

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ
РАДА МОЛОДИХ ВЧЕНИХ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ
АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

СУЧАСНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ДИСКУРС ОЧИМА МОЛОДИХ НАУКОВЦІВ

III науково-практична конференція
здобувачів вищої освіти
7 травня 2026 року

ХАРКІВ 2026

УДК 7.01+7.03]:378:001(477.54)ХДАДМ

ISBN 978-617-7830-16-9

Сучасний мистецький дискурс очима молодих науковців. Матеріали III науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти (07 травня 2026 року). Збірник наукових матеріалів. Харків: ХДАДМ, 2026. 187 с. (Укр., англ. мов.).

У збірнику представлено матеріали доповідей учасників III науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти, що проходила 07 травня 2026 року в Харківській державній академії дизайну і мистецтва.

Конференція присвячена актуальним питанням історії і теорії образотворчого мистецтва, дизайну та архітектури, проблемам сучасних мистецьких практик, новітніх технологій в мистецтві та дизайні, міждисциплінарним підходам у вивченні пластичного мистецтва, художній освіті. Збірник розрахований як на студентську аудиторію, так і на здобувачів учених ступенів і звань, на викладачів, науковців. Матеріали конференції розміщено в електронному вигляді в мережі Інтернет за адресою: www.ksada.org

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ наукової конференції:

Марина ТОКАР – перша проректорка з науково-педагогічної роботи, кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри аудіовізуального мистецтва

Владислав КУТАТЕЛАДЗЕ – проректор з науково-дослідницької роботи, доктор філософії, доцент

Вікторія БОГДАНОВА-НАЙДЕНКО – завідувачка кафедри теорії і історії мистецтв, докторка філософії, ст. викладачка

Людмила ГУДЗІЄНКО – старша викладачка кафедри теорії і історії мистецтв, докторка філософії

Геннадій ШТАН – учений секретар, кандидат історичних наук, доцент

Текст публікується в авторській редакції. Автори (для здобувачів вищої освіти – наукові керівники) несуть відповідальність за зміст і якість наукового матеріалу.

© Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2026

З М І С Т

Юлія АВРАМЕНКО. ПРИНЦИПИ НЕЙРОДИЗАЙНУ У ФОРМУВАННІ СЕНСОРНОГО СЕРЕДОВИЩА ЦЕНТРІВ РОЗВИТКУ ТА НЕЙРОРЕАБІЛІТАЦІЇ ДІТЕЙ	7
Яна АВРАМЕНКО. ПРИЙОМИ КОМБІНАТОРНОГО МОДЕЛЮВАННЯ У ДИЗАЙНІ СУЧАСНОЇ КЛАСНОЇ КІМНАТИ	10
Anhelina ВІЕКМІЕМІЕТІЕВА. ANALYZING CONTEMPORARY TRENDS IN THE «JEWELRY OF SLOBOZHANSKYNA» EXHIBITION PROJECT	12
Марія БОГАТИРЬОВА. АНТИВОЄННИЙ ПЛАКАТ ЯК ЗБРОЯ МИСТЕЦТВА: ВІД ПРОТЕСТІВ 1960-Х ДО ВІЙНИ В УКРАЇНІ	15
Анастасія БОРОВСЬКА. ЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ГРЕЦЬКОЇ МІФОЛОГІЇ В СУЧАСНОМУ МОНУМЕНТАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ЯК ТРАНСФОРМАЦІЯ АРХАЇЧНИХ АРХЕТИПІВ У ВІЗУАЛЬНИЙ ДИСКУРС ХХІ СТ.	17
Вікторія БОГДАНОВА-НАЙДЕНКО, Людмила ГУДЗІЄНКО. ПОЕМА І.КОТЛЯРЕВСЬКОГО «ЕНЕІДА» У ГРАФІЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РАФАЕЛЯ ВОЛИНСЬКОГО	20
Софія Марія БОНДАР. ОХОРОНА КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ДОНЕЧЧИНИ В УМОВАХ ВІЙНИ	22
Станіслав ВАСІН. ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТОК ОБКЛАДИНОК МУЗИЧНИХ АЛЬБОМІВ	25
Анастасія ВОВК. КРЕАТИВНІСТЬ І ЕКСПЕРИМЕНТ У ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ: АВТОРСЬКИЙ СТИЛЬ ОЛЕКСІЯ МАРЕНКОВА	27
Ольга ГОЛИНСЬКА. СУГІУРА ХІСУЙ – ПЕРШОПРОХОДЕЦЬ ЯПОНСЬКОГО МОДЕРНУ В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ	29
Veronika HONCHAR. THE INFLUENCE OF HISTORICAL EVENTS AND SOCIAL CHANGES ON THE DEVELOPMENT OF VIDEO GAMES	31
Євген ДАНИЛЕНКО. ПРОБЛЕМАТИКА УТОПІЗМУ. ОБРАЗНІСТЬ СОЦІАЛІСТИЧНОГО БУДІВНИЦТВА В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ 1910–1930-Х РОКІВ	34
Олег ДАНИЩУК. «ДІДОВА ХАТЧИНА» ЯК ПРИКЛАД СИНТЕЗУ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ, ПРОСТОРОВОГО ТА ПРЕДМЕТНОГО ДИЗАЙНУ	36
Ляна ДРАНИК. ПРИЙОМИ ФОРМУВАННЯ ДИЗАЙНУ КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІХ ПРОСТОРІВ	40
Владислава ДУДКА. СИНЕРГІЯ ДИЗАЙНЕРСЬКИХ І КОНСТРУКТОРСЬКИХ РІШЕНЬ У СТВОРЕННІ ОДЯГУ	42
Ольга ЄВСІКОВА. ПРИЙОМИ ФОРМУВАННЯ ДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЄРУ КАВ'ЯРНИКНИГАРНІ ЯК СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ	44
Maria ZHEREBTSOVA. THE INTERRELATIONSHIP BETWEEN TECHNOLOGICAL PROGRESS AND AESTHETIC CONCEPTS IN THE HISTORY OF ARCHITECTURE AND DESIGN	46
Катерина ЗАВГОРОДНЯ. ТРАНСФОРМАЦІЯ РОЛІ ВЕРБАЛЬНОГО СУПРОВОДУ У ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ	48

Дар'я ЗАІЧКО. ЕТНІЧНІ КОДИ ТА ЕКОЛОГІЧНІСТЬ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МОДІ: ПРИКЛАД БРЕНДУ BEVZA	51
Тетяна ЗАМНІУС. ВІД НАВЧАННЯ ДО САМОВИРАЖЕННЯ: ЯК ФОРМУЄТЬСЯ ХУДОЖНИК.....	55
Марія ПЩЕНКО. ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙН-ОРГАНІЗАЦІЇ ІНТЕР'ЄРУ ДИТЯЧИХ РЕАБІЛІТАЦІЙНИХ ЦЕНТРІВ	57
Андрій КАРОЄВ. ІНТЕРМЕДІАЛЬНА ВЗАЄМОДІЯ МУЗИКИ ТА ХУДОЖНЬОГО СЛОВА В СТРУКТУРІ СУЧАСНОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ТВОРУ	59
Анастасія КЛИМОВСЬКА. ХУДОЖНІЙ СМАК У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧІЙ КРИТИЦІ	61
Сергій КОВАЛЕНКО. ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНА СИСТЕМА ТВОРІВ Р. НОГІНА: ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОГО МЕТОДУ	64
Ніколіна КОВАЛІВ. ПСИХОДЕЛІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІЯ, ВІЗУАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ.....	68
Ганна КОРНІЄЦЬ. СУЧАСНІ ТРЕНДИ В АРХІТЕКТУРІ ТА ДИЗАЙНІ	70
Карина КОСТОГЛОДОВА. СУЧАСНА КЕРАМІКА ХАРКІВЩИНИ ЯК ЗАСІБ СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ІНТЕР'ЄРАХ ГРОМАДСЬКОГО ХАРЧУВАННЯ.....	72
Viktor KRAVCHENKO. THE IMPACT OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE ON MODERN APPROACHES TO MULTIMEDIA DESIGN	75
Марина КРАХМАЛЬОВА. ОПАЛІЗМ ЯК АВТОРСЬКИЙ СТИЛЬ САКІТА МАМАДОВА	77
Софія КРИСАНОВА. ШРИФТОВИЙ ДИЗАЙН ЯК ІНСТРУМЕНТ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ АНДРІЯ ШЕВЧЕНКА)	79
Yuliia KRULEKOVSKA. ANALYSIS OF CURRENT TRENDS IN THE PROJECT EXHIBITION "ILLYA REPIN: PALETTE OF HIS NATIVE LAND".....	81
Taisia KUZMINA. LOCAL CULTURE AS A SOURCE OF INSPIRATION IN FASHION DESIGN	84
Вікторія КУШНАРЕНКО. СТАЛИЙ ДИЗАЙН ЯК ГЛОБАЛЬНИЙ ТРЕНД В ДИТЯЧОМУ ОДЯЗІ.....	87
Еліна ЛАРІНА. ТЕНДЕНЦІЇ ФОРМУВАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ ОЗЕЛЕНЕННЯ В ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРНОГО ПРОСТОРУ	90
Ксенія ЛЕВЧЕНКО. МИСТЕЦТВО ГАННИ СОБАЧКО-ШОСТАК: ТРАНСФОРМАЦІЇ СПАДКУ ТРАДИЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА	92
Дар'я ЛІТКЕВИЧ. ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН ТА НЕЙРОМЕРЕЖІ: ЯК ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЗМІНЮЄ ТВОРЧУ ІНДУСТРІЮ	94
Еміль Катіб огли МАМЕДОВ. КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ МАТЕРІАЛЬНИХ ТА МЕДІЙНИХ ІНСТАЛЯЦІЙ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ	96

Марина МЕЛЬНИК. ФЕНОМЕН ТІЛЕСНОСТІ У ТВОРЧОСТІ НІНИ МУРАШКІНОЇ	98
Марія МІНСАФІНА. МІНІМАЛІСТИЧНА ЕСТЕТИКА В ПАКУВАЛЬНОМУ ДИЗАЙНІ: ПРИНЦИПИ, ФОРМИ ТА ФУНКЦІЇ	101
Валерія МОГИЛЬЧЕНКО. ЕВОЛЮЦІЯ ЖІНОЧОГО ЗОБРАЖЕННЯ У ЖИВОПИСІ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ОБРАЗУ ВЕНЕРИ	103
Олена МУДАЛІГЕ. ФІЛОСОФСЬКИЙ АСПЕКТ РЕЦЕПЦІЇ АНТИЧНОЇ СПАДЩИНИ В СУЧАСНОМУ ЕКОЛОГІЧНОМУ ПЛАКАТІ	105
Анна НАПУДА. ТВОРЧИСТЬ І ПСИХІЧНІ СТАНИ: ВІД КУЛЬТУРНОГО МІФУ ДО СУЧАСНОГО НАУКОВОГО РОЗУМІННЯ	107
Андрій НЕСТЕРЕНКО. ОСОБЛИВОСТІ АРХІТЕКТУРИ СТАРОДАВНІХ ДЕРЕВ'ЯНИХ ЦЕРКОВ МАРМАРОШУ	110
Daria NECHAI. SUSTAINABLE MATERIALS IN CONTEMPORARY INTERIOR DESIGN	112
Дарія НЕЧАЙ. ДИЗАЙН ПРОЄКТ МУЗЕЙНОЇ ЕКСПОЗИЦІЇ «ЕВОЛЮЦІЯ ЗБРОЇ ТА ЧЕСТЬ»	115
Наталія НУКАЛО. ЧИННИКИ СТАНОВЛЕННЯ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНЕРА ХХІ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ АНАСТАСІЇ ЖЕРЕБЕЦЬКОЇ)	118
Катерина ОСТЯК. ПСИХОЛОГІЧНІ ТА ХУДОЖНІ АСПЕКТИ ЕФЕКТУ «ЗЛОВІСНОЇ ДОЛИНИ» У СУЧАСНИХ ВІЗУАЛЬНИХ ПРАКТИКАХ	121
Ганна ПАЛАМАРЮК. СОЦІАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В УКРАЇНІ ХХІ СТОЛІТТЯ: ХУДОЖНЯ ПРАКТИКА ЖАННИ КАДИРОВОЇ	123
Ангеліна ПІТРА. ЕКОЛОГІЧНЕ ПАКУВАННЯ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ СВІДОМОГО СПОЖИВАННЯ В ЗАКАРПАТСЬКОМУ РЕГІОНІ	126
Денис ПОГОРЕЛЬЧУК. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ НЕЙРОКОМП'ЮТЕРНИХ ІНТЕРФЕЙСІВ В АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ СУЧАСНИХ ДИЗАЙНЕРСЬКИХ РІШЕНЬ	128
Анастасія ПОНОМАРЬОВА. СКЛАДНІ ПРОСТОРОВІ ІЛЮЗІЇ В МУРАЛАХ І СТРИТ-АРТІ	130
Кристина ПРИХОДЬКО. ДИЗАЙН КУЛЬТУРНИХ ЦЕНТРІВ: ФУНКЦІОНАЛЬНОПРОСТОРОВА СТРУКТУРА, БАГАТОФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ЗАХОДІВ	133
Тетяна ПУХНАВЦЕВА. ВІДБИТОК В АНТИМІНСЬКІЙ ГРАВЮРІ: НА ПЕРЕТИНІ САКРАЛЬНОГО ТА ТЕХНОЛОГІЧНОГО КОНТЕКСТІВ	135
Вероніка РЯБОВОЛ. ФОВІЗМ І ЙОГО ВПЛИВ НА СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО: ВІД АНРІ МАТІССА ДО СУЧАСНИХ МИТЦІВ	138
Анастасія САВЧЕНКО. ДИЗАЙН КОНЦЕРТНИХ ЗАЛІВ: ЕВОЛЮЦІЯ АКУСТИЧНИХ РІШЕНЬ	140
Аліса САГАЙДАЧЕНКО. ВПЛИВ УКРАЇНСЬКИХ ДИЗАЙНЕРІВ-ЕМІГРАНТІВ НА РОЗВИТОК КАНАДСЬКОГО ДИЗАЙНУ	143
Поліна САЛЕНКО. ТИША В ЖИВОПИСІ ДЕНИСА ГОРОДНИЧОГО: ПОВЕРНЕННЯ ДО ПЕРШОДЖЕРЕЛ	144
Анастасія СЕГЕДА. ІКОНОГРАФІЯ ТА ХУДОЖНЯ ЕВОЛЮЦІЯ АНГЕЛЬСЬКИХ ОБРАЗІВ В УКРАЇНСЬКОМУ САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ	

ХІ-ХVІ СТОЛІТЬ	147
Анна СТАНІШЕВСЬКА. ВІД ЗАКРИТИХ МАЙСТЕРЕНЬ ДО ПУБЛІЧНИХ ПЛАТФОРМ: МОДЕРНІЗАЦІЯ ПЕРЕГЛЯДІВ СТУДЕНТСЬКИХ РОБІТ У ХУДОЖНІЙ ОСВІТІ ЗАКАРПАТСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ	149
Єлизавета ТИЩЕНКО. АДАПТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КИРИЛИЦІ ДЛЯ ОСІБ ІЗ ДИСЛЕКСІЄЮ: ТИПОГРАФІЧНІ ПРИНЦИПИ ТА НАУКОВІ ПІДХОДИ	152
Роман ТКАЧЕНКО. ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА КИР'ЯНОВА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА КІРОВОГРАДЩИНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	153
Дар'я ТРИГУБ. ДИЗАЙН ПЛАКАТІВ ТЕАТРАЛЬНИХ ФЕСТИВАЛІВ ЯК КЛЮЧОВИЙ ЕЛЕМЕНТ ВІЗУАЛЬНОЇ АЙДЕНТИКИ ЗАХОДУ	155
Сергій ТРУБАЄВ. «ЛЬДАНТЕ»: МУЗИКА ЛІНІЙ В ГРАФІЦІ ЛЬДАНА ЯХІНА	158
Лілія ПЮТЬКІНА. МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В ПРОСТОРІ ТРАНСПОРТНИХ ОБ'ЄКТІВ ГРОМАДСЬКОГО РУХУ	160
Тимур ФЕДОРОВ. ІНДУСТРІАЛЬНА ЕСТЕТИКА У ТВОРЧОСТІ КРИВОРІЗЬКИХ ФОТОХУДОЖНИКІВ	163
Юлія ФЕДЧЕНКО. ОСОБЛИВОСТІ МОТІОН-ДИЗАЙНУ В РЕКЛАМІ ТА МЕДІАМИСТЕЦТВІ	165
Ольга ХОЛОДНА. РЕСТАВРАЦІЯ НАСТІННОГО РОЗПИСУ БУДІВЛІ БЛАГОДІЙНОГО ФОНДУ «СІМ'Я»	167
Ольга ХОЛОДНА. КУБІЗМ КРІЗЬ ЧАСИ.....	169
Kseniia TSURKAN. ANALYSIS OF CURRENT TRENDS IN THE PROJECT OF THE BREAD EXHIBITION «NATION BORN FROM ENDLESS FIELDS OF GOLDEN GRAIN»	171
Інеса ЦЬОНЬ. ТРЕШ-АРТ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ: ЕСТЕТИКА, МАТЕРІАЛИ І ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ	174
Марійка ШЕВЕРЯ. ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІ ТА АДАПТИВНІ СИСТЕМИ ОСВІТЛЕННЯ ЯК СКЛАДОВА СТАЛОГО ДИЗАЙНУ ОСВІТНИХ ЗАКЛАДІВ	176
Анна ЩЕРБАКОВА. ОБРАЗ ЛЮДИНИ У ПРОСТОРІ: ПОРТРЕТНИЙ ЖАНР В КОМПОЗИЦІЙНІЙ СТРУКТУРІ ТВОРІВ СУЧАСНИХ ІСПАНСЬКИХ МУРАЛІСТІВ	178
Єлизавета ЯКУБОВСЬКА. АПСАЙКЛІНГ ЯК РЕЗУЛЬТАТ ПРОЦЕСУ ДИЗАЙН-МИСЛЕННЯ ТА АРГУМЕНТ НА КОРИСТЬ ЕКОЛОГІЧНОСТІ.....	182
Sofiiа SANZHAROVSKA. VISUAL COMMUNICATION AS A TOOL FOR NAVIGATION AND SAFETY IN EMERGENSY SITUATIONS: THE CANADIAN EXPERIENCE.....	184

Юлія АВРАМЕНКО, 4 курс, спец. «Дизайн середовища»

Наукові керівники: канд. мист., професорка **Світлана КРИВУЦЬ**; канд. арх., ст.викладачка **Олена ШАРЛАЙ**

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ПРИНЦИПИ НЕЙРОДИЗАЙНУ У ФОРМУВАННІ СЕНСОРНОГО СЕРЕДОВИЩА ЦЕНТРІВ РОЗВИТКУ ТА НЕЙРОРЕАБІЛІТАЦІЇ ДІТЕЙ

У сучасному суспільстві спостерігається зростання кількості дітей із порушеннями сенсорного сприйняття та поведінки, труднощами з концентрації уваги, гіперактивністю. Такі особливості розвитку впливають на соціалізацію дитини у середовищі, її навчальну діяльність, здатність взаємодії до навколишнього середовища. У зв'язку з цим створюють спеціалізовані корекційно-розвивальні простори для дітей, які спрямовані на підтримку емоційного стану та поліпшення сенсорного сприйняття. Одним із ефективних засобів корекційної та нейрореабілітаційної роботи є створення реабілітаційних центрів, в яких присутні сенсорні кімнати.

