корисними для розробки майбутніх ігор та інтерактивного контенту в професійному або академічному середовищі, оскільки базове припущення про бажання створити максимально якісний продукт, який є достатньо оптимізованим і може працювати на комп'ютерах з різним рівнем продуктивності, є універсальним для обох випадків.

Ключові слова: розробка ігор, згенеровані текстури, цифрове мистецтво, оптимізація, тестування.

Список джерел:

1. G_k. (2019, February 9). Cathedral Assets Optimizer. Nexus Mods :: Skyrim Special Edition. URL: <https://www.nexusmods.com/skyrimspecialedition/mods/23316> (дата звернення: 19.03.2025)
2. Halgari. (2021, July 3). 0.01K Vanilla Textures. Nexus Mods :: Skyrim Special Edition. URL: <https://www.nexusmods.com/skyrimspecialedition/mods/51939> (дата звернення: 19.03.2025)
3. IllusiveMan196. (2022, May 15). Excessively pixelated textures. Nexus Mods :: Skyrim Special Edition. URL: <https://www.nexusmods.com/skyrimspecialedition/mods/68113> (дата звернення: 19.03.2025)
4. IllusiveMan196. (2022, March 22). Texture Sorter. Nexus Mods :: Skyrim Special Edition. URL: <https://www.nexusmods.com/skyrimspecialedition/mods/65365> (дата звернення: 19.03.2025)

5. Kartoffels. (2020, July 29). Cleaned Skyrim SE Textures. Nexus Mods :: Skyrim Special Edition. URL: <https://www.nexusmods.com/skyrimspecialedition/mods/38775> (дата звернення: 19.03.2025)

6. tal3ana. (2020, March 5). Blank normal maps for all textures of SSE. Nexus Mods :: Skyrim Special Edition. URL: <https://www.nexusmods.com/skyrimspecialedition/mods/33353> (дата звернення: 19.03.2025)

7. tal3ana. (2019, September 22). PIXELRIM - Skyrim Ultra Reduced Textures. Nexus Mods :: Skyrim Special Edition. URL: <https://www.nexusmods.com/skyrimspecialedition/mods/29185> (дата звернення: 19.03.2025)

УДК 7.03:75.047(477-25)

ГАВРИК ІРИНА ВІТАЛІЇВНА,

Київ, Україна

ivhavryk.im21@kubg.edu.ua

**ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ФОРМУВАННЯ ОБРАЗУ
КИЄВА В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ: ВІД
ВИТОКІВ ДО НЕЗАЛЕЖНОСТІ**

**THE HISTORICAL CONTEXT OF THE FORMATION
OF THE IMAGE OF KYIV IN UKRAINIAN ART:
FROM ORIGINS TO INDEPENDENCE**

Iryna Havryk, Kyiv, Ukraine

Анотація. У статті аналізується історичний контекст формування образу Києва в українському мистецтві від давнини до сучасності. Розглядається розвиток пейзажного жанру, що відігравав ключову роль у відображенні архітектурного та природного середовища столиці. Особлива увага приділяється творчості митців, які відтворювали Київ у своїх роботах, починаючи від середньовічних гравюр до полотен XIX–XX століть. Висвітлюється вплив урбаністичних змін, соціально-політичних трансформацій та культурних процесів на формування художнього образу міста. Досліджується внесок видатних українських художників, серед яких Тарас Шевченко, Микола Пимоненко, Олександр Богомазов, Юрій Химич, Сергій Шишко та інші, у створення візуальної

ідентичності Києва. Стаття акцентує увагу на еволюції стилістичних підходів до зображення міста, починаючи від документальної точності ранніх гравюр до експресивних і символічних інтерпретацій модерністів. Проведене дослідження дозволяє осмислити багатовимірність образу Києва в українському мистецтві та його значення для формування національної ідентичності.

Ключові слова: Київ, українське мистецтво, пейзажний живопис, історичний контекст, урбаністичний пейзаж, архітектурна спадщина, художники України, національна ідентичність.

Abstract.

The article analyzes the historical context of the formation of Kyiv's image in Ukrainian art from ancient times to Ukraine's independence. It examines the development of the landscape genre, which played a key role in depicting the architectural and natural environment of the capital. Special attention is given to the works of artists who portrayed Kyiv, from medieval engravings to 19th- and 20th-century paintings. The influence of urban transformations, socio-political changes, and cultural processes on the artistic representation of the city is highlighted. The contribution of prominent Ukrainian artists, including Taras Shevchenko, Mykola Pymonenko, Oleksandr Bohomazov, Yurii Khymych, Serhii Shyshko, and others, to the creation of Kyiv's visual identity is explored. The article focuses on the evolution of stylistic approaches to depicting the city, from the documentary accuracy of early engravings to the expressive and symbolic interpretations of modernists. This research provides insight into the multidimensional nature of Kyiv's image in Ukrainian art and its significance for shaping national identity.

Keywords: Kyiv, Ukrainian art, landscape painting, historical context, urban landscape, architectural heritage, Ukrainian artists, national identity.

Вступ. Київський пейзаж є невід’ємною частиною української культури, адже він не лише відображає унікальну архітектурну й природну гармонію столиці, а й слугує джерелом натхнення для митців протягом століть. У добу Незалежності України ця тема набула особливої актуальності, адже художники почали переосмислювати ідентичність міста у контексті його історії, сучасності й майбутнього. Зображення Києва на полотнах митців стало не просто відображенням реальності, а також засобом висловлення національної свідомості, пошуку нових художніх форм і глибоких духовних сенсів.

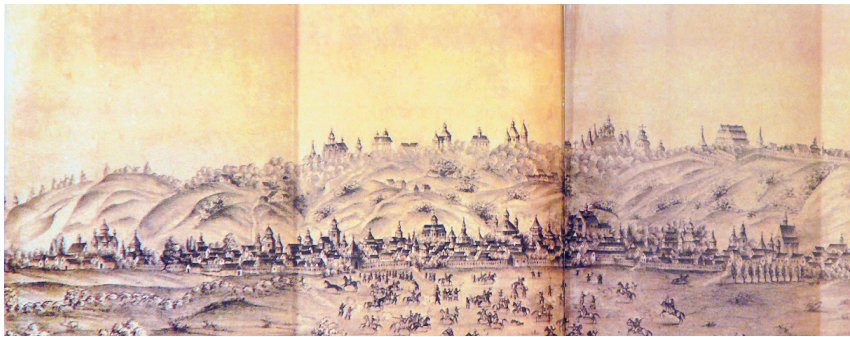
Постановка проблеми. На сьогодні бракує досліджень, які б розглядали динаміку змін у зображенні міста в контексті урбанізації та соціально-політичних трансформацій. Не до кінця вивчені питання традиційних і сучасних художніх стилів у київському пейзажі, а також впливу національної ідентичності на формування образу столиці у візуальному мистецтві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Пейзажне мистецтво Києва досліджували С. Удовік, І. Братусь, О. Дениско. Окремих київських художників та їх творчий доробок висвітлювали Г. Заїка, О. Олешкевич та В. Погребняк. У той же час, А. Ложкіна дослідила вплив історичного контексту на розвиток українського мистецтва ХХ–початку ХХІ століть, зокрема, після здобуття Україною незалежності.

Мета статті – визначити художньо-стильові особливості створення київського пейзажу та вплив

історико-культурного контексту на формування унікальних художніх образів.

Результати досліджень. Перші зображення Києва з'явилися в європейських середньовічних картах, малюнках мандрівників та історичних хроніках. Різноманітні іконописні та рукописні мініатюри створювались ще в добу Київської Русі, проте, на жаль, більшість із них були знищені під час міжусобних війн та спустошливих набігів кочових племен. Тогочасні майстри найчастіше працювали у техніці гравюри. Одним із перших відомих зображень є «План Києва» із книги «Тератургіма» (1638). А от найвідомішим вважається офорт Абрагама ван Вестерфельда (1651), який відтворює панораму Києва того часу (Іл. 1).



Іл 1. А. ван Вестерфельд. Загальний вигляд Києва з північного сходу. 1651 р. (Копія 18 см.)

https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Kyiv1651_WesterFeld.jpg

У тому ж році художник намалював олівцем Ближні печери Києво-Печерського монастиря. Лавра стала місцем натхнення багатьох митців. Гравюра у виданні «Пречесні

акафісти» (1677) зображує дерев'яну церкву та дзвіницю над Ближніми печерами, Троїцьку надбрамну церкву, Успенський собор, дерев'яну головну дзвіницю (згоріла в 1718 р.) та церкву над Дальніми печерами. Ще одна гравюра з «Києво-Печерського патерика», автором якої є Леонтій Тарасевич, відтворює краєвид Києво-Печерської лаври та прибуття у монастир будівельників із Візантії (1702) (Іл. 2).



Іл. 2. Тарасевич Леонтій. Краєвид Києво-Печерської лаври. Прибуття у монастир будівельників із Візантії. Мідьорит.

Гравюра з «Києво-Печерського патерика» (Київ, 1702)

<https://myslenedrevo.com.ua/files/MDr/sci/kyiv/islands/2-4-1/1-2-kyiv-lavrski-paterik.jpg>

Наприкінці XVIII століття виникла техніка літографії. Вона була дешевшою у порівнянні з офортом, тому швидко набула популярності та дозволила митцям створювати високоякісні пейзажі з деталізованою архітектурою. Це дало змогу популяризувати образ Києва як історичної та культурної столиці, а також зберігати його вигляд для майбутніх поколінь. У техніці літографії

відтворювались уже наявні малюнки таких художників, як А. Вестерфельд, В. Тімм, Р. Ражинський та багатьох інших. У 1862 році київський історик Юліан Бартошевич випустив «Мальовничий альбом Києва з детальним описом міста Камілла де Бельє», де були зібрані найкращі літографії різних частин міста. Найцікавішими серед них є зображення Колони Магдебурського права (Іл. 3) та руїн Золотих воріт (Іл. 4), виконані Дж. Цеглінські за малюнками Р. Ражинського (1861), що показують первісний вигляд цих пам'яток до початку масштабної реставрації ХХ століття.



Іл. 3-4. Цеглінські Дж. Руїни Золотих Воріт (ліворуч), Колона Магдебурського права (праворуч) із «Мальовничого альбому Києва з детальним описом міста Камілла де Бельє»

<https://polona.pl/item/malownicze-album-kijowa-z-szczegolowym-opisem-miasta-z-1,ODE4NzcXNg/0/#info:metadata>

Тарас Шевченко, видатний український поет і художник, після звільнення з кріпацтва в червні 1843 року приїхав до Києва, де розпочав новий етап свого життя. Він був зачарований містом і хотів відобразити його красу

та історію у своїх роботах. Шевченко планував створити серію малюнків, присвячених визначним місцям Києва, його храмам та околицям. Серед його творів, виконаних у різних техніках, збереглися такі роботи, як «Краєвид Києва» та «Києво-Межигірський монастир» (олівець), «Аскольдова могила» (Іл. 5) (сепія та акварель), а також офорти «У Києві» та «Видубицький монастир». Ці твори не лише демонструють майстерність Шевченка як художника, але й відображають його глибоку любов до Києва та прагнення зберегти його образ.



Іл. 5. Шевченко Тарас. Аскольдова могила, 1846 р. Сепія та акварель

<https://taras-shevchenko.com.ua/ua/roboty/askoldova-mogila.htm>

У ХІХ столітті особливо активно почав розвиватись олійний живопис. На своїх полотнах зображували Київ у техніці реалізму такі художники, як Михайло Сажин («Переправа біля Києва вночі», «Вид Володимирської гірки в Києві», 1840-і рр.), Василь Штеренберг («Краєвид Подолу у Києві» 1837 р., «Переправа через Дніпро в Києві» 1837 р.), Федір Солнцев («Краєвид Старого Києва

з Царського Саду» 1843 р.) та інші. Визначними є роботи Сергія Світлославського, який здебільшого писав глухі київські вулички з їхньою незайманою природою. Одна з таких робіт під назвою «Дворик» (Іл. 6) у 1900-у році отримала бронзову медаль на Всесвітній художній виставці в Парижі. Художник присвятив окрему серію робіт київським околицям. На його полотнах було відтворено куточки Подолу, Пущі-Водиці, Куренівки тощо.



Іл. 6. Світлославський Сергій. Дворик, 1900-ті рр. Полотно, олія.

<https://www.instagram.com/artarea.official/p/CyGXITolh9N/>

Михайло Сажин, вільний учень Петербурзької академії мистецтв і близький друг Тараса Шевченка, провів у Києві майже десять років свого життя. Вони разом мріяли замалювати усі визначні місця у місті, проте їхнім планам завадив арест Шевченка у 1847 році. Сажин усе одно продовжив малювати і в результаті видав цілий альбом під назвою «Види Києва», до якого увійшли численні сепієві та акварельні роботи. Цікавою є його

живописне полотно «Переправа біля Києва вночі» (Іл 7), на якій художник зміг майстерно зобразити гру місячного світла, що відбивається від поверхні Дніпра та освітлює набережну. Сажин активно малював різні райони міста, але найбільшу увагу приділяв Подолу. У різних техніках та ракурсах зображено цю частину Києва на таких роботах як «Пейзаж Подолу з-за Дніпра» (1855), «Вид на Поділ зі Щекавиці» (1853), «Толкучий ринок на Подолі» (1840-і рр.) та «Панорама Подолу» (1840).



*Іл. 7. Сажин Михайло. Переправа біля Києва вночі, 1840-ві рр.
Полотно, олія.*

[https://arthive.com/uk/artists/37777~Mikhail_Makarovich_Sazhin/
works/652592~Sazhin_Pereprava_vozle_Kieva_noch'ju](https://arthive.com/uk/artists/37777~Mikhail_Makarovich_Sazhin/works/652592~Sazhin_Pereprava_vozle_Kieva_noch'ju)

На межі XIX–XX століть активно займався творчістю Микола Пимоненко, чиї роботи гармонійно поєднують жанровий живопис із пейзажем, створюючи реалістичні сцени українського села та міського життя. Художник зробив декілька етюдів, присвячених Києву («Київський вокзал» кін. XIX–поч. XX ст., «Етюд під

Києвом» 1900-і рр.). Одним із найпримітніших полотен митця є «Київська квіткарка (на Хрещатику)» (1897) (Іл. 8). На картині зображена молода дівчина, яка продає квіти на вулицях Києва. Вона одягнена у традиційний український одяг, що підкреслює національну самобутність. В руках дівчина тримає кошик із барвистими квітами – акцент у композиції. На тлі можна побачити архітектуру Києва, зокрема, будівлі, що передають атмосферу міського життя початку ХХ століття, а сама картина демонструє контраст між соціальними верствами: квіткарка представляє простий народ, тоді як на задньому плані можна помітити містян у модному вбранні.



Іл. 8. Пимоненко Микола. Київська квіткарка (на Хрещатику). 1897 р. Полотно, олія.

<https://www.wikiart.org/uk/mikola-pimonenko/kiyivska-kvitkarka-1897>

У першій половині ХХ століття українське мистецтво розвивалося під впливом нових художніх течій, таких як авангард, кубізм, футуризм та експресіонізм.

Одним із найяскравіших представників цього періоду був Олександр Богомазов, якого називають «українським Пікассо». Його картини, зокрема, «Міський пейзаж. Київ» (1913), «Сінний ринок в Києві» (1914), «Трамвай» (1914) відображають динамізм міського середовища та індустріального розвитку Києва, поєднуючи елементи кубофутуризму та конструктивізму. Ще одним цікавим полотном є «В'язниця» (1914) (Іл. 9), на якому зображено Лук'янівську в'язницю – похмуру будівлю, що на той час була символом репресивної системи. Композиція картини насичена динамікою: масивні геометриззовані стіни розламуються на площини, ламані лінії додають відчуття внутрішньої напруги, а різкі контрасти кольору підсилюють експресію.



Іл. 9. Богомазов Олександр. В'язниця. 1914 р. Полотно, олія.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b5/%D0%91%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%B7%D0%BE%D0%B2_%D0%92%27%D1%8F%D0%B7%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%8F_1914.jpg

Окрім Олександра Богомазова, образ Києва у своїх роботах передавали й інші видатні художники першої половини ХХ століття. Іван Їжакевич, відомий завдяки своїм ілюстраціям до творів Шевченка, створив низку живописних полотен із зображенням київських краєвидів. Його роботи «Аскольдова могила» (1913) та «Покровський монастир» (1910) (Іл. 10) відзначаються реалістичністю та емоційною насиченістю, майстерно передаючи атмосферу зимового Києва. Художник тонко відтворює ефект засніжених схилів, приглушене світло зимового дня та велич київських архітектурних пам'яток.



Іл. 10. Їжакевич Іван. Покровський монастир. 1910 р. Полотно, олія.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/40/Izhakevich_Intercession_Monastery.jpg

Серед митців, які зображали Київ у першій половині ХХ століття, варто згадати Абрама Маневича, одного з провідних українських імпресіоністів. У його картині «Весна на Куренівці» (1912–1913) (Іл. 11) передано

перехідний стан природи, пробудження міста після зими, де через м'які, розмиті мазки можна відчутти рух повітря і світла.



*Іл. 11. Маневич Абрам. Весна на Куренівці, 1912–1913-ті рр.
Полотно, олія.*

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3f/Springtime_at_Kurenivka.jpg

Схожу атмосферу міста міжвоєнного періоду, де гармонійно поєднуються історична забудова та новітні урбаністичні риси, зобразив і Василь Кричевський у своїй роботі «Київ» (1930-ті) (Іл. 12).



Іл. 12. Кричевський Василь. Київ, 1930-ті рр. Панір, акварель, вугілля.

<https://esu.com.ua/article-1644>

Особливе місце у відображенні Києва належить Іллі Штільману, який після Другої світової війни зобразив післявоєнну відбудову міста. Його роботи «Київський ботанічний сад» (Іл. 13) та «Володимирська гірка» (1947) передають спокійний, урівноважений образ столиці, що відроджується після руйнувань.



Іл. 13. Штільман Ілля. Володимирська гірка, 1947 р. Полотно, олія.

<http://mytets.com/2022/12/08/shtilman/>

У той же час Петро Носко у своїй драматичній картині «Руїни Києво-Печерської лаври. Успенський собор» (1944) (Іл. 14) зафіксував Київ у найтрагічніший момент його історії, показавши наслідки нищівних бомбардувань та пожеж у центрі міста. Контраст між зруйнованою Києво-Печерською лаврою та відродженими пейзажами післявоєнного Києва у творах Штільмана символізує стійкість і відновлення міста, що пережило війну.



Іл. 14. Носко Петро. Руїни Києво-Печерської лаври. Успенський собор. 1944 р. Папір, акварель.

<https://x.com/adrozd83/status/1071400986546200576>

У другій половині ХХ століття, до здобуття Україною незалежності, київський пейзаж залишався важливою темою у творчості багатьох художників, які прагнули передати у своїх роботах як історичну велич міста, так і його сучасний вигляд. Одним із найвидатніших майстрів архітектурного пейзажу цього періоду був Юрій Химич, який створив десятки зображень, присвячених

архітектурним пам'яткам Києва. Його картини, зокрема, «Києво-Печерська лавра» (1970-і рр.), «Софійський собор» (1964), «Золоті Ворота» (1960), відзначаються графічною виразністю, точною передачею архітектурних форм та насиченим колоритом, що передає велич історичних споруд столиці. Цікавим є триптих «Київ взимку» (1985–1986) (Іл. 15), який демонструє глядачеві зимову панораму міста і вид на будівлі з висоти пташиного польоту.



Іл. 15. Химич Юрій. Київ взимку, 1985–1986 рр. Триптих, акварель.
<https://www.wikiart.org/uk/khimich-yuriy-ivanovich/kiyiv-vzimku-triptikh-tsentralna-chastina-na-sanchatakh-1986>

Значний внесок у зображення Києва зробив Сергій Шишко, один із провідних українських пейзажистів другої половини ХХ століття. Він понад сорок років створював

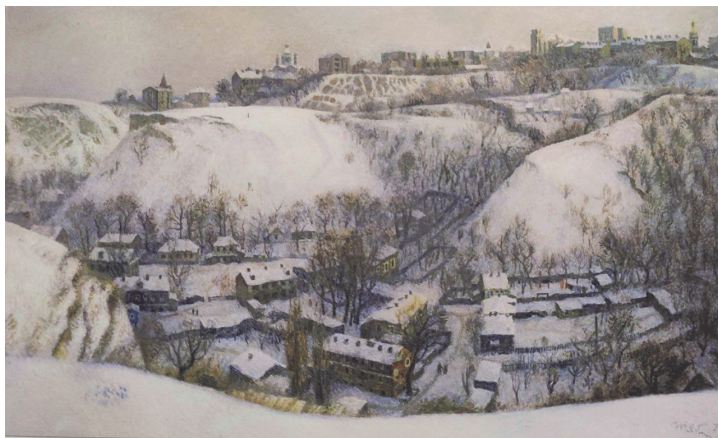
альбом «Київська сюїта», куди увійшли численні пейзажі міста. Його творчість відзначається гармонійним поєднанням імпресіоністичних мотивів із реалістичним баченням міського середовища, що дозволяло йому не лише точно передавати вигляд столиці, а й відтворювати її неповторну атмосферу. Роботи художника, зокрема, «Київ. Хрещатик» (1973), «Площа Сталіна в Києві (нині Європейська площа)» (1949) (Іл. 16), «Вид Дніпра. Володимирська гірка» (1958) з особливою точністю передають ритм центральних київських вулиць, створюючи відчуття невгамовного життя мегаполісу. Шишко часто працював на пленері, що дозволяло йому максимально точно передавати зміну світла і кольорів у різні пори року. Палітра художника насичена м'якими пастельними відтінками, які роблять його міські пейзажі особливо живими та повітряними.



Іл. 16. Шишко Сергій. Площа Сталіна в Києві (нині Європейська площа). 1949 р. Полотно, олія.