Головну роль в організації сенсорних кімнат є саме дизайн середовища, оскільки ергономіка, формоутворення, організація простору є невід'ємною частиною формування середовища для дітей із певними потребами. Сучасні тенденції проєктування сенсорних кімнат пропонуються на основі використання *принципів нейродизайну*, серед яких слід назвати наступні:

- **Простота та зменшення когнітивного навантаження:** мозок віддає перевагу чіткій інформації, яка легко обробляється. Уникання надмірної кількості деталей, складної навігації та перевантаження елементами дозволяє користувачеві швидше приймати рішення.

- **Використання Гештальт-принципів:** організація елементів так, щоб мозок сприймав їх як єдине ціле (закони близькості, подібності, завершеності). Це допомагає автоматично структурувати інформацію.

- **Візуальна ієрархія та фокусування:** використання контрасту, розміру та кольору для спрямування уваги на ключові елементи (наприклад, кнопку заклику до дії – СТА), оскільки мозок краще реагує на акцентовані стимули.

- **Емоційний дизайн (Нейростетика):** вплив на підсвідомість через естетику. Приємні візуальні образи, гармонійні кольори та правильна типографіка викликають позитивні емоції, підвищуючи довіру до бренду.

- **Зрозумілість (Закон Якоба):** користувачі проводять більшу частину часу на інших сайтах, тому дизайн має базуватися на звичних шаблонах (стереотипах) поведінки. Мозок економить енергію, коли не потрібно вчитися користуватися новим інтерфейсом.

- **Ергономіка та передбачуваність:** Розташування елементів має відповідати очікуванням користувача (наприклад, логотип зліва зверху), що зменшує час на пошук потрібної інформації [2].

Ще один ключовий принцип – *мінімізація когнітивного навантаження*, тобто обсягу розумових зусиль, необхідних для обробки інформації.

Зменшуючи когнітивне навантаження за допомогою чіткої навігації, інтуїтивних інтерфейсів і лаконічних повідомлень, дизайнери можуть створювати дизайни, які легше розуміти та взаємодіяти з користувачами [2].

Предметно-просторове середовище центру розглядається не лише як естетичне тло, але як середовище, яке впливає на розвиток та стан корекційно-розвивального процесу та поведінкові реакції дитини. В даному випадку естетика виступає в ролі стабілізації, для дітей з РАС хаотичний або занадто яскравий інтер'єр виступає в ролі подразника нервової системи. Однією з головних ідей створення інтер'єру це впорядкованість, відсутність зайвих «шумів» в інтер'єрі, втримання пропорцій, спокійна кольорова гама, відсутність зорового, слухового навантаження. Корекція через візуальний ритм: використання повторів в інтер'єрі. Повторення та підтримання форм, дублювання панелей, світильників які підтримують загальне формоутворення інтер'єру. Ритміка в середовищі дає таким діткам відчуття передбачуваності, що є невід'ємною частиною для підтримання їх спокійного емоціонального стану. Завдання створити простір, який нагадуватиме затишне середовище, де дитині буде комфортно, з функцією «тиші». Це буде допомагати дитині соціалізуватися та перебувати у центрі без відчуття пацієнта.

Отже, інтер'єр повинен не перевантажувати нервову систему. Приміщення має бути розподілено на зони активного та тихого відпочинку, в залежності від того яке сенсорне навантаження діти повинні отримувати. Зона релаксації: тут треба позбутися всього зайвого, зменшити як зорове так і слухове навантаження. Зона зорова та слухова: дана зона стимулює зорову та слухову активність дитини через ігри, дитина вчиться правильно використовувати органи чуття та дозувати навантаження. Тактильна зона: дитина вчиться розпізнавати та приймати різні тактильні поверхні (рис.1).





Рис.1-2. Авторська розробка різноманітних зон сенсорної кімнати.
Вик.: ст. 4 курсу ДС, Авраменко Ю., кер.: проф. Кривуц С. В.,
доц. Шарлай О. В.

Список використаних джерел:

1. Кривуц С.В. Стратегії формування інтер'єрного простору з урахуванням дітей з дисфункціями сенсорної інтеграції. *Матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції "Актуальні проблеми сучасної науки та освіти"* (Україна, м. Львів, 18-19 лютого 2023 року). Львів. 2023. С.7-11
2. Сизранцева Н. Нейродизайн. URL: <https://www.linkedin.com/pulse/neurodesign-natalia-syzrantseva-0twme/> (дата звернення: 01.04.2026)
3. Sriti Mayang Sari. Interior Color Concept for Behavioral Therapy of Autistic Children based on Lovaas Method (ABA). Petra Christian University Repository. URL: [https://repository.petra.ac.id/18680/1/III.A.1.c.4.b.1_Interior_Color_Concept_for_Behavioral_Therapy_of_Autistic_Children_based_on_Lovas_Method_\(ABA\).pdf](https://repository.petra.ac.id/18680/1/III.A.1.c.4.b.1_Interior_Color_Concept_for_Behavioral_Therapy_of_Autistic_Children_based_on_Lovas_Method_(ABA).pdf) (дата звернення: 01.04.2026)

Яна АВРАМЕНКО, 4 курс, спец. «Дизайн середовища»

Наукові керівники: канд. мист., професорка Світлана КРИВУЦ; канд. арх., ст.викладачка **Олена ШАРЛАЙ**

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ПРИЙОМИ КОМБІНАТОРНОГО МОДЕЛЮВАННЯ У ДИЗАЙНІ СУЧАСНОЇ КЛАСНОЇ КІМНАТИ

Актуальність дослідження обумовлена сучасними ергономічними вимогами до організації освітнього середовища, що повинно сприяти гармонійному розвитку дитини, формуванню її творчих здібностей, а також забезпечувати комфортні та безпечні умови для її навчання. Особливого значення має організація робочого місця дитини. Професійно запропоноване планувальне рішення робочого місця залежить від творчого підходу до організації робочого місця учня. Столи, парти та інші меблі повинні відповідати *ергономічним, антропометричним і фізіологічним особливостям дітей різної вікової категорії*, що сприяє підвищенню ефективності навчальної діяльності та збереженню їхнього здоров'я. Правильно організоване робоче місце з урахуванням розмірів тіла та зорових і фізіологічних особливостей дитини забезпечує комфорт під час навчання і сприяє кращій працездатності учнів.

У контексті розвитку сучасної освіти, зокрема концепції **Нової української школи**, до меблів висуваються нові вимоги: вони повинні бути функціональними, комфортними, екологічними, надійними та відповідати антропометричним параметрам дітей. Крім того, меблі мають сприяти організації різних видів діяльності – навчальної, ігрової та творчої [1]. Заклади дитячої творчості мають специфічні вимоги до меблів. Тут діти займаються малюванням, ліпленням, конструюванням, рукоділлям та іншими видами творчої діяльності, що потребують спеціально організованого робочого простору. Саме тому меблі повинні бути *багатофункціональними, мобільними та трансформованими*, щоб легко адаптуватися до різних творчих процесів та форм навчання.



Рис. 1. Комбінаторні варіації планувального рішення.

<https://grauspace.com/>

Планування у навчальному просторі робочих модульних столів безпосередньо впливають на поведінку учнів під час навчання та взаємодії, це свідчить про важливість такого врахування під час проектування поверхонь робочих столів для навчання. Правильно організоване розміщення місць забезпечує кращу видимість, полегшує переміщення вчителя та учнів, а також сприяє активнішій участі в обговореннях. Більшість існуючих досліджень зосереджувалися на традиційних варіантах організації простору – наприклад, на розташуванні парт рядами або групами. При цьому рідко враховувалася поведінка учнів у більш гнучких умовах організації простору класу. В умовах сьогодення існує три види роботи у класі, а саме (рис.1-2):

парна форма навчальної роботи: два учні виконують частину роботи разом;

кооперативно-групова робота: це форма організації навчання в малих групах учнів, об'єднаних спільною навчальною метою;

диференційовано-групова робота: передбачає організацію роботи учнівських груп з різними навчальними можливостями;

індивідуально-групова форма: передача та розподіл навчальної роботи між членами групи, коли кожен член групи виконує частину спільного завдання.

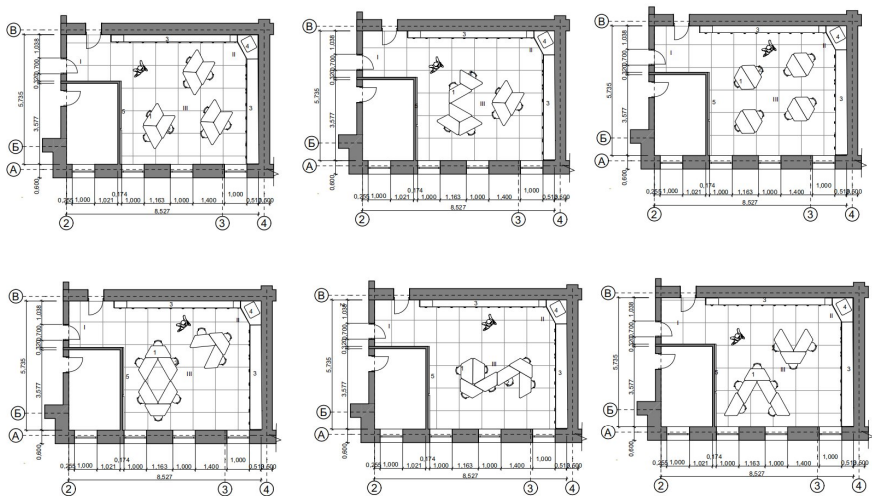


Рис.2. Комбінаторні варіації планувального рішення класної кімнати.
Авторська розробка студ. Приходько К.; кер.: канд. мист., проф. Кривуц С.В.,
канд.арх. ст. викл. Шарлай О.В.

Список використаних джерел:

1. Вимоги до шкільних меблів НУШ. URL: <https://osvita.ua/school/reform/61832/> (дата звернення: 31.03.2026)
2. Катріченко К.О., Васіна О.В., Кривуц С.В. Гармонізація інклюзивного середовища загальноосвітньої школи на основі концепції «Biophilic design»: *Вісник ХДАДМ*, Харків, 2020. № 3. С.21-29

3. Кривуц С.В. Вища освіта дизайнера в умовах воєнного стану: стратегічні напрямки, підходи, методи. *Культуротворчий потенціал сучасної освіти : матеріали всеукраїн. науково-педагогічного підвищення кваліфікації*. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2025. С.28–30.

4. Gonchar, O., Kryvuts, S., Petukhova, O., & Tokar, M. (2019). Organization of Pedagogical Relationships between Learners and Teachers in the Framework of Inclusive Education. *Românească pentru Educație Multidimensională*, 11(2), P. 126-140.

Anhelina BIEKMIEMIETIEVA, 3rd-year Bachelor's student, majoring in Environmental Design Scientific

Scientific supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor **Alla HOVORUN**

Kharkiv State Academy of Design and Arts

ANALYZING CONTEMPORARY TRENDS IN THE «JEWELRY OF SLOBOZHANSCHYNA» EXHIBITION PROJECT

Have you ever felt that some spaces treat you like a "user," while others feel like another reality? Modern architecture today is not just about walls. It's about emotions. We live in a global world where airports, hotels, and shopping centers all look the same. This visual similarity makes people feel lost. They cannot feel the place or their own identity. That is why the most important trend now is "returning to yourself." Designers around the world want to mix their cultural roots with new technologies. For example, traditional Ukrainian necklaces made of coral, glass, and colored stones have become a source of inspiration for many modern artists and designers [5, c. 1]. A modern space should not only serve people. It should tell a beautiful story that connects our history with today's world.

Imagine an interior that does not just stand around you but talks to your memory. This is the main idea of modern architecture today: changing old cultural symbols into big room installations. For example, in the project called "Jewelry of Slobozhanshchyna," we took a traditional Ukrainian necklace. It's a warm and familiar thing. We turned it into something new, almost out of this world. Now it is not just a small thing sitting in a box. It becomes the language of the room itself. Every line, every curved wall, and every round shape follows the rhythm of the necklace. It takes the visitor deeper into the cultural code. This approach turns a normal commercial area into a deep experience where history does not stay old and dusty - it becomes part of modern life.

The central zone of this project is over 250 square meters. You really feel like you're "inside" a piece of jewelry. There are big hanging objects shaped like beads, and they create this complex landscape on the ceiling. This installation completely changes how a person feels in the room. We used modern matte polymers and soft,

see-through fabrics. They let the light disappear inside the structures, not just reflect from them. This gives a soft "inner glow." Psychologically, it works like a protective charm - an "obereh." Visitors feel safe, cozy, and calm even in a loud, busy city. As one researcher notes, traditional Ukrainian jewelry was not only beautiful but also served as a protective charm – an amulet that protected a woman "from everything evil" [5, c. 5]. This is not copying the past. It is making a new design language that everyone can feel without thinking.

In modern design, good materials and technical quality are very important for the visitor's experience. In our project, we played with textures. We put very smooth glass next to rough, natural walls that look like burnt clay or sandstone. According to the same source, people in Slobozhanshchyna used homemade hemp fabric even for women's shirts because the climate of the region was perfect for growing hemp [1, c. 35]. For the big hanging beads, we used modern composite materials. They are very light even when the structures are big. This shows the idea of "complex simplicity" - modern technology is hidden behind simple forms. At the same time, many contemporary jewelers in Ukraine work with their hands using old techniques like glassblowing and metal casting. They believe that handmade jewelry keeps the energy of the artist and carries a special meaning for the one who wears it [5, c. 6]. This contrast between old meanings and new materials makes visitors stop and look at every small thing. They discover history through modern engineering and good materials. In traditional Ukrainian necklaces, even small metal details like crosses and pendants had their own meaning and were made with great care by skilled craftsmen [5, c. 8].

A very important part of modern design is how we move through a space. A modern architect does not just make a floor plan. They make an "experience story." From the entrance, visitors go into the atmosphere with digital installations and simple maps of Slobozhanshchyna. These days, people don't just want to stand and watch. They want to be part of the action. So we added interactive mirrors and Augmented Reality (AR) zones. Visitors can use their phones or special screens to "try on" traditional clothes or see how people made jewelry hundreds of years ago. This technology makes history alive and fun for young people who are used to digital things. It turns a museum into an interesting game.

Lighting in this project is not just light. It is a tool to change feelings. A popular trend today is moving light that follows the rhythm of the exhibition. In our project, the light is made to "breathe." The hanging installations can change their brightness, from cold daylight to warm evening light like old candles in traditional houses. This shows that tradition is not a dead thing in a museum. It is a living energy that changes with time. We also used focused light to show real old things like "dukachi" or "korali." As it is said in the guide "Ethnographic Features of Slobozhanshchyna", the dukach was not just a piece of jewelry. It was a symbol of a girl's maturity and her transition from childhood to adulthood [1, c. 42]. This creates a quiet conversation between the visitor and the old crafts.

Another strong trend is sensory architecture. People are tired of the "plastic world," so modern design brings back tactile feelings. Our project uses natural materials and colors from the Slobozhanshchyna region - warm sand, milk white, and deep terracotta. These colors feel connected to our land and to traditional

crafts like pottery. The authors note that the traditional culture of Slobozhanshchyna used natural colors and materials. This created "a harmonious combination" and made traditional clothes not only beautiful but also comfortable [1, c. 36]. Natural wood and rough textile textures next to modern glass make a beautiful contrast. It looks good and feels good to touch. Light works like a guide: it shows important details but leaves sitting areas in soft shadow for more comfort. This balance helps people stay longer and enjoy the special atmosphere.

Beyond beauty, modern design is about freedom and openness. We are moving away from heavy walls and confusing labyrinths. A modern space must be inclusive and easy to understand. This means a person should feel the rhythm of the room and choose their own way without many signs or arrows on the floor. In a city like Kharkiv, design should also work as a social magnet. A project like this is not only an exhibition. It is a place of identity. The open areas for resting and talking let people communicate and share their feelings. Every small detail is made to make the visitor feel like the main character. This approach breaks the wall between "high art" and the normal life of a modern person.