<https://nuart.com.ua/paintings/evropejskaja-ploshhad-v-kieve-ranee-ploshhad-stalina/>

Художниця Тетяна Яблонська, завдяки своїм сюжетним картинам, вважається ледь не найвидатнішою фігурою в історії українського мистецтва. Серед її пейзажних робіт особливе значення мають «Зима у Старому Києві» (1976) (Іл. 17) та «Зима у Києві» (1987) (Іл. 18). У першій картині Яблонська зображує урочище Кожум'яки – історичний район на Подолі, відомий своїм автентичним колоритом. Художниця передає засніжені вулички, м'яке розсіяне світло та особливу тишу зимового дня, створюючи атмосферу затишку та спокою. У другій роботі, «Зима у Києві», вона відтворює панорамний вид із гори Копирів Кінець, що відкриває величний простір міста, укритого снігом. Завдяки майстерному використанню світлотіні та глибокої палітри холодних відтінків художниця передає особливий настрій зимового Києва – водночас величного і сповненого спокійної гармонії.



Іл. 17. Яблонська Тетяна. Зима у Старому Києві, 1976 р. Полотно, олія.

<https://www.wikiart.org/uk/yablonska-tetyana-nilivna/zima-v-staromu-kiievi-1976>



Іл. 18. Яблонська Тетяна. Зима у Києві» 1987 р. Полотно, олія.

<https://bigkyiv.com.ua/kyiv-zymovyj-ochyma-hudozhnykiv/>

Митці цього періоду розкривали різні аспекти Києва – від його архітектурної спадщини до мінливого стану природи та міського середовища. Їх роботи стали своєрідною художньою хронікою змін, що відбувалися у столиці у другій половині ХХ століття, відображаючи як багатовікові традиції, так і поступову модернізацію міста. Водночас, із наближенням здобуття незалежності України, у творчості художників починає простежуватися нове осмислення Києва – як символу відродження національної культури та ідентичності. Це відкриває шлях для митців доби незалежності, які по-новому інтерпретують київський пейзаж, поєднуючи історичну спадщину з актуальними тенденціями сучасного мистецтва.

Висновки та перспективи подальших досліджень.
Проведене дослідження дозволяє зробити висновок,

що образ Києва в українському мистецтві є складним і багатогранним феноменом, який зазнавав змін під впливом історичних подій, соціокультурних трансформацій та розвитку художніх стилів. Від середньовічних гравюр і рукописних мініатюр до модерністичних експериментів ХХ століття, київський пейзаж у мистецтві відображає не лише візуальні особливості міста, але й національну ідентичність, світоглядні зміни суспільства та історичну тяглість культури.

Одним із ключових аспектів, які було розглянуто у статті, є взаємозв'язок між художніми стилями та історичними етапами розвитку Києва. Було визначено, що у різні періоди домінували різні підходи до зображення міста: від документальної точності офортів та літографій ХVІІІ–ХІХ століть до експресивних та символічних інтерпретацій художників ХХ століття. Значну роль відіграли такі митці, як Тарас Шевченко, Микола Пимоненко, Олександр Богомазов, Сергій Шишко, Юрій Химич, кожен із яких вніс свій унікальний внесок у візуальне відображення столиці. Водночас значна частина аспектів цієї теми залишається недостатньо розкритою. Сюди відноситься аналіз сучасних художніх тенденцій у зображенні Києва в контексті розвитку технологій та нових медіа, порівняльний аналіз київського пейзажу з відображенням інших європейських столиць у мистецтві, а також визначення взаємозв'язку між художнім образом Києва та літературними, кінематографічними та музичними інтерпретаціями столиці.

Таким чином, подальші дослідження мають потенціал для глибшого розуміння еволюції образу Києва в мистецтві та його значення в контексті національної культури України.

Список використаних джерел:

1. Від реалізму Шевченка до неоекспресіонізму: Київ очима українських митців. Суспільне Культура: веб-сайт. URL: <https://suspilne.media/culture/753039-vid-realizmu-sevcenka-do-neоекспресіонізму-kiiv-ocima-ukrainskih-mitciv/>
2. Заїка Г. О. Образ Києва у пейзажному живописі українського художника Сергія Шишка другої половини ХХ століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2024. № 3. С. 133–139.
3. Київ у житті та творчості Т. Г. Шевченка. Lukl.kyiv.: веб-сайт. URL: <https://lukl.kyiv.ua/kyiv-v-zhytti-ta-tvorchosti-th-shevchenka-41/>
4. Київський пейзаж в галереї «Ню Арт»: картини 10 найкращих художників, котрі малювали місто. Kyiv. Comments: веб-сайт. URL: <https://kyiv.comments.ua/ua/news/society/art-and-culture/2052-kiivskiy-peyzazh-v-galerei-nyu-art-kartini-10-naykraschih-hudozhnikov-kotri-malyovali-misto.html>
5. Поділ, Лавра та Печерська ковзанка: Київ зимовий очима художників. BigKyiv: веб-сайт. URL: <https://bigkyiv.com.ua/kyiv-zymovuj-ochyma-hudozhnykiv/>
6. Скляренко Г. Я. Українські художники: з відлиги до Незалежності. У 2-х книгах. Книга друга. Київ: Huss, 2020. С. 20.
7. Софія Київська в малюнках Ю. І. Химича / за заг. ред. О. Олешкевича, В. Погребняка. Київ: Мистецтво, 1966. 28 с. URL: https://uartlib.org/downloads/SofiaKyivPostcards1966_uartlib.org.pdf
8. Удовік С. Л. Київ у мистецтві: мистецький альбом. Київ: Ваклер, 2018. 240 с.

9. Malownicze album Kijowa z szczegółowym opisem miasta przez Kamilla de Bellier. Historia Kijowa od początku jego założenia aż do naszych czasów napisana przez Juliana Bartoszewicza. Warszawa: 1861, t. 1; 1862, t. 2.

References:

1. From Shevchenko's Realism to Neo-Expressionism: Kyiv through the Eyes of Ukrainian Artists. Suspilne Kultura: website. URL: <https://suspilne.media/culture/753039-vid-realizmu-sevcenka-do-neoekspresionizmu-kiiv-ocima-ukrainskih-mitciv/>

2. Zaika H. O. The Image of Kyiv in the Landscape Painting of Ukrainian Artist Serhii Shyshko in the Second Half of the 20th Century. Bulletin of the National Academy of Cultural and Arts Management: scientific journal. 2024. No. 3. P. 133–139.

3. Kyiv in the Life and Works of T. H. Shevchenko. Lukl.kyiv.: website. URL: <https://lukl.kyiv.ua/kyiv-v-zhyttit-tvorchosti-th-shevchenka-41/>

4. Kyiv Landscape in the «New Art» Gallery: Paintings of 10 Best Artists Who Painted the City. Kyiv. Comments: website. URL: <https://kyiv.comments.ua/ua/news/society/art-and-culture/2052-kiivskiy-peyzazh-v-galerei-nyu-art-kartini-10-naykraschih-hudozhnikov-kotri-malyuvali-misto.html>

5. Podil, Lavra, and Pechersk Skating Rink: Kyiv in Winter through the Eyes of Artists. BigKyiv: website. URL: <https://bigkyiv.com.ua/kyiv-zymovyj-ochyma-hudozhnykiv/>

6. Sklyarenko H. Ya. Ukrainian Artists: From the Thaw to Independence. In 2 books. Book two. Kyiv: Huss, 2020. P. 20.

7. Saint Sophia Cathedral in the Drawings of Yu. I. Khymych / edited by O. Oleshkevych, V. Pohrebniak. Kyiv: Mystetstvo, 1966. 28 p. URL: https://uartlib.org/downloads/SofiaKyivPostcards1966_uartlib.org.pdf

8. Udovik S. L. Kyiv in Art: Artistic Album. Kyiv: Vakler, 2018. 240 p.

9. Malownicze album Kijowa z szczegółowym opisem miasta przez Kamilla de Bellier. Historia Kijowa od początku jego założenia aż do naszych czasów napisana przez Juljana Bartoszewicza. Warszawa: 1861, t. 1; 1862, t. 2.

ЕНЮШІНА КАТЕРИНА ВОЛОДИМИРІВНА

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

місто Київ (Україна)

orcid.org/0009-0001-2321-0698

ОРНАМЕНТАЛЬНІ МОТИВИ В СНИЦАРСЬКИХ ВИРОБАХ 17-18 СТОЛІТЬ

ORNAMENTAL MOTIFS IN THE SNIZHAR PRODUCTS OF THE 17TH AND 18TH CENTURIES

Eniushina Kateryna Volodymyrivna, – graduate student,
Department of Fine Arts,
Faculty of Fine Arts and Design,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
Kyiv (Ukraine)

orcid.org/0009-0001-2321-0698

Анотація. У статті розглянуто українські орнаментальні мотиви сницарських виробів епохи бароко. Вказано предмети, на оздоблення яких майстри звертали найбільше уваги. Простежено поступові стилістичні зміни в орнаментиці бароко.

Визначено візерунки, характерні для різних регіонів України XVII–XVIII століття. Окреслено особливості

формотворення сницарських виробів та техніки виконання. Виокремлено найбільш поширені декоративні мотиви, притаманні періоду бароко. Охарактеризовано композиційні поєднання та самостійні елементи орнаментів. Уточнено їх символічний сенс, який був пов'язаний з язичницькими уявленнями наших предків.

Простежено зв'язок українських сницарів з загальнослов'янськими традиціями різьблення. Virізняється тонке художнє відчуття різьбярів, з яким вони засвоювали нові прийоми й пластичні засоби виразності у межах поширеного в той час стилю бароко. Осягнуто оригінальні композиції з рослинними, зооморфними, геометричними елементами, особливості їх вирізьблення на дерев'яних виробах та символічне значення. А також розташування орнаменту, яке обумовлювалося призначенням предмета, його формою та конструкцією.

Досліджено пам'ятки сницарства з різьбленими візерунками XVII–XVIII століть. Серед них – вироби церковного призначення (хрести, ікони, іконостаси, свічники), предмети хатнього вжитку (посуд, меблі), а також музичні інструменти (сопілки, денцівки, флюяри, бандури, торбани, колісні ліри).

Окремо в статті проаналізовано оздоблення різьбленими орнаментами іконостасів і царських врат XVII–XVIII століть. Вони склалися з багатьох колон, арок, архітрів і дрібних декоративних елементів, що оточували ікони. Усю їхню поверхню займала ажурна різьба. Виявлено поширення орнаментальних мотивів за допомогою яких зображували місцеву флору (грона та листя винограду, троянди, груші, яблука, горіхи, сливи, ружі), екзотичні рослини (лимони, гранати, листя аканта),

зооморфні мотиви (голови левів), орнітоморфні мотиви (образи птахів). Визначено символічне значення окремих декоративних елементів в різьблених композиціях.

Ключові слова: декоративно-ужиткове мистецтво, образотворче мистецтво, художня культура, сницарство, дерев'яні вироби, художнє різьблення, орнамент, композиція, символізм, бароко, іконостас.

Annotation. The article deals with the Ukrainian ornamental motifs on the Baroque snitzer products. The historical process of their formation and development is studied. The objects whose decoration was the most popular are indicated. The stylistic changes in ornamentation over time are traced.

The ornaments characteristic of different regions of Ukraine in the seventeenth and eighteenth centuries are identified. The features of their formation and techniques of execution are analyzed. The most common decorative motifs inherent in the Baroque period are highlighted. Compositional combinations and independent elements. Their symbolic meaning, which was associated with the pagan ideas of our ancestors, is clarified.

The author traces the connection of Ukrainian snitryars with folk traditions. Their subtle artistic sense with which they mastered new techniques and stylistic forms of the Baroque style, which was widespread at that time, is described. The article describes original compositions with floral, zoomorphic, and geometric elements, the peculiarities of their carving on wooden products, and their symbolic meaning. The location of the ornament, which was determined by the purpose of the object, its shape and design, is also described.

The monuments of the seventeenth and eighteenth century Snytsia craft with carved ornaments are studied. Among them are church items (crosses, icons, iconostases, candlesticks), household items (dishes, furniture), and musical instruments (flutes, dents, flutes, banduras).

Separately, the article analyzes the carved ornaments of iconostases and royal gates of the seventeenth and eighteenth centuries, which are enhanced by Baroque trends. They consisted of many columns, arches, architraves, and small decorative elements surrounding the icons. Their entire surface was covered with openwork carvings. The article reveals the widespread use of ornamental motifs depicting local flora (bunches and leaves of grapes, roses, pears, apples, nuts, plums, mallows), exotic plants (lemons, pomegranates, acanthus leaves), and zoomorphic motifs (birds, lion heads). Their symbolic meaning in carved compositions is determined.

Key words: decorative and applied arts, fine arts, snizharstvo, wooden products, artistic carving, ornament, composition, symbolism, Baroque, iconostasis.

Постановка проблеми. Нині для України настав час актуалізації питань, пов'язаних з історією, культурою, традиціями та розумінням свого місця в європейській спільноті. Важливим стає дослідження вітчизняних культурних цінностей, частиною яких є сницарські вироби. Загалом тема мистецтва різьблення по дереву залишається до сьогоднішнього дня належно не опрацьованою.

Потребують додаткового осмислення особливості виконання орнаментальних мотивів у дерев'яних творах епохи бароко. В цілому, слід зазначити, що XVII–XVIII століття можна вважати періодом найвищого розквіту

українського мистецтва. Додаткові дослідження з даної теми дозволять конкретизувати знання про символічне значення орнаментів, їх формотворення та розвиток.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окремої фундаментальної праці про орнаментальні мотиви в українських сницарських виробах епохи бароко досі не було виявлено. Проте, у контексті своїх праць цієї теми торкаються деякі вчені. Серед них український мистецтвознавець А. Будзан в монографії «Різьба по дереву в західних областях України» (Київ, 1960 р.) висвітлював еволюцію, типологію, художні особливості виконання та оздоблення українських дерев'яних декоративно-обрядових творів [1].

Натомість, особливості виконання орнаментальних мотивів у дерев'яних творах описував мистецтвознавець, член української діаспори в США Костянтин Шонк-Русич в книзі «Дерев'яна різьба в Україні» (Нью-Йорк, 1982 р.) [4].

Мистецтво художнього деревообробництва та його історичні витoki аналізує кандидат мистецтвознавства О. Тищенко в навчальному посібнику «Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII століття)» (Київ, 1992 р.) [8].

Важливою теоретичною опорою обґрунтування декоративних ознак обрядово-ужиткового дерев'яного церковного обладнання стала праця доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Національної академії мистецтв України М. Станкевича «Українське художнє дерево XVI–XX століть» (Львів, 2002 р.) [7].

Орнаментально-композиційним системам

традиційного народного мистецтва в різьбленні іконостасів Галичини присвячено розділ у монографії «Сакральна різьба по дереву в Галичині ХІХ – першої половини ХХ століття» (Львів, 2006 р.) доктора мистецтвознавства, професора Р. Одрехівського [6].

Про художню обробку дерева, практику орнаментально-скульптурного різьблення іконостасів та їх образно-змістове наповнення писав кандидат мистецтвознавства, професор І. Голод у статті «Різьба по дереву. Іконостаси» у збірнику праць Історія декоративного мистецтва України (Київ, 2007 р.). Автор описує різновиди орнаментальних мотивів та їх символічне значення в епоху бароко [2].

Мета статті – дослідити орнаментальні мотиви в сницарських виробах епохи бароко.

Результати досліджень. У продовж віків дерево було найбільш доступним і широко вживаним матеріалом, з якого будували житла та виготовляли речі сакрального та домашнього призначення. А розкопки скіфських поховань свідчать про різноманітність видів та технік художньої обробки деревини. Знайдені артефакти часів сарматів демонструють широке використання кольору в оформленні дерев'яних виробів. Під впливом античної культури формувалися принципи сарматської орнаментики, способи виконання і техніки декорування [6].

У дохристиянський період у художньому різьбленні відображалися уявлення стародавніх майстрів про магічні сили Землі та природи. Зображувалися Земля, Сонце, Кінь (мав охоронну функцію). Поширеним був геометричний орнамент із борозенок, ямок, штрихів, що передавало уявлення народу про виникнення та побудову всесвіту [3,

22].

У період Київської Русі майстри працювали в різних стилях. Кожен регіон мав свої особливості художньої обробки деревини. Вироби відрізнялися формами та прикрасами. На витворах зображували фантастичних тварин та міфічних пташок.

З XIV століття на теренах Русі різьбярі виготовляли з дерева предмети побуту, знаряддя праці, засоби пересування, меблі, декорували церкви. Стали помітні ознаки українського мистецтва в художній обробці деревини.

У XV столітті розвивалася різьба по дереву в іконостасах, зокрема в царських вратах. Також виконували різьблені та мальовані іконки на дошках які розміщували у вівтарних перегородках. Виникали необхідність створення конструкції, на якій такі ікони трималися б. Поступово формувалася монументально-декоративна композиція іконостаса, розвивалося її декорування.

З кінця XV століття відомо про лише двоє збережених царських врат. Перші походять із села Воля Добростанська, другі – із села Домажир (обидва – Львівської області). Вони мають мальовані зображення поєднанні із плоскорізьбленим оздобленням із рослинними мотивами. Приклади металевих дверей часів Галицько – Волинської Русі [3, 23].

У XVI столітті в орнаментиці з'являються мотиви листя аканта, квіти, виноградні гілки та грона (символ Хреста), зображення янголів. У меблях, на завершеннях царських врат, дверних порталів і віконних отворах стають поширеними аркоподібні форми, що мають східне походження. Вироби прикрашали геометричними

мотивами, колами (символ сонця), півколами (символ місяця), перехрестами з крапками в кутах (символ засіяного поля), а також рослинним орнаментом.

Різьба по дереву посіла значне місце в архітектурі. Вона прикрашала стовпчики, арки галерей і балки-сволоки. Так, у Львові в одному з будинків було знайдено балку XVI століття. Її центральна частина оздоблена різьбленою «вихровою» розеткою, менші розташовані з чотирьох боків (символ багаття та домашнього вогнища) [3, 23].

З дерева виконували речі культового призначення, з яких до нас дійшли хрести XV та XVI століть із плоскорельєфною різьбою. На деяких із них зображували релігійні сцени, із чіткими фігурами та пластичною виразністю. Цікавим є виконання семиконечних ручних христів із зображенням Хреста. Пізніше, у XVII столітті, виготовляли хрести з геометричним і рослинним орнаментом та пластичним виділенням фігури Хреста з обрамленням виноградною лозою [3, 24].

У XVI столітті розвивалися й ремісничі виробництва, зокрема сницарські цехи. Розгорталися будівництва мурованих та дерев'яних споруд різного призначення. Для їх спорудження запрошували іноземних майстрів з Італії, Німеччини, Нідерландів, Чехії. Разом із ними в Україну потрапили ренесансові, а пізніше барокові форми [9].

У дерев'яних церквах XVI століття різьбленням прикрашали в першу чергу сволоки. Особливий акцент робився на їхній середній частині. Виконувалися складніші орнаменти на відміну від минулих століть. Розетки одного розміру розміщували по три в один ряд. Решту площі сволока прикрашали в кілька рядів геометричним орнаментом, що нагадував навскіс розміщене листя. В

означену добу часто зустрічається елемент у вигляді шестикутних розеток – «громовий знак», виконаний тригранно-виїмчастою різьбою [5, 68].

Також, у пізньому середньовіччі удосконалювалася майстерність фахівців з виготовлення меблів. Їх типи та оздоблення запозичували з Західної Європи. Про умеблювання інтер'єрів XVI–XVII століть відомо з описів панських маєтків, у яких згадуються «саджені» різьблені меблі. Заслужує увагу перепис майна 1616 року замку в Дубно, який належав князям Острозьким. Перелік меблів не великий, але він вказує на їхні типи та використані матеріали. Зважаючи на це, можна зробити висновок, що ці речі були привозними. Такі меблі слугували зразками для місцевих майстрів, під час роботи над ними опановувалися інкрустація, інтарсія та низка мотивів різьбленого декору [2, 183].

Найбільш уживаним матеріалом для простих меблів була липа, а для цінніших – горіх, рідко використовували соснову деревину. Серед видів меблів XVI століття були поширені скрині та скрині-столи. Пізніше виник новий вид меблів – шафа. У місцевого населення побутовали мисники, полиці, божники [6].

Рідкісними на вказаний час навіть у феодальних колах були меблі для сидіння зі спинкою. Їх прикрашали різьбленням з ренесансною орнаментикою. Декорували ніжки та спинки стільців ажурними маскаронами, доповненими рослинними мотивами. Часто наслідували й німецькі або італійські взірці.

Різьбленим декоруванням прикрашали ікони, про що свідчить збережений фрагмент ікони XVI століття із села Долина (нині – Тернопільська область). Тут виконано

«шнуровий» мотив, лусковий і рослинний (символізує райські кущі). Мальовані образи завершує кілеподібна арка східного походження. Попри пластичну виразність різьблення ще зберігало площинність [1].

Значного розвитку декоративна різьба набувала в іконостасах, де вона пізніше збагачувалась позолотою. Творчі пошуки українських сницарів найбільше виявилися у царських вратах. Багате декорування з різьблених та накладних орнаментів можна побачити на царських вратах із Волині XVII століття. Вони мають перемодельований рослинний орнамент та геометричні мотиви – ромби (символ родючості та життєвої сили).

XVII століття було періодом розквіту художньої обробки деревини. П. Алепський в описах дерев'яних палаців с. Маньківка і с. Трипілля писав про їхнє красиве оздоблення різьбою [4].

Про зовнішнє різьблення споруд свідчить рисунок дерев'яної башти над воротами Софії Київської, виконаний Вестерфельдом А. у 1651 році. На ньому передано галерею-аркаду, в центрі кожної арки – різьблений мотив у вигляді раковини [3].

У XVII–XVIII столітті різьбленням прикрашали архітектурні деталі: сволоки, одвірки, карнизи, стовпчики галерей. Кожен регіон мав свої характерні орнаментальні мотиви. Різьблений декор у східних областях України мав сталу традицію. Тут виконували хрести, оточені шести та восьмипелюстковими розетками, інколи написи дати або імен господарів. У центральних областях та на Слобожанщині було поширене глибоке різьблення, орнаментальні мотиви базувалися на архаїчних геометричних та рослинних формах [5, 68].

На Півдні України різьблення доповнювалося зображеннями птахів та тварин. Західна Україна відома пласким геометричним різьбленням. На Гуцульщині виконували мотиви багатоконечного хреста який, заповнювали ромбоподібним плосковиймчастим «ільчистим письмом», розетками «ружами». Різьблення Бойківщини у вигляді орнаментальних смуг нагадувало вишивку. Для церков Лемківщини характерним було декорування солярними знаками (розетки, хвилясті лінії, косі смуги, ромбоподібні елементи, хрести, місяць). Часто орнаменти доповнювали надписами кирилицею (згадується господар будинку, його становище в суспільстві, дата побудови) [7, 121].

Дерев'яний посуд широко застосовувався в побуті українських сіл, навіть серед заможних верств населення. Збереглися традиції його використання та художнього оздоблення. Посуд прикрашали дрібним геометричним різьбленням та інкрустацією. До найбільшої типологічної групи дерев'яного посуду належать миски (тарілки, тарелі, блюда). Їх декорували із зовнішнього боку, вирізали великі розетки на дні, а по боках менші, додавали надписи – імена власників або різьбярів [8]. На Західній Україні переважали геометричні орнаменти, а в східних частинах України здебільшого виконували різьблення рослинних мотивів на посуді.

Своєрідною різьбою відзначається орнаментика музичних інструментів. На Гуцульщині прикрашали пласкою різьбою сопілки, денцівки, флояри. А на Полтавщині оздоблювали тригранною виїмчастою різьбою бандури. Різноманітність поєднань орнаментальних елементів та мотивів давала можливість майстрам

створювати велику кількість оригінальних композицій [4].

З другої половини XVII століття почалася реалізація художніх принципів бароко в усіх видах декоративно-ужиткового мистецтва. Стилiстичні форми бароко вносять iстотні зміни в конструкцію та декорацію iконостасів. Виконуються мотиви реальної природи, зокрема виноградна лоза та грона, листя. Поступово зростає майстерність виконання, багатство розкішної пластики. Виникає трилиста форма одвіркiв царських врат (iконостас із села Кам'янка-Бузька).

Під кінець XVII століття з'являються тваринні мотиви: голова лева, дельфіни, геральдичний орел. А також людська фігура у вигляді Ісаєвого дерева (iконостас зі Стрітенського приділу Софії Київської 1689 р.).

У народному різьбленні на дереві збереглися геометричні мотиви з їхньою давньою символікою, а також стародавні композиційні типи. Це пояснюється тим, що в ідеології та способі життя селян не відбулося таких глибоких змін, як у середовищі міського населення [6].

Упродовж другої половини XVII–XVIII століття набуває високого мистецького рівня різьблення різноманітних меблів. Серед них меблі для сидіння, наприклад стільці зі спинкою, крісла, а також особливий різновид, призначений для інтер'єру адміністративних будівель. Одне з таких крісел з експозиції Львівського історичного музею призначалося для радників (суддів), які засідали у Львівській ратуші. Його спинка прикрашена геральдичною композицією (орли, корони, щити), що відповідало призначенню установи та ролі урядовця. Такі крісла мали нижче сидіння й продовжену спинку, верхня панель якої піднімалася над головою того, хто сидів у

ньому [8].

На початку XVIII століття в українській різьбі з'являються античні орнаменти, джерелом яких було Причорномор'я, Візантія та Західна Європа. Зразки такого різьблення є на одвірках 1700 року з міста Конотопа та 1705 року з Київщини.

Поширеним стає рельєфне та ажурне різьблення. Барокова стилістика активніше вплинула на різьблення церковного обладнання та меблів. Особливо можна виділити дерев'яні свічники. У XVIII столітті на них часто зображували левів та орлів. З Ромен на Сумщині походить свічник на підставці у вигляді трьох лап орла на кулі, з міста Стара Сіль на Львівщині – свічник із підставками у вигляді сидячих левів.

Різьбленням оздоблювали церковні лави в інтер'єрі католицьких храмів. Їх перетворювали на справжні шедеври пластичної різьби. До видатних витворів належать лави Бернардинського костелу у Львові [1].

Але найвищим досягненням українського художнього різьблення на дереві вважаються іконостаси. Вражають багатство їх орнаментально-скульптурного різьблення, конструктивна довершеність та образно-сміслові наповнення, що формувалися століттями. В оздобленні іконостасів та царських врат XVIII століття посилюються барокові тенденції. Підвищується динамічність та пластичність різьби, нарощується висота рельєфу, іконостаси доповнюються скульптурами (іконостас Покровської церкви в Ромнах) [2].

Українські іконостаси у добу бароко складаються з багатьох колон, арок, архітрів та дрібних різьблених елементів, що оточують ікон. Усю поверхню займає ажурна

різьба. Різноманітними були орнаментальні елементи, які зображують мотиви місцевої флори – троянди, груші, яблука, горіхи, сливи, мальви. Використовують екзотичні рослини – лимони, гранати, листя аканта. Іноді ці елементи мали символічне значення. Наприклад, троянда – символ Богородиці, яблуко – гріхопадіння, гранат – страсті Ісуса Христа. Виконували також зооморфні мотиви: птахи, голови левів. Пишне різьблення іконостасів покривали позолотою [2].

Висновок та перспективи подальших досліджень. Історично дерево в Україні широко використовували для виготовлення різноманітних предметів побуту, знарядь праці, засобів пересування, меблів, декорування сакральних споруд. Розвивалися різноманітні техніки художньої обробки деревини. Спершу застосовувалася пласкорізьблена, а пізніше ажурна різьба. Формувалися принципи орнаментики, які мали свої характерні особливості в кожному регіоні України. Мотиви, композиції та техніки виконання якої змінювалися в окремі періоди відповідно до естетичних смаків доби. В XVII–XVIII столітті реалізуються художні принципи бароко. Його стилістичні форми вносять істотні зміни в орнаментику сницарських виробів. Поширеними стають елементи місцевої флори та екзотичні рослини, а також зооморфні мотиви.

Подальших детальніших досліджень потребують різьблені орнаменти в іконостасах. Оскільки вони є найвищим досягненням українського сницарства.

Список використаних джерел

1. Будзан А.Ф. Різьба по дереву в Західних областях України. Київ, 1960. 182 с.

2. 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. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. С. 183– 194.
3. Історія українського мистецтва. Збір. пр. у 6. Т. Київ, 1968 Т. 3. С. 68
4. Кость Шонк-Русич. Дерев'яна різьба в Україні. Нью-Йорк, 1982. С. 6–7
5. Культура і побут населення України. Київ: «Либідь», 1991. 284 с.
6. Одрехівський Р. Сакральна різьба по дереву в Галичині XIX – першої половини XX століття. Львів: Афіша, 2006. С. 74–77
7. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX століть. Львів: Ін-т народознав. НАН України, 2002. 479 с.
8. Тищенко О.Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.): навч. посіб. для студ. вузів мистецтв та культури. Київ: Либідь, 1992. С. 20–30.
9. Школьна О. В. Великосвітські мануфактури князів Радзивіллів XVIII–XIX століть на теренах Східної Європи. Київ: Ліра-К, 2018. 192 с.

REFERENCES

1. Budzan A.F. (1960) Rizba po derevu v Zakhidnykh oblastiakh Ukrainy. [Wood carving in the Western regions of Ukraine.] Kyiv. 182 s. [in Ukrainian].
2. Holod I. (2007) Rizba po derevu. Ikonostasy. [Wood carving. Iconostases.] Istoriia dekoratyvnoho mystetstva

Ukrainy: u 5 t. T. 2. Mystetstvo XVII–KhVIII stolittia / NAN Ukrainy. In-t mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho. holov. red. H. Skrypnyk. Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho, S. 183– 194. [in Ukrainian].

3. Istoriiia ukrainskoho mystetstva. (1968) [History of Ukrainian art.] Zbir. pr. u 6. T. Kyiv. T. 3. S. 68 [in Ukrainian].

4. Kost Shonk-Rusych. (1982.) Dereviana rizba v Ukraini. [Wooden carving in Ukraine.] Niu-York. S. 6–7. [in Ukrainian].

5. Kultura i pobut naselennia Ukrainy. (1991) [Culture and life of the population of Ukraine.] Kyiv: «Lybid», 284 s. [in Ukrainian].

6. Odrekhyvskiy R. (2006) Sakralna rizba po derevu v Halychyni KhIKh – pershoi polovyny KhKh stolittia. [Sacred Wood Carving in Galicia in the Nineteenth and First Half of the Twentieth Century.] Lviv: Afisha, S. 74–77 [in Ukrainian].

7. Stankevych M. (2002) Ukrainske khudozhnie derevo XVI–XX stolit. [Ukrainian artistic wood of the sixteenth to twentieth centuries.] Lviv: In-t narodoznav. NAN Ukrainy, 479 s. [in Ukrainian].

8. Tyshchenko O. R. (1992) Istoriiia dekoratyvno-prykladnoho mystetstva Ukrainy (XIII–XVIII st.) [History of Decorative and Applied Arts of Ukraine (XIII-XVIII centuries).]: navch. posib. dlia stud. vuziv mystetstv ta kultury. Kyiv: Lybid, S. 20–30. [in Ukrainian].

9. Shkolna O. V. (2018) Velykosvitski manufaktury kniaziv Radzyvilliv KhVIII–KhIKh stolit na terenakh Skhidnoi Yevropy. [The Radziwill princes' high-society manufactories of the eighteenth and nineteenth centuries in Eastern Europe.] Kyiv: Lira-K, 192 s. [in Ukrainian].

ОСОБЛИВОСТІ СТИЛІСТИКИ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНУ

В ІЛЮСТРАЦІЯХ ГЕОРГІЯ НАРБУТА

Зайцева Вероніка Іванівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,

Київ, Україна

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

e-mail: nika.zaytseva@gmail.com

Буйгашева Алла Борисівна,

народний художник України, професор,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,

Київ, Україна

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

e-mail: a.buihasheva@kubg.edu.ua

FEATURES OF THE UKRAINIAN MODERN STYLE IN THE ILLUSTRATIONS OF GEORGY NARBUT

Zaitseva Veronika Ivanivna,

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

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

Buihasheva Alla Borysivna

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

e-mail: a.buihasheva@kubg.edu.ua

Анотація. У статті висвітлено особливості стилістики

українського модерну в книжковій графіці відомого українського художника-графіка, ілюстратора, Георгія Нарбута як приклад ілюстрування українських видань першої третини ХХ століття. Значну увагу приділено культурі створення української книжки цього періоду. Книжкова графіка ХХ століття відроджує книгу як складне художнє явище, як феномен синтезу нового світосприйняття. Можемо зазначити, що нові й нові талановиті художники в своїй творчості долучалися до мистецтва книги. Їх творчий доробок і сьогодні є визначальним у позиціюванні української книжкової графіки на світовому рівні. Так, яскрава творча індивідуальність Георгія Нарбута, підкріплена глибоким знанням українських народних традицій, вирізняється своєрідністю трактування стилю модерн. Графічні роботи митця визначали і визначають самобутнє обличчя українського книжкового мистецтва.

Актуальними є дослідження історичної еволюції книжкової графіки під впливом зовнішніх факторів різного характеру: економічних, суспільно-політичних та естетичних. Процес життєдіяльності людини впливав на формування естетичного сприйняття і пізнання дійсності.

Поняття композиції книги логічно вкладається у визначення організації різноманітних елементів в єдину художню форму. Принципи композиційних побудов стали інструментом, що сприяє організації часових і просторових характеристик для створення нового мистецького твору. Такий творчий підхід складає загальну просторово-виразну композицію образного книжкового ансамблю.

Твори української книжкової графіки першої третини ХХ століття в той час широко «мандрували» країнами Західної Європи. Українські художники працювали в

Парижі, Мюнхені, Лейпцигу, Варшаві, Кракові, Празі. На мову української графіки мали вплив традиції і нові течії західно-європейського мистецтва, зокрема, стилю «модерн». Так, засновники нової школи прийшли в образотворче мистецтво через стиль модерн з його тяжінням до синтезу мистецтв.

Ключові слова: художник-графік, Георгій Нарбут, ілюстрація, книга, композиція, мистецтво, стиль.

Abstract. The article highlights the stylistic features of Ukrainian modernism in the book graphics of the famous Ukrainian graphic artist, illustrator, Georgy Narbut as an example of illustrating Ukrainian publications of the first third of the 20th century. Considerable attention is paid to the culture of Ukrainian book creation of this period. Book graphics of the 20th century revives the book as a complex artistic phenomenon, as a phenomenon of the synthesis of a new worldview. We can note that new and new talented artists joined the art of the book in their work. Their creative work is still decisive in positioning Ukrainian book graphics at the world level. Thus, the bright creative individuality of Georgy Narbut, supported by a deep knowledge of Ukrainian folk traditions, is distinguished by the originality of the interpretation of the modernist style. The artist's graphic works determined and determine the original face of Ukrainian book art.

The study of the historical evolution of book graphics under the influence of external factors of various natures is relevant: economic, socio-political and aesthetic. The process of human life influenced the formation of aesthetic perception and cognition of reality.

The concept of book composition logically fits into the

definition of the organization of various elements into a single artistic form. The principles of compositional constructions have become a tool that contributes to the organization of temporal and spatial characteristics for the creation of a new work of art. Such a creative approach forms the overall spatial and expressive composition of the figurative book ensemble.

The works of Ukrainian book graphics of the first third of the 20th century at that time widely «traveled» through the countries of Western Europe. Ukrainian artists worked in Paris, Munich, Leipzig, Warsaw, Krakow, Prague. The language of Ukrainian graphics was influenced by the tradition and new trends of Western European art, in particular, the «modern» style. Thus, the founders of the new school came to the visual arts through the modern style with its attraction to the synthesis of arts.

Keywords: graphic artist, Georgy Narbut, illustration, book, composition, art, style.

Вступ. Аналізуючи розвиток української книжкової графіки періоду її становлення, можна дійти висновку, що в цілому мистецтво книги 1920-х років мало значні здобутки в зовнішньому орнаментально-шрифтовому й сюжетному вирішенні новаторської за своїм характером та національно-своєрідної української книги. В ці роки, йдучи спільними для всього українського мистецтва шляхами, українські графіки прагнули до комплексного вирішення книги як художньо-поліграфічного цілісного організму й робили перші кроки, що наближали реалістичну сюжетну ілюстрацію до багатства й змістовності літературного твору [5].

Постановка проблеми. Дослідження творчості майстрів книжкової графіки ніяк не можна назвати

вичерпаним. В цьому сенсі є евристично плідним простежити стилістичну еволюцію ілюстрування Георгія Нарбута – автора, чиї роботи стали джерелом художньо-стилістичних видозмін.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Нині існує чимало публікацій, присвячених художньому доробку Георгія Нарбута як майстра-новатора, зачинателя різних стилів і нових мистецьких напрямків. Так, модерн, неокласика, необароко, неопримітивізм і футуризм, поєднуючись у творчості митця з неповторними ознаками національної тематики, є характерними для творів Г. Нарбу та, як зазначено Ольгою Лагутенко в книзі «Українська графіка першої третини ХХ століття» [6]. «Через розкриття образів і характерів художники-ілюстратори майстерно передають емоційний лад літературного твору, працюючи над ілюстраціями, із захопленням вирішують завдання створення цілісного книжкового організму» – наголошував у своїх працях відомий український мистецтвознавець Ігор Верба [3].

Грунтовний матеріал, що доповнив сучасні знання про тенденції в ілюструванні та макетуванні українських видань дали дослідники: Леонід Владич в книзі «Мовою графіки» [4] та ін.

Мета полягає у висвітленні дослідженні особливостей стилістики українського модерну в книжковій графіці відомого українського художника-графіка, ілюстратора, Георгія Нарбута як приклад ілюстрування українських видань першої третини ХХ століття.

Результати досліджень. У першій третині ХХ століття художники книги України приділяють багато уваги архітектонічній будові видань з єдиною

композиційною системою. Слід відзначити, що тогочасні книги за принципами будови й оформлення були власне такими ж, як і журнали. В умовах післявоєнної розрухи та нестачі поліграфічних матеріалів художнику доводилось працювати над невеликими замовленнями, здебільшого над оформленням збірників і журналів. Основні художні принципи, вироблені в оформленні періодичних видань, лягли в основу розвитку нашої книжкової графіки, тому ми можемо розглядати журнальну графіку Г. Нарбута як книжкову. Пластична мова Г. Нарбута поступово зазнає змін, що помітно вже у оформлених ним обкладинці першого номера часопису «Наше минуле» 1918 року та обкладинці до журналу «Мистецтво» 1919 року (рис. 1, 2).



Рис. 1, обкладинці першого номера часопису «Наше минуле», 1918 р.

А також художнє оформлення обкладинки до збірки «Українська абетка», 1917 р. Це вже чиста графіка, з виключною точністю пов'язана своїми лініями та плямами з площиною аркуша, зі своєрідною будовою перспективи, з надзвичайно тонким відчуттям принципів декоративного й монументального мистецтва.



Рис. 2. Обкладинка першого номера часопису «Наше минуле» 1918 р



Рис. 3. Обкладинка до збірки «Українська абетка», 1917 р.

Традиційне українське народне мистецтво подається Г. Нарбутом як необхідна складова складного процесу художнього творення у поєднанні давніх історичних образів із сучасністю, їх засвоєння, сприйняття і подальший розвиток, де простежуються імпульси, що йдуть від минулого у поєднанні з новим світосприйняттям. Як стверджує досвід Нарбута, новаторство за суттю і є традицією у її розвитку.

«Точність пластичного рішення, вишуканий художній смак, знання історії і розуміння сутності кожного художнього стилю, притаманні Г. Нарбутові, поєднання у творчості майстра різних стилів і мистецьких напрямків, забезпечили йому видатне місце в українському графічному мистецтві 1920-х років, дозволивши започаткувати мистецький рух, найбільш помітний у графіці того часу, так звану «нарбутівську течію» [5].

Модерн, неокласика, необароко, неопримітивізм і футуризм, поєднуючись у творчості митця з неповторними ознаками національної тематики, є характерними для творів Г. Нарбута, як зазначено Ольгою Лагутенко в книзі «Українська графіка першої третини ХХ століття» [6].

Образотворча мова художників «нарбутівської течії» була чутливою до мистецьких шукань, працюючи над створенням нового типу національної української книжки, вони зверталися до народних витворів декоративно-прикладного мистецтва, до традицій українського бароко. У їхніх творах відчутний вплив різних художніх напрямів – конструктивізму, футуризму, кубізму, неопримітивізму, експресіонізму, але традиційні національні мотиви складають основу.

У порівнянні з попереднім, «петербурзьким», на протязі «київського періоду», коли митець захоплюється зразками українських стародруків. Нарбуто вдається, легко втілюючи зображальні елементи в символічних композиціях, мислити символами; так він використовує мотив «Козака з рушницею» на обкладинці, в ескізах Державного герба України та в печатці УАМ.



Рис. 1, 2. Ескізи Державного герба України та в печатці УАМ.

Щодо стилю й графічної манери ці твори значно відрізняються від малюнків петербурзького періоду. В своїх малюнках та трактуванні окремих образів художник творчо наслідує київські гравюри XVII століття, доповнюючи їх типовим для майстра живим українським гумором; а в техніці виконання він відходить від рафінованої чіткості, сухості та перевантаженості деталями своїх більш ранніх композицій. Це вже чиста графіка, з виключною точністю пов'язана своїми лініями та плямами з площиною аркуша, зі своєрідною будовою перспективи, з надзвичайно тонким відчуттям принципів декоративного й монументального мистецтва. Пластична організація аркуша, класична зрівноваженість усіх елементів малюнка, шрифтів і декору свідчать про виняткове обдаровання графіка й розуміння ним пластичних законів, наслідуваних від першодрукарів та старої гравюри. Георгій Нарбут надихався мрією про відродження високого статусу мистецтва, яким він був у давнину. Він шукав взірця для себе у народному мистецтві, глибоко зануреному в людське життя та побут, з властивими йому певними канонами і умовностями, захопленому яскравістю фарб та безпосередністю світовідчуття, з уникненням зайвої описовості.

Ілюстрування «Енеїди» І. Котляревського було останнім великим мистецьким задумом Георгія Нарбута, і тільки передчасна смерть завадила йому, зупинивши після лише однієї виконаної ілюстрації.

П. Білецький, досліджуючи книжкову графіку, важливе місце відводить творчості Георгія Нарбута, відзначаючи здатність художника до аналізу засобів художньої виразності та образності у конструктивному рішенні книги, його особливо уважне ставлення до пам'яток минулого,

які, збагачені сучасним досвідом, видозмінюються, стилізуючи, акцентуючи або перебільшуючи певні елементи у книжкових і станкових творах. «Еней», будучи замислений як частина художньої структури книжки, а не станкова картина, має проте такі, характерні творчості майстра в останній час риси у komponуванні і виконанні, що легко міг би бути збільшений і чудово виглядав би як монументальний розпис на стінній площині [1, 2].

У своїй трактовці поема він не підкреслює бурлескність її форми, гумористичність, побутово-жанровий характер, вважаючи, що головне – це її патріотична складова. Завдяки сукупності, застосованим Нарбутом художнім засобам, цей твір – шедевр українського графічного мистецтва. Українське мистецтво XVIII ст., очевидно, надихало Нарбута, і його композиція схожа на автентичну народну ікону, що відзначалася яскравими та насиченими кольорами та візерунками: жовтими, блакитними, червоними та ніжно-перлинними, які у вдалому поєднанні створюють єдину гармонію. Кожна постать у козацькому гурті насичена впевненим спокоєм. У загальному піднесенні, урочистості, у чіткому ритмі цього твору передається темперамент переможного козацького маршу, що кличе вперед, до перемоги.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Виходячи з викладеного, є всі підстави стверджувати, що Георгію Нарбуту були близькими вишукані зразки з багатовікової історії вітчизняного книгодрукування, його приваблювали мистецькі традиції того чи іншого періоду. Книга в образному та конструктивному рішенні має власну художню виразність, і художник в своїх пошуках використовує всі її засоби. Г. Нарбут сприймає книжку,

як цілковитий продукт культури, що здатний впливати на сприйняття дійсності. У своїх роботах митець приділяє увагу пам'яткам минулого, стилізуючи й осучаснюючи їх. В творчості митця ілюстрація стає не тільки графічним об'єктом, скільки цілісною образною моделлю певного художнього світу. Вона не тільки пояснює текст, але й сама задає читачеві достатньо складну задачу своєї розшифровки і прочитання.

Композиція, в першу чергу є виразником гармонійного поєднання всіх елементів в книзі і не може бути абстрагованою від змістовних та функціональних зв'язків. В книжкових композиціях Георгія Нарбута фактично всі елементи складають єдину функціональну систему. Митець усвідомлено оперує засобами композиційної побудови, відповідно збереженню історичних традицій у поєднанні з новітніми течіями західно-європейського мистецтва, зокрема, стилю «модерн».