So, the real magic of modern design is balance. Balance between technology and soul, glass and wood, the global world and local roots. Projects like "Jewelry of Slobozhanshchyna" show that our past is not a heavy suitcase that is hard to carry. It is a big resource for ideas. As the authors of the guide write, authentic things are "a treasure of people's memory and a condition for the development of national culture" [1, c. 43]. By making spaces like this, we do not only build interiors. We build a bridge that takes our traditions into the future. Even today, traditional necklaces made of coral, glass, and metal are not just beautiful accessories. They carry deep symbolism and are often seen as family treasures that pass from mother to daughter [5, c. 2]. That's how we keep them stylish, important, and alive for future generations. So I think the final goal of an architect these days is to build an environment that inspires people and brings them together around shared values. Because in the end, a building can be beautiful, but if it doesn't touch your heart, it's just an empty shell. What really matters is how a space makes you feel when you're inside it - safe, curious, or maybe a little inspired. And I think projects like this show that the best design is the one you don't even notice, because it just feels right. You don't need to read a sign or understand architecture to know that you belong there.

References:

1. Skryl I.A., Kovalenko M.L. Ethnographic Features of Slobozhanshchyna: methodological guide. Kharkiv: KZ «Kharkiv Regional Station of Young Tourists», 2020. 70 p.
2. Ivan Honchar Museum. Traditional Ukrainian Women's Jewelry. URL: <https://artsandculture.google.com/story/OQUh0O7TCGTDxg?hl=uk> (accessed: 31.03.2026).
3. Violity. 10 Traditional Ukrainian Ornaments of the 19th–20th Centuries That Are Popular Again. URL: <https://violity.com/ua/publication/3088-10-tradicijnih-ukrayinskih-prikras-xix-xx-stolit-yaki-znovu-na-piku->

populyarnosti.html (accessed: 31.03.2026).

4. Kovalenko, Ya. Slobozhanshchyna Dukachi. Ukrainian Jewelry. 2018. URL: <https://ukrdec.blogspot.com/2018/04/blog-post.html> (accessed: 31.03.2026).

5. Vrochynska, H. Development and Reproduction of Artistic Traditions of Ukrainian Folk Women's Jewelry in the Works of Contemporary Artists. The Ethnology Notebooks. 2018. No. 1 (139). pp. 227–238. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2018-1/29.pdf> (accessed: 31.03.2026).

Марія БОГАТИРЬОВА, 3 курс бакалаврату, ОПП «Графічний дизайн»
Науковий керівник: канд. мистецтвознавства, професорка **Надія СБІТНЄВА**
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

АНТИВОЄННИЙ ПЛАКАТ ЯК ЗБРОЯ МИСТЕЦТВА: ВІД ПРОТЕСТІВ 1960-Х ДО ВІЙНИ В УКРАЇНІ

Плакат є одним із найефективніших засобів візуальної комунікації, здатним швидко передавати ідеї та формувати громадську думку. Завдяки поєднанню лаконічності, емоційної виразності й символічній мові плакат стає важливим інструментом соціального впливу. Упродовж ХХ століття він активно використовувався як у пропагандистських, так і у протестних рухах. Особливе місце посідають антивоєнні плакати, які відображають прагнення суспільства до миру та виступають формою візуального протесту проти насильства [2].

Історичні витоки антивоєнного плакату пов'язані з розвитком політичної графіки ХХ століття. У період Другої світової війни плакати переважно виконували пропагандистські функції, однак у післявоєнний період дизайнери почали критично переосмислювати тему війни та її наслідків. Значного поширення антивоєнні плакати набули у 1960-х роках у контексті протестів проти війни у В'єтнамі. У той період візуальні образи поєднували символіку, фотографію та експресивну типографіку, що дозволяло підсилити емоційний вплив повідомлення [2]. Антивоєнні плакати того часу апелювали до гуманістичних цінностей, солідарності та співчуття. Вони трансформували традиційні патріотичні символи, перетворюючи їх на інструменти критики війни та заклики до миру. У результаті дизайн почав розглядатися не лише як естетична практика, але й як засіб формування суспільної позиції та етичної відповідальності митця.

Американський дизайнер Мілтон Глейзер зазначав, що «дизайнери створюють не лише об'єкти, а й середовище мислення», впливаючи на спосіб сприйняття інформації суспільством [1]. Таким чином, кожен елемент плаката – колір, композиція, шрифт – набуває значення у формуванні емоційної та ідеологічної складової повідомлення. Важливу роль у розвитку антивоєнної культури відіграли також митці та культурні діячі, зокрема відомий музикант Джон Леннон і його дружина дизайнерка Йоко Оно, які популяризували ідеї пацифізму через візуальні та медійні форми комунікації.

Їхні художні акції та плакатні образи використовували мінімалістичні засоби виразності, акцентуючи увагу на моральному посиленні та символічному змісті. Як зазначають дослідники історії графічного дизайну, плакатна графіка ХХ століття стала важливим інструментом суспільної комунікації [2]. У ХХІ столітті розвиток цифрових технологій суттєво змінив способи створення та поширення плакатів. Соціальні мережі забезпечують миттєве розповсюдження візуальних повідомлень, а цифрові інструменти дозволяють використовувати нові форми графічної виразності, зокрема анімацію та інтерактивні елементи [3].

Після повномасштабного вторгнення росії в Україну у 2022 році антивоєнний плакат набув особливого значення. Українські дизайнери активно використовують як традиційні графічні прийоми, так і цифрові платформи для поширення антивоєнних меседжів. Такі роботи привертають увагу до трагедії війни, висловлюють солідарність із постраждалими та формують міжнародну підтримку [4].

Отже, антивоєнний плакат пройшов тривалий шлях розвитку – від інструменту пропаганди до засобу громадського протесту та етичної комунікації. Незважаючи на технологічні зміни, його основні принципи залишаються незмінними: лаконічність, контрастність, символічність та сильне емоційне навантаження. Сучасний український антивоєнний плакат демонструє, що графічний дизайн здатен бути ефективним інструментом соціального впливу навіть у цифровому середовищі, де візуальні повідомлення поширюються миттєво через глобальні комунікаційні мережі. Таким чином, дизайнер виступає не лише творцем естетичної форми, а й активним учасником суспільного діалогу, який через візуальні засоби сприяє формуванню гуманістичних цінностей і сприяє підтримці миру.

Список використаних джерел:

1. Lupton E. Thinking with Type. URL: https://readings.design/PDF/thinkingwithtype_ellenlupton.pdf (дата звернення: 22.03.2026).
2. Meggs P., Purvis A. History of Graphic Design. URL: <https://download.e-bookshelf.de/download/0007/7205/47/L-G-0007720547-0013960150.pdf> (дата звернення: 22.03.2026).
3. Історія плакату від альбуми до сьогодні. URL: <https://share.google/9wIJmaKwEumZs2gIP> (дата звернення: 22.03.2026).
4. Бокарева Ю.С. Сучасний плакат як частина візуального простору. URL: <https://openarchive.nure.ua> (дата звернення: 22.03.2026).

Анастасія БОРОВСЬКА, 4 курс бакалаврату, спец. «Образотворче мистецтво та реставрація»

Науковий керівник: канд. мистецтвознавства, професор Євген КОТЛЯР
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ГРЕЦЬКОЇ МІФОЛОГІЇ В СУЧАСНОМУ МОНУМЕНТАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ЯК ТРАНСФОРМАЦІЯ АРХАІЧНИХ АРХЕТИПІВ У ВІЗУАЛЬНИЙ ДИСКУРС ХХІ СТ.

У сучасному культурному просторі спостерігається активне повернення до античної спадщини, зокрема до образів грецької міфології. Проте це повернення не має характеру стилістичного цитування або історичної реконструкції. У ХХІ ст. міфологічні образи інтегруються в тому числі і в нові художні практики – стріт-арт, монументальний живопис, змішані техніки – та функціонують як інструменти переосмислення ідентичності, пам'яті й культурної спадкоємності. Особливо показовим є процес трансформації античного архетипу у публічному просторі. Монумент більше не виконує виключно меморіальної функції, а стає динамічним комунікативним середовищем. Відтак дослідження сучасних форм міфотворчості в монументальному мистецтві є актуальним для розуміння змін у статусі культурних символів у глобалізованому світі.

У ХХІ ст. архетип перестає бути сталим символом сакральної істини. Він набуває множинних інтерпретацій, функціонує у різних культурних контекстах і стає частиною відкритого візуального дискурсу. Дослідження спирається на концепцію архетипу як універсальної образної структури (за К. Юнгом), що існує в колективній культурній пам'яті, а також на сучасні теорії візуальної культури та урбаністичних художніх практик. Звернення сучасних митців до образів грецької міфології свідчить про актуальність античних архетипів у сучасному культурному дискурсі. Проте на відміну від традиційного мистецтва, у якому міфологічні сюжети відтворювалися у формі канонічних композицій, сучасні художні практики демонструють різноманітні стратегії переосмислення античної спадщини. У творчості сучасних митців рідкий міфологічний образ перестає бути лише історичним або декоративним мотивом і набуває нових функцій у межах урбаністичного, соціального та культурного контексту. Надалі це буде представлено через роботи декількох митців, які торкаються цього образу.

Проте для початку треба розібратися що таке архетип і чому він відіграє важливу роль у розумінні функціонування міфологічних образів у культурі. Згідно з теорією Карла Юнга, архетипи є універсальними образними структурами колективного несвідомого, що формуються впродовж історичного розвитку людства та проявляються у міфах, символах і художніх образах. Вони не мають фіксованої форми, а постійно відтворюються та трансформуються відповідно до культурних умов певної епохи. У цьому контексті міфологічні образи античності можна розглядати як архетипні моделі, що зберігають свою символічну силу навіть поза історичним середовищем, у якому вони виникли. Сучасне мистецтво активно

переосмислює ці архетипні структури, інтегруючи їх у нові художні контексти. Згідно думки румунського історика релігій, філософа і романіста Мірча Еліаде, міф не є лише історичною оповіддю про минуле, а виступає універсальним способом осмислення світу, що може набувати нових форм у різних культурних ситуаціях. У художніх практиках XXI ст. міфологічні образи функціонують як відкриті символічні структури, які здатні взаємодіяти з урбаністичним простором, сучасною візуальною культурою та новими медіа. Таким чином, сучасні художники виступають своєрідними інтерпретаторами архетипних образів, трансформуючи їх відповідно до нових культурних умов. У монументальному мистецтві цей процес проявляється у переосмисленні античної спадщини через різні художні стратегії – від інтеграції класичних образів у стріт-арт до абстрактних або рефлексивних форм репрезентації міфу. Саме тому дослідження трансформації античних архетипів у сучасному мистецтві дозволяє глибше зрозуміти механізми формування нової візуальної міфології у культурі XXI ст.

Ці теоретичні положення можна простежити у творчості сучасних художників, які по-різному інтерпретують античні архетипи у своїх монументальних роботах. Одним з таких прикладів синтезу класичної традиції та сучасної візуальної культури є творчість іспанського художнього дуєту PichiAvo. У їхніх монументальних роботах образи античних богів і героїв поєднуються з художніми стратегіями стріт-арту і графіті. Художники використовують пластичну мову класичної скульптури, відтворюючи фігури богів із високим рівнем анатомічної точності та виразною світлотіньовою моделлю, що нагадує мармурову пластику античних статуй. Однак поверх цих фігур накладаються яскраві кольорові шари графіті, тегів і абстрактних написів. Це породжує своєрідний візуальний конфлікт між упорядкованою гармонією класичного мистецтва та хаотичною мовою сучасного міста. У цьому контексті античний архетип не втрачає своєї монументальності, але вступає у взаємодію з новими культурними кодами. Міфологічний персонаж перестає бути недосяжним символом сакрального минулого і стає частиною сучасного урбаністичного середовища. Отже, художники актуалізують античну спадщину, демонструючи її здатність інтегруватися в сучасну візуальну культуру.

Іншу модель трансформації міфологічного образу демонструє творчість грецького стріт-артиста INSANE51. Його художня практика базується на використанні техніки подвійного шару зображення, що створює ефект оптичної подвійності. Завдяки поєднанню червоного та синього кольорових шарів у композиції виникають два різні образи, які глядач може побачити залежно від кута зору або використання спеціальних фільтрів. У таких роботах античні статуї або міфологічні персонажі поєднуються з сучасними портретами чи фігурами. Це створює багатшаровий візуальний образ, у якому античний архетип співіснує з образом сучасної людини. Подібна стратегія підкреслює фрагментарність ідентичності в умовах сучасної культури, де історична пам'ять, культурні символи та особистий досвід

переплітаються між собою. Монументальна робота у цьому випадку перестає бути статичним зображенням і набуває перформативного характеру, адже її сприйняття змінюється залежно від руху глядача та умов спостереження.

Окрему позицію серед розглянутих художніх практик займає творчість італійського художника Luca Pignatelli, який працює переважно в медіумі живопису. На відміну від стріт-арту, що інтегрується в публічний простір міста, Pignatelli звертається до образів античності через рефлексію над історичною пам'яттю та матеріальністю часу. У його творах часто зображуються фрагменти античних скульптур – голови богів або героїв, які вириваються із темного або фактурного тла. Важливу роль у його живописі відіграє матеріальність поверхні. Художник використовує грубі текстури, нашарування фарби, а інколи й індустріальні матеріали, що створюють відчуття зношеності та історичного шару. Завдяки цьому античний образ сприймається не як ідеалізована форма, а як фрагмент культурної пам'яті, що зберігся крізь час. Таким чином, Pignatelli пропонує інший спосіб актуалізації міфу – не через урбаністичну експресію або візуальний експеримент, а через осмислення руїни та історичної дистанції. У його роботах архетип набуває характеру культурного сліду, що нагадує про циклічність історії та крихкість цивілізаційних структур.

Отже, аналіз творчості сучасних митців дозволяє простежити різні моделі трансформації античного архетипу. У стріт-арті міф інтегрується в міський простір та взаємодіє з сучасною візуальною культурою; у технологічних експериментах він набуває багатшарової структури; в абстрактному монументальному мистецтві перетворюється на символічне поле; а у живописі може функціонувати як образ історичної пам'яті. Усі ці підходи демонструють, що антична міфологія залишається важливим джерелом образів та ідей для сучасного мистецтва, але водночас постійно змінює свої форми відповідно до нових культурних контекстів. Так у XXI ст. художник виступає не лише інтерпретатором, а співтворцем нової міфології. Античний архетип перестає бути застиглим каноном і набуває динамічного, відкритого характеру, що відповідає складності сучасного культурного середовища.

Список використаних джерел:

- 1.INSANE51 official website. URL: <https://insane51.com/> (дата звернення 08.04.2026).
- 2.Irvine, M. *The Work on the Street: Street Art and Visual Culture*. London: Routledge, 2012. 256 p.
- 3.Jung, C. G. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton: Princeton University Press, 1981. 451 p.
- 4.PichiAvo official website. URL: <https://www.pichiavo.com> (дата звернення 06.04.2026).

Вікторія БОГДАНОВА-НАЙДЕНКО, докторка філософії, зав. кафедрою теорії і історії мистецтв ХДАДМ

Людмила ГУДЗИЄНКО, докторка філософії, ст. викладачка кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ПОЕМА І. КОТЛЯРЕВСЬКОГО «ЕНЕЇДА» У ГРАФІЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РАФАЕЛЯ ВОЛИНСЬКОГО

Поема «Енеїда» Івана Котляревського належить до визначальних творів нової української літератури та вже понад століття залишається одним із ключових текстів української культури, що постійно провокує нові художні інтерпретації. Візуальне осмислення цього твору стало окремим явищем в історії українського мистецтва, адже практично кожне покоління митців прагнуло запропонувати власне образне прочитання поеми. Водночас існує маловідома частина ілюстративної спадщини, пов'язаної з «Енеїдою», яка і досі залишається недостатньо дослідженою. До таких сторінок належить і творчий доробок Рафаеля Волинського – представника харківського мистецького середовища ХХ століття, художника-універсала, який працював у галузі книжкової та станкової графіки, монументального мистецтва, живопису, скульптури та декоративного оформлення міського простору [2, с. 37]. Попри активну участь у художньому житті Харкова другої половини ХХ століття, його ім'я й досі залишається недостатньо представленим у вітчизняному мистецтвознавчому дискурсі.

Формування професійних засад творчості Рафаеля Волинського було пов'язане з харківською художньою школою. Художню освіту він здобував у Харківському державному художньому училищі, а згодом у Харківському художньому інституті, де навчався у майстерні книжкової графіки під керівництвом видатного українського графіка Василя Мироненка. Вже в ранній період творчості Волинський виявив себе як талановитий ілюстратор, активно співпрацюючи з видавництвами та створюючи оформлення до численних літературних видань. Серед них – книги В. Бондаря, Л. Юхвіда, В. Холода, Остапа Вишні та інших авторів [2, с. 38-39]. Водночас саме робота над ілюстраціями до «Енеїди» стала одним із найбільш масштабних і концептуально значущих графічних проєктів митця.

Відомо, що над циклом ілюстрацій до поеми художник працював упродовж трьох років на замовлення харківського видавництва «Прапор» [3]. Однак попри значний обсяг виконаної роботи видання так і не було реалізоване, а самі ілюстрації залишилися в домашньому архіві родини художника. Саме ця обставина сьогодні надає творам особливої мистецької та історико-культурної цінності, адже вони збереглися без редакторських чи ідеологічних втручань, що були характерними для радянського видавничого процесу [5]. У цьому контексті графічний цикл Волинського постає не лише як ілюстративний супровід літературного твору, а як самостійне художнє висловлювання, у якому візуальна мова митця набуває особливої сили та

переконливості.