Список використаних джерел

1. Білецький П. О. Георгій Нарбут: альбом, К.: Мистецтво, 1983. 118 с.
2. Білецький П. О. Георгій Іванович Нарбут. Нарис про життя і творчість. К., 1959. 47 с.
3. Верба І. І. Мистецтво графіки. К.: Мистецтво, 1968. 101 с.
4. Владич Л. В. Мовою графіки. Київ: Мистецтво, 1967. 248 с.
5. Зайцева В. І. Художня інтерпретація літературних образів Івана Котляревського у культурно-історичному контексті кінця ХІХ – початку ХХІ століть. Дисертаційне дослідження, 2019. 180 с.

6. Лагутенко О. А. Українська графіка ХХ століття: монографія. Київ: Грані-Т, 2011. С. 184: іл.

References

1. Bilets'kyu P. O. (1983) Heorhiy Narbut: al'bom. Kyiv: "Mystetstvo" [in Ukrainian].
2. Bilets'kyu P. O. (1959) Heorhiy Ivanovych Narbut. Narys pro zhyttya i tvorchist. Kyiv. [in Ukrainian].
3. Verba I. I. (1968) Mystetstvo hrafiiky. Kyiv: "Mystetstvo" [in Ukrainian].
4. Vladich, L. V. (1967) Movou grafiki [In the language of graphics]. Kyiv: "Mistectvo" [in Ukrainian].
5. Zaitseva V. I. (2019). Hydognia interpretasia literatyrnyh obraziv Ivana Kotliarevskogo v kyltyrno-istorychnomy konteksti kinsia XIX – pochatky XXI stolit. Dysertasiine doslidjennia [Artistic interpretation of Ivan Kotlyarevsky's literary images in the cultural and historical context of the late 19th and early 21st centuries: Dissertation research]. Kyiv: [in Ukrainian].
6. Lagytenko, O. A. (2011) Ukrainska grafika XX stolittia [Ukrainian graphics of the 20th century]. Kyiv: "Grani-T" [in Ukrainian].

РОЛЬ МЕТОДИКИ НАВЧАННЯ АНТОНА АЖБЕ У ТРАНСФОРМАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ АБРАМА МАНЕВИЧА

Анастасія УРАЗБАЄВА

Науковий співробітник відділу мистецтва XIX – початку
XX ст. Національного художнього музею України,
аспірантка Київського столичного університету імені
Бориса Грінченка.

Orcid: 0009-0007-2393-1157

E-mail: a.urazbaeva13@gmail.com

Анотація. Стаття присвячена аналізу впливу методики викладання Антона Ажбе на формування художньої мови Абрама Маневича. Антон Ажбе, засновник однойменної художньої школи в Мюнхені, розробив унікальну систему навчання, що поєднувала академічні принципи з новаторським підходом до моделювання форми та кольору. Його методика базувалася на пластичному осмисленні натури, використанні великих кольорових мас та принципі «великої форми», що знайшло відображення у творчості багатьох художників, зокрема й Абрама Маневича.

У статті розглянуто ключові аспекти навчання Маневича в мюнхенський період, а також простежено, як засвоєні ним принципи відобразилися в його подальших живописних експериментах. Особлива увага приділяється питанням моделювання форми, використання кольору та фактури, що стали визначальними у творчому методі

митця. Аналізуючи ранні твори художника, автор виявляє, що Маневич запозичив у школи Ажбе структурний підхід до композиції, принцип кристалізації фарби та акцент на світлотіньових переходах. Водночас у пізніших роботах простежується еволюція його стилю, де традиційні для школи Ажбе прийоми інтегруються з впливами імпресіонізму, постімпресіонізму та експресіонізму.

Стаття також висвітлює роль мюнхенської художньої школи у формуванні українського модернізму та її значення для творчості Маневича в контексті європейського мистецтва початку ХХ століття. Автор обґрунтовує необхідність подальшого дослідження цього питання для кращого розуміння еволюції українського живопису та місця Абрама Маневича в ньому.

Ключові слова: Абрам Маневич, Антон Ажбе, приватні художні школи, художня освіта в Мюнхені, модернізм в Україні.

Вступ. Творчість Абрама Маневича є важливим явищем в українському модернізмі, в якій митець поєднує традиції європейських художніх шкіл із власним баченням натури. Одним із ключових етапів його становлення як художника стало навчання в Мюнхені, де він навчався в Академії мистецтв і приватній студії Антона Ажбе. Методика Ажбе, заснована на принципах об'ємного моделювання та особливій техніці накладання фарб, суттєво вплинула на творчу манеру Маневича. Мистецтвознавчі інтерпретації його стилю досі залишаються суперечливими, що зумовлює необхідність детального аналізу зв'язку між освітнім досвідом художника та його творчими експериментами. У цій статті розглянуто, як навчання в школі Ажбе позначилося на художній манері Маневича та які його

аспекти знайшли відображення в його роботах.

Постановка проблеми. Абрам Маневич є знаковою фігурою українського модернізму, однак його творчу манеру часто описують крізь призму імпресіонізму, експресіонізму чи футуризму, не враховуючи специфіки його художнього методу. Водночас значний вплив на формування його стилю мала методика викладання Антона Ажбе, яка сприяла розвитку індивідуального бачення митця. Попри важливість цього аспекту, у дослідженнях творчості Маневича його зв'язок зі школою Ажбе залишається недостатньо розкритим. Це зумовлює необхідність ґрунтовного аналізу впливу школи Ажбе на художнє становлення Маневича та визначення того, яким чином її методика відобразилася в його живописних експериментах.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Монографія О. Жбанкової (2003) є першим дослідженням творчості Абрама Маневича. Авторка аналізує художній стиль митця, його колористичні та композиційні рішення, а також простежує еволюцію його творчого методу в контексті європейського та українського мистецтва. У статті О. Карпенко (2014) розглянуто роль європейських мистецьких шкіл у формуванні українського авангарду. Аналізуючи їхній вплив на художників початку ХХ століття, авторка окреслює значення приватних навчальних закладів, зокрема школи Антона Ажбе, для розвитку модерністських напрямів. У публікації А. Уразбаєвої (2024) аналізується методика викладання в школах А. Ажбе та Ш. Голлоші як альтернативний підхід до академічної освіти. Авторка досліджує їхній вплив на становлення індивідуального стилю художників, що є важливим для

розуміння формування творчого методу Абрама Маневича. Стаття Ю. Ямаш (2017) присвячена впливу Мюнхенської школи Антона Ажбе на художню манеру Івана Труша. Це дослідження дає уявлення про методику викладання в школі Ажбе, що дозволяє провести паралелі з навчанням інших митців, зокрема Абрама Маневича.

Метою статті є визначити вплив методики викладання Антона Ажбе на формування творчої манери Абрама Маневича, прояв цих впливів у творчих експериментах художника та їхню взаємодію з іншими аспектами його мистецької діяльності.

Результати досліджень. Абрам Маневич прибуває до Мюнхена в жовтні 1905 року — після завершення навчання в Київському художньому училищі. Художник вступив до Мюнхенської академії мистецтв у живописний клас Отто Зайтца і паралельно почав навчання в приватній художній студії Антона Ажбе. Можливість здобути освіту в одному з головних мистецьких центрів Європи початку ХХ століття Абрам Маневич отримав завдяки Миколі Біляшівському, який клопотав про фінансове утримання митця у відомого мецената — барона Володимира Гінзбурга (Жбанкова, 2003).

Ще з ХІХ століття до Мюнхена з'їжджалися талановиті митці для навчання в Академії образотворчих мистецтв. Однак наприкінці століття велика кількість охочих, що перевищувала наявні місця в академії, а також нові модерністські віяння, які повільно сприймала академія, створили попит на альтернативну художню освіту. Це проявилось у відкритті низки приватних шкіл, які засновували випускники академії. Одна з найвідоміших приватних студій Мюнхена належала живописцю Антону

Ажбе і діяла з 1891 по 1913 рр. Через неї пройшло чимало визначних європейських та українських митців, серед яких і засновник абстрактного мистецтва Василь Кандинський.

Антон Ажбе помер у серпні 1905 року, однак його справу продовжили його ж учні Пауль Вайнхольд та Фелікс Айзенберг. Таким чином, Абрам Маневич не мав безпосереднього контакту з Ажбе, що, однак, не зменшує значення цієї школи для його професійного становлення, адже ще за життя засновника в студії панував дух свободи та самовираження. Школа Ажбе була місцем для індивідуальної роботи й технічного вдосконалення, а вчитель лише спрямовував учнів, навчаючи основних принципів своєї методики.

Щоб визначити, як навчання в школі Антона Ажбе вплинуло на формування художньої мови Абрама Маневича, спочатку розглянемо особливості методики Ажбе. Основа його підходу полягала у двох принципах — «принципі кулі» та «принципі кристалізації фарб», метою яких було правильно побудувати натуру та передати її об'єм. Викладач був категорично проти зовнішнього наслідування натури: «Він наполягав, щоб під час виконання завдання учні не відволікалися на дрібниці, а основну увагу зосереджували на великих формах. Не схвалювалося фотографічне копіювання» (Ямаш, 2017, с. 244).

«Принцип кулі» застосовувався для передачі об'єму через роботу зі світлом — зображаючи основний тон, тінь, рефлекс, падаючу тінь та відблиск. Ближчі до очей художника елементи чітко промальовані, добре освітлені та підкреслені насиченим контрастом, а дальні елементи втрачають свою чіткість і освітленість, з віддаленням

зливаючись із фоном. Допоміжними етапами роботи в побудові форми були принципи «великої форми» і «великої лінії». Перший полягав у моделюванні натури за допомогою простих геометричних фігур, які склалися в узагальнену велику форму. Так само великою лінією підкреслювалися основні пластичні акценти побудованої форми.

«Принцип кристалізації фарби» стосувався живописання, а саме особливого методу накладання фарб на полотно. Ажбе навчав використовувати чисті фарби, нанесені на поверхню пастозними мазками, які змішувалися в необхідний відтінок уже в очах глядача. Цей метод нагадує імпресіоністичний живопис, однак відмінність принципу Ажбе полягала в тому, що за один раз він брав на пензель кілька фарб, і змішування починалося вже під час накладання фарби на полотно, тоді як імпресіоністи накладали фарби почергово, одна на одну. Антон Ажбе вважав, що «принцип кристалізації фарби» найкращим чином передає колір кожної окремої площини, що допомагає зобразити об'єм у кольорі саме так, як його бачить художник.

В рисунку вчиель надавав особливого значення тону, вважаючи його головним засобом створення об'єму. Він прагнув передати те, що сприймає око, акцентуючи увагу на виразності форм, ліній і плям. Ажбе віддавав перевагу вугіллю та сангіні замість італійського олівця, що дозволяло працювати вільно й «живописно». Це допомагало уникати сухого штрихування й досягати плавних світлотіньових переходів, які коригувалися м'якушем булочки, що використовувався як гумка.

Ажбе вибірково застосовував перспективу,

зосереджуючись на скороченні частин тіла й покладаючись на художнє око без обов'язкової перевірки пропорцій відвісом чи вуглицем. Це було виправдано, оскільки така методика ускладнювала роботу з динамічними позами. Водночас він вимагав глибокого знання анатомії, що допомагало правильно розчленувати форму на менші частини. Учні могли займатися живописом лише після досконалого опанування рисунка, що займало багато часу й спричиняло чутки про відсутність живопису в школі.

Школа Антона Ажбе була місцем для вдосконалення та творчих пошуків, де навчалися художники з уже сформованою базою, а головна увага приділялася їхньому індивідуальному баченню без жорсткої системи навчання (Уразбаєва, 2024). Однак навіть викладачі Мюнхенської академії мистецтв радили своїм студентам відвідувати школу Ажбе для покращення навичок. Головним для нього було навчити основ мистецтва й стимулювати самостійний аналіз: «Ажбе ставив перед собою завдання кропіткого вивчення натури і свідомого відмови від зовнішніх ефектів» (Карпенко, 2014, с. 137). Він уникав детальних виправлень і рідко втручався в роботи студентів, лише спрямовуючи їхній погляд і мислення у потрібному напрямку.

Щоб краще зрозуміти підхід Ажбе, розглянемо деякі роботи митця. У творі «Оголена жіноча натура» (рис. 1) простежується «живописність» рисунка та узагальненість натури. Відповідно до «принципу кулі» художник виділяє найближчу ділянку, зображаючи її найсвітлішою й деталізованою, тоді як кінцівки й голова губляться в тіні, підкреслюючи загальну форму. Композиція динамічна, створюючи враження миттєвого руху натури.



***Рис. 1.** Антон Ажбе. «Негритянка», 1895. Національна галерея Словенії.*

***Рис. 2.** Антон Ажбе. «Оголена жіноча натура», до 1905 року. Національна галерея Словенії.*

У творі «Негритянка» (рис. 2), що слугував прикладом у школі Ажбе, фігура чітко виділяється на світлому фоні. Умовне тло підсилює форму натури, яку підкреслює контрастна світлотінь. Обличчя, як головний акцент, промальоване найдетальніше, тоді як волосся, одяг і плечовий пояс стають більш умовними в міру віддалення. Форма моделюється й членується мазками, що додає виразності.

У своїх ранніх роботах після повернення з Мюнхена, наприклад, у творі «Канів» (рис. 3), Маневич зберігає стриманий академічний колорит, однак вдається до накладання фарби пастозними мазками, якими моделюється форма та матеріальність натури. У мазках

також спостерігається принцип кристалізації фарби, що створює мерехтіння польових рослин.

Портрети складають невелику частину спадщини художника, однак в них простежується шлях трансформації його манери. Зокрема, ранній портрет В'ячеслава Коренєва (рис. 4) демонструє пастозні та динамічні мазки, у яких поєднуються принцип кристалізації фарби та принцип великої форми.



Рис. 3. *Абрам Маневич. «Канів», 1906. Національний художній музей України*

Рис. 4. *Абрам Маневич. Портрет В'ячеслава Коренєва, 1908. Вінницький обласний художній музей.*

Наприклад, сорочку та піджак Маневич моделює великими мазками, що передають зміни форми у зламі тканини та в комірці сорочки. Такий самий підхід використовується і в зображенні капелюха. В обличчі художник виділяє найбільшу форму — лоб, який пише суцільним мазком, а потім моделює вилиці та щоки меншими мазками, поступово зменшуючи їх залежно від того, як подрібнюється форма самої натури.

У роботах кінця 1900-х — початку 1910-х змінюється

колорит: Абрам Маневич більше використовує світлих та яскравих кольорів, починає працювати зі світлом, що відображається у портретах, а також у творах «Острів Капрі» (рис. 5) та «Іллінська церква в Чернігові» (рис. 6). Пастозність мазка та світлі кольори Абрам Маневич зберігає у своїх роботах після повернення з поїздки, однак насиченість відтінків зменшується, що можна побачити, наприклад, у творі «Іллінська церква в Чернігові». Тим не менш, зберігається пластичне моделювання форми мазками, при накладанні яких фарби різних кольорів змішуються безпосередньо на полотні



Рис. 5. Абрам Маневич. «Острів Капрі», поч. 1910-х. Національний художній музей України.

Рис. 6. Абрам Маневич. «Іллінська церква в Чернігові», 1909. Національний художній музей України.

У роботах середини та другої половини 1910-х років простежується еволюція пластичності живописної манери митця. Вона водночас зберігає перелив відтінків при накладанні, але пастозність мазка зменшується. Маневич моделює форму кольором та відповідним кутом мазка,

уникаючи фактурності більш ранніх робіт, як ми бачимо у «Натюрморті» (рис. 7).

Також у роботах другої половини 1910-х років часто з'являється жовтий як колір основного тону, надаючи загальній кольоровій гамі більшої теплоти навіть у зимових пейзажах, що помітно в творі «Зима. Совська вулиця у Києві» (рис. 8)

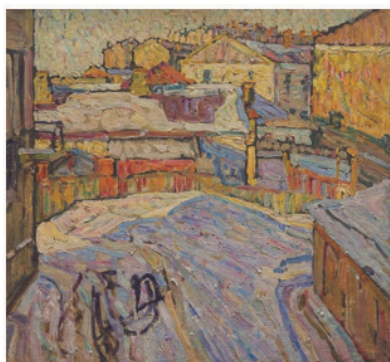


Рис. 7. Абрам Маневич. «Натюрморт», 1916. Національний художній музей України.

Рис. 8. Абрам Маневич. «Зима. Совська вулиця у Києві», 1914. Національний художній музей України.

Емігрувавши до США у 1921 році, Абрам Маневич із сім'єю опиняється в абсолютно новому середовищі, що відображається у трансформації художньої мови живописця. Зберігаючи дві основні теми своїх полотен — міські та природні пейзажі, — Маневич експериментує із самим виконанням кожного твору. Залежно від емоційного змісту натури художник вдається до поєднання різних стилістичних прийомів. В одних роботах спостерігається домінування сезанізму, в других — вплив постімпресіонізму, в третіх — кубістичні пошуки форми разом із пастозним

живописом.

Зокрема, у серії робітничих видів Піттсбурга та Камдена митець підкреслює гострі та грубі форми міської забудови робітничих кварталів, емоційна важкість яких підсилюється темною палітрою (рис. 9). Однак завдяки принципу кристалізації фарб Маневич створює внутрішню динаміку форми та моделює простір всередині картини.



*Рис. 9. Абрам Маневич. «Будинки в Бронксі. Нью-Йорк», 1926-1927.
Національний художній музей України.*

Окремої уваги заслуговують графічні роботи художника. Хоча графіка складає незначну частину доробку Маневича, у наявних роботах демонструється її використання для пошуку та моделювання форми за принципом великої форми та великої лінії. Цікавим є кубофутуристичний автопортрет художника (рис. 10), у якому він чітко підкреслює геометричність форм свого обличчя, шиї, волосся. Він контрастує з жіночим портретом дружини художника (рис. 11), у якому Маневич використовує м'якші форми, надаючи перевагу тональному

вирішенню портрета та підкреслюючи узагальненість великих форм.



Рис. 10. Абрам Маневич. Автопортрет. 1922-1925. Національний художній музей України.

Рис. 11. Абрам Маневич. Портрет дружини художника Рахілі. 1925. Приватна колекція, США.

Висновки та перспективи подальших досліджень.

Аналіз творчості Абрама Маневича засвідчує значний вплив методики Антона Ажбе на його художню манеру, особливо в аспектах побудови форми, роботи з об'ємом та використання кольору. «Принцип кулі» та «принцип кристалізації фарби» стали фундаментальними у формуванні його підходу до живопису, хоча згодом митець переосмислив їх у межах власного мистецького бачення. Навчання в школі Ажбе сприяло розвитку в Маневича експресивної техніки, що знайшла подальший розвиток у його роботах 1910–1930-х років. Еволюція стилю художника демонструє, як ранні академічні традиції

трансформувалися під впливом модернізму, зокрема через використання чистих кольорів і пастозного мазка.

Перспективи подальших досліджень включають детальніше вивчення зв'язків Маневича з іншими учнями Ажбе, що дозволить краще зрозуміти трансформацію викладацької методики після смерті її засновника. Також важливим напрямком є аналіз впливу мюнхенського періоду на українське мистецтво загалом, що допоможе виявити нові аспекти взаємодії між європейськими художніми школами та українським модернізмом. Дослідження архівних матеріалів та порівняння творчості Маневича з іншими художниками його доби можуть розширити уявлення про унікальність його мистецького методу.

Список використаних джерел

1. Жбанкова, О. (2003). Абрам Маневич: живопис. Дух і Літера.
2. Карпенко, О. В. (2014). Вплив мистецьких шкіл на формування художнього авангарду в Україні: 10-30-і роки XX століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, (4). С. 134-138. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2014_4_28
3. Уразбаєва, А. (2024). Приватні художні школи Антона Ажбе та Шимона Голлоші як альтернативні системи розвитку реалістичного живопису. Мистецтвознавство України, (24). С. 61–76. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.24.2024.318949>
4. Ямаш, Ю. (2017). Студії Івана Труша в Мюнхенській школі Антона Ажбе. Вісник Львівської національної академії мистецтв (31). С. 236-247. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam_2017_31_24

Anastasiia URAZBAIEVA

Research Fellow, Department of 19th – Early 20th Century
Art, National Art Museum of Ukraine; PhD Student, Borys
Grinchenko Kyiv Metropolitan University.

Orcid: 0009-0007-2393-1157

E-mail: a.urazbaieva13@gmail.com

THE ROLE OF ANTON AŽBE'S TEACHING METHOD IN THE TRANSFORMATION OF ABRAM MANEVICH'S ARTISTIC LANGUAGE

Abstract. This article analyzes the influence of Anton Ažbe's teaching methodology on the development of Abram Manevich's artistic language. Anton Ažbe, the founder of a renowned art school in Munich, developed a unique educational system that combined academic principles with an innovative approach to form and color modeling. His methodology was based on a plastic perception of nature, the use of large color masses, and the principle of the «great form,» which significantly influenced many artists, including Abram Manevich.

The article examines key aspects of Manevich's education during his Munich period and traces how the principles he acquired were reflected in his later artistic experiments. Special attention is given to the issues of form modeling, color application, and texture, which became defining elements of the artist's method. By analyzing Manevich's early works, the author identifies his adoption of Ažbe's structural approach to composition, the principle of paint crystallization, and the emphasis on light-shadow transitions. At the same time, his later works demonstrate the evolution of his style, where traditional Ažbe school techniques merge with influences from

Impressionism, Post-Impressionism, and Expressionism.

The article also highlights the role of the Munich art school in shaping Ukrainian modernism and its significance for Manevich's work within the context of early 20th-century European art. The author argues for the necessity of further research on this topic to gain a deeper understanding of the evolution of Ukrainian painting and Abram Manevich's place within it.

Keywords: Abraham Manievich, Anton Ažbe, private art schools, art education in Munich, modernism in Ukraine.

References

1. Zhbankova, O. (2003). Abram Manevych: zhivopys. Dukh i Litera.
2. Karpenko, O. V. (2014). Vplyv mystetskykh shkil na formuvannia khudozhnoho avanhardu v Ukraini: 10-30-i roky XX stolittia. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, (4), s. 134-138. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2014_4_28
3. Urazbaieva, A. (2024). Pryvatni khudozhni shkoly Antona Azhbe ta Shymona Holloshi yak alternatyvni systemy rozvytku realistychnoho zhivopysu. Mystetstvoznavstvo Ukrainy, (24), s. 61–76. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.24.2024.318949>
4. Yamash, Yu. (2017). Studii Ivana Trusha v Miunkhenskii shkoli Antona Azhbe. Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv, (31), s. 236-247. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam_2017_31_24

ДИЗАЙН ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

DOI: <https://doi.org/10.28925/2519-4135.2024.56>

УДК 004.9:7

Сергій Володимирович БРИЛЬОВ,

старший викладач кафедри дизайну, факультет образотворчого мистецтва і дизайну, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,

Київ, Україна,

ORCID: 0000-0003-0158-2359

e-mail: s.brylov@kubg.edu.ua,

Вадим Вікторович КОЗІК,

старший викладач кафедри дизайну, інжинірингу та землеустрою, факультету технологій та бізнесу,

Державний торгово-економічний університет

Київ, Україна,

ORCID: 0000-0002-8768-741X

e-mail: v.kozik@knute.edu.ua,

Олена Олексіївна ПАЛІЄНКО,

кандидат технічних наук, старший науковий співробітник, кафедри дизайну, інжинірингу та землеустрою, факультету технологій та бізнесу,

Державний торгово-економічний університет

Київ, Україна,

ORCID: 0000-0002-4460-5576

e-mail: o.paliyenko@knute.edu.ua

ДИЗАЙН ТА ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ: СУЧАСНІ ТРЕНДИ, ІННОВАЦІЇ ТА ВИКЛИКИ

Анотація.Стаття досліджує вплив цифрових технологій на сучасний дизайн, зокрема їх роль у формуванні трендів, інноваційних підходів та викликів, з якими стикаються дизайнери. Розглянуто використання інструментів 3D-моделювання, анімації, віртуальної та доповненої реальності (VR/AR), а також штучного інтелекту (ШІ) та 3D-друку у творчих процесах. Особливу увагу приділено вебдизайну, геймдизайну та медіа-арту, які демонструють нові можливості інтерактивності та персоналізації. Визначено ключові виклики, зокрема необхідність постійного навчання, високу конкуренцію та питання конфіденційності даних. Окреслено перспективи розвитку інтеграції цифрових та фізичних середовищ завдяки штучному інтелекту та Інтернету речей (IoT). Стаття акцентує на важливості адаптації дизайнерів до швидкоплинних технологічних змін для створення якісних та інноваційних продуктів.

Ключові слова: цифрові технології, дизайн, штучний інтелект, вебдизайн, геймдизайн, медіа-арт, VR/AR, інновації, 3D-друк.

Вступ. У сучасному світі динамічний розвиток технологій та соціальних мереж значно трансформує культурний простір, створюючи нові вимоги та виклики для професійних дизайнерів. Особливе місце у цьому процесі займає цифрове мистецтво, яке стає важливим інструментом візуальної комунікації та виразності [5, с. 45]. Цей напрямок об'єднує в собі традиційне мистецтво та інноваційні технології, відкриваючи перед дизайнерами нові можливості у створенні контенту, що

не лише відповідає сучасним професійним стандартам, але й активно впливає на формування візуальної культури суспільства [1, с. 78]. У контексті швидких змін, що охоплюють різні сфери творчості, особливо важливим є взаємозв'язок між дизайном та цифровими технологіями, зокрема веб-дизайном та геймдизайном [2, с. 101].

Веб-дизайн, як одне з основних напрямків цифрового дизайну, займає важливу роль у формуванні користувацького досвіду в інтернет-просторі. Розвиток адаптивних та інтерактивних веб-ресурсів створює нові можливості для дизайнерів, адже зручність та естетика веб-сторінок стали важливими аспектами, які визначають успіх онлайн-бізнесу [8, с. 53]. Використання інноваційних технологій, таких як HTML5, CSS3 та JavaScript, дозволяє створювати динамічні та функціональні веб-сайти, які взаємодіють з користувачем, а також оптимізуються під різні пристрої та екрани [4, с. 89].

Геймдизайн, у свою чергу, поєднує в собі технічні та художні аспекти, створюючи захоплюючі світи, в які гравці занурюються завдяки інтерактивному контенту. Розвиток технологій, таких як віртуальна реальність (VR) та доповнена реальність (AR), дає нові можливості для створення унікальних ігрових світів, де дизайн виступає важливим елементом не тільки з точки зору естетики, але й з точки зору користувацького досвіду [2, с. 142]. Важливим аспектом геймдизайну є також інтеграція штучного інтелекту для створення адаптивних ігор, які змінюються відповідно до дій гравця [3, с. 115].

Сучасні тренди в дизайні включають доповнену та віртуальну реальність (AR/VR), що відкривають нові горизонти в дизайні через інтерактивність та можливість

створення безпосереднього досвіду для користувачів [6, с. 66]. Штучний інтелект (АІ) активно використовується в дизайні для автоматизації творчих процесів, генерації зображень та створення персоналізованого контенту [3, с. 178]. Тренди мінімалізму та неоморфізму зводять до мінімуму використання деталей, акцентуючи увагу на простоті форм, м'яких тінях та плавних переходах, що підкреслюють сучасні технологічні рішення [7, с. 120]. Екологічний та етичний дизайн, орієнтуючись на сталий розвиток, все частіше використовує сталий матеріал, пропагуючи екологічно свідомі рішення в цифровому просторі [5, с. 159]. Інтерактивна типографіка, де анімовані та адаптивні шрифти взаємодіють із користувачем, стає важливою складовою частиною веб-дизайну [8, с. 94]. Інновації у цифровому мистецтві стають все більш технологічно складними, зокрема завдяки генеративному дизайну, де алгоритми допомагають створювати унікальні візуальні рішення, а також новим можливостям монетизації творчості через NFT та блокчейн-технології [9, с. 175]. Співпраця з штучним інтелектом в створенні адаптивного та персоналізованого контенту дозволяє дизайнерам ще більше вдосконалювати свої роботи, відповідно до потреб конкретного користувача [3, с. 200].

Для дизайнерів це також несе нові виклики. По-перше, важливо знаходити баланс між автоматизацією та творчою індивідуальністю, оскільки автоматизація може послабити індивідуальний підхід [6, с. 89]. По-друге, захист авторських прав у цифровому середовищі стає важливим питанням, оскільки зростає кількість контенту, що використовується без належного дозволу [10, с. 215]. Третім викликом є вплив цифрового дизайну

на психологічний стан користувачів, адже все більше людей проводять час у цифровому середовищі [11, с. 134]. Нарешті, постійне вдосконалення навичок та освоєння нових технологій є необхідністю для дизайнерів, щоб залишатися конкурентоспроможними в умовах швидкого технологічного прогресу [12, с. 147].

Дизайн у цифрову епоху стає не просто засобом естетичного вираження, а й важливим інструментом комунікації, маркетингу та соціального впливу. Постійна адаптація до технологічних змін, пошук балансу між інноваціями та традиційними підходами дозволяє дизайнерам створювати унікальний контент, що відповідає викликам сучасного суспільства, зокрема у веб-дизайні та геймдизайні, які стають важливими аспектами сучасної цифрової культури [13, с. 220].

У контексті сучасного цифрового дизайну полягає в необхідності адаптації дизайнерів до швидко змінюваних технологічних умов та викликів, що виникають у зв'язку з інтеграцією новітніх інструментів та методик у творчі процеси [1, с. 23]. Інтенсивний розвиток цифрових технологій, таких як штучний інтелект, доповнена та віртуальна реальність, блокчейн, а також виникнення нових форм цифрового мистецтва та контенту, ставлять перед дизайнерами нові завдання [3, с. 45]. Зокрема, це стосується пошуку балансу між автоматизацією творчих процесів та збереженням індивідуальності у створенні оригінальних проєктів. Крім того, велике значення мають питання захисту авторських прав у цифровому середовищі, зростаючий вплив технологій на психоемоційний стан користувачів та необхідність постійного удосконалення навичок і освоєння нових інструментів у процесі роботи

[5, с. 78].

У світлі цього важливо вивчити, як новітні технології змінюють підходи до дизайну, які нові вимоги вони ставлять перед фахівцями, та як адаптація до цих змін може вплинути на ефективність дизайну як інструменту комунікації, маркетингу та соціального впливу [2, с. 102]. Зокрема, виникає потреба у визначенні принципів та стратегій, які дозволяють дизайнерам не лише впроваджувати нові технології, а й знаходити гармонійне поєднання інновацій та традиційних підходів, що відповідають вимогам сучасного суспільства [4, с. 56].

У сфері цифрового дизайну та його технологічних аспектів свідчить про активний розвиток цієї галузі, що постійно змінюється під впливом новітніх технологій [7, с. 89]. Особлива увага приділяється інтеграції штучного інтелекту (AI), віртуальної та доповненої реальності (AR/VR), а також використанню блокчейн-технологій, зокрема для монетизації цифрового мистецтва через NFT [9, с. 134].

У дослідженні Л. О. Василенка «Цифровий дизайн у сучасному суспільстві» (2022) акцентується на трансформації традиційних підходів у дизайні та використанні інноваційних технологій для створення інтерактивних і адаптивних рішень [1, с. 45]. Автор підкреслює, як ці технології змінюють не лише процес творчості, а й взаємодію з кінцевим споживачем, надаючи нові можливості для персоналізації та інтерактивності [1, с. 67].

У праці М. В. Іванової «Геймдизайн: нові підходи та технології» (2021) розглядається важливість інтеграції AR/VR у створення глибоких, інтерактивних ігрових світів, що не лише змінюють досвід гравця, а й впливають

на його емоційний стан [2, с. 78]. Технології штучного інтелекту відіграють важливу роль у розробці адаптивних ігор, здатних реагувати на дії користувача та підвищувати рівень залученості [2, с. 112].

У дослідженні О. А. Ребрової «Штучний інтелект у дизайні: можливості та перспективи» (2023) детально розглядається роль AI у зміні підходів до дизайну [3, с. 98]. AI допомагає автоматизувати рутинні процеси, створювати графічний контент та адаптувати дизайн до потреб користувача, що дозволяє забезпечити персоналізований досвід для кожного [3, с. 123].

Водночас у праці О. С. Петріва «Веб-дизайн у XXI столітті» (2022) розглядаються сучасні тренди веб-дизайну, зокрема адаптивність веб-ресурсів [4, с. 67]. Петрів звертає увагу на важливість інтерактивності та персоналізації веб-сайтів, що є критичними для успіху в епоху мобільних технологій, де оптимізація для різних пристроїв є важливим чинником [4, с. 79].

Дослідження Колесник Н. у статті «Цифрові технології та штучний інтелект у дизайні й освіті: інновації та перспективи» (2023) демонструють, як цифрові технології та AI активно впливають на освітній і мистецький простір [9, с. 145]. Автор аналізує ключові аспекти впровадження цих технологій, зокрема використання AR/VR та інтерактивних платформ для індивідуалізації освітніх процесів [9, с. 157]. Вона також підкреслює, що штучний інтелект стає важливим інструментом у автоматизації завдань, генерації контенту та розширенні доступу до освіти та мистецтва, водночас розглядаються технічні, етичні та соціокультурні виклики [9, с. 169].

Загальний аналіз сучасних досліджень свідчить, що

цифрові технології та штучний інтелект змінюють підходи до дизайну, створюючи нові можливості для творчості та адаптації до вимог часу [6, с. 134]. Вони відкривають нові горизонти у взаємодії з користувачами та забезпечують персоналізований досвід [6, с. 156]. Водночас постає необхідність у розв'язанні викликів, пов'язаних із етичними та технічними аспектами впровадження таких інновацій у сферу освіти та мистецтва [7, с. 178].

Метою статті є дослідження впливу цифрових технологій на дизайн, а також аналіз сучасних трендів, інновацій та викликів, що виникають у цьому контексті. Стаття прагне виявити, як новітні технології трансформують традиційні підходи до створення дизайну, а також визначити ключові тенденції, що з'являються в індустрії дизайну завдяки цифровим інструментам. Крім того, розглядаються можливі виклики, з якими стикаються дизайнери в умовах швидких змін технологічного середовища.

Цифрові технології стали незамінною частиною процесу дизайну, значно змінюючи підходи до творчості та реалізації ідей. Інструменти, як-от графічні редактори, 3D-моделювання, анімація та віртуальна реальність (VR), дозволяють дизайнерам створювати складні та деталізовані проєкти, зберігаючи високу ефективність [5, с. 78]. Технології забезпечують не тільки точність і якість роботи, але й дозволяють економити час, зменшуючи потребу в ручному виконанні багатьох етапів процесу [2, с. 102].

В останні роки дизайн переживає низку змін, зокрема мінімалізм та чистоту форм, що орієнтовані на простоту та функціональність [7, с. 45]. Це підкреслює важливість користувацького досвіду та доступності інформації [10,

с. 124]. Розвиток веб-дизайну та мобільних додатків акцентується на адаптивності й зручності використання на різних пристроях [4, с. 88]. Невеликі анімації допомагають зробити інтерфейси більш інтуїтивними та приємними для користувачів [8, с. 56]. Віртуальна та доповнена реальність (AR/VR) дозволяють створювати нові враження від взаємодії з продуктами, змінюючи уявлення про те, як користувачі сприймають дизайн [3, с. 134].

Інновації у дизайні тісно пов'язані з використанням новітніх технологій. Штучний інтелект (ШІ) активно застосовується для автоматизації деяких аспектів дизайну, зокрема для генерування графічних елементів або навіть цілих шаблонів дизайну на основі даних користувача [3, с. 145]. 3D-друк дозволяє створювати фізичні об'єкти за допомогою комп'ютерних моделей, відкриваючи нові можливості для промислового дизайну [6, с. 75]. З розвитком Інтернету речей (IoT) з'являються нові можливості для інтеграції фізичних об'єктів із цифровими платформами, що дає змогу дизайнерам створювати більш інтегровані та функціональні продукти [9, с. 98].

Попри численні переваги, впровадження цифрових технологій у дизайн також має певні виклики. Дизайнери повинні постійно навчатися та адаптуватися до нових технологій, що може бути складним та часозатратним процесом [1, с. 112]. Зростання кількості доступних інструментів і платформ для дизайну призводить до високої конкуренції, що ускладнює пошук своєї ніші та оригінальних рішень [5, с. 154]. Виникають питання щодо використання даних користувачів, особливо в контексті персоналізованих дизайнів і продуктів, що мають доступ до приватної інформації [7, с. 176].

У майбутньому можна очікувати ще більш глибокої інтеграції між фізичним та цифровим середовищем. Технології, такі як нейронні мережі та глибоке навчання, можуть дозволити дизайнерам створювати унікальні та інноваційні продукти, що інтегруються в повсякденне життя [12, с. 208]. Зокрема, поява нових інструментів для автоматизованого дизайну та персоналізації продуктів може змінити правила гри в індустрії [11, с. 95].

Таким чином, цифрові технології активно трансформують дизайн, створюючи нові можливості та виклики, які з кожним роком тільки збільшуються [2, с. 167]. Врахування сучасних трендів та інновацій допомагає дизайнерам залишатися конкурентоспроможними, а також забезпечує кращий досвід для кінцевих користувачів [14, с. 250]. Цифрові технології здійснили значний вплив на дизайн, зокрема на медіа-арт, вебдизайн та геймдизайн, надаючи нові можливості для творчості та інновацій [9, с. 120]. Сучасні інструменти та технології дозволяють створювати унікальні, інтерактивні та захоплюючі досвіди для користувачів [13, с. 145].

Медіа-арт став однією з найцікавіших галузей, де цифрові технології дозволяють художникам використовувати інтерактивні елементи, звукові та відео-інсталяції для створення вражень, які змінюються в залежності від дії глядача [5, с. 190]. Завдяки розширенню можливостей обробки зображень, анімацій та візуальних ефектів, медіа-арт розвивається, створюючи нові форми творчого самовираження [10, с. 220].

Вебдизайн також зазнав значних змін: інтернет-простір став місцем для не лише статичних сайтів, а й для інтерактивних платформ, які адаптуються до потреб

користувачів [8, с. 136]. Завдяки адаптивному дизайну, мікроанімуванням та інтуїтивним інтерфейсам вебсайти стали більш зручними та приємними для використання, забезпечуючи кращий користувацький досвід [4, с. 94].

Геймдизайн, у свою чергу, поєднує в собі технічні інновації та креативність, створюючи інтерактивні світи, де гравці можуть занурюватися у віртуальні реальності, переживати емоції та вирішувати завдання, використовуючи новітні технології, такі як віртуальна та доповнена реальність [2, с. 176]. Всі ці галузі створюють нові форми дизайну, в яких цифрові технології стають невід'ємною частиною процесу, дозволяючи дизайнерам і художникам відкривати нові горизонти в творенні [3, с. 21 2].

Висновки. Цифрові технології суттєво трансформували дизайн, зробивши його більш інноваційним, інтерактивним та ефективним. Використання графічних редакторів, 3D-моделювання, анімації, віртуальної та доповненої реальності значно розширило можливості дизайнерів, дозволяючи створювати високоякісні та деталізовані проєкти. Сучасні тенденції дизайну акцентуються на мінімалізмі, адаптивності та орієнтації на користувача. Вебдизайн і мобільні додатки стають дедалі інтуїтивнішими, а використання анімацій робить інтерфейси більш динамічними. Впровадження штучного інтелекту та 3D-друку відкриває нові горизонти для автоматизації та персоналізації дизайну, що сприяє підвищенню якості та швидкості роботи.

Водночас дизайнери стикаються з низкою викликів: необхідністю постійного навчання, зростаючою конкуренцією та питаннями етичного використання

персональних даних. Проте подальший розвиток технологій, зокрема нейронних мереж і глибокого навчання, обіцяє ще більше можливостей для творчості та професійного зростання.

Майбутнє дизайну нерозривно пов'язане з цифровими технологіями, які продовжують змінювати підходи до створення продуктів і формувати нові стандарти у сфері візуальної комунікації.

Список використаної літератури

1. Василенко Л. О. Цифровий дизайн у сучасному суспільстві. – Київ: Освітня думка, 2022. – 250 с.
2. Іванова М. В. Геймдизайн: нові підходи та технології. – Харків: Вид-во Харківського університету, 2021. – 198 с.
3. Реброва О. А. Штучний інтелект у дизайні: можливості та перспективи. – Київ: Наукова думка, 2023. – 212 с.
4. Петрів О. С. Веб-дизайн у ХХІ столітті. – Львів: Технічна книга, 2022. – 176 с.
5. Коваленко М. М. Тренди цифрового мистецтва та дизайн: практичні аспекти. – Одеса: Одесит, 2023. – 190 с.
6. Бондар В. М. Сучасні технології в дизайні: інтерактивні підходи. – Харків: Академія, 2021. – 205 с.
7. Литвин І. К. Етика та естетика цифрового дизайну. – Київ: Університетська преса, 2022. – 230 с.
8. Пташник О. В. Веб-дизайн та його роль у розвитку інтернет-ресурсів. – Київ: Технологія, 2023. – 185 с.
9. Колесник Н. Цифрові технології та штучний інтелект у дизайні й освіті: інновації та перспективи :

матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (Запоріжжя, 12 груд. 2024 р.) / Н. Колесник ; Запоріз. нац. ун-т. – Запоріжжя, 2024. –195 с. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/42215/1/1.pdf> (дата звернення: 10.03.2025)

10. Norman D. The Design of Everyday Things. – Basic Books, 2013. – 370 p.

11. Maeda J. The Laws of Simplicity. – MIT Press, 2006. – 120 p.

12. Lidwell W., Holden K., Butler J. Universal Principles of Design. – Rockport Publishers, 2010. – 272 p.

13. Brown T. Change by Design: How Design Thinking Creates New Alternatives for Business and Society. – Harper Business, 2009. – 264 p.

14. McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. – MIT Press, 1964. – 359 p.

Serhii V. BRYLOV,

Senior Lecturer at the Department of Design,
Faculty of Fine Arts and Design,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine,
ORCID: 0000-0003-0158-2359
e-mail: s.brylov@kubg.edu.ua

Vadym V.KOZIK,

Senior Lecturer at the Department of Design, Engineering,
and Land Management,
Faculty of Technologies and Business,
State University of Trade and Economics,, Kyiv, Ukraine,
ORCID: 0000-0002-8768-741X
e-mail: v.kozik@knute.edu.ua

Olena O. PALIYENKO,

PhD in Technical Sciences, Senior Researcher,
Department of Design, Engineering, and Land Management,
Faculty of Technologies and Business,
State University of Trade and Economics,
Kyiv, Ukraine,
ORCID: 0000-0002-4460-5576
e-mail: o.paliyenko@knute.edu.ua

DESIGN AND DIGITAL TECHNOLOGIES: MODERN TRENDS, INNOVATIONS, AND CHALLENGES

Abstract. The article explores the transformative impact of digital technologies on contemporary design, emphasizing their crucial role in shaping current trends, enabling innovative practices, and presenting new challenges for professionals. With the integration of cutting-edge tools such as 3D modeling, animation, virtual and augmented reality (VR/AR), artificial intelligence (AI), and 3D printing, designers are experiencing a significant shift in their creative processes and production methods.

Particular attention is given to the evolution of web design, game design, and media art, as these fields exemplify the potential of digital environments to enhance interactivity, customization, and user engagement. Through immersive technologies and real-time feedback, creators can now offer more personalized and dynamic experiences that were previously unattainable with traditional methods.

However, the rapid pace of technological advancement also introduces notable challenges. Designers are increasingly required to engage in lifelong learning to stay current with new

tools and methodologies. The heightened level of competition within the digital space adds pressure to produce original and high-quality content. Furthermore, ethical considerations, especially concerning data privacy and user consent, have become integral aspects of the design process.

Looking ahead, the article outlines promising directions for the integration of digital and physical environments, driven by developments in AI and the Internet of Things (IoT). These technologies enable the creation of smart, responsive systems that blur the boundaries between the virtual and real worlds, offering exciting opportunities for innovation across industries.

In conclusion, the article underscores the importance of adaptability and continuous development in the face of technological change. By embracing new tools and understanding their implications, designers can craft meaningful, cutting-edge solutions that meet the demands of an increasingly digital world.