Осмилюючи «Енеїду» як один із фундаментальних текстів української культури, Рафаель Волинський вибудовує цілісну авторську систему образів, у якій поєднуються барокова експресія, декоративна насиченість та підкреслена монументальність форм. Художник свідомо створює українське підґрунтя твору, візуально посилюючи народну стихію поеми через яскравий колорит, динамічну композицію та виразну пластичність персонажів, наближує ілюстрації до народних розписів [4, с. 2]. При цьому твердження, що «лише А. Базилевичу вдалося наблизитися до народної суті творчості Котляревського» [1, с. 137], втрачає свою актуальність, адже твори Рафаеля Волинського не менше акцентують на українській національній образності. Але якщо ілюстрації у виконанні А. Базилевича майже не мають оповідності, зосереджені на розкритті характеру персонажів та побутових деталей, то рисунки Волинського доповнюють текст авторським прочитанням твору і апелюють до власне національного коріння. Саме ця сміливість художнього трактування, ймовірно, і стала однією з причин того, що цикл не був опублікований у радянський період.

Особливу цінність для сучасного мистецтвознавства становить і сам факт збереження цих творів у приватному архіві Богдана Волинського. Повернення ілюстрацій Рафаеля Волинського до наукового та виставкового простору (зокрема, на виставці «Харківська Енеїда. Домашній архів», відкритої 25.04.2026 року у Харківському літературному музеї) дозволяє не лише розширити уявлення про розвиток української книжкової графіки другої половини ХХ століття, а й по-новому осмислити художні процеси харківського мистецького середовища [5]. Водночас ця тема відкриває перспективи для подальших досліджень, пов'язаних із реконструкцією історії створення циклу, виявленням архівних матеріалів видавництва «Прапор», уточненням обставин неприйняття проєкту до друку та комплексним аналізом образно-стильової системи ілюстрацій. Актуальним також залишається питання введення раніше невідомих творів митця до ширшого наукового обігу як важливого складника історії українського мистецтва ХХ століття.

Список використаних джерел:

1. Белічко Н. Ю. Українська книжкова графіка 50–70-х років ХХ ст. Рукописна та книжкова спадщина України. 2003. Вип. 8. С. 126–142.
2. Богданова-Найденко, В. О., Гудзійко, Л. Р. Шляхи становлення Рафаеля Волинського в контексті харківського мистецького осередку ХХ століття. Український мистецтвознавчий дискурс. 2025. Вип. 6. С. 35–43.
3. Дикань Ф. Ілюстрації до «Енеїди», створені п'ятдесят років тому, уперше представили в Харкові: інтерв'ю з Б. Волинським в етері «Накипіло з Ф. Диканем». 29.04.2026. URL: <https://radio.nakypilo.ua/podcast/ilyustracziyi-do-neyidy-stvoreni-p%ca%bcyatdesyat-rokiv-tomu-upershe-predstavlyi-v-harkovi/>
4. Каганов І. Нове видання «Енеїди». Літературна Україна. 1968. 2 серпня. №61. С. 2

5. Кафедра теорії і історії мистецтв ХДАДМ. Харківська Енеїда. Мистецтвознавчий коментар Вікторії Богданової-Найденко та Людмили Гудзійенко. YouTube: веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hvvBVSvsxXE&t=4s> (дата звернення 23.06.2026).

Софія Марія БОНДАР, студентка 3 курсу ОПП Мистецтвознавство

Науковий керівник: докторка філософії (PhD), зав.кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ **Вікторія БОГДАНОВА-НАЙДЕНКО**

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ОХОРОНА КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ДОНЕЧЧИНИ В УМОВАХ ВІЙНИ

Російська агресія триває з 2014 року і продовжує завдавати величезної шкоди культурній спадщині Донеччини. Всупереч пропаганді росії про те, що нібито ураження зазнають лише військові цілі, насправді страждають численні цивільні об'єкти, наприклад, заклади освіти та культурні установи. Згідно з інформацією з сайту Міністерства культури України станом на початок квітня 2026 року загалом в країні зруйновано або пошкоджено 2524 об'єкти культурної інфраструктури та 1723 пам'ятки культурної спадщини [2].



Рис.1 Дані Міністерства культури України про зруйновані та пошкоджені пам'ятки та об'єкти

За інформацією, що була надана авторці управлінням культури і туризму Донецької облдержадміністрації в порядку розгляду заяви про публічну інформацію, з початку повномасштабного вторгнення й по квітень 2026 року

на території Донецької області зафіксовано близько 199 одиниць зруйнованих або пошкоджених об'єктів. До переліку пошкоджених закладів культурної інфраструктури Донецької області наразі включено 573 установи [1]. Значна їх частина розташована на окупованих територіях, тож реальні втрати можуть бути значно більшими, бо на даний час відсутня можливість проведення незалежної експертної оцінки на місцях.



Рис.2 Всіхсвятський скит Святогірської лаври

особняку 20 століття, був відкритий в 2010 році і мав в своїй колекції роботи видатного маріупольця [5]. Будівля двічі постраждала від артилерійських ударів, а внаслідок захоплення міста музей опинився під контролем окупантів, при цьому експонати, що вціліли були вивезені до росії як трофеї, що підтверджується репортажем російських ЗМІ з місця подій.

Також, в Маріуполі, зазнали ураження монументальні мозаїки Алли Горської, що прикрашали будівлю ресторану «Україна» і були створені приблизно в 1967 році. На жаль, після обстрілу 24

Окремою й особливо болючою категорією є релігійні споруди. Храми піддаються атакам незалежно від їхньої конфесійної приналежності чи старовинності. Руйнування таких осередків згуртованості людей підриває моральний дух місцевого населення. Особливою втратою стало знищення 4 червня 2022 року Всіхсвятського скиту Святогірської лаври, який був зразком дерев'яної сакральної архітектури, що був споруджений на фундаменті зруйнованої у 1947 році церкви, про що повідомляв Український інститут на своєму сайті [3].

Не менш трагічна доля спіткала Маріупольський художній музей ім. Архипа Куїнджі, що розташований в



Рис.3 Музей ім. А. Куїнджі

лютого 2022 року утворилися величезні дірки в смальтових панно [4]. Літом 2025 року, на Майдані Незалежності в Києві, була представлена відтворена мозаїка «Боривітер», що була створена монументальними художниками і дослідниками разом із онукою художниці Оленою Зарецькою. Ця подія стала для багатьох українців знаком пам'яті і незламності нашої культури.



Рис.4 Викрадення портрета А. Куїнджі
руки його учні Г. Калмикова

завдань для нас та міжнародної спільноти вже зараз, а згодом і по завершенню війни. Агресор цілеспрямовано руйнує церкви, музеї та інші культурні об'єкти, але попри війну, українці дбають про спадщину, бо реставрують, евакуюють та оцифрують.

Ці три приклади – лише фрагменти масштабнішої трагедії. Кожен зруйнований об'єкт, вивезений експонат чи знищений артефакт є відчутною втратою матеріальної культурної спадщини, і разом з тим доказом цілеспрямованої політики знищення ідентичності українців.

Захист національного надбання української культурної спадщини має стати одним з пріоритетних



Рис.5 «Боривітер», Алла
Горська, фото Івана
Станіславського



Рис.6 Відтворена мозаїка «Боривітер»

Культурна спадщина є надважливою для збереження своєї ідентичності та нації, а Донеччина, яка багато пережила і продовжує свою боротьбу, обов'язково відбудує все, що було зруйноване окупантами. Обов'язок мистецтвознавців зберігати пам'ять і передати її наступному поколінню, щоб більше ніколи не допустити таких руйнувань.

Список використаних джерел:

1. Лист управління культури і туризму Донецької облдержадміністрації 13-зв/199/26 від 15.04.2026 (дата звернення: 16.04.2026)

2. Міністерство культури України. Росіяни пошкодили 1723 пам'ятки культурної спадщини та 2524 об'єкти культурної інфраструктури постраждали в Україні. URL: <https://mincult.gov.ua/news/rosiyany-poshkodyly-1723-pamyatky-kulturnoyi-spadshhyny-ta-2524-obyekty-kulturnoyi-infrastruktury-postrazhdaly-v-ukrayini/> (дата звернення: 09.04.2026)

3. Український інститут. Всіхсвятський скит Святогірської лаври. URL: <https://ui.org.ua/postcard/vsihsvyatskyj-skyt-svyatogirskoju-lavry/> (дата звернення: 10.04.2026)

4. Український інститут. Мозаїки «Дерево життя» та «Борівітер». URL: <https://ui.org.ua/postcard/mozayiky-derevo-zhyttya-ta-boryviter/> (дата звернення: 10.04.2026)

5. Український інститут. Художній музей імені Куїнджі. URL: <https://ui.org.ua/postcard/hudozhnij-muzej-imeni-kuyindzhi/> (дата звернення: 10.04.2026)

Станіслав ВАСІН, 3 курс бакалаврату, ОПП «Графічний дизайн»

Науковий керівник: канд. мистецтвознавства, професорка **Надія СБІТНЄВА**
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТОК ОБКЛАДИНОК МУЗИЧНИХ АЛЬБОМІВ

Обкладинка альбому – це візуальне оформлення музичного твору, яке стало важливою частиною культури музики. Вона має відобразити зміст і повідомлення музики, а також є маркетинговим інструментом для потенційних слухачів. Попит на музичні унікальні обкладинки завжди буде актуальним. Обкладинка – це візуальний підхід до музики. Для виконання оформлення музичної обкладинки потрібно вивчити не тільки графічні традиції стилю музики, а й конкретну ситуацію її існування. У цьому дослідженні ми розглянемо виникнення та розвиток музичних обкладинок як впливового фактору у сприйнятті музичного контенту аудиторією та його представництві в музичній культурі.

Дизайн обкладинок музичних альбомів відіграє важливу роль у сприйнятті музики аудиторією. Історичні приклади показують, як обкладинка може впливати на сприйняття музичного твору аудиторією [5]. Слово «альбом» походить із довоєнної епохи, коли воно стосувалося альбому, що містив платівку шелаку у звичайній сірій паперовій обкладинці з відповідною назвою на передній частині [1].

Багато з найвидатніших обкладинок всіх часів пов'язані з післявоєнною епохою (після Другої світової війни) джазу та бібопа. Характерний стиль малюнків був легковажною сумішшю карикатури та сюрреалізму, з

гумористичним зіставленням фізично перебільшених персонажів. У 50-ті роки типографіка переживала «період ренесансу». Компанії обирали знак або символ, який визначав їхній випуск. А ось епоха після Другої світової війни – це час, коли модернізм бібопа став визначати новаторську продукцію, яка допомогла сформувати миттєво впізнавану ідентичність лейбла. 1956 рік став роком фотографії, де на обкладинці альбому не було імен, а тільки чудовий знімок [1].

Більшість рок-музики на початку 1970-х переживала теж революцію альбомів. Одні дизайнери змішували чорно-білі та кольорові зображення, деякі поєднували фантазійну типографіку з ілюстрацією, інші змішували світ моди й образотворче мистецтво. Вони відповідали епосі, коли музиканти прог-року захоплювалися химерними та фантастичними обкладинками альбомів. Вміння поєднувати, іноді геть несподіване, стає ключовими художніми натхненниками тієї епохи.

У 1980-х роках розвиток альбомного мистецтва розгортався в шаленому темпі. Кожен альбом на платівці або касеті мав свій унікальний малюнок або фотографію. Також у той час набула особливої популярності наукова фантастика й утвердився як стиль кіберпанк. Це надихнуло дизайнерів до збільшення кількості стилізацій, зокрема в ретро-стилі.

У 1990-х роках музична індустрія переживала найбільш швидкий і різноманітний розвиток. У той час прийшло кабельне телебачення, а з ним і MTV. Інтернет також почав захоплювати світ. Арт дизайн обкладинок альбомів став невіддільною складовою частиною процесу створення релізу. Розміри форматів стали ще більш різноманітними – вінілові платівки, касети, диски. Це додало більші вимоги до верстки та розміщення зображення.

З 2000-х років і дотепер розвивається цифрова ера. Обкладинка адаптується до цифрових форматів, стаючи меншою за розміром і відображаючись у вигляді мініатюри на екрані. З'являються анімовані обкладинки, інтерактивні елементи та обкладинки, згенеровані штучним інтелектом.

Дизайн, який працює на обкладинці музичного альбому, є процесом створення бренду. Це відображення власного стилю та історії, що стоїть за музикою. Багато з нас, коли ми шукаємо нову музику, часто пробираємось через обкладинку альбому через її чудову привабливість [2]. У сучасному світі для створення дизайну обкладинок, адекватного певним субкультурним цінностям, дизайнеру необхідно як мінімум в них орієнтуватися або самому бути носієм субкультури. Дизайн обкладинки має перш за все стати частиною субкультури, інакше він може бути просто не прийнятий слухачем [4]. Саме обкладинка є візитівкою альбому, за якою зустрічають реліз, і враження від неї часто впливає на рішення слухати чи не слухати альбом, адже якщо у слухача збігся смак із музикантом у візуальній складовій, то, ймовірно, збагатиться й в іншому [3].

Отже, обкладинка музичного альбому – це не просто зображення, а багатогранна форма комунікації, яка еволюціонувала разом із музичною індустрією та продовжує відігравати важливу роль у формуванні слухачького

досвіду. Дизайн обкладинок музичних альбомів відіграє вирішальну роль у сприйнятті музики аудиторією. Обкладинки не лише візуально відображають музичний зміст, але й віддзеркалюють емоційну атмосферу, моду та індивідуальність виконавця.

Список використаних джерел:

1. Інтернет-магазин вінілу, CD, аксесуарів та музичного обладнання. URL: <https://quals.ua/cover-story-a-history-of-album-artwork> (дата звернення 09.03.2026).

2. Поради та приклади обкладинки музичних альбомів. URL: <https://surl.li/zddnhv> (дата звернення 09.03.2026).

3. Візуалізація музики: як, де та для чого / neformat. URL: <https://www.neformat.com.ua/articles/obkladynka.html> (дата звернення 09.03.2026).

4. Ахрамєєва А.Ю. Особливості розвитку графічного дизайну обкладинок музичних альбомів. *Наукові розробки молоді на сучасному етапі : тези доп. XVII Всеукр. наук. конф. молодих вчених та студентів*, м. Київ, 26-27 квітня 2018 р. / КНУТД, Київ, 2018. С. 497-498.

5. Васильєва О.С. Дизайн обкладинок музичних альбомів та його вплив на аудиторію. *Актуальні проблеми сучасного дизайну: збірник матеріалів VI Міжнародної науково-практичної конференції*, м. Київ, 25 квітня 2024 р. / КНУТД, Київ, 2024. С. 226-228.

Анастасія ВОВК, 3 курс бакалаврату, ОПП «Графічний дизайн»

Науковий керівник: канд. мистецтвознавства, професорка **Надія СБІТНЄВА**
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

КРЕАТИВНІСТЬ І ЕКСПЕРИМЕНТ У ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ: АВТОРСЬКИЙ СТИЛЬ ОЛЕКСІЯ МАРЕНКОВА

У сучасній культурі візуальні образи мають велике значення, впливаючи на суспільні погляди, цінності та естетичні уподобання. Креативність та експерименти є основними рушіями її розвитку, адже вони сприяють появі нових художніх ідей та формуванню унікальних стилів митців. У цьому контексті заслуговує на увагу творчість українського графіка і дизайнера Олексія Маренкова, чії роботи вирізняються оригінальністю, новаторством та виразним художнім почерком.

Креативність у візуальному мистецтві – це здатність створювати нові зображення, які є естетичними й водночас глибокими за змістом. Вона проявляється у використанні незвичайних композицій, сміливих експериментів з кольором, формою та шрифтами. У графічному дизайні креативність є важливим засобом донесення ідей, суспільних послань та культурних значень через зображення. У роботах О. Маренкова ця якість помітна в оригінальному поєднанні декоративних елементів, практичності та

символізму [1]. Експеримент так само важливий для створення авторського стилю. У мистецтві це означає пошук нових технік, матеріалів і підходів до побудови композиції, що розширює можливості для художнього самовираження [4]. Маренков активно експериментував, впроваджуючи у свої твори елементи конструктивізму, геометричні форми та сильні кольорові контрасти. При цьому дизайнер не забував про українські народні орнаменти та мотиви, що додавало його роботам національного колориту й культурної унікальності [2].

Власний стиль Олексія Маренкова формувався у період значних мистецьких змін у ХХ столітті. Його роботи вирізняються поєднанням чітких геометричних фігур, ритмічної організації простору та виразного використання шрифтів. Особливе значення у його творчості має взаємодія тексту та зображення, які разом створюють єдине ціле. Завдяки цьому плакати, ілюстрації та інша графіка митця не лише приємні для ока, а й ефективно передають повідомлення [3].

Варто зазначити, що діяльність Маренкова була важливою не тільки з художнього, а й із соціокультурного погляду. Його графічні роботи відображали сучасні явища та впливали на формування візуальної культури суспільства. Завдяки поєднанню оригінального підходу та новаторських рішень, митець створював образи, які були зрозумілими широкому колу глядачів і водночас несли глибокий зміст [5]. Це свідчить про його високий професійний рівень і розуміння ролі графічного дизайну як засобу комунікації.

Аналіз творчості Олексія Маренкова показує, що креативність та експерименти були ключовими в його художній практиці. Він широко використовував контрастні кольори, різноманітні масштаби елементів, динамічні композиції та стилізацію форм. Такі прийоми допомагали йому створювати яскраві та впізнавані образи, які привертали увагу глядача й ефективно передавали потрібну інформацію. Завдяки цьому його праці стали важливою складовою українського графічного дизайну та візуальної культури загалом.

Доробок Олексія Маренкова яскраво демонструє ефективність об'єднання новітніх ідей із національними художніми традиціями. Його твори вирізняються нестандартними композиційними рішеннями, виразними шрифтовими прийомами та сміливими колірними експериментами, що створює його впізнаваний художній почерк.