Keywords: digital technologies, design, artificial intelligence, web design, game design, media art, VR/AR, innovation, 3D printing.

References

1. Vasylenko, L. O. (2022). Tsyfrovyj dyzajn u suchasnomu suspilstvi [Digital design in modern society]. Kyiv: Osvitnia dumka [in Ukrainian].
2. Ivanova, M. V. (2021). Hejmdyzajn: Novi pidkhody ta tekhnolohii [Game design: New approaches and technologies]. Kharkiv: Vyd-vo Kharkivskoho universytetu [in Ukrainian].
3. Rebrova, O. A. (2023). Shtuchnyj intelekt u dyzajni: Mozhlyvosti ta perspektyvy [Artificial intelligence in

design: Opportunities and prospects]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

4. Petriv, O. S. (2022). Veb-dyzajn u XXI stolitti [Web design in the 21st century]. Lviv: Tekhnichna knyha [in Ukrainian].

5. Kovalenko, M. M. (2023). Trendy tsyfrovoho mystetstva ta dyzajn: Praktychni aspekty [Trends in digital art and design: Practical aspects]. Odesa: Odesyt [in Ukrainian].

6. Bondar, V. M. (2021). Suchasni tekhnolohii v dyzajni: Interaktyvni pidkhody [Modern technologies in design: Interactive approaches]. Kharkiv: Akademiia [in Ukrainian].

7. Lytvyn, I. K. (2022). Etyka ta estetyka tsyfrovoho dyzajnu [Ethics and aesthetics of digital design]. Kyiv: Universytetska presa [in Ukrainian].

8. Ptashnyk, O. V. (2023). Veb-dyzajn ta joho rol u rozvytku internet-resursiv [Web design and its role in the development of Internet resources]. Kyiv: Tekhnolohiia [in Ukrainian].

9. Kolesnyk N. Digital technologies and artificial intelligence in design and education: innovations and perspectives : Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (Zaporizhzhia, December 12, 2024) / N. Kolesnyk ; Zaporizhzhia National University. – Zaporizhzhia, 2024. – 195 p. – URL: <http://eprints.zu.edu.ua/42215/1/1.pdf> (accessed: 10.03.2025), [in Ukrainian].

10. Norman, D. (2013). The Design of Everyday Things. Basic Books [in English].

11. Maeda, J. (2006). The Laws of Simplicity. MIT Press [in English].

12. Lidwell, W., Holden, K., & Butler, J. (2010).

Universal Principles of Design. Rockport Publishers [in English].

13. Brown, T. (2009). Change by Design: How Design Thinking Creates New Alternatives for Business and Society. Harper Business [in English].

14. McLuhan, M. (1964). Understanding Media: The Extensions of Man. MIT Press [in English].

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ МИСТЕЦТВА

DOI: <https://doi.org/10.28925/2519-4135.2024.57>

УДК 745/749: 069]: 378.6(477-25)

Тетяна Анатоліївна УЛЬЯНИЧ

директор Благодійного Фонду «НАЦІЯ», співучасниця

Міжнародного

культурно-просвітницького фонду родини Ульяничів,

співзасновниця колекції «Старожитності Ульяничів»,

Київ, Україна,

ORCID: 0009-0007-7000-6917

e-mail: tetyanaulyanych@ukr.net

КРЕАТИВНИЙ ПРОСТІР МУЗЕЮ УКРАЇНСЬКОГО ПОБУТУ КИЇВСЬКОГО СТОЛИЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Анотація. У статті досліджено феномен креативного простору Музею українського побуту як середовища, що сприяє не тільки емоційному переживанню історичної пам'яті, а й творчим процесам і мистецькій рефлексії. Аналіз свідчень учасників музейних заходів демонструє, що взаємодія з автентичними артефактами активізує глибокі емоційні процеси. Міфодизайн музею, що його створено на основі приватної колекції старожитностей Ульяничів в інфраструктурі державного закладу, дозволив облаштувати унікальний символічний простір, де експонати набувають нового значення. Відвідувачі сприймають музей як місце особистісної трансформації, де відбувається занурення у стан натхнення, творчого потоку, і де вони проходять

всі стадії творчого процесу - від задуму до втілення. При цьому відзначається терапевтичний потенціал музейного середовища, що сприяє психологічному відновленню, подоланню стресу та розвитку особистісної гармонії. Ця стаття є першою у циклі досліджень про Музей українського побуту Київського столичного університету імені Бориса Грінченка та музейну діяльність родини Ульяничів загалом. Результати дослідження підкреслюють значущість музею не лише як сховища артефактів, а й як динамічного креативного простору, що стимулює творчу активність, сприяє збереженню національної ідентичності та слугує інструментом емоційного і духовного перезавантаження у сучасному урбанізованому суспільстві.

Ключові слова: креативний простір, музейний простір, творчий стан, стан потоку, творчий процес, мистецька рефлексія, музейні заходи, національна ідентичність, культурна спадщина, музеологія

Вступ. У далекому 1988 році, ще коли Україна входила до складу СРСР, а українські школи мали тільки одну освітню програму на всю багатомільйонну країну і самодіяльність в освіті була можливою тільки серед обраних, у невеличкій Київській школі над Русанівською протокою йшли батьківські збори. У залі – гул невдоволення, чути поодинокі викрики: «Тут вам не цирк!», «Займіться справами!», «Ми дітей не прохолоджуватися віддавали!» Вчителі стояли обабіч сцени, дивилися у вікно, дехто м'яв безпорадні папірці. І тоді на сцену вийшла директорка школи, спокійно обвела поглядом натовп і... заспівала. «Гиля, гиля, гусоньки» потонули в лементі батьківської «наради», та за два-три рядки гомін зтишився, доєдналися спочатку поодинокі голоси вчителів, якась із матерів

почала підтягувати другим голосом, потім ще, ще... Дехто з батьків нервово вставав, кидав: «Та робіть, що хочете!» – і йшов до виходу. За якусь хвилину зала на 300 осіб співала хором народну пісню про гусей, про дівчину, про вечір, про річеньку... і шкільні стіни ще не чули хору на таку кількість голосів.

Так закінчилася війна батьків проти чи не найпершої спроби створити загальношкільний творчий простір у радянській Україні, здійсненої легендою української освіти, педагогом-новатором, доктором філософії, членом-кореспондентом Національної академії педагогічних наук України – Василюю Миколаївною Хайруліною. Побудована нею «Школа Радості» – Український коледж імені Василя Сухомлинського – існує досі, а його вихованці звершують неймовірні успіхи в науці, мистецтві, політиці, дипломатії та бізнесі в Україні та за кордоном.

Від того дня пройшло 20 років, і в далекій Америці Стівен Джонсон – представник того самого покоління батьків, які влаштували мітинг проти створення креативного простору в радянській середній школі, у своєму світовому бестселері *Where Good Ideas Come From: The Natural History of Innovation* (переклад автора: «Звідки беруться хороші ідеї: народження і доля інновацій») написав:

“If you look at history, innovation doesn’t come just from giving people incentives; it comes from creating environments where their ideas can connect” (переклад автора: «Якщо ви поглянете на історію, то побачите, що інновації виникають не лише завдяки стимулюванню людей; це відбувається завдяки створенню середовища, в якому їхні ідеї можуть поєднуватися»). (6)

Пройшло 40 років і до людства дійшло: без місць,

що стимулюють творче мислення, йому загрожує зупинка культурного та інтелектуального розвитку. Суспільство ризикує загрузнути в рутині, втратити здатність до інновацій і адаптації. Це може призвести до стагнації науки, мистецтва й технологій, ослаблення зв'язку між поколіннями та занепаду культурної спадщини. У довгостроковій перспективі людство ризикує перетворитися на закостенілу, неадаптивну систему, нездатну до еволюції та прогресу.

Постанова проблеми. Сучасний світ, що переживає стрімкі соціокультурні зміни, гостро потребує переосмислення історичної пам'яті, збереження національної ідентичності та розвитку творчого потенціалу людства. У цьому контексті музеї вже не є лише сховищами матеріальної спадщини, а перетворюються на осередки культурного діалогу, простори емоційного занурення та творчої самореалізації. Відвідувач, опиняючись у середовищі автентичних артефактів, не лише засвоює історичний матеріал, а й проживає його через власний досвід, занурюється у процес рефлексії, часто досягає стану творчого натхнення і навіть катарсису. Проте механізми цієї взаємодії залишаються недостатньо вивченими. В українському науковому дискурсі недостатньо уваги приділено ролі музейного простору в стимулюванні творчих процесів, що визначає актуальність проведеного дослідження. Як саме музейне середовище стимулює креативні процеси? Яким чином матеріальна і нематеріальна культурна спадщина сприяє виникненню емоційного резонансу? Чи можна говорити про терапевтичний ефект такої взаємодії? Ця стаття розглядає Музей українського побуту як особливий

культурний простір, де історія стає живою, а креативність набуває нових форм. Спираючись на емпіричні дані — відгуки відвідувачів, спостереження за їхньою взаємодією з експонатами, досвід мистецьких заходів, — дослідження висвітлює механізми, що роблять музей не лише місцем збереження минулого, а й тригером творчих процесів, простором емоційного перезавантаження та засобом укріплення культурної ідентичності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Креативний простір став об'єктом дослідження соціологів, архітекторів, дизайнерів, філософів та урбаністів. Незаперечним авторитетом у вивченні креативних просторів є Річард Флорида – американський соціолог та економіст, відомий своїм поняттям «творчого класу» та книгою «Креативний клас: люди, які створюють майбутнє». Його дослідження, присвячені впливу креативності та інновацій на розвиток міст, стали відправною точкою для багатьох учених по всьому світу. У цьому контексті варто також згадати британського дослідника Ч. Лендрі, автора концепції «креативного міста», та географа П. Холла, який глибоко аналізував урбаністичні процеси. Суттєвий внесок у розуміння феномену креативних просторів зробили американські дослідники Н. Котлер, Е. Каррід-Халкетт, К. Лінч. Світова наукова думка неодноразово посиляється на праці М. Вільямса, Д. Девіса, Н. Джексона, К. Робінсона, Е. Верхагена та Р. Фішера, які розкривають різні аспекти взаємодії простору, культури та інновацій.

В Україні вивченням креативних просторів займаються численні дослідники, кожен із яких робить важливий внесок у розуміння цього явища в національному контексті. Це, зокрема, О. Брежнєва-Єрмоленко, Н.

Венгерська, К. Голубчак, С. Давимука, Л. Федулова, М. Ілляхова, О. Лещенко, К. Ніколенко, В. Зінченко, Г. Назарова, Ю. Сотнікова, В. Окорський, В. Валюх, А. Пакуліна, О. Свінцицька, В. Ткачук. Особливо цікаві концепції пропонують А.Петренко-Лисак та Х. Плецан.

Дана ж робота у теоретичній своїй частині по більшості спирається на дослідження М.Чиксентмігаї, С. Джонсона, С. Давимуки, Л. Федулової, хоча корисними в контексті даного дослідження стали і статті О. Лещенка, Р.Ткаченко та В. Огнев'юка.

Мета дослідження. Дослідити особливості функціонування Музею українського побуту КСУ імені Бориса Грінченка як креативного простору, виявити механізми емоційного занурення в процес творчості в його умовах, а також дослідити взаємозв'язок між автентичними матеріальними артефактами, культурною пам'яттю та емоційним станом учасників.

Результати. Креативність, що походить від латинських *creare* («творити») і *crescere* («рости»), проявляється у здатності генерувати нові ідеї та адаптуватися до інновацій. Творча особистість або креатор – це індивід із нестандартним мисленням, високою уявою, відкритістю до нового досвіду, інтуїцією, наполегливістю та незалежністю суджень. Креативний процес включає підготовку, інкубацію, осяяння та реалізацію, а його кульмінацією є творчий акт – момент інсайту та перетворення задуму у форму. Ефективність креативного процесу залежить від внутрішніх (мотивація, досвід, воля) і зовнішніх (ресурси, соціальна підтримка, культурний контекст) факторів. Важливу роль відіграє креативний простір – фізичне й психологічне середовище,

що стимулює натхнення, формує психологічний комфорт, а за Чиксентмігаї М. посилює стан «потoku», сприяє соціальній взаємодії та адаптивності. (5) Гармонійне поєднання зовнішніх стимулів (світло, кольори, звуки, текстури) та внутрішніх когнітивних механізмів підвищує продуктивність і ефективність творчого процесу. Сприятливе середовище активізує психофізіологічні процеси, підвищує когнітивну активність емоційну залученість, запускає інтенсивний потік ідей. Таким чином, якісне творче середовище є ключовим чинником розвитку креативності, забезпечуючи оптимальні умови для натхнення, продуктивності й інноваційних рішень.

Креативні простори як феномен формувалися на перетині мистецтва, науки й інновацій, еволюціонуючі відповідно до суспільних змін. Вони поєднують фізичні та віртуальні складові, стимулюючи творчість, співпрацю та інновації. Основними компонентами є просторове середовище, технологічне оснащення, соціальна взаємодія та цифрові платформи. За масштабом вони поділяються на макро-, мезо- та мікроформати — від цілих регіонів до окремих творчих майстерень. Також існують спеціалізовані простори, орієнтовані на освітні, інклюзивні або терапевтичні функції. Як міждисциплінарне явище креативні простори інтегрують міську географію, архітектуру, культурологію, економіку, соціологію та ІТ. Попри критику щодо комерціалізації, джентрифікації та втрати автентичності, вони залишаються потужним інструментом розвитку культурних середовищ і залучення інвестицій. Лещенко О. В. підкреслює, що їхня відсутність веде до відтоку творчого потенціалу та зниження привабливості територій. (2, ст. 68) У різних країнах ці

простори мають свої особливості: у США вони переважно технологічні, у Європі підтримуються державою, а в Україні розвиваються в контексті місцевих ініціатив. Водночас український креативний сектор ще не відповідає світовим стандартам через нестачу фінансування, обмежений доступ до технологій та недостатню увагу до естетичної складової. Креативні простори дедалі більше інтегруються в освітню сферу, стимулюючи дослідницькі ініціативи, інноваційні методики та творче самовираження студентів. Особливу роль у цьому процесі відіграють музеї, які трансформуються з традиційних експозиційних майданчиків у динамічні освітні та креативні хаби. Вони поєднують історичну спадщину з сучасними технологіями, пропонуючи інтерактивні форми взаємодії. В умовах війни українські музеї зазнають значних викликів, зокрема скорочення туристичних потоків, але продовжують відігравати ключову роль у збереженні культурної пам'яті, підтримці соціокультурного життя та міжнародному просуванню національного бренду. Це посилює їхню значущість як стратегічних елементів культурної дипломатії у післявоєнній реконструкції.



Фото № 1. Центральна експозиція Музею українського побуту у фойє КСУ імені Бориса Грінченка у Дніпровському районі міста Києва

Музей українського побуту – це історико-етнографічний осередок, інтегрований у навчально-культурний простір Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського університету імені Бориса Грінченка (фото № 1). Відмінною рисою цього осередку є формування його колекції на основі приватного зібрання артефактів українських колекціонерів Ульяничів. Проєкт «Старожитності Ульяничів» є багаторічною культурно-просвітницькою ініціативою, реалізованою кількома поколіннями родини Ульяничів. Представники цієї родини у різні періоди заснували шість етнографічних і краєзнавчих музеїв на базі освітніх установ Хмельницької та Сумської областей, а також у місті Києві. Загалом протягом кількох десятиліть було зібрано понад 10 тисяч експонатів, із яких близько 5 тисяч залишаються у приватній власності родини, тоді як решта формують музейні фонди навчальних закладів, де працювали Ульяничі. Багаторічний

досвід у сферах творчості, педагогіки, музейної справи та наукових досліджень сприяв інтеграції родини Ульяничів у діяльність Київського університету імені Бориса Грінченка, де вони продовжують реалізацію культурно-освітніх ініціатив (фото № 2).



Фото № 2. Співзасновник колекції «Старожитності Ульяничів» А.А. Ульянич (16.04.1951 – 05.03.2020) та ректор КСУ імені Бориса Грінченка В. О. Огнев'юк (10.04.59 – 21.10.2022) під час відкриття Музею українського побуту 15 лютого 2013 року

Сьогодні Музей українського побуту — це жива, динамічна, багатовимірна платформа, що виходить за межі вузького музейного формату й набуває нових значень. Тут зустрічаються мистецтво, наука, духовність, волонтерство. Тут формуються нові культурні практики, що поєднують давню спадщину з актуальними викликами сучасності. Тут традиція — не минуле, а безперервний творчий процес. Взаємодія ж креативного простору Музею з іншими

підрозділами Університету Грінченка подібна до структури природних і математичних фракталів, де кожен елемент є відображенням цілісної системи, зберігаючи при цьому власну унікальність. Такий підхід свідчить про високий рівень корпоративної культури університету та реалізацію ідей його засновника й ректора В. О. Огнев'юка. Він додає: *«Для уникнення своєї смерті університет має відмовитися від консервативної структури та здійснити перехід до гнучких організаційних моделей, здатних швидко реагувати на запити суспільства, зокрема, національного та міжнародного ринків праці, реалізовувати інноваційні проекти, а після досягнення поставлених цілей знову трансформуватися з урахуванням нових завдань і пріоритетів. Ієрархія кафедр, науково-дослідних лабораторій і центрів університету має бути доповнена (а почасти і замінена) гнучкою моделлю тимчасових інноваційних, наукових, творчих колективів, спроможних продукувати нове знання, технології чи реалізовувати освітні програми і поступатися більш ефективним організаційним моделям взаємодії.» (3, с. 3)*

За Е.Верхагеном, в університетах потрібно створити екосистему для підготовки фахівців для креативних індустрій, яка включатиме стажування, практики, студентські конкурси, спілкування з успішними практиками і забезпечить постійний контакт з реальним креативним бізнесом; університети, які готують фахівців для креативної економіки, мають побудувати свою систему навчання на виявленні схильності студентів і забезпеченні супроводу у розвитку їх таланту; необхідно створювати креативні простори для розвитку креативного мислення студентів будь-яких спеціальностей, можливості

для роботи в команді студентів креативних та інших спеціальностей, наприклад для вирішення певних бізнес-завдань. (1, с. 379)

Від 2013 року Музей українського побуту став не лише збереженою частинкою минулого, а й живою платформою для комунікації, що об'єднує дослідників, освітян, студентів і всіх, хто прагне пізнати глибини української традиції. Тут проводяться заняття з етнопедагогіки, профорієнтаційна робота, а також створюються умови для повного занурення в автентичну атмосферу народної культури. Завдяки сучасному технічному оснащенню музейний контент набув інтерактивних форм, що не лише розширило аудиторію, а й підвищило її рівень залученості. Важливим чинником інформаційної діяльності музею є активна присутність у соціальних мережах, де здійснюється діалог як із відвідувачами, так і з науковою спільнотою. Одним із ключових напрямів діяльності музею є організація виставок, екскурсій, історичних реконструкцій та презентацій наукових досліджень. Особливу роль він відіграє у проведенні виховних годин, тематичних вечорів та святкових заходів, що регулярно відбуваються в університеті. Адже осередок несе не лише освітню, а й культурно-просвітницьку місію у взаємодії з молоддю. Студентська спільнота залучена до діяльності музею на всіх рівнях: від навчальних досліджень з культурної антропології та народознавства до документування музейних колекцій та організації виставкових проєктів. Молодь активно бере участь у розробці освітніх програм, що охоплюють створення інтерактивних лекцій, майстер-класів, поповнення цифрових архівів музею та організацію культурних подій.

Важливим видом діяльності музею є створення інтерактивних експозицій, орієнтованих на широку аудиторію. Від моменту заснування він функціонує не просто як сховище матеріальної спадщини, а як креативний простір, що оживає у процесі взаємодії з відвідувачами. Визначна подія у його становленні – урочисте відкриття у форматі театралізованого дійства, яке співпало зі святкуванням Стрітення. Вихованці дошкільного навчального закладу №619 Дніпровського району представили художньо-обрядову виставу «Зустріч Зими і Весни». Вона поєднала у собі декламацію віршів, виконання народних пісень, танців, а також театралізовані сценки з персонажами «Зими» та «Весни».

Креативний простір Музею українського побуту — це живий організм, що пульсує у ритмі народної культури, притягує до себе людей, відкритих до пізнання, залучає їх у вир музейних подій. Тут відвідувач не просто споглядає минуле, а проживає його, торкаючись до полотна історії власними руками — через майстер-класи з народних ремесел, дегустацію традиційних страв, вбирання у стародавні строї. Саме через тактильний досвід, запахи, звуки, зорове насичення дивовижним візуальним рядом відбувається занурення в особливу атмосферу і в цьому місці виникає феномен творчого потоку.

Яскравим прикладом колективного творчого акту та масової театралізованої обрядової дії стало святкування Колодія (фото № 4 та фото № 5). Це дійство поєднало народний звичай гостинного застілля з інтерактивними майстер-класами та благодійною ініціативою на підтримку Збройних Сил України.



Фото № 4. Масова театрально-обрядова дія «Колодій». Завідувачка Музею Г. І. Ульянич знайомить гостей з обрядом «Народження Колодки».

Фото № 5. Обряд проводжання “Зими”

Ще одним наскрізним волонтерським проєктом стала акція «Лялька-мотанка народам світу» (мал. №1). Це вже не просто ремесло, а сакральний акт, що відроджує давні традиції оберегового мистецтва. Створені руками майстрів і учасників проєкту ляльки не лише мандрують світом через онлайн-ярмарок, а й несуть у собі глибокий зміст: зв'язок поколінь, тепло рук, символічний код нації. З метою науково-методичної підтримати проєкту, Музей розробив навчальні матеріали та відеоуроки за участю провідних народних майстрів України.



Мал. № 1. Банер акції «Лялька-мотанка народам світу» в соціальних мережах

Серед проєктів, що торкаються самого серця української ідентичності – відтворення обряду «Хусткування». Захід, реалізований спільно з Національним музеєм народної архітектури та побуту України («Пирогів»), повертає до життя втрачені знання про традиційні способи пов'язування хустки. Це не просто демонстрація техніки — кожен вузол, кожен візерунок розповідає свою історію, а вишукані лекції розкривають символіку цього елемента українського строю. Усі зібрані під час проведення обряду кошти було спрямовано на підтримку музею в Пирогові, а сам обряд «Хусткування» відтоді став щорічною подією, що проходить у Міжнародний день хустки за участі співробітниць експлуатаційного відділу корпусу КСУ імені Бориса Грінченка на Русанівці під керівництвом Г. М. Семеняки (фото № 6).



Фото № 6. Щорічний обряд «Хусткування» за участі співробітниць експлуатаційного відділу КСУ імені Бориса Грінченка під керівництвом Г.М.Семеняки

У рамках навчальної програми Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Університету Грінченка в Музеї українського побуту систематично організовуються майстер-класи з традиційних видів народного мистецтва. Вони – не просто навчання, а акт глибокого занурення у сакральний світ символів. Учасники надають перевагу автентичним напрямкам, що дозволяє їм не лише оволодіти практичними навичками, а й долучитися до збереження нематеріальної культурної спадщини. Одним із таких заходів стала майстерика з декорування тканини «Українська народна вибійка». Її провели професорка кафедри декоративного мистецтва та реставрації А. А. Руденченко та керівниця Музею українського побуту Г. І. Ульянич (фото № 7 та фото № 8).



Фото №№ 7, 8. Майстерика з декорування тканини «Українська народна вибійка». Викладач – професорка А.А.Руденченко

Важливим напрямом діяльності Музею є створення сценічного простору для культурно-мистецьких заходів, що включає оформлення декорацій, забезпечення костюмами та реквізитом театральних постановок, концертів, флешмобів тощо. Першим проєктом у цій сфері стала співпраця з аматорським театром «Корельйони». Зокрема, професорсько-викладацький склад Київського столичного університету імені Бориса Грінченка разом зі студентами долучився до постановки вистав «Кайдашева сім'я» та «На Кожум'яках». Вистави ожили в обрамленні автентичних декорацій, що додало глибини сприйняттю. А сценічні костюми з колекції «Старожитності Ульяничів»

стали не просто реквізитом, а додатковим виразним засобом сценічного мистецтва (фото № 9).



Фото № 9. Викладачі і студенти аматорського театру КСУ імені Бориса Грінченка «Корельйони» після вистави

Експонати з колекції «Старожитності Ульяничів» було залучено і до реконструкції національного костюма у постановці музичної казки-фесрії Бориса Грінченка «Русалчин Великдень». Студентки Педагогічного інституту Університету Грінченка були вбрані у вишиті сорочки віком 100–150 років. Захід відбувся під керівництвом викладачки кафедри початкової освіти І.Г.Толубко (фото № 10).



Фото № 10. Фрагмент постановки казки-феєрії Бориса Грінченка «Русалчин Великдень» у садку КСУ імені Бориса Грінченка

Автентичне костюмування стало одним з основних виразних засобів пластичної трансформаційної вистави «Метаморфози», режисером якої виступила кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри хореографії Факультету музичного мистецтва і хореографії Університету Грінченка Л. М. Андрощук. Хореографічна композиція була присвячена архетипу Богині-Матері-України (фото № 11).



Фото № 11. Фрагмент вистави студентів КСУ імені Бориса Грінченка «Метаморфози». Режисер – Л. М. Андрущук

Музейний простір здатний змінювати настрій і свідомість людини, особливо пізно ввечері. У цьому переконалися учасниці своєрідної «ночі у музеї» — Заслужена артистка України Р. Лоцман разом зі студентками Університету ім. М.Драгоманова Марією Лямберт та Юліаною Івановою. В тихому безлюдному просторі університетського корпусу містично звучали народні пісні у їх виконанні. Готувався відеоматеріал до міжнародного конкурсу «Збережи мову і культуру своєї бабусі». Увібравшись в старовинні строї, дівчатка змогли підсилити художню виразність своїх артистичних образів. Сорочки було обрано відповідно до етнографічного регіону свого походження: одна з учасниць одягнула карпатський стрій, інша — подільський, а викладачка Р. Лоцман — традиційний одяг Подніпров'я (фото № 12).

Фото № 12. Підготовка відеоматеріалів до міжнародного конкурсу «Збережи мову і культуру своєї бабусі» за участі



студенток УДУ імені Михайла Драгоманова М. Лямберт та Ю. Іванової, а також їх викладачки – Заслуженої артистки України Р. О. Лоцман

Навіть у найтяжчі часи музей не припиняв своєї діяльності. Навесні 2022 року, коли Київ переживав найважчі моменти облоги, частина експонатів залишалася в приміщенні університету на Русанівці, а сама їхня присутність стала символом стійкості, підтримки, зв'язку з глибинами історії. Відчуття приналежності до великої традиції допомагало тим, хто перебував у бомбосховищі, знаходити внутрішню опору.

Осінь та зима 2022–2023 років принесли відключення електроенергії через масові бомбардування та змусили шукати нестандартні рішення. Як наслідок

народилося багато креативних ідей, одна з яких належить декану Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Остапу Вікторовичу Ковальчуку. «Instagram-Вечорниці» — унікальний проєкт, що поєднав традиційні українські обрядові практики з цифровими технологіями. Весільні ритуали відтворювалися студентами та викладачами, фіксувалося на ретро-камеру, що могла працювати без живлення, відомим фотографом та викладачем Факультету Олегом Маловим та поширювалося у соцмережах. Іронія долі: сучасні технології стали інструментом для збереження архаїчних традицій. Через відсутність електроенергії частина зйомок відбувалася при світлі свічок, і це надало зображенням особливої естетичної виразності (фото № 13).

***Фото № 13.** «Instagram-Вечорниці» в КСУ імені Бориса Грінченка. Фотосесія ретро-фотокамерою О. І. Малова*



Музей українського побуту, заснований на базі колекції «Старожитності Ульяничів», здобув широку

впізнаваність не лише в мистецьких колах Києва, а й на загальнонаціональному рівні. Його відвідувачами є учнівські та педагогічні колективи шкіл, дитячих садків, закладів вищої освіти, представники благодійних фондів, а також учасники програм Університету третього віку. Окрім основної діяльності, музей розширює сферу співпраці, долучаючись до культурно-освітніх ініціатив у Київському Музеї Гетьманства, Музеї-квартирі Віктора Косенка (фото № 14), Благодійному Фонді «Карітас» та Національній академії педагогічних наук України.

Фото № 14. Квартира-музей Віктора Косенка. Завідувачка Музею українського побуту Г.І.Ульянич та Заслужена діячка мистецтв



України О. П. Петрикова на одному з творчих вечорів у рамках програми «З Києвом і для Києва»

Безперечно, дослідження механізмів формування емоційного стану під час творчого процесу залишається актуальним завданням, що потребує подальших наукових розвідок та заслуговують на глибше теоретичне

осмислення. На основі довготривалого спостереження та неформальних опитувань учасників заходів у межах креативного простору музею було зафіксовано унікальні переживання, пов'язані з творчим зануренням та входом у стан «поток».

Алла Андріївна Руденченко – завідувачка кафедри декоративного мистецтва і реставрації Факультету образотворчого мистецтва і дизайну, доктор наук, професор, організатор майстерики з декорування тканини «Українська народна вибійка»: *«...Майстер - клас з вибійки ми не даремно проводили в музеї, тому що там особлива атмосфера, пов'язана зі старовинними ремеслами і промислами. Старовина навіює особливий стан. Студентів оточують автентичні речі, які нагадують про ті часи, коли звичайні люди ставали майстрами і творили на полотні дива, вкладаючи у свої вироби душу і любов...»*

Людмила Михайлівна Андрощук – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри хореографії Факультету музичного мистецтва і хореографії, режисер вистави «Метаморфози»: *«...Торкаюся рукою вишиванки і провалююся в інший світ. Моя прабабуся сидить під іконами у вишиванці. На її подвір'ї дерево мого роду - стара яблуня з червоними плодами. Так радісно і боляче водночас, ніби блискавкою пронизує тіло. Ні, я ніколи не забуду, хто я, до поки буду мати змогу торкнутися до цієї вишиванки. Я думала, що ці юні діти забули про свій рід. Та вони вдягають старовинні вишиванки і пригадують, хто вони, тому що в символах вишивки живуть архетипи рідної України. І в потоці неймовірної сили роду дух предків звертається до майбутніх поколінь через танцюючу дівчинку в старовинній вишиванці... Богиня-матір,*

напевно, мала саме таке вбрання, в якому вишивкою сплелися нитки долі. Вони сяють, ніби вплелися в полотно вчора, а не сотні років тому. І дівчата, що їх одягнули, одразу стали Богинями древнього роду Українців. Це не просто вбрання - це містична сила нашого роду, броня нашої ідентичності...»

Руслана Олександрівна Лоцман – Заслужена артистка України, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри вокалу Факультету мистецтв ім.А.Авдієвського УДУ ім. М. Драгоманова, учасниця заходів креативного простору Музею українського побуту: «Випадково потрапивши до університету, я побачила в коридорах українські старожитності. Це мене заінтригувало і я пішла, як-то кажуть, «на нюх». Зазирнула у єдині відкриті двері, і звідти почулося: «Заходьте, заходьте!» І звідувачка музею, Галина Іванівна Ульяннич, розпочала для мене персональну екскурсію, хоча на той момент ми навіть не були знайомі. З тих пір я і мої діти співаємо тут, бачимо ці заходи. Це ж не просто музей, це живий музей, де відбуваються живі події, демонструються народні звичаї. І це унікально, бо в багатьох музеях не дають до тієї сорочки навіть підійти. А тут можна жити, торкатися, відчувати цю енергію і навіть вбиратися в ці артефактні речі, створюючи власний сценічний образ. Я такого ніде не бачила, а я багато де виступаю...»

Міфодизайн Музею українського побуту формує унікальну символічну систему, насичену власними історіями, легендами та традиціями. Протягом 12 років серед викладачів і студентів Київського столичного університету імені Бориса Грінченка сформувалася практика короткотривалих візитів до Музею як засобу емоційного

перезавантаження. Відвідувачі використовують музейний простір як місце для натхнення, рефлексії та усамітнення. Умови сучасного мегаполісу з його високою інтенсивністю інформаційних потоків зумовлюють потребу у просторах, що сприяють психологічному відновленню.

Валентина Вікторівна Попова-Бачинська – випускниця КСУ імені Бориса Грінченка, дитячий психолог Благодійного Фонду «Карітас-Україна», учасниця креативного простору Музею українського побуту: *«Це простір мого духовного відновлення, тут відкриваються мої потоки енергії, настає ясність думок. Спадщина пращурів дозволяє знову і знову відшукувати сили для життя і натхнення для творчості. Це місце, куди хочеться повертатися, бо в кожному експонаті є щось дороге серцю.»*

Юрій Юрійович Савченко – доцент кафедри освітології та психолого-педагогічних наук Факультету педагогічної освіти, доктор філософії, співорганізатор урочистого відкриття Музею українського побуту КСУ імені Бориса Грінченка *«...Долучаючись до створення експозиції, ти стаєш частиною Таїнства. У ньому ти із затриманим подихом занурюєшся у підсвідоме буття Українців. І це те дійство, в якому відчуваєш Дух Нас Самих...»*

Ми бачимо, як взаємодія з автентичними артефактами – предметами традиційного побуту, народного мистецтва та сакральної культури – сприяє формуванню особливого емоційного стану. Він стає каталізатором творчої діяльності. Такий феномен творчого натхнення в музейному просторі можна пояснити кількома ключовими механізмами. По-перше, це вплив матеріальної культури на сенсорне

сприйняття. Дотик до тканини, текстури дерева чи металу, запах старовинних речей – усе це створює унікальний тактильний досвід, що поглиблює емоційне залучення. Наприклад, Людмила Андросчук зазначає, що проста дія – дотик до вишиванки – викликає глибокий стан занурення: у пам'яті спливають образи предків, виникає відчуття єдності з минулим. По-друге, музейне середовище активує символічне мислення та архетипові образи. Традиційні візерунки, орнаменти, предмети побуту містять закодовану інформацію, яка на рівні колективного несвідомого викликає резонанс. Цю ідею підтверджує Руслана Лоцман, наголошуючи, що автентичні речі є не просто музейними експонатами, а джерелами енергії, здатними впливати на емоційний та духовний стан людини. По-третє, сам простір музею слугує своєрідною «капсулою часу». Він дозволяє відвідувачам вийти за межі повсякденності та увійти у змінений стан свідомості. За К. Кастанедою – «зсунути точку зборки», змінити сприйняття реальності. Досвід митців і педагогів, які проводили заходи у креативному просторі музею, засвідчує, що він є місцем «сили». І це особливо важливо в умовах динамічного мегаполісу. Підтверджує думку і Валентина Попова-Бачинська, яка сприймає музей як простір емоційного та духовного перезавантаження та допомагає знаходити нові сенси у творчості та житті. У такий спосіб музей стає не лише платформою для творчого самовираження, а й особливим середовищем, де через мистецькі практики людина йде до духовного очищення, відновлення і навіть переживає глибоке переродження.

«...Сучасні технології, інтерактивні програми, громадські заходи і освітні проєкти – це тільки інструменти,

якими музей вибудовує діалог з найрізноманітнішими верствами суспільства, прагнучи приєднатись до кожного. Драматургія креативного простору музею потребує глибокого тілесного проживання актора й архітектурного концепту приміщення, що налаштовує на емоційний зв'язок з індивідуальним споживачем...» – підсумовує нашу думку і Ткаченко Р. (4, с. 147)

Висновки. Зміна епох формує нові передумови для переосмислення ролі культурних інституцій. Індустріальна доба принесла механізацію, інформаційна – доступ до цифрових технологій, а сьогодні людство стоїть на порозі нової ери симбіозу людини та штучного інтелекту. Це кардинально змінює підходи до творчої та когнітивної діяльності. В умовах технологічних трансформацій з особливою силою постає концепція «сродної» праці, що належить Григорію Сковороді: творчість у її різних проявах є не лише способом самовираження, а й фундаментальною потребою людини. Вона приносить глибоке внутрішнє задоволення, адже є «працею милою душі». Тривалий час вважалося, що креативність – це виключна прерогатива людини, її ключова перевага над штучним інтелектом. Проте сучасні дослідження демонструють, що алгоритми не лише імітують творчі процеси, а й у багатьох аспектах перевершують людські можливості. І в у генерації нових ідей, і в створенні візуального та літературного контенту, і в сфері інноваційного дизайну. Водночас головною відмінністю людини від штучного інтелекту залишається її здатність до глибоких переживань, емпатії та рефлексії. Саме ці аспекти – емоційність і духовність – повинні стати наріжними каменями креативних просторів майбутнього. Збереження національної спадщини та

створення культурних практик, що апелюють до духовного світу людини, є тими стратегічними напрямками, які визначають подальший розвиток музею в умовах нових соціокультурних і технологічних трансформацій.

Список використаних джерел

1. Давимука, С. А., Федулова, Л. І. (2017). Креативний сектор економіки: досвід та напрями розбудови. ДУ “Інститут регіональних досліджень імені М. І. Долишнього НАН України”. <https://ird.gov.ua/irdp/p20170702.pdf>
2. Лещенко, О. В. (2021). Створення креативних громадських просторів як інструментів відродження регресивних міст і регіонів. Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Державне управління. https://pubadm.vernadskyjournals.in.ua/journals/2021/1_2021/15.pdf
3. Огнев'юк, В. О. (2018). Український університет в добу експонентного розвитку. Освітологічний дискурс, (1-2), 20–21. https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/26280/1/V_Ognevjuk_OD_1_2_2018_IFF.pdf
4. Ткаченко, Р. (2024). Креативний простір музею: тенденції та новації. Мистецтвознавство. Актуальні питання гуманітарних наук, 79 (2). https://www.aphn-journal.in.ua/archive/79_2024/part_2/23.pdf
5. Чиксентмігаї, М. (2017). Потік. Психологія оптимального досвіду. Клуб Сімейного Дозвілля.
6. Johnson, S. (2011). Where Good Ideas Come From: The Natural History of Innovation. Riverhead Books.

References

1. Davymuka, S. A., & Fedulova, L. I. (2017). Kreatyvnyi sektor ekonomiky: dosvid ta napriamy rozbudovy [Creative sector of the economy: experience and directions of

development]. DU “Instytut rehionalnykh doslidzhen imeni M. I. Dolishnoho NAN Ukrainy”. <https://ird.gov.ua/irdp/p20170702.pdf>

2. Leshchenko, O. V. (2021). Stvorennia kreatyvnykh hromadskykh prostoriv yak instrumentiv vidrozhennia rehresyvnykh mist i rehioniv [Creation of creative public spaces as tools for the revival of regressive cities and regions]. Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Derzhavne upravlinnia. https://pubadm.vernadskyjournals.in.ua/journals/2021/1_2021/15.pdf

3. Ohnev'iuk, O. V. (2018). Ukrainskyi universytet v dobu eksponentnoho rozvytku [The Ukrainian university in the era of exponential development]. Osvitohichnyi dyskurs, (1-2), 20–21. https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/26280/1/V_Ognevjuk_OD_1_2_2018_IFF.pdf

4. Tkachenko, R. (2024). Kreatyvnyi prostir muzeiu: tendentsii ta novatsii [Creative museum space: trends and innovations]. Mystetstvoznavstvo. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 79(2). https://www.aphn-journal.in.ua/archive/79_2024/part_2/23.pdf

5. Csikszentmihalyi, M. (2017). Potik. Psykholohiia optymalnoho dosvidu [Flow: The Psychology of Optimal Experience]. Klub Simeinoho Dozvillia.

6. Johnson, S. (2011). Where Good Ideas Come From: The Natural History of Innovation. Riverhead Books.

Tetiana Anatoliivna ULYANYCH

Director of the «NATION» Charity Foundation,

Co-participant of the Ulyanych Family International Cultural and Educational Foundation,

Co-founder of the «Ulyanych Antiquities» Collection,

Kyiv, Ukraine.

ORCID: 0009-0007-7000-6917,

e-mail: tetyanaulyanych@ukr.net

Annotation. The article explores phenomenon of a creative space operated within a Museum of Ukrainian Household as an environment to inspire not only emotional experience of historical memory but also creative processes and artistic reflection. Analysing personal stories from participants of museum events demonstrates that interaction with authentic artifacts activates deep emotional processes.

Mythological design of the museum based on a private antique collection of the Ulyanych family and integrated with infrastructure of a state institution enabled creation of a unique symbolic space where exhibits get new meanings. Visitors perceive the museum as a place of personal transformation with outstanding inspiration, creative flow as well as experiencing all stages of a creative process from conception to realization. At the same time it is noted that the museum environment is of great therapeutic potential contributing to psychological recovery, stress relief and personal harmony. This article is the first one in a series of studies about the Museum of Ukrainian Household at Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University as well as museum activities of the Ulyanych family in general. Research results emphasize a significance of the museum not only as a storage of artifacts but also as a dynamic creative space that stimulates artistic activity, supports national identity and serves as a tool for emotional and spiritual recharging in modern urbanized society.

Keywords: creative space, museum space, creative state, flow state, creative process, artistic reflection, museum events, national identity, cultural heritage.

УДК 746.3:7.03(477)»1970»

**ВИШИТІ СЕРВЕТКИ ЯК ДЖЕРЕЛО
ДОСЛІДЖЕННЯ МІСЬКОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ПОЧАТКУ 1970-х РОКІВ**

Коновалова Ольга Володимирівна,

Київ, Україна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1782-4757>

o.konovalova@kubg.edu.ua

**EMBROIDERED NAPKINS AS A SOURCE FOR THE
STUDY OF URBAN CULTURE IN UKRAINE IN THE
EARLY 1970s**

Olha Konovalova,

Kyiv, Ukraine

associate professor PhD at the Department of Fine Arts

Faculty of Fine Arts and Design

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1782-4757>

o.konovalova@kubg.edu.ua

Анотация. У статті вперше досліджується матеріал з особистого архіву автора – вишиті серветки, тканиною основою для яких послужили бавовняні залишки від трикотажного та швейного виробництва в місті Черкаси початку 1970-х років. Білі квадратні лоскути розміром 40х40 см часто не використовувались за призначенням, для очищення обладнання та інструментів. Ощадливі

робітники заводу «Фотоприлад», куди привозили такий «витратний матеріал», виносили цей безкоштовний крам за межі підприємства й роздавали знайомим.

Мешканка Черкас Христина Гізніченко (1917–2010) перетворювала бавовняну тканину на ексклюзивні декоративні серветки. Квдрати довільно обрізалися ножицями до форми кола і набували близько 37–38 см у діаметрі, кромка обв'язувалась гачком. До пошуку зображень з журналів і поштових листівок майстриня залучала онуку (автора статті). Перевага надавалася зображенням флори й фауни а також предметам побуту (чайник, стакан, парасолька, тощо). Складні фігури перебивались на тканину через копіювальний папір. В окремих випадках, коли бажане зображення не знаходилося – малюнок на тканині створювала бабуса чи її онука. Тому фігури на серветках були двох типів – реалістичні, складно деталізовані (бджола, мураха, лев) й спрощені до примітивності (м'ячик, квітка, повітряна кулька). Зображення вишивались стебловим швом нитками муліне, інколи для виразності окремих елементів – гладдю. Серветки використовувались доволі часто, відтак, їх функціональність з наступним пранням і прасуванням не вимагала складних технік вишивки.

Весь процес роботи формував у підростаючого покоління захоплення творчістю, а для дорослих вишиті зображення були приводом для спілкування за святковим столом. Поліфункціональні декоративні серветки, створені за умов тотального дефіциту із залишків промислового виробництва творчою фантазією Христини Гізніченко, стали невід'ємною частиною побуту сім'ї, унікальним зразком, який об'єднав естетичну, виховну та

комунікативну функції.

Ключові слова: декоративно-прикладне мистецтво України, міське рукоділля початку 1970-х років, Черкаси, вишивка, декоративні серветки, стебловий шов, поліфункціональність.

Abstract. The article for the first time examines material from the author's personal archive – embroidered napkins, the woven basis for which was cotton remnants from knitting and sewing production in Cherkasy in the early 1970s. The white square 40x40 cm pieces were often not used for their intended purpose – to clean equipment and tools. The thrifty workers at the Fotoprylad plant, where this ‘consumable’ was brought in, would take this free product outside the factory and give it away to their friends.