Важливою особливістю творчого підходу О. Маренкова була його здатність інтегрувати принципи конструктивізму з елементами українського народного мистецтва, що надає його роботам культурної унікальності та глибинного символізму. Такий підхід дозволив художнику створити стиль, який гармонійно поєднує естетичну привабливість, практичність та ефективність у комунікації.

Творча спадщина Олексія Маренкова має вагомe значення для розвитку українського графічного дизайну та візуальної культури. Його діяльність є прикладом того, як креативність та експериментаторство можуть сприяти

становленню унікального мистецького стилю та впливати на подальші мистецькі тенденції.

Список використаних джерел:

1. Маренков Олександр Васильович / Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-63552> (дата звернення 21.03.2026)
2. Будник А. В. Витоки конструктивізму у графічному дизайні України. *Art and Design*. 2021. № 4. С. 32–41.
3. Яковлієв М. І. Дизайн і формоутворення в українській графіці ХХ століття. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття : зб. наук. праць / ред. Т. Павленко. Київ : КНУТД, 2020. С. 45–62.
4. Андрейканіч А. І. Антологія українського плаката першої третини ХХ століття. Косів : Довбуш, 2012. 120 с.
5. Музей книги і друкарства України. Олександр Маренков: книжкова графіка та плакат. URL: <https://mkdu.org.ua> (дата звернення 21.03.2026).

Ольга ГОЛИНСЬКА, 3 курс бакалаврату, ОПП «Графічний дизайн»

Науковий керівник: канд. мистецтвознавства, професорка **Надія СБИТНЄВА**
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

СУГУРА ХІСУЙ – ПЕРШОПРОХОДЕЦЬ ЯПОНСЬКОГО МОДЕРНУ В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

У кожній галузі є свої першопрохідці та новатори, які відіграють важливу роль у формуванні і розвитку галузей, адже вони не тільки привносять нові ідеї, сенси, та змісти, а й стають прикладом наслідування для майбутніх поколінь.

Починаючи з 60-тих років XIX ст. Японія зазнала значних змін практично у всіх галузях. Під час перебування майже в повній самоізоляції протягом більш ніж 250 років, кожен аспект життя країни розвивався і змінювався виходячи виключно з власних потреб, без зовнішнього впливу. Все почало змінюватися після 1864 року, коли японські порти відкрилися. Остаточно курс на вестернізацію почався з настанням періоду Мейджи, у 1868 році [1]. Це був масштабний процес, який стосувався політики, мистецтва, суспільства тощо. У той час відбулись перші кроки до активного культурного обміну, японські митці познайомились з новими матеріалами, техніками та стилями, а західні – з естетикою і філософією японських творів, подальше переосмислення яких дало певні поштовхи до початку модерну. І поки Європа була охоплена модерном з його стилізацією, плавними контурами, плоскими кольорами та біотичними мотивами, в Японії були поширені два абсолютно різні стилі. Стиль ніхонга наслідував і закріплював традиції японського живопису, використовуючи органічні чорнила та пігменти на папері або шовку. На противагу йому виступала йога – живопис, виконаний згідно західних норм і технік, найчастіше олією на полотні.

Популярність ніхонга та йога залежала від рівня вестернізації суспільства, тому між ними сформувалася здорова конкуренція, яка допомогла обома стилям розвиватися, удосконалюючи свої характерні риси і запозичуючи їх один в одного.

Коли модерн дістався Японії, він не став мистецькою революцією, як це було в Європі, адже естетично та ідейно базувався на принципах, які і так були знайомі суспільству. Митці сприйняли його доволі органічно і скоріш як естетичну еволюцію, тому вони звертали увагу саме на західні аспекти. Такий підхід дав їм змогу вільно трактувати західні стилі й поєднувати їх не тільки з національними традиціями, а й між собою.

Першопрохідцем японського модерну в графічному дизайні можна вважати Сугіуру Хісуя. У Токійській школі образотворчих мистецтв він вивчав як ніхонгу так і йогу, тому мав широкий спектр знань і навичок, а його активна зацікавленість у колекціях європейського мистецтва свого викладача стала поштовхом для збору його власної, яка складалася з візуальних матеріалів, довідників, тематичних альбомів [2]. Завдяки цьому він постійно розширював свій мистецький світогляд і розвивав таку важливу в цій галузі надивленість.

Свої ранні роботи Хісуї найчастіше виконував у стилі ніхонга з яскравими біотичними мотивами. Він зауважив: «Дизайн має базуватися на відчутті індивідуальності, яка впливає з природних інструкцій» [3]. Саме з таким підходом був створений рекламний плакат для універмагу Міцукоші 1914 року, який приніс автору першу славу і визнання. Поєднання японського й західного модерну зробило цю роботу знаковою – вона не лише вразила споживачів, а й спонукала інші бренди звертатися до митців для просування товарів, що сприяло зародженню і розвитку комерційного графічного дизайну.

Після успіху робіт Хісуї для Міцукоші, у нього з'явилося багато клієнтів та замовників, а пізніше він відправляється у подорож Європою, де познайомився з новими стилями, які потім почав використовувати у своїх творах. Прикладом цього є одна з найвизначніших робіт Хісуя – плакат «Єдиний метрополітен на Сході»

Після повернення в Японію дослідницька діяльність Сугіури Хісуя продовжилася, він навіть став наставником для майбутніх дизайнерів. Майстер був засновником численних дизайнерських груп, журналів, періодичних видань. За редакції Хісуї і ще 5 дизайнерів почало виходити «Повне зібрання творів про сучасне комерційне мистецтво», томи якого містили матеріали від вітчизняних та зарубіжних майстрів, які допомогли компаніям у створенні та покращенні власної візуальної мови [2].

Сугіура Хісуї – визначна постать у графічному дизайні Японії. Його висока художня майстерність разом з активною дослідницькою діяльністю допомогли йому розв'язати складне завдання: модернізувати візуальну мову країни, не розриваючи зв'язку з її глибокими мистецькими традиціями. Його роботи стали ідеальним втіленням еkleктики японської витонченості та західної динаміки. Творча спадщина Хісуя доводить, що дизайн – це не

просто обслуговування комерції, а потужний інструмент формування культурної та естетичної ідентичності нації.

Список використаних джерел:

1.Craig A. M., Reischauer E. O. Japan: Tradition and Transformation. Boston : Houghton Mifflin College Div, 1989. 347 p. URL: <https://archive.org/details/japantraditiontr0000reis/page/236/mode/2up> (дата звернення: 02.03.2026).

2.Lynam I. Fracture: Japanese Graphic Design 1875–1975. Eindhove: Set Margins', 2024. 447 p.

3.Reyes A. Hisui Sugiura's Japanese Modernism. URL: <https://www.tokyoartbeat.com/en/articles/-/hisui-sugiuras-japanese-modernism> (дата звернення 02.03.2025).

Veronika HONCHAR, 4th-year student, Educational Program «Multimedia Design»

Scientific supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor **Alla HOVORUN**

Kharkiv State Academy of Design and Arts

THE INFLUENCE OF HISTORICAL EVENTS AND SOCIAL CHANGES ON THE DEVELOPMENT OF VIDEO GAMES

Over the past several decades, video games have evolved from a form of entertainment for a narrow circle of enthusiasts into a global media phenomenon that shapes the worldviews, value systems and modes of thinking of millions of people. The development of the gaming industry is inseparably intertwined with the course of history and the pulse of social change. At the present stage of human development, video games are increasingly becoming a powerful instrument of influence upon consciousness: they reflect and model historical events, construct alternative universes, and propose scenarios whose unfolding may profoundly affect the public's attitude to the past, the future and the present. For this very reason, the study of the influence of historical events on the development of video games is particularly relevant today.

The main point of the paper is to examine how historical events and shifts with in society have shaped the development of video games, to revile the ways in which video games affect human world view, and to outline the opportunities for personal grout that they bring with them.

Historical events and cultural differences are the main factors that shape the development strategy, aesthetic, plot and genre of games. Today, games have become a global media phenomenon that not only reflects social change through its own prism but actively interacts with society and exerts an influence upon it. Modern developers consistently analyze social trends, cultural archetypes and historical processes in order to build not only the aesthetic but also the conceptual

foundation of the final product. The study of historical shifts that can be embedded into the structure of a game relies upon interdisciplinary research methods combining elements of cultural studies, sociology and media studies. Such an approach enables developers to integrate historical and cultural processes into their products in a convincing manner, and, at the same time, to forecast how these elements will affect audience engagement and commercial success. This transforms a video game into a powerful tool of influence over diverse social groups.

Developers consistently turn towards their targeted audience with feedback about relevant media trends and dig through historical and cultural events that might bring fresh ideas for the conceptual foundation of their product. Military conflicts from the First World War to the full-scale Russian invasion of Ukraine, have repeatedly served as a source of inspiration for game developers, especially within the shooter and MMO games genres. A telling example is «World of Tanks» – a popular online game devoted to the tank battles of the mid-twentieth century, which features more than 800 units of armored vehicles from twelve countries, including Germany, the United States and France. Elements indirectly linked to reality can also be traced in the popular shooter «Counter-Strike: Global Offensive», whose storyline revolves around the confrontation between Special Forces and terrorists. The theme of counter-terrorism forms the core of the game play and mirrors one of the most pressing problems of the modern world, yet without direct reference to any specific incident.

Social and national crises find their reflection in many games genres. The Cold War gave rise to a whole wave of science-fiction dystopias and cyberpunk projects that model society under the pressure of totalitarianism or technological control. Mass protest movements and struggles for social justice, in turn, inspired a generation of independent developers to create games that raise the most pressing social questions of poverty, homelessness, mental health and addiction.

A considerable number of video games reflect the historical crises endured by Ukraine and the Ukrainian people. Among the vivid examples of how Ukrainian events are represented in the media are «Famine Way» – a 2D adventure game in an original hand-drawn style that is dedicated to the tragedy of the Holodomor and the act of genocide against the Ukrainian nation of 1932-1933. In «Ukrainian Famy» the player takes on the role of a tractor driver who steals Russian tanks under enemy fire. One must also mention the iconic «S.T.A.L.K.E.R. » series, created on the basis of the Chernobyl disaster and the Chernobyl Exclusion Zone. Ukrainian culture through the medium of video games is particularly relevant today, under the conditions of war and relentless pressure on the nation and its cultural heritage, the development of Ukrainian identity plays a vital role in sustaining national spirit and uniting the nation.

Really popular nowadays online games have become a phenomenon of their own. They enable interaction with users from every corner of the world, foster the formation of social bonds and help players build lasting friendships. More than that, they sharpen a wide range of cognitive skills – from strategic thinking and multitasking to spatial orientation, turning entertainment into a subtle form of

personal development.

A new phenomenon has been getting more popular from day to day – «edutainment», a combination of education and games that skillfully combine entertainment with learning. They offer a remarkably engaging way of presenting knowledge and putting it to practical use, making the material far easier to grasp and to retain. Beyond the classroom, video games are increasingly employed as therapeutic instruments: virtual-reality games, in particular, have proven effective in the treatment of a range of mental-health conditions, including phobias and post-traumatic stress disorder.

At the same time, the darker side of online gaming cannot be overlooked. The foremost threat is gaming addiction: players become so deeply immersed in the virtual world that they completely lose touch with the real one. Excessive and uncontrolled screen time may lead to social isolation, declining academic or professional performance and sleep disorders. With the rise of online games, the emergence of in-game chat and voice communication has also opened the door to the most toxic members of the gaming community. Exposure to cyber bullying and interaction with aggressive or emotionally unstable players can affect even mature adults, let alone the fragile psyche of teenagers and children, who are engaging with video games at an ever younger age.

The present study confirms that video games have grown far beyond the niche of mere entertainment and have become a global media phenomenon and a powerful instrument of influence upon the worldview, the values and the modes of thinking of contemporary people. The development of the gaming industry is inseparably linked with historical events and social transformations. A striking chain reaction can be traced here: history reshapes video games, games reshape the people who play them, and those people, in turn, reshape history. Video games, and especially online games, foster the formation of social bonds and enable communication between people across the globe. At the same time, we cannot overlook their negative consequences – social isolation, declining productivity and problems with both physical and mental health. Further investigation of the gaming industry is therefore vitally necessary. It would allow researchers to develop effective mechanisms for preventing gaming addiction, to explore the potential of educational and therapeutic games, and to evaluate the possibility of their use as an instrument for the prevention of military conflicts and the disintegration of nations.

Євген ДАНИЛЕНКО, 1 курс магістратури ОПП Мистецтвознавство
Науковий керівник: канд.мистецтвознавства, доцентка **Валентина ЧЕЧИК**
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ПРОБЛЕМАТИКА УТОПІЗМУ. ОБРАЗНІСТЬ СОЦІАЛІСТИЧНОГО БУДІВНИЦТВА В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ 1910–1930-Х РОКІВ

Революція і світоглядний поворот, які сталися у Російській імперії на початку ХХ століття, і футуристичні амбіції нового більшовицького режиму спонукали багатьох митців на пошуки нової художньої мови. Спроби будівництва утопічного майбутнього, що втілювалися у архітектурних проектах, надихали художників до осмислення візій соціалізму в інших медіумах.

На деревориті бойчукіста І. Падалки «Будинок Держпромисловості» (1927) зображено будівництво однієї із веж «першого радянського хмарочоса» – вона сягає за небо, а під стінами розкинулися бараки; робітники, що ведуть коней, запряжених у тачки, «виснажені шкапи та будівельники» [2, с. 119], – дрібні безликі тіні. Це зображення нагадує іконографію будівництва Вавилону – сюжет, ритмічна мова, заокруглена форма будівлі створюють візуальні рими із творами П. Бройгеля ст. та інших авторів, які працювали із сюжетом.

У цьому контексті Держпром може поставати символом багатонаціональної (багатомовної) спільноти, або символом гніту («Упав, упав Вавилон, велика (блудниця), і став домівкою бісам і сховиском всякому духові нечистому, і сховиском всякій птиці нечистій і огидній» (Об. 18:2)

Із пізнішим гобеленом «Ленін» (1936) Падалка повернувся до переосмислення образу райського саду – центрального образу в творчості бойчукістів – але на відміну від ранніх робіт, де сад було асоційовано із родинною тяглістю, на цій роботі – Ленін у знаковій (іконографічній) позиції, імовірно, на тлі Дніпровської ГЕС в оточенні квітів і дерев. Настрій вітальний, за диктатором колони людей із радянськими прапорами – нова «радянська сім'я», на заміну родинної пам'яті.

На гобелені «Сталін» (1936) бойчукіст В. Седляр зображує тоталітарного вождя на тлі того ж індустріального об'єкта поруч із деревами навесні. Сталін стискає у руках примірник газети «Правда», ніби душачи її.

Учень В. Меллера, Д. Власюк, на полотні «ДніпроГЕС» (1932) представляє виразну динаміку перспективи. Він протиставляє стару ручну працю новітній машинній, як робітників за плугом і комбайном; через архітектуру антагонізм спрацьовує завдяки образам старих покинутих підприємств, які відходять у темряву, і утопією, що будується за великою греблею, як метафоричною стіною часу. Художник розповідає історію зміни епох на кількох образних рівнях.



Рис.1. Дмитро Власюк, «ДніпроГЕС» (1932), олія на полотні. Фото з особистого архіву

Велич і зловісність підприємства зображує бойчукістка М. Котляревська на естампі «Вулиця» (1923) – переважаючі темні тони, силуетні форми, високі димові труби-вежі, дим з яких перетворюється на хмари, що затягують небо. Пізніша, створена після політичних репресій [1, с. 153], ліногравюра авторки «Інститут чорної металургії» (1967), хоч архітектонічно дещо подібна до роботи 1920-х, відзначається нейтральним, майже життєрадісним тоном: світле небо, рівні, вкриті листям дерева. Тривога від прийдешнього світу нового змінюється спокоєм, – сюжет та форма (від експресивної світлотіні до збалансованого індустріального пейзажу) імовірно відредаговані внутрішнім цензором.

Не лише митці модернізму, але й академічні художники намагалися осмислювати тему соціалістичного будівництва. О. Симонов у роботі «Останній пастух» (1927) показує поетичний сюжет людини на тлі епохи. У рові під Держпропом, що будується, невелика фігура пастуха із вівцями, схиляє голову перед новою архітектурою. Через вибір оптики і кольорове вирішення, складно сказати, ранкове чи вечірнє небо зобразив Симонов – образно він показує захід старої доби і схід нової.

І сюжетно, і формально «Останній пастух» сильно відрізняється від роботи академіста І. Шульги «Будинок Держпрому у Харкові» (1933), який дивиться на образ Держпрому з позиції соцреалістичного мистецтва. Ця робота на картоні показує метушливий день на площі перед «хмарочосом» – багато людей, дорогих машин, перші трамваї. Сонце стоїть високо в небі – щасливе майбутнє настало. Держпром тут є монументальним пам'ятником

нової дійсності, яку художник сконструював із агітаційних гасел.

Українські художники зображували об'єкти соціалістичного будівництва монструозними, завеликими для людей. У такому настрої вони були щодо нової доби, яка стерла їх із мистецького дискурсу на багато років.