Khrystyna Hiznichenko (1917–2010), a resident of Cherkasy, turned cotton fabric into exclusive decorative napkins. The squares were randomly cut with scissors to a circle shape and made 37–38 cm in diameter, with the edge tied with a hook. The craftswoman used her granddaughter (the author of the article) to search for images from magazines and postcards. Preference was given to images of flora and fauna, as well as household items (a kettle, a glass, an umbrella, etc.). Complex shapes were transferred onto the fabric through copy paper. In some cases, when the desired image was not available, a grandmother or her granddaughter created a drawing on the fabric. Therefore, the figures on the napkins were of two types: realistic, intricately detailed (bee, ant, lion) and simplified to the point of primitiveness (ball, flower, balloon). The images were embroidered with a stem stitch with floss threads, sometimes with satin stitch to express

individual elements. The napkins were used quite frequently, so their functionality with subsequent washing and ironing did not require sophisticated embroidery techniques.

Drawing and the process of embroidery shaped the younger generation's passion for creativity, and embroidered images were an occasion for communication between adults at the festive table. Multifunctional decorative napkins, created in conditions of total deficit from the remains of industrial production by the creative imagination of Khrystyna Hiznichenko, became an integral part of the family life, a unique example that combined aesthetic, educational and communicative functions.

Keywords: decorative and applied arts of Ukraine, urban needlework of the early 1970s, Cherkasy, embroidery, decorative napkins, stem stitch, multifunctionality.

Вступ. Побут українських міст початку 1970-х років став частиною національної культури ХХ століття. Речі, які наповнювали життєвий простір громадян, були унікальними, ручної роботи. Створені в умовах тотального дефіциту, вони позбавлялись статусу одноразовості, як і загалом весь предметний простір радянської доби. Власноруч викроєні й пошиті, вишиті чи вив'язані – вони знаходились у постійному використанні, а подекуди мали суто естетичний вияв. Така суцільна рукотворність нікого не дивувала, оскільки була абсолютною частиною життєвої буденності. Разом з тим, інформаційно-розважальний вакуум створював додаткові умови для занурення в ремесла й рукоділля зокрема, виконуючи також важливу комунікаційну роль. Пошук схем для вишивання, обмін візерунками з журналів («Радянська жінка», «Селянка»),

хизування «авторськими» композиціями, оригінальними кольорами та високою якістю виконання стали захопленням значної частини жіноцтва України.

Постановка проблеми. Естетична унікальність рукоділля тієї доби «ховалась» за функціональною повсякденністю. Майже кожне помешкання господині прикрашали вишитими рукотворами: стіни й підлогу вкривали килимами, а картини з квітами вставляли в рами, інколи під скло. Ймовірно, через такий дуалізм, коли буденність заважала сприймати естетичну оригінальність, наукова спільнота не звертала увагу на дослідження міського рукоділля тієї доби як національного феномена. За часів дефіциту прагнення місцян до роскоші у вигляді фабричних килимів і кришталя (як це не банально) певною мірою знецінювало значущість рукоремесла, яким було тоально захоплено все жіноцтво міст і містечок, від зовсім юних до стареньких мешканок. Вся увага науковців традиційно зосереджена на народному (сільському) декоративно-ужитковому мистецтві. І тому всі вишиті картини з ангелами та пишними квітами й фруктами у вазонах, вив'язані гачком килимки, саморобні серветки – так і залишаються лише сімейними реліквіями. Жалюзі на пластикових вікнах винесли у забуття білосніжні фіранки, вишиті технікою рішельє. А про про декоративні вази й шкатулки, зшиті з поштових листівок годі й згадувати – про такі речі пам'ятають лише бабусі.

Унікальні предмети міської культури, створені не відомими широкому загалу майстринями міст і містечок України, нічим не поступаються за естетичною виразністю та соціально-символічною інформативністю творам народного сільського мистецтва. У сучасному

мистецтвознавстві феномен власноручного виготовлення предметів міського побуту середини – другої половини ХХ століття не описано й не досліджено. Вважаємо за необхідне висвітлити самотність аматорської творчості на прикладі вишитих серветок із сімейного архіву автора. Варто підкреслити занепокоєння зникненням унікальної міської традиції – виготовлення необхідних у побуті предметів своїми руками.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Більшість наукових праць, як зазначалось вище, присвячена дослідженню народного декоративно-прикладного мистецтва, як професійного, так і аматорського [1, 3]. Авторами доволі ґрунтовно розкриваються його образно-пластичній художньо-стильові трансформації, своєрідність у загальноєвропейському контексті. Тотальне захоплення творчістю не тільки сільського, а й міського населення підіймає Олександр Найдено у монографії «Народна картина «Ангел стереже дітей» [2]. Представлений ілюстративний ряд дозволяє окреслити масштаб популярності зазначеного сюжету. Концентруючи увагу на просторі сільської хати, куди потрапляли народні картини з базарчиків провінційних містечок, автор підкреслює вплив образотворчих чинників українського бароко.

Важливою подією для усієї мистецької спільноти України стала виставка «Наїв вільний: народна ікона, народна картина, сільська фотографія», яка демонструвалась в Українському домі (Київ) з 12.12.2024 по 02.02.2025 року. Грандіозний масштаб проєкту вперше гучно заявив про потужні мистецькі таланти українського народу. Представлені твори здебільшого належали сільському простору, але інколи було позначено місто

чи узагальнено – область. Вкрай важливий для України проєкт виявив малодосліджені аспекти – попри зібрані вишивки й народний живопис, поза увагою науковців залишився значний простір міської творчості, зокрема, вироби з паперу, випалені по дереву чи в'язані спицями та гачком.

На початку 1970-х років створювались абсолютно унікальні взірці, поява яких обумовлена як соціально-економічними особливостями побуту містян, так і творчою вигадливістю майстринь. Саме таким витвором аматорського мистецтва були вишиті серветки Христини Гізніченко, мешканки міста Черкаси.

Наша стаття досліджує не просто унікальний утилітарний предмет. Об'єктом дослідження є серветки, в яких естетичні характеристики органічно поєднуються з функціональністю. Необхідно виокремити декоративність як домінуючу складову, оскільки саме зображення на серветках – від пошуку малюнків, вибору ниток, до суто вишивання – відігравали ключову роль у процесі естетичного виховання й комунікації загалом. Досліджувані твори є власністю автора і вперше демонструються всім, хто цікавиться національним мистецтвом.

Мета статті – шляхом аналізу художніх особливостей вишитих серветок висвітлити їх значення у формуванні соціально-культурних орієнтирів побуту Черкас кінця 1960-х років й актуалізувати дослідження аматорського декоративного мистецтва міст і містечок України загалом.

Результати досліджень. Природа українського села, колообіг сільськогосподарських робіт, народні звичаї та обряди спонукали до втілення певних світоглядних констант і відповідного прикрашання життєвого простору.

Утім, творчість майстринь-вишивальниць, які мешкали в містах, була підпорядкована зовсім іншій темпоральності. Домашньої роботи теж вистачало, але не «від півнів і до півнів». Регламентація робочих днів і тижнів, вихідні, свята й відпустки, а для старшого покоління – пенсія – дозволяли більше часу приділяти рукоділлю й не бути залежним від природних ритмів землеробства чи скотарства. Разом з тим, радянський дефіцит спонукав до економії матеріалів для творчості – жінки зберігали клубочки ниток, клаптики тканин, а поштові листівки були не тільки об'єктом колекціонування, а й матеріалом для створення декоративних ваз і шкатулок. Поняття «одноразовий» не було частиною життя містян – в'язані речі розпускались, одяг перешивався, вишивки ставали сімейними реліквіями.

Такими речами з «особистісною» історією є вишиті серветки, пов'язані з конкретними обставинами та певною необхідністю. Варто підкреслити, що таких речей не було й ніколи вже не буде, оскільки вони з'явилися завдяки авторській фантазії простої мешканки Черкас в умовах радянського дефіциту й тотального захоплення творчістю.

Серветки були створені на початку 1970-х років. Виконавицею вишивки була Христина Іванівна Гізніченко (1917–2010), бабуса автора статті. Двадцятирічною дівчиною Тіна переїхала з рідної Смоленщини до родичів у Черкаси. І не зважаючи на складні й драматичні події (окупацію Черкас у 1941–1943 рр., загибель чоловіка на фронті у 1942 році) все життя Христини Іванівни було присвячене родині й рукоділлю. Вишиті картини, килими на стінах і на підлозі, вив'язані гачком ажурні покривала були окрасою житла й підкреслювали неабиякий художній

смак господині. Творчістю захоплювались дочка Катерина та онука.

Поява вишитих серветок пов'язана з особливостями як радянської промисловості, фабричним виробництвом, так і з життям громадян Черкас початку 1970-х років. Для зустрічей із друзями та родичами на свята й дні народження потрібні були серветки з тканини для багаторазового використання. Промисловість виробляла таку продукцію, але коштувала вона дорого й відрізнялась доволі одноманітним («нецікавим») декором. І тому при будь-якій нагоді місцеві рукодільниці обмінювались схемами узорів, нитками й клаптиками тканин.

У ті часи на черкаські заводи привозили «обтиральні матеріали» – цілі стоси обрізків тканин зі швейної чи трикоражної фабрики для очищення чи протирання обладнання та інструментів. Квадратні лоскути розміром 40х40 см часто не використовувались за призначенням – чисто-білі бавовняні шматки тканини не так просто було перетворити на витратні ганчірки. Ощадливі робітники заводу «Фотоприлад», куди привозили такий «витратний матеріал», виносили цей безкоштовний крам за межі підприємства й роздавали знайомим. Христина Гізніченко перетворювала бавовняну тканину на ексклюзивні декоративні серветки.

Шматки тканини були однакової форми – у вигляді квадратів 40х40 см. Ножицями вони довільно обрізалися до форми кола і набували у діаметрі близько 37–38 см. Для укріплення кромки й покращення декоративних якостей серветки обв'язувалися по краю гачком нитками муліне в один – три стовбчики. Для однієї серветки використовувалися нитки різних яскравих кольорів, інколи

білі.

На другому етапі роботи відбувався пошук зображень для вишивки. Онука пропонувала свої варіанти, які часто враховувались. Перевага надавалася квітам, фруктам та овочам (кукурудза, картопля, морква, яблука, вишні). Також часто використовували зображення птахів, тварин та комах (гусак, горобець, зимородок, курка, слон, заєць, олень, кіт, собака, мураха, бджола). Варто відзначити також зображення техніки та предметів побуту (літак, авто, чайник, стакан, лампа, глечик, автомобільна шина, юла, відро, парасолька, навіть шматочок сиру). (Іл.1).



Іл. 1. Гізніченко Христина. Серветка.Фрагмент. Бавовняне полотно, нитки муліне, стебловий шорв. Черкаси, 1970 р. Архів автора.

У пошуках гарної чи бажаної картинки переглядалось багато книжок, журналів та поштових листівок, запам'ятовувались незнайомі назви представників флори та фауни (так з'явився на серветці зимородок).

Малюнки розміщували на одній відстані від центру, симетрично по колу, завжди у незмінній кількості – вісім штук, фігури не повторювались, кожна використовувалася лише один раз. Певної системи у виборі зображень не було. Уподобання визначалися як з точки зору естетики, так і з огляду на можливість спрощеного технічного виконання. Серветки використовувались доволі часто (на свята завжди були гості), відтак, їх функціональність з наступним пранням й прасуванням не вимагала складних технік вишивки.

Обрані зображення переносились на тканину за допомогою копіювального паперу. Онука залучались до важливого й відповідального процесу – копіювання, який вимагав терпіння й акуратності. Дитині варто було докласти багато зусиль, щоб ретельно обвести контури фігур і не переміщувати картинку, інакше візерунок на тканині виявиться деформованим.

У деяких випадках, коли хотілось вишити, наприклад, цукерку, а зображення, що підходить, не можна було знайти – малюнок олівцем створювала сама бабуся, або її онука. Відтак, частина зображень була доволі спрощена.

Вибір бажаного кольору ниток ставав найцікавішим процесом – відкриттям «чарівного клуночка» з нитками муліне. Різноманіття кольорів вражало, але тоді й не усвідомлювалось, що у такий спосіб формувався художній смак, інтерес до кольору, його сприйняття. Нитки завжди були згруповані «пучечками» – окремо жовті, червоні, сині, тощо.

Сам процес вишивання відбувався доволі швидко – Христина Іванівна досконало володіла технікою хрестик, гладдю, стебловим швом. Під час вишивки вона

звертала увагу онуки на якість роботи, пояснювала, як закріплювати нитку, уникати вузлів, діагональних стібків, щоб зворотня сторона вишивки була ідеально «чистою». Так отримувались основи мистецтва вишивання. Всі зображення були вишиті вздовж контурних ліній стебловим швом. Як виключення – окремі маленькі елементи (ягідки, квітки) виконувались гладдю (Іл. 2).



Іл. 2. Гізніченко Христина. Серветки. Фрагменти. Бавовняне полотно, нитки муліне, стебловий шов, гладь. Черкаси, 1970 р. Архів автора.

Результатом такої «колективної» праці стали серветки діаметром близько 40 см з вісьмома вишитими фігурами, розташованими по колу. Стебловий шов створював графічну легкість зображень, виявляв певну декоративну ажурність. Важливо відзначити узгодженість між пластикою фігур та білим тлом тканини. Майстриня інтуїтивно збільшувала чи зменшувала фігури, середній розмір яких був 7–8 см, що не створювало килимової ущільненості і разом з тим,

не поглиналось білим полем. Нитки муліне, викладені стебловими стібками, з притаманним їм блиском, виділяли зображення на матовій поверхні бавовняної тканини. Як результат, серветки набували характеру декоративної площини, створеної ажуром стібків муліне й загальним світлим, легким колоритом (Іл.3).



Іл. 3. Гізніченко Христина. Серветка. Бавовняне полотно, нитки муліне, стебловий шорв, гладь. 39х43 см. Черкаси, 1970 р. Архів автора

Серветки використовувались виключно у святкові дні з абсолютно буденним призначенням. Утім, гості завжди із захопленням займались символічною інтерпретацією вишитих фігур. Коли серветки розкладались на столі, кожен присутній отримував таку собі випадкову «карту». Розмова жвавішала, оскільки починалось тлумачення значень фігурок. Інтерпретація була вибірковою, вільною, з видумкою та гумором: хтось мусив працювати як бджола;

хтось очікував багатства у вигляді тісного гаманця; комусь було приємно порівнювати себе з левом, а сусіда поряд – з горобцем. Завдяки цим унікальним серветкам, незнайомі гості швидко знаходили спільні теми.

Для сім'ї з п'яти осіб та запрошених гостей завжди наготові було близько двадцяти серветок. Цей атрибут свята став настільки популярним серед гостей, що деякі просили серветку в подарунок, особливо якщо там були зображені красиві квіти, смішні тварини чи символи – побажання здоров'я, багатства, любові. Тож серветки дарувались, часто прались, виходили з використання й потребували створення нових. На сьогодні в архіві автора зберігається вісім декоративних серветок.

Висновки та перспективи подальших досліджень.

Таким чином, вишиті серветки є унікальним прикладом творчості, результатом як об'єктивних, так і суб'єктивних чинників. Залишки від виробництва швейної та трикотажної фабрик міста Черкаси не утилізувались, а передавались як «витратні матеріали» заводам, зокрема, машинобудівному підприємству «Фотоприлад». Але далеко не всі виробники використовували ці матеріали за прямим призначенням – для витирання рук, очищення обладнання та інструментів. Білосніжні стоси бавовняних квадратів однакового розміру (40x40 см) виносили за межі заводу налаштовані на рукоділля робітниці. Традиційна заощадливість містян в умовах дефіциту була багаторазово помножена на захоплення творчістю. У цьому процесі суб'єктивний чинник набув домінування – у жительки Черкас Христини Гізніченко подароване природою відчуття краси й барвистості навколишнього світу поєднувалось із прагненням прикрашати побут. Бабуся з

трьома класами початкової школи, маючи живий розум, невичерпну енергію та природжене почуття краси, була прикладом для близьких і рідних.

Створені з промислових виробничих залишків, серветки стали невід'ємною частиною життя родини, поліфункціональним явищем, що об'єднує естетичні, освітні та комунікативні функції.

Запропонована розвідка піднімає малодосліджене питання унікальності народної творчості в межах великих міст і містечок України. Сільський простір вивчений доволі ретельно – за видами, художніми, символічними й техніко-технологічними особливостями. А невичерпний масив анонімної й аматорської міської творчості залишається поза увагою науковців. У багатьох родинах збереглась пам'ять про бабусь і прабабусь, чиї імена разом із виплечаними рукотворами передаються з покоління в покоління. Тож не можемо допустити, щоб зникла ціла епоха міської культури, у якій рукоділля створювало безмежний енергетичний потенціал, який передавався нащадкам. Збереження унікальної творчості є нагальним завданням науковців початку XXI століття.

Список використаних джерел

1. Декоративне мистецтво України IX–XXI століть: стильові трансформації, художні інтерпретації, загальноєвропейський контекст [голов. ред. Г. Скрипник]; НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ, 2019. 652 с.
2. Найдено О.С. Народна картина «Ангел стереже дітей»: розвідки щодо походження, семантики та образних факторів. Київ, ВД «Стилос», 2008. 112 с.

3. Черусова Зоя. Професійне декоративне мистецтво доби глобалізації. Київ, ArtHuss, 2024. 560 с.

References

1. Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy IX–XXI stolit: stylovi transformatsii, khudozhni interpretatsii, zahalnoievropeyskyi kontekst (2019) [holov. red. H. Skrypnyk]; NAN Ukrainy, IMFE im. M.T. Rylskoho. Kyiv. 652 s. [in Ukrainian].

2. Naiden O.S. Narodna kartyna «Anhel sterezhe ditei»: rozvidky shchodo pokhodzhennia, semantyky ta obraznykh faktoriv (2008). Kyiv, VD «Stylos». 112 s. [in Ukrainian].

3. Chehusova Zoia. Profesiine dekoratyvne mystetstvo doby hlobalizatsii (2024). Kyiv, ArtHuss. 560 s. [in Ukrainian]

ВІД РЕДАКЦІЇ

Вимоги до матеріалів

- статті осіб, які не мають наукового ступеня, супроводжуються рецензією, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем);
- стаття надсилається окремим файлом разом із файлом рецензії (скан чи фотокопія) та авторською довідкою на адресу редакції: v.zaitseva@kubg.edu.ua або подається за допомогою OJS;
- обов'язковим є підтвердження редколегією прийняття матеріалу до друку;
- стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, але її автор може подати до редколегії інший матеріал. У разі повторного виявлення запозичень редакція залишає за собою право відмовити у публікаціях матеріалів даного автора.

Технічне оформлення

Стаття має містити наступні елементи:

- * **вступ;**
- * **постановка проблеми** у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
- * **аналіз останніх досліджень і публікацій**, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття;
- * **формулювання мети статті;**

- * **виклад результатів** дослідження;
- * **висновки** з дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Список використаних джерел оформлюється за ДСТУ 8302:2015. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку. Не бажані посилання на словникові видання та праці навчально-методичного характеру (методичні вказівки, посібники, підручники), самоцитування.

Приклад оформлення:

Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького. Київ: Інтертехнологія, 2006. 256 с.

Після списку використаних джерел надається його транслітерований латиною варіант (References).

Приклад оформлення:

Avramenko, O. (2006). Terezy doli Viktora Zarets'koho [Libra of the fate of Victor Zaretsky]. Kyiv: Intertekhnolohiya [in Ukrainian].

Обсяг статті – від 0,5 до 1 авт.арк. (20000-40000 знаків); робочі мови – українська, англійська, польська, французька; текст подається у текстовому редакторі MS Word ОС Windows через інтервал 1,5, шрифт Times New Roman, кегль 14, абзац 1,25 см, поля – 2 см;

По лівому краю:

Шифр УДК;

По центру:

Ім'я, по-батькові та прізвище автора (ів); вчене звання, науковий ступінь, посада, місце роботи (без скорочень),

ORCID (укр. мовою), електронна пошта;

Назва статті (укр. мовою);

По ширині:

Анотація українською мовою (від 1800 знаків);

Ключові слова українською мовою (7-10 слів);

Текст статті;

Список використаних джерел; виклад результатів дослідження;

* висновки з дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Список використаних джерел оформлюється за ДСТУ 8302:2015. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку. Не бажані посилання на словникові видання та праці навчально-методичного характеру (методичні вказівки, посібники, підручники), самоцитування.

Приклад оформлення:

Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького. Київ: Інтертехнологія, 2006. 256 с.

Після списку використаних джерел надається його транслітерований латиною варіант (References).

Приклад оформлення:

Avramenko, O. (2006). Terezy doli Viktora Zarets'koho [Libra of the fate of Victor Zaretsky]. Kyiv: Intertekhnolohiya [in Ukrainian].

Обсяг статті – від 0,5 до 1 авт.арк. (20000-40000 знаків); робочі мови – українська, англійська, польська, французька; текст подається у текстовому редакторі MS Word ОС Windows через інтервал 1,5, шрифт Times New Roman, кегль 14, абзац 1,25 см, поля – 2 см;

По лівому краю:

Шифр УДК;

По центру:

Ім'я, по-батькові та прізвище автора (ів); вчене звання, науковий ступінь, посада, місце роботи (без скорочень), ORCID (укр. мовою), електронна пошта;

Назва статті (укр. мовою);

По ширині:

Анотація українською мовою (від 1800 знаків);

Ключові слова українською мовою (7-10 слів);

Текст статті;

Список використаних джерел;

По центру:

Ім'я, по-батькові та прізвище автора (ів); вчене звання, науковий ступінь, посада, місце роботи (без скорочень), ORCID (укр. мовою), електронна пошта англ. мовою;

Назва статті (англ. мовою);

Анотація (англ.мовою);

Ключові слова (англ.мовою);

References.

Цитування оформлюється за принципом [4, с.12].

Ілюстрації подаються в гарній якості (мінімум – 300 dpi). Підпис під ілюстрацією подається курсивом, розмір шрифту – 11, вирівнювання – по центру.

ISSN: 251-4135

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА



АРТПРОСТІР
Науковий журнал
Видається з 2015 р.
Випуск 5

Київ - 2025

ISSN: 251-4135

BORYS GRINCHENKO
KYIV METROPOLITAN UNIVERSITY



ARTSPACE
Scientific Journal
Published since 2015
Volume 5

Kyiv-2025