Список використаних джерел:

1. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва / упоряд.: Л. Ковальська, Н. Присталенко. Хмельницький: Галерея, 2010. 282 с. URL: <https://uartlib.org/knygy-pro-hudozhnykiv/mihaylo-boychuk-ta-yogo-shkola-monumentalnogo-mistetstva-albom/> (дата звернення: 25. 04. 2026)

2. Соколюк Л. Харківський Держпром під російськими обстрілами: символ міста, відображення в художній творчості. *Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах: зб. тез міжнар. наук. конф. НАМ України*, НСАУ, INTBAU Ukraine. Київ: Національна академія мистецтв України, 2024. С. 118–122

Олег ДАНИЩУК, 4 курс аспірантури ХДАДМ, спец. «Дизайн»
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства (доктор філософії), доцент
Владислав КУТАТЕЛАДЗЕ

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

«ДІДОВА ХАТЧИНА» ЯК ПРИКЛАД СИНТЕЗУ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ, ПРОСТОРОВОГО ТА ПРЕДМЕТНОГО ДИЗАЙНУ

У сучасному українському дизайні етнокультурна традиція дедалі частіше розглядається не лише як джерело декоративних мотивів, а як важливий засіб актуалізації культурної спадщини та національної ідентичності. У цьому контексті етнодизайн постає формою поєднання традиції й новаторства, що сприяє збереженню та популяризації історико-культурних надбань у сучасному соціокультурному середовищі [3, с. 254–255]. Таким чином, особливий інтерес становлять приклади, у яких традиція функціонує не у вигляді окремої стилізації, а як цілісна модель взаємодії простору, ремесла, локального продукту, бренду та соціального досвіду. Саме таким прикладом можна вважати комплекс «Дідова хатчина».

Метою тез є виявити, яким чином у практиці «Дідової хатчини» етнокультурна традиція інтегрується у просторовий та предметний дизайн і як ця інтеграція сприяє сучасній актуалізації ремесла. У даному випадку йдеться не лише про туристичну локацію або стилізований інтер'єр, а про багатокомпонентне середовище, де поєднуються архітектурно-просторові рішення, предметне наповнення, ремісниче виробництво, культурно-освітні події, локальний продукт і практики спільного досвіду. Такий підхід відповідає сучасному розумінню етнодизайну як форми осмисленого

введення спадщини у нові соціокультурні контексти.

Важливим підґрунтям для аналізу цього комплексу є гуцульське ліжникарство як одна з репрезентативних текстильних традицій Карпатського регіону. Дослідники відзначають, що життєздатність ліжникарства значною мірою забезпечувалася домашньою формою виробництва, локальною тяглістю ремесла та його вкоріненістю у побутову культуру гірських територій [1, с. 89–90; 2]. У сучасних умовах ця традиція не лише зберігається, а й набуває нових форм реалізації, пов'язаних із предметним дизайном, авторським текстилем, інтер'єрними рішеннями та брендовими стратегіями. Саме на такому переході, від ремісничої традиції до сучасної дизайнерської практики, вибудовується логіка «Дідової хатчини».

У просторовому вимірі «Дідова хатчина» виявляє поєднання актуального функціонального підходу з місцевою традицією. Так, збережена родова хатина трансформувалась в комплекс, який зберігає характерні ознаки локальної архітектурної типології, зокрема двосхилі дахи з гонтовим покриттям, балкони та тераси, оздоблені різьбленими поруччями, а також ажурно опрацьовані дерев'яні фасади. Водночас, інтер'єри не копіюють автентичний зразок буквально, а переосмислюють його через сучасну просторову організацію, мінімалістичну композицію та виважену матеріальну палітру. У внутрішньому середовищі в усіх проявах використано виключно природні матеріали: дерево, метал, камінь, глину, льон, вовну, шкіру. Показовим є використання старовинних речей побуту в якості злагодженої реконтекстуалізації (набуття нових функцій). Дерев'яні балки ручної роботи, виконані косівськими майстрами, контрастують із сучасними фанерними площинами стін і стелі, а стриманий камінь підсилює відчуття композиційної цілісності. Своєрідний діалог між гуцульською традицією та



Рис.1. Етнокомплекс «Дідова хатчина» (с.Яворів, Косівський район).

Джерело: <https://www.khatchyna.com/>

естетикою японського дизайну простежується у сценарній організації речей, дверях-решітках, стриманій ритміці площин і предметів, а також в акцентному використанні садових дерев'яних світильників ручної роботи. Водночас, крафтовий декор українських виробників формується навколо

родинних реліквій і предметів традиційного гуцульського побуту – світлин, елементів строю, музичних інструментів, що підсилює ідентифікаційний та емоційний потенціал середовища [Рис.1].

Окремої уваги потребує предметно-виробничий вимір та текстильне наповнення простору. Адже продукти ліжникарства – пуфи, подушки, покривала, м'які сидіння, табурети, килими й інші текстильні об'єкти – виконані відомим брендом Gushka, який виріс як органічне продовження цього культурного середовища. Відомо, що в основі бренду лежить реальна опора на повний ремісничий цикл пов'язаний із вівчарством та ліжникарством, ручну роботу майстринь та оновлення актуального асортименту. Таким чином, сучасний предметний дизайн спирається тут на локальну сировину, ремісничу експертизу й регіональну ідентичність. У цьому контексті показовою є думка зарубіжних дослідників про те, що предмет, пов'язаний із конкретним місцем, може виступати носієм культурної спадщини та засобом її сучасної репрезентації [5]. Відповідно, вироби бренду постають не лише функціональними об'єктами, а й медіаторами зв'язку між місцем, працею та культурною пам'яттю [Рис.2].



Рис.2 Інтер'єр та текстильне наповнення виробами бренду Gushka.
Джерело: фото автора.

У ширшому контексті просторової організації «Дідова Хатчина» демонструє модель, у якій дизайн та ремесло інтегрується з гастрономією та

локальним способом господарювання. У межах ресторану функціонує крамниця гастропродуктів «Врунза», а кухня закладу базується на місцевих продуктах, поєднуючи автентичність із вишуканою сучасною подачею. Важливою складовою цього середовища стало також відкриття власної полонини, де утримується близько 200 овець. Тут відтворено традиційну організацію праці та створено умови для залучення відвідувачів до всіх процесів, пов'язаних із традиціями вівчарства на Гуцульщині. У підсумку, така модель продукує не лише молочну продукцію, а й формує цілісний культурний досвід, завдяки чому дизайнерська концепція охоплює вже не лише інтер'єр чи текстильний об'єкт, а повноцінний сценарій території. Подібний підхід суголосний сучасним уявленням про ремесло як складову креативних індустрій і творчого туризму, де цінність виникає не тільки у виробі як такому, а й у досвіді взаємодії з місцем, спільнотою та культурною практикою [4].

Також, суттєвою характеристикою «Дідової хатчини» є її мультифункціональність. Простір не обмежується функцією проживання чи рекреації, а виконує культурно-освітню й соціальну роль. Тут проводяться ряд майстер-класів від місцевих майстрів та художників: різьблення по дереву, гончарство та ліпка, ткацтво, іконопис на склі, сирна пластика, писанкарство, вибійка, тощо. Тобто досвід відвідувача розширюється практиками безпосереднього занурення в ремесло. У вимірі відпочинку та відновлення цей простір набуває додаткової функції, постаючи місцем для практик саундхілінгу, ароматерапії, йоги, походів, а також для участі у культурних подіях, ініційованих адміністрацією. Показово, що значна частина таких заходів пов'язана з відзначенням різдвяно-великодніх свят та інших споріднених календарно-обрядових циклів. Крім того, у комплексі реалізується програма відновлення для військових та ветеранів «Чоло.Віче», зорієнтована на спільне психоемоційне переживання, арт-терапію та комунікацію.

Отже, у такій структурі (архітектура, предмет, ремесло, гастрономія, подія й спосіб представлення місця) комплекс працює узгоджено, створюючи цілісний образ. Тому значення «Дідової хатчини» полягає не лише у стилістично вдалому оформленні простору, а у створенні дієвої моделі актуалізації традиції через формування середовища, предметного дизайну, локального виробництва та культурної участі. Такий синтез може бути розглянутий як показовий приклад, коли культурна спадщина функціонує не як музейно зафіксований артефакт, а як жива основа для формування ремісничого бренду. Комплекс демонструє, що сучасний дизайн здатний не лише репрезентувати традицію, а й створювати умови для її подальшого розвитку, переосмислення та суспільної дії.

Список використаних джерел:

1.Книш Б. Гуцульські ліжники. Традиції та сучасні інтерпретації (за матеріалами Косівського району Івано-Франківської обл.). *Народознавчі зошити*. 2019. № 1 (145). С. 89–90.

2.Никорак О., Герус Л., Куцир Т. Сучасний етнографічний текстиль

України: розвиток мистецької традиції. Народознавчі зошити. 2025. № 2 (182). С. 259–280.

3. Сиваш І. О. Етнодизайн у збереженні національної історико-культурної спадщини (на прикладі творчості майстрів самчиківського розпису). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 1. С. 254–259.

4. Richards G. Developing Craft as a Creative Industry Through Tourism. *Brazilian Creative Industries Journal*. 2021. Vol. 1, No. 1. P. 1–20.

5. Duan Z.-Y., Tan S.-K., Choon S.-W., Zhang M. Y. Crafting a Place-Based Souvenir for Sustaining Cultural Heritage. *Heliyon*. 2023. Vol. 9, No. 5. Article e15761.

Ляна ДРАНИК, 4 курс, спец. «Дизайн середовища»

Наукові керівники: канд. мист., професорка **Світлана КРИВУЦ**; канд. арх., ст. викладачка **Олена ШАРЛАЙ**

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ПРИЙОМИ ФОРМУВАННЯ ДИЗАЙНУ КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІХ ПРОСТОРІВ

Актуальність дослідження зумовлена зміною підходів до організації культурно-освітнього простору. Сучасний дизайн орієнтується на створення відкритих, трансформованих і адаптивних просторів, які можуть швидко змінювати свою функцію залежно від потреб користувачів. Аналіз зарубіжного та вітчизняного досвіду, опрацювання літературних та електронних джерел, показує важливість виявлення в організації продуманого формуванні культурно-освітніх просторів. Сучасні дизайнери активно застосовують різноманітні прийоми формування інтер'єру в закладах освіти, артстудіях, виставкових просторах, культурних центрах і творчих майстернях. Це свідчить про комплексний підхід до створення освітнього середовища, з виявленням потреб дитини, поєднанням функціональності та комфорту в навчальному середовищі.

Одним із ключових аспектів є практичність та ергономічність простору, де важливим є забезпечення єдиного підходу до організації різних видів діяльності, можливість їх ефективного контролю, а також зручність і безпека орієнтації у приміщенні. Просторові та художні рішення повинні відповідати функціональному призначенню приміщень, створюючи цілісне та логічно організоване середовище.

Не менш важливою є гармонійність і збалансованість освітнього простору. Емоційна врівноваженість середовища відіграє важливу роль у формуванні комфортних і психологічно безпечних умов для учнів. Це досягається шляхом поєднання виразних елементів інтер'єру з нейтральним

оформленням, яке не переважує простір і сприяє концентрації уваги під час навчального процесу.

Також факторами формування сучасного освітнього середовища є соціалізація та співпраця. Формування спеціальних зон для комунікації та спільної діяльності учнів і педагогів сприяє створенню відкритої та дружньої атмосфери. Такі простори дозволяють обмінюватися ідеями, працювати над колективними проєктами та розвивати комунікативні навички. Слід приділити увагу створенню атмосфери свободи, відкритості та креативності. Ненав'язливе візуальне середовище сприяє формуванню комфортного простору, який стимулює творче мислення, розвиває уяву та підтримує інтерес до навчання. Та важливо уникати надмірної кількості декоративних елементів, зберігаючи баланс між простотою та образною виразністю інтер'єру.

Крім того, суттєвим аспектом організації сучасного освітнього простору є врахування вікових особливостей учнів, зокрема специфіки їхнього сприйняття навколишнього середовища, характеру навчальної діяльності, а також потреб у відпочинку та спілкуванні. Просторове середовище повинно адаптуватися до різних вікових груп, забезпечуючи умови, що відповідають рівню розвитку, інтересам і поведінковим особливостям дітей. Дизайн приміщень має відповідати психологічним і фізіологічним особливостям учнів різного віку, створюючи комфортне, безпечне та сприятливе середовище для навчання, творчої діяльності та гармонійного розвитку. Такий підхід дозволяє підвищити ефективність освітнього процесу та забезпечити позитивний емоційний стан користувачів простору.

Багатофункціональність, гнучкість та мобільність є одними з ключових характеристик сучасного освітнього простору. Сьогодні навчальне середовище має відповідати різноманітним потребам освітнього процесу, що зумовлює необхідність швидкої трансформації просторової організації залежно від виду діяльності. Гнучке планування дозволяє адаптуватись під різні сценарії використання приміщення, забезпечуючи ефективність та універсальність освітнього простору даючи можливість використовувати приміщення не лише для проведення традиційних уроків, а й для організації групової роботи, творчих занять, презентацій, обговорень, проєктної діяльності та для відпочинку учнів. Такий підхід сприяє підвищенню якості навчального процесу, активізації пізнавальної діяльності та створенню комфортного, динамічного середовища, що відповідає сучасним вимогам освіти.

Дизайн культурно-освітніх просторів формується як цілісна система, у якій важливі не окремі елементи, а їх узгоджена взаємодія. Якість такого середовища визначається здатністю адаптуватися до різних сценаріїв діяльності, забезпечувати комфорт, стимулювати комунікацію та підтримувати творчий розвиток користувачів. Саме комплексний підхід до проєктування дозволяє створити простір, що не лише виконує функціональні завдання, а й формує сприятливу атмосферу для навчання і самореалізації.

Список використаних джерел:

1. Катріченко К.О., Васіна О.В., Кривуц С.В. Гармонізація інклюзивного середовища загальноосвітньої школи на основі концепції «Biophilic design»: Вісник ХДАДМ, Харків, 2020. № 3. С.21-29
2. Кацевич О. В.. Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. «Вплив кольору на формування інтер'єрного простору».
3. Косенко Д., Седоченко А. Інформаційний посібник «Новий освітній простір: мотивуючий простір» 2019.
4. Кривуц С.В., Фролович К.П. Принципи сталого розвитку як основа моделювання європейських цінностей в освітньому процесі вищої школи. *Матеріали XVI Міжнародної науково-практичної конференції «Перспективи розвитку сучасної науки та освіти»*. м. Львів, 19-20 вересня 2025 року. Львів : Львівський науковий форум, 2025. С.21 - 22
5. Кривуц С.В. Стратегії формування інтер'єрного простору з урахуванням дітей з дисфункціями сенсорної інтергації. *Матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції " Актуальні проблеми сучасної науки та освіти"* (Україна, м. Львів, 18-19 лютого 2023 року). Львів. 2023. С.7-11

Владислава ДУДКА, 4 курс бакалаврату, спец. «Технології легкої промисловості»

Науковий керівник: канд. педагог. наук, доцентка **Тетяна ПОПОВА**
Харківський національний університет ім. В.Н.Каразіна

СИНЕРГІЯ ДИЗАЙНЕРСЬКИХ І КОНСТРУКТОРСЬКИХ РІШЕНЬ У СТВОРЕННІ ОДЯГУ

Сучасне швейне виробництво є складною системою, у якій поєднуються художні, конструктивні та технологічні аспекти створення одягу. Одним із ключових чинників успішного проектування виробів є тісний взаємозв'язок дизайну та конструкції, що забезпечує не лише естетичну привабливість, але й функціональність, зручність та технологічність виробу[1].

Дизайн одягу передбачає формування художнього образу виробу, визначення його стилю, силуету, пропорцій, кольорового рішення та декоративного оформлення. Водночас конструкція є технічною основою виробу, яка забезпечує реалізацію дизайнерського задуму через систему лекал, розрахунків і побудов. Саме конструкція переводить ідею дизайнера у матеріальну форму.

Взаємозв'язок дизайну і конструкції проявляється вже на початковому етапі проектування. Розробка ескізу неможлива без урахування конструктивних можливостей: особливостей крою, властивостей тканини, способів обробки. Наприклад, складні драпірування або асиметричні форми

потребують спеціальних конструктивних рішень, які забезпечують їх правильне формоутворення[2].

Конструкція, у свою чергу, впливає на дизайн. Вибір конструктивної основи визначає силует виробу (прямий, прилеглий, трапецієподібний), а також можливості трансформації форми. Наприклад, використання виточок, рельєфів або складок дозволяє створювати різні об'ємно-просторові форми, що безпосередньо впливає на зовнішній вигляд одягу.

Особливу роль у взаємодії дизайну і конструкції відіграють властивості матеріалів. Тканини різняться за щільністю, еластичністю, драпірувальністю, що визначає можливість реалізації певних дизайнерських рішень. Легкі тканини сприяють створенню м'яких, текучих форм, тоді як щільні матеріали дозволяють формувати чіткі силуети.

У сучасному швейному виробництві взаємозв'язок дизайну і конструкції значно посилюється завдяки використанню цифрових технологій. Системи автоматизованого проектування (CAD) дають змогу одночасно працювати над художнім образом і конструктивною основою виробу, швидко вносити зміни та оптимізувати процес створення одягу[3,4].

Сучасним важливим напрямом є також орієнтація на принципи сталого розвитку у швейному виробництві. Поєднання дизайну і конструкції відіграє ключову роль у зменшенні відходів матеріалів та раціональному використанні ресурсів. Зокрема, оптимізація розкладки лекал, вибір екологічних тканин і продумана конструкція виробу дозволяють мінімізувати вплив на навколишнє середовище. Крім того, дизайнери все частіше враховують можливість повторного використання або трансформації одягу, що також вимагає відповідних конструктивних рішень.

Важливим аспектом взаємодії дизайну та конструкції є економічна доцільність виробництва. Раціональні конструктивні рішення сприяють зменшенню витрат матеріалів, оптимізації технологічних процесів та підвищенню продуктивності праці. Дизайнер, враховуючи ці фактори, може створювати моделі, які не лише відповідають сучасним естетичним вимогам, але й є вигідними для масового або серійного виробництва. Це особливо актуально в умовах конкурентного ринку, де важливими є не тільки зовнішній вигляд виробу, але й його собівартість.

Крім того, важливим є врахування ергономічних аспектів. Конструкція повинна забезпечувати комфорт рухів, відповідність антропометричним параметрам людини, що також впливає на дизайнерські рішення. Неврахування цих факторів може призвести до втрати функціональності виробу, навіть за високого рівня естетики[4].

Таким чином, дизайн і конструкція одягу є взаємозалежними складовими єдиного процесу проектування одягу. Їх гармонійне поєднання забезпечує створення конкурентоспроможної продукції, що відповідає сучасним вимогам ринку. Ефективна взаємодія цих компонентів дозволяє досягти балансу між естетикою, функціональністю та технологічністю виробу.

Взаємозв'язок дизайну та конструкції одягу є ключовою умовою ефективного проектування у швейному виробництві, оскільки забезпечує поєднання естетичних, функціональних і технологічних характеристик

виробу. Узгодженість художнього задуму з конструктивними рішеннями, з урахуванням властивостей матеріалів, ергономічних вимог і сучасних технологій, сприяє створенню якісної, конкурентоспроможної та економічно доцільної продукції.

Список використаних джерел:

1. Орлова О. Організаційно-методичні основи проектування одягу. URL: http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/17043/3/Орлова_Організаційно-методичні%20основи.pdf (дата звернення: 20.03.2026)
2. Дослідження процесів проектування одягу. URL: <https://dspace.hnpu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/6617ab03-6a0a-4bfe-a2ae-ee45e63889e5/content> (дата звернення: 18.03.2026)
3. Сучасні технології дизайну одягу. URL: <https://en.knutd.edu.ua/publications/pdf/TD/2014-3/3.pdf> (дата звернення: 28.03.2026)
4. Конструювання та технологія швейних виробів. URL: <https://elar.khmnu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/be262dc1-f481-48ea-9e7c-8e749bedd3f0/content> (дата звернення: 28.03.2026)

Ольга ЄВСІКОВА, 4 курс, спец. «Дизайн середовища»

Наукові керівники: канд. мист., професорка Світлана КРИВУЦ; канд. арх., ст. викладачка **Олена ШАРЛАЙ**

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ПРИЙОМИ ФОРМУВАННЯ ДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЄРУ КАВ'ЯРНІ-КНИГАРНІ ЯК СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Актуальність дослідження зумовлена трансформацією закладів громадського харчування у багатофункціональні культурно-освітні хаби. Сучасний дизайн кав'ярні-книгарні орієнтується на створення адаптивного середовища, що поєднує зони для відпочинку, навчання та соціальної взаємодії. Не менш важливим є багатофункціональність та зонування, адже важливо аби такі різні способи відпочинку не заважали один одному. Простір кав'ярні-книгарні розглядається як цілісна система, де функціональність закладу харчування гармонійно поєднується з освітньою роллю книгарні. Це дозволяє ефективно адаптувати приміщення під різні сценарії, від спокійного читання до групових обговорень чи презентацій. Планування враховує специфіку сприйняття та потреби різних груп відвідувачів у відпочинку та творчій діяльності. Серед основних прийомів варто назвати: мобільність, універсальність освітлення, елементам формоутворення, ергономічним стандартам, гармонійна кольорова гама, інтеграція елементів озеленення.

Мобільність меблів та універсальність освітлення дозволяють використовувати приміщення не лише для традиційного обслуговування, а й для проведення презентацій чи культурних заходів. Особлива увага приділяється плавним закругленим формам в інтер'єрі, що забезпечує зручність перебування та психологічний комфорт відвідувачів. Використання ергономічних м'яких меблів сприяє тривалому перебуванню в закладі, створюючи сприятливі умови для читання, навчання та відпочинку. Важливо також говорити про кольорову палітру. На жаль, Українська архітектура завішана яскравими рекламними банерами, що у повсякденному житті викликає агресію, роздратування та втому. Тому важливо обрати спокійну кольорову палітру, що допомагає розслабитись.

Гармонійність середовища кав'ярні книгарні досягається через використання світлої кольорової палітри з природними акцентами, такий як оливковий, відтінки коричневого та зеленого. Таке поєднання стимулює зосередженість під час навчання, та водночас сприяє емоційному розвантаженню після напруженого робочого дня.

Інтеграція елементів озеленення та дотримання балансу між виразними деталями й нейтральним фоном дозволяє уникнути перевантаження простору. Це підтримує атмосферу відкритості та креативності, необхідну для сучасного культурного центру.

Комплексний підхід до проєктування кав'ярні-книгарні, що базується на принципах гнучкості, емоційного комфорту та естетичної збалансованості, дозволяє створити динамічне середовище, яке відповідає актуальним потребам сучасного міста у якісному культурному відпочинку.

Список використаних джерел:

1. Бондаренко І., Бондаренко Б. Візуалізація нестабільності: дослідження деконструктивістських тенденцій у дизайні меблів (на прикладі об'єктів Брема Бу). *Технології та суспільство: взаємодія, вплив, трансформація: збірник наук. праць матеріалів V Міжнар. Наукової конференції*, м.Кропивницький, 12 грудня, 2025р. Вінниця:ТОВ«УКРЛОГОС Груп, 2025. С.443-446
2. Дьяконов Д. М., Розрив між концепцією та тривимірною моделлю в студентських проєктах: інваріанти образу як методична основа. *Матеріали V Міжнар. науково-практ. конференції "SCIENCE AND EDUCATION: SYNERGY OF INNOVATION"*, м. Берлін, Німеччина. – MDPC Publishing, Берлін, 2025. С.233-237
3. Кривуц С.В., Бондаренко В.В. Сучасні тенденції формування громадського інтер'єрного простору засобами біофільного дизайну (на прикладі елементів води). Український мистецтвознавчий дискурс. Київ. 2025. №6. С.133-143.
4. Кривуц С.В. Стратегії формування інтер'єрного простору з урахуванням дітей з дисфункціями сенсорної інтеграції. *Матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції "Актуальні проблеми сучасної науки та освіти"* (Україна, м. Львів, 18-19 лютого 2023 року). Львів. 2023. С.7-11
5. Кривуц С.В., Пікущий О. Дерево в сучасному дизайні середовища:

традиційний та інноваційний підходи. *Матеріали між нар. науково-практич. конференції «Topical issues of modern science, society and education»*. Kharkiv, Ukraine. 2021. С.961-964

6. Северин В.Д. Сучасні технології освітлення предметно-просторового середовища. *Матер. міжвуз. міського наук.-практ. семінару «Філософія в аксіосфері глобалізуючого соціуму»*, 21 лист. 2025. Харків, НАУ «ХАІ», 2025. С.154-156.

7. Шарлай О.В. Вертикальне озеленення фасадів як засіб гуманізації міського архітектурного середовища. *Український мистецтвознавчий дискурс*. Випуск 1, м. Одеса .Україна, 2025 С.218 -224

Maria ZHEREBTSOVA, 3rd year, major in “Design”

Scientific supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Alla HOVORUN

Kharkiv State Academy of Design and Arts

THE INTERRELATIONSHIP BETWEEN TECHNOLOGICAL PROGRESS AND AESTHETIC CONCEPTS IN THE HISTORY OF ARCHITECTURE AND DESIGN

Design and architecture, as sociocultural phenomena, have always been in a state of dynamic development, reflecting the spirit of the age (zeitgeist) through material forms and spatial solutions

A theoretical examination of the history of design reveals that every shift in stylistic paradigms was driven not only by aesthetic changes but also by shifts in society’s technological structure. Architecture, as the most monumental art form, is the first to respond to the demands of the times, integrating engineering achievements into the visual language of the environment.

Since antiquity, when the principle of “strength, utility, beauty” prevailed, architecture has served as the foundation for shaping the built environment. Each historical period demonstrated a unique synthesis of material and philosophy. However, it was the Industrial Revolution of the 19th century that became the point of bifurcation, separating design as an independent discipline. The emergence of new materials – steel, concrete, and glass – allowed for a shift away from excessive ornamentation toward structural honesty. The emergence of schools such as the Bauhaus laid the theoretical foundation for modern design, where function began to dictate form.

In a historical context, it is important to distinguish between the concepts of “style” and “method.” While style is the visual embodiment of a particular era (such as Art Deco or Modernism), the design method reflects an approach to solving ergonomic and structural challenges. The transition from artisanal production to mass production radically changed the role of the designer: he

became not just an artist, but a systems designer. The current stage of architectural development is characterized by the transition to sustainable design, which involves a rethinking of classical canons in the context of environmental responsibility.

Objects created using complex algorithms can serve as illustrative material for this thesis. In such cases, the term “digital aesthetics” becomes key to understanding the latest trends. As researchers note, architectural space today is becoming increasingly interactive and adaptive [1, p. 12] This leads to the blurring of boundaries between the interior and the “organic outer shell” of the building. Designing according to the principles of “organic modernism” allows for the creation of objects that harmoniously blend into the natural landscape, while utilizing the most modern material processing technologies.

Design theory places particular emphasis on the semiotics of space. Architectural elements are perceived as signs that convey specific meanings and shape users’ behavioral patterns. The use of traditional ornamentation or national codes in contemporary interiors exemplifies a dialogue between the past and the future. This is not merely stylization, but an attempt to find identity in a globalized world. Thus, the history of architecture and design emerges not as a list of dates, but as a continuous process of seeking harmony between people and their surroundings.

The development of 3D modeling and visualization technologies has opened new horizons for architects, allowing them to experiment with form and light as early as the sketching stage. This has significantly shortened the path from idea to realization, yet it has posed a question to theorists regarding the preservation of an architectural object’s “soul” in the context of full automation.

Globalization processes are also reshaping architectural theory. The standardization of building codes often leads to a loss of regional distinctiveness. However, it is design theory that offers the tools for revitalizing cultural heritage through contemporary forms. Studying the experience of past generations of architects reveals that a successful project is always a balance between innovation and tradition, between functional necessity and aesthetic ideal.

Thus, an analysis of the history and theory of architectural design demonstrates the cyclical nature of many processes. Understanding the historical context helps the contemporary designer avoid superficial imitation, instead creating meaningful and functional objects that meet the demands of the times. The synthesis of technological innovations and deep theoretical knowledge remains the only path to creating the architectural product of the future.

References:

1. Bilenka, Yu. V. The Evolution of Form in 21st-Century Architecture. Kyiv: Phoenix, 2020. 150 pp.
2. Danilenko, V. Ya. Design: A Textbook. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Design and Arts, 2003. 320 pp.
3. Kovalchuk, O. P. Theory of Architecture and Modernity. Lviv: Polytechnika, 2018, pp. 45–48
4. Panchenko, O. L. History of Architecture and Urban Planning. Kyiv:

Osnovy, 2015. 210 pp.

5. Chernyavsky, G. V. Contemporary Design: Theory and Practice. Odessa: Astroprint, 2019. 185 pp.

Катерина ЗАВГОРОДНЯ, 1 курс бакалаврату, спец. «Графіка»

Науковий керівник: доктор філософії PhD, викладач кафедри рисунка

Андрій НЕСТЕРЕНКО

Харківська державна академія дизайну і мистецтва

ТРАНСФОРМАЦІЯ РОЛІ ВЕРБАЛЬНОГО СУПРОВОДУ У ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Упродовж більшої частини мистецької традиції текст слугував зображенню, але протягом ХХ століття ця ієрархія зазнала змін. До 1960-х років вербальний супровід виконував другорядну функцію. Із появою концептуалізму текст починає передувати зображенню, обумовлювати його сприйняття або цілком замінювати його як носій художнього змісту.

I. Слово як ярлик: вербальний супровід до концептуалізму.

Упродовж тривалого часу в європейській художній традиції вербальний компонент займав підпорядковане місце: назви, підписи та каталогові описи виконували ідентифікаційну, атрибуційну та описову функції, не претендуючи на визначення суті твору. Візуальний образ розглядався як первинний носій значення, а текст – як його допоміжний інструмент. Така функціональність тексту добре простежується в аукціонній і музейній практиці аж до ХХ ст.

Один із прецедентів докладного вербального опису виникає із суто емпіричної причини. У часи, коли аудиторія фізично не мала доступу до оригіналів, поширеними були описи. Дені Дідро, якого дослідники вважають одним із перших мистецьких критиків, опублікував дев'ять таких рецензій між 1759 і 1781 pp. у рукописному бюлетені *Correspondance littéraire*, який розсилався монаршим двором Європи. Більшість читачів Дідро ніколи не бачили описаних ним полотен. Географічна і часова дистанція між читачами і картинами спонукала Дідро писати пафосно, вдаючись до яскравої образності, відтворюючи твір на письмі так, щоб читач міг його уявити.

У цьому випадку текст функціонує не як доповнення, а як замітник недоступного твору. Це можна вважати зародком майбутньої автономії тексту, яку концептуалісти радикалізують два століття по тому.

Філіп Хук у книзі «Сніданок у Sotheby's» описав, як у комерційному середовищі арт-ринку каталогові описи, створені каталогізаторами в підвалах «Christie's» і побудовані на незмінному наборі слів та виразів, слугували виключно продажу: вони мали ідентифікувати та атрибутувати лот, але не інтерпретувати його. Покупець платив за те, що бачив фізично, а не за концепцію. Сама ж «читабельність» твору – його зрозумілість без жодного

коментаря – була нормою.

II. Слово як посередник: текст починає керувати зором.

Від середини XX ст. вербальний елемент перестає описувати і починає інтерпретувати. Підпис більше не нейтральний – він задає кут зору, розподіляє увагу, нав'язує інтерпретацію. Вербальний супровід більше не доповнює зображення: він випереджає і скеровує його сприйняття.

В цей час у філософії мистецтва формується теза про залежність художнього статусу об'єкта від теоретичного контексту. У 1964 р. у *Journal of Philosophy* вийшла стаття Артура Данто «The Artworld», в якій філософ сформулював тезу, що стала фундаментальною для мистецького процесу: «Щоб сприймати щось як мистецтво, потрібне те, чого око не може розпізнати, — атмосфера художньої теорії, знання історії мистецтва: світ мистецтва» [2, с. 580]. На прикладі з двома однаковими зображеннями, інтерпретованими через Перший закон Ньютона та Третій закон Ньютона, Артур Данто показує, що фізично ідентичний об'єкт може набувати різного статусу твору мистецтва залежно від способу його концептуального осмислення. Отже, цей статус визначається не матеріальними властивостями об'єкта, а інтерпретаційною рамкою, в якій він осмислюється.

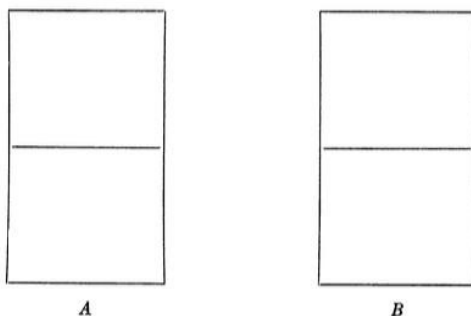


Рис.1 Ілюстрація, де А – Перший закон Ньютона, В – Другий закон Ньютона до статті «The Artworld» (Arthur Danto, *The Journal of Philosophy*, 1964, Vol. 61, No. 19);

Відповідно до цієї позиції, щоб побачити щось, як мистецтво, самого візуального сприйняття стає недостатньо; необхідне залучення знань, інтерпретації та культурного коду. Слово перестає бути лише супроводом: воно стає медіатором між твором і глядачем, без якого повноцінне сприйняття зачасту виявляється неможливим.

У 1971 р. Ролан Барт у своєму есе «Від твору до тексту» провів принципове розрізнення: «твір» – це завершений, замкнений об'єкт, тоді як «текст» – відкрите поле значень, яке постає лише в акті читання / споглядання. Барт тим самим легітимізував множинність інтерпретацій і сформував теоретичну базу тому, що невдовзі зроблять концептуалісти на практиці: дозволив словесному коментарю не просто супроводжувати твір, а бути ним.

III. Слово як твір: концептуалізм.

Концептуалізм 1960–70-х рр. змінює ієрархію, згідно з якою зображення домінує над текстом. Вербальний елемент стає рівноправним, а нерідко й єдиним носієм твору. Маніфест цього перевороту – стаття Сола Льовітта «Paragraphs on Conceptual Art», опублікована в журналі *Artforum* у червні 1967 р. Льовітт формулює ключову тезу: всі рішення ухвалюються ще до виконання, саме виконання є лише технічним аспектом. Це означає, що текстова інструкція, концептуальний опис або ідея, виражена словами, є первинною формою твору.

Практичну реалізацію цієї тези запропонував Джозеф Кошут. В інсталяції «One and Three Chairs» (1965, МоМА, Нью-Йорк) він розмістив поруч реальний стілець, його фотографію та збільшене словникове визначення слова «стілець». Одночасно було запропоновано три представлення одного об'єкта, серед яких мовна версія претендувала на первинність – адже саме визначення задає умови, за яких будь-який стілець може бути впізнаний як стілець.

Лоуренс Вайнер доводить цю логіку до граничної точки. У 1968 р. він сформулював свою «Declaration of Intent» і водночас опублікував збірку *Statements* (грудень 1968, The Louis Kellner Foundation і Seth Siegelau) – двадцять чотири лаконічних текстових твердження, які описують скульптурні процеси і матеріали. Декларація Вайнера стверджує, що твір може бути: (1) реалізований художником; (2) реалізований ким-небудь іншим; (3) взагалі не реалізований фізично. Іншими словами, текстовий опис є повноцінним твором незалежно від будь-якої матеріальної реалізації. У цій точці вербальний супровід поглинув візуальне.

Висновок. Простежений шлях виявляє послідовну, логічну трансформацію вербального супроводу візуального мистецтва. У Дідро вербальний опис виник як замітник недоступного оригіналу – і вже в цьому «заміщенні» зародилася рівноправність тексту. Данто показав, що підпис під зображенням керує зором, а не слідує за ним. Барт надав теоретичну основу для цього зсуву. Льовітт, Кошут і Вайнер увели ці тези в художню практику: текст став умовою існування твору або, навіть, самим твором, а не його ярликом.

Ця еволюція не є лише мистецькою подією. Вона відображає глибшу зміну у розумінні того, що таке текст і хто є його суб'єктом. Якщо раніше сприйняття було невербальним актом споглядання, відчуття – то після концептуалізму сприйняття стало дискурсивним: побачити щось, як мистецтво, означає вміти його назвати, описати, пояснити, ввести у контекст.

Таким чином, вербальний супровід еволюціонував від допоміжного елементу до визначального чинника; від опису – через інтерпретацію – до конституювання твору.

Список використаних джерел:

1. Hook P. *Breakfast at Sotheby's: An A-Z of the Art World*. London : Penguin, 2013. P. 317–340.
2. Danto A. *The Artworld*. *The Journal of Philosophy*. 1964. Vol. 61, № 19. P.

571–584.

3. Барт Р. Від твору до тексту. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., доповн. Львів : Літопис, 2001. С. 491–496.

4. LeWitt S. Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*. 1967. Vol. 5, no. 10. P. 79–83.

5. Weiner L. *Statements*. New York : The Louis Kellner Foundation and Seth Siegelau, 1968. 64 p.

Дар'я ЗАІЧКО, 1 курс магістратури, спец. «Концептуальний дизайн в індустрії моди»

Науковий керівник: канд. мист., доцентка **Владислава ГУРДІНА**
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ЕТНІЧНІ КОДИ ТА ЕКОЛОГІЧНІСТЬ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МОДІ: ПРИКЛАД БРЕНДУ BEVZA

У сучасних умовах загострення екологічних проблем в індустрії моди набуває особливої актуальності переосмислення підходів до дизайну і виробництва. Свідомі бренди по всьому світу впроваджують екологічно орієнтовані методи у процес створення колекцій. Водночас у відповідь на глобалізаційні виклики важливим аспектом сучасного дизайн-процесу є збереження культурної ідентичності. Дизайнери дедалі частіше інтегрують у свої роботи народні мотиви, переосмислюючи їх у сучасному контексті. Такий синтез екологічного підходу та звернення до етнокультурної спадщини формує нову парадигму розвитку індустрії моди, що особливо важливим є і для сучасної України. Українські дизайнери все частіше працюють в напрямку екомоди, наприклад, такі бренди як KSENIASCHNAIDER, TG Botanical, Ochis та Bevza. На прикладі бренду Bevza можна простежити, як дизайнерка Світлана Бевза поєднує етнокультурні традиції і сталі практики в своїх колекціях.

Bevza є одним з найвідоміших українських брендів жіночого одягу та аксесуарів, створений в 2006 році. Дизайнерка працює в мінімалістичній манері, досліджуючи домінування білого кольору в проектуванні одягу. Також бренд переосмислює та оновлює українські традиції в одязі, перетворюючи



Рис. 1 Бренд Bevza f-w 22-23

символи та атрибути української культури на вишукані прикраси та аксесуари. У виробництві одягу бренд використовує метод zero waste, стоківі тканини та перероблені пряжі, а також виготовляє високоякісні позачасові речі, що відповідає концепції сталого моди [1].

Бренд Bevza з кожною колекцією все більше розвивається в екологічному напрямку. Яскравим прикладом є колекція сезону fall-winter 2022-2023 (Рис. 1). Турбота про довкілля - основна тема лінійки одягу «The Love Letters». Дизайнерка надихалась футуристичною ностальгією, пошуком способів відродити незайману природу, бажанням бути частиною кращого майбутнього. Головним елементом колекції виступили гудзики у вигляді



Рис. 2 Бренд Bevza f-w 24-25

сургучевої печатки, що є символом любовних листів. Гудзики виготовлені з пластикових кришок від пляшок, зібраних на території України. Трикотажні вироби також були створені за допомогою технології переробки пластикових пляшок в пряжу. Окрім того, в колекції присутні сукні, скроєні за технологією безвідходного крою zero waste, з залишків минулих колекцій бренду. Завдяки цим різноманітним екологічним методам і технологіям, Світлана Бевза хоче продемонструвати світові, якими гарними можуть бути вироби, зроблені з «непотрібних» матеріалів [2].

На Нью-Йоркському тижні моди, Bevza представили колекцію fall-winter 2024-2025, яка напряму ілюструє культурну спадщину України (Рис. 2).

На цей раз бренд транслює вдячність Україні, як світовому виробнику зерна.

Надихаючись традиційним українським кожухом XIX століття, було створено сучасне пальто А-подібного крою. Його виготовляли з овечої шкіри вручну українські майстри, що є підтримкою їхньої праці та популяризацією традиційних ремесел. Речі з колекції розроблені за основним принципом бренду - якісні дорогі матеріали для довговічності та витривалості одягу [3].

Впізнаванням кодом бренду можна назвати мотиви пшениці, що з'являються як і в одязі, так і в ювелірній лінійці. А зважаючи на сьогодишню ситуацію в Україні, бренд створив кольє, що



Рис. 3 Кольє Bevza «Спалене колосся»

нагадують спалені зерна, як символ полів пшениці, що зараз згорають через воєнні дії (Рис. 3).

Колекція spring-summer 2025-2026 «Важливість бути недосконалим» розкриває велич неідеальності, надихаючись творчістю Казимира Малевича (Рис. 4). В цій колекції бренд акцентує увагу на боротьбі за українську культуру і наголошує на важливості мінімалізму. Квадрат став головним символом колекції, більшість виробів створено з одного квадрата, що є просто і складно водночас. Деякі вироби пошиті з вінтажних тканин, що відповідає сталим ідеям бренду. Колекція створена за головним принципом бренду створювати речі «поза часом», підкреслюючи культурні корені [4].

Колекцію fall-winter 2026-2027 бренд представив в діджитал форматі. Вона натхненна Чумацьким шляхом і має назву «Milky Way». Палітра колекції символізує нічне небо: глибокий чорний та молочний відтінки. Бренд, як і зазвичай, працює з трансформуванням спадщини в сучасну моду. На цей раз основним таким елементом стала хустка, яка є традиційним елементом жіночого вбрання. В колекції з'являються жакети, брюки та сукні із зав'язаними у вузли хустками. Сталість в цій колекції втілена у виготовленні светра Zirky (Рис. 5). Із залишків віскози попередніх виробів на светр нанесено декорування з відрізків, які формують візерунок, схожий на сузір'я. В аксесуарній лінійці бренд запустив намисто у формі кристалів солі, що є відсилкою до історичних торговельних шляхів, а також прикраси у формі зірок, що нагадують про небесну навігацію (Рис.6), [5].



Рис. 4 Бренд Bevza s-s 25-26



Рис. 5 Бренд Bevza f-w 26-27



Рис. 6 Кольє Bevza

Бренд працює над своєю сторінкою в Instagram як над віртуальною галереєю (Рис. 7). Вона повністю ілюструє ідеологічне бачення Світлани Бевзи щодо сталої моди. Сторінка витримана в світлих пастельних кольорах, на знімках немає візуального шуму. Instagram бренду також є доказом глобального успіху. Світові зірки часто з'являються в стрічці бренду у вбранні з нових колекцій. Після початку повномасштабного вторгнення сторінка бренду стала платформою культурної дипломатії. Під світлинами

з'являються пояснення до символів, представники бренду вчать іноземну аудиторію розуміти український контекст. Це репрезентація моди як глибокого культурного коду, а не просто товару. Instagram бренду також акцентує увагу на етичному підході, демонструючи гарні робочі умови київської майстерні, як протиположності бездушному мас-маркету (Рис. 8).

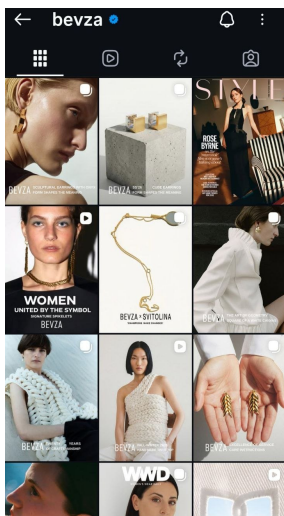


Рис. 7 Instagram бренду Bevza



Рис. 8 Ательє бренду Bevza в Києві

Підсумовуючи викладене, можна зробити висновок, що бренд Bevza є показовим прикладом реалізації екологічного та етнокультурного підходів у межах мінімалістичної естетики. Бренд залишається актуальним у контексті сучасних трансформацій індустрії моди та може становити інтерес для подальших наукових досліджень, а також слугувати орієнтиром для молодих дизайнерів.

Список використаних джерел:

1. BEVZA. URL: <https://bevza.com/> (дата звернення 19.04.2026)
2. Українська естетика у новій колекції bevza ss'23. URL: <https://elle.ua/moda/fashion-blog/ukrainska-estetika-u-noviy-kolekcii-bevza-ss23/> (дата звернення 16.04.2026)
3. Bevza осінь-зима – 2024/25: українська елегантність і культурна спадщина в новій колекції бренду. URL: <https://harpersbazaar.com.ua/fashion/collections/bevza-osin-zyma-202425-ukrayinska-ehahantnist-ta-kulturna-spadshchyna-v-noviy-kolektsiyi-brendu/> (дата звернення 16.04.2026)
4. Фірмовий мінімалізм та спадщина Малевича у новій колекції BEVZA. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/firmoviy-minimalizm-ta-spadshchina-malevicha-u-noviy-kolekciji-bevza-60863.html> (дата звернення 16.04.2026)
5. Мандрівка чумацьким шляхом: колекція bevza осінь-зима 2026/27. URL: <https://elle.ua/moda/novosty/mandrivka-chumackim-shlyahom-kolekciya-bevza-osin-zima-202627/> (дата звернення 16.04.2026)

Тетяна ЗАМНІУС, 1-й курс магістратури, спец. «Образотворче мистецтво та реставрація»

Науковий керівник: канд. мистецтвознавства, професор Євген КОТЛЯР
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ВІД НАВЧАННЯ ДО САМОВИРАЖЕННЯ: ЯК ФОРМУЄТЬСЯ ХУДОЖНИК

Сучасне осмислення процесу становлення художника виходить за межі виключно технічного навчання і передбачає розгляд цього процесу як складної внутрішньої та професійної трансформації. Формування митця не обмежується оволодінням композицією, кольором чи рисунком, а пов'язане з поступовим набуттям здатності до самостійного художнього мислення. У цьому контексті розвиток художника доцільно розглядати як послідовність взаємопов'язаних етапів: наслідування, пошуку та самовираження. Саме така динаміка забезпечує перехід від засвоєння професійних навичок до формування авторської позиції, в якій технічні засоби стають інструментом реалізації індивідуального бачення.

Початкова стадія художнього становлення нерозривно пов'язана з *етапом наслідування*, яке виконує функцію засвоєння базових принципів мистецтва. Копіювання робіт майстрів, аналіз класичних композицій, вивчення законів перспективи, пропорцій і кольору формують професійну основу, без якої подальший розвиток є неможливим. У цьому процесі наслідування виступає не як механічне відтворення, а як спосіб входження у художню традицію та опанування її внутрішньої логіки. Показовим є творчий шлях Пабло Пікассо (1881-1973), який у ранній період досконало опанував академічний рисунок, що згодом дозволило йому вільно трансформувати форму в межах кубізму. Подібно, Мікеланджело Буонарроті (1475-1564), спираючись на класичну традицію, створив монументальні композиції, що демонструють органічне поєднання академічної школи та індивідуального бачення. Особливої ваги цей етап набуває у монументальному мистецтві, де художник працює не лише із зображенням, а й із простором, масштабом і архітектурним середовищем. На українських теренах цікавими є приклади українського авангарду, зокрема Олександра Екстер (1882-1949) та Олександр Богомазов (1880-1930), які, пройшли академічний вишкіл і потім перейшли до експериментів із формою, ритмом і кольором. Їхній досвід демонструє, що узагальнення та площинність у монументальній композиції формуються на основі глибокого знання класичних принципів. Проте, небезпека тривалого перебування в межах наслідування полягає у втраті індивідуального голосу, що актуалізує необхідність переходу до критичного осмислення запозиченого досвіду.

Перехід до *етапу пошуку* пов'язаний із внутрішньою потребою художника в експерименті та переосмисленні засвоєного досвіду. У цей період відбувається активне дослідження нових форм, технік і підходів, а також формування власної системи художнього мислення. Традиція перестає бути об'єктом копіювання і стає матеріалом для творчої інтерпретації.

Яскравим прикладом такого переходу є творчість Вінсент ван Гог (1853-1890), де від стриманого реалізму ранніх робіт відбувається перехід до емоційно насичених композицій із динамічним кольором і ритмом. Подібну трансформацію демонструє Василь Кандинський (1866-1944), який відмовився від предметності на користь вираження внутрішніх станів через колір і лінію, тим самим заклавши основи абстрактного експресіонізму.

Формування індивідуального стилю значною мірою зумовлене не лише внутрішніми пошуками митця, а й зовнішніми соціально-історичними чинниками. Війни, політичні трансформації та культурні зрушення виступають потужними каталізаторами змін художньої мови. У монументальному мистецтві цей вплив проявляється особливо виразно, оскільки воно безпосередньо взаємодіє з публічним простором і колективною свідомістю. У таких умовах мистецтво набуває функцій свідчення, осмислення та збереження пам'яті. Показовим є приклад Дієго Рівєри (1886-1957), чия творчість сформувалася під впливом революційних подій і набула соціально спрямованого характеру. У сучасному українському контексті подібні процеси простежуються у творчості Олександра Корбана (нар. 1987), який під впливом війни трансформував свою художню мову від графіті до масштабних муралів із глибоким символічним змістом.

Індивідуальні траєкторії розвитку митців також демонструють різні моделі переходу від традиції до самобутності. Зокрема, Марія Примаченко (1909-1997) сформувала самобутній образний світ, трансформуючи народні мотиви у власну символічну систему. Іван Марчук (нар. 1936), спираючись на академічну школу, створив унікальну техніку, засновану на складному руху ліній. У творчості Анатолія Криволапа (нар. 1946) простежується поступовий перехід від реалістичного пейзажу до майже абстрактних композицій, де колір стає основним носієм емоційного змісту. Ці приклади підтверджують, що формування стилю є результатом внутрішньої трансформації, у якій традиція не заперечується, а переосмислюється.

Окремої уваги потребує роль сучасних матеріалів і технік у формуванні авторської мови. У контексті розвитку монументального мистецтва і стріт-арту нові засоби, а саме аерозольні фарби, синтетичні матеріали, цифрові технології, перестають бути лише інструментами і стають повноцінними елементами художньої виразності. Вони визначають динаміку роботи, характер зображення і спосіб взаємодії з глядачем. Це особливо актуально в умовах війни, коли мистецтво функціонує як швидка реакція на події і безпосередньо інтегрується в урбаністичний простір.

У сучасному українському контексті досвід війни виступає одним із ключових факторів трансформації художнього мислення. Радикальні зміни реальності змушують митця переглядати як зміст, так і форму творчості. Мистецтво в цих умовах стає не лише способом самовираження, а й формою свідчення, опору та збереження ідентичності. Практика переосмислення класичних сюжетів у поєднанні з сучасними стилістичними підходами демонструє можливості трансформації художньої мови. Зокрема, інтерпретація реалістичних композицій через призму кубізму або

експресіонізму дозволяє змінити не лише візуальну структуру, а й смислове наповнення твору, переводячи його з площини зображення у площину глибокого переживання.

Варіативність художніх стилів у трактуванні одного й того самого образу підтверджує, що стиль є насамперед способом мислення. Перехід від реалістичного відтворення до експресивної деформації, аналітичної побудови чи абстракції демонструє різні рівні осмислення дійсності. У цьому процесі художник поступово відходить від прямого зображення і переходить до створення узагальнених, символічних образів. Саме такий підхід лежить в основі формування індивідуальної художньої мови, яка функціонує як цілісна система.

Таким чином, процес становлення художника можна розглядати як безперервний рух від засвоєння до переосмислення і далі – до самостійного висловлювання. Наслідування виступає необхідною основою, але лише за умови його трансформації воно стає підґрунтям для формування індивідуального стилю. Вирішальну роль у цьому процесі відіграє здатність митця до рефлексії, експерименту та взаємодії з історичним контекстом. Саме поєднання цих чинників забезпечує появу мистецтва, яке не лише відображає сучасність, а й формує її культурний простір.

Марія ЩЕНКО, 4 курс бакалаврату, спец. «Дизайн середовища»

Наукові керівники: канд. мист., професорка **Світлана КРИВУЦ**; викладач

Даниїл ДЬЯКОНОВ

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙН-ОРГАНІЗАЦІЇ ІНТЕР'ЕРУ ДИТЯЧИХ РЕАБІЛІТАЦІЙНИХ ЦЕНТРІВ

Проектування інтер'єрного середовища дитячих реабілітаційних центрів має свої специфічні особливості, що пов'язані з функціональним призначенням таких закладів. Основною метою організації простору є створення безпечного, психологічно комфортного та функціонального середовища, яке сприяє відновленню емоційного стану дітей та їх соціальній адаптації. Згідно з сучасними дослідженнями у сфері дизайну інтер'єрів соціально-реабілітаційних закладів, просторове середовище має значний вплив на психоемоційний стан людини. Відповідно до наукових робіт з дизайну інтер'єру реабілітаційних центрів, покращення якості середовища здатне підвищувати рівень комфорту, безпеки та ефективності процесу відновлення пацієнтів. Крім функціональних і технічних вимог, інтер'єр дитячих реабілітаційних центрів повинен мати виразну художню концепцію. У сучасному дизайні часто застосовуються природні образи та асоціації – елементи природи, органічні форми, плавні лінії. Такі композиційні рішення сприяють формуванню емоційно позитивного середовища та допомагають дітям відчувати себе більш спокійно та безпечно.

Наприклад, однією з ключових особливостей інтер'єру таких закладів є функціональне зонування простору. У реабілітаційних центрах для дітей необхідно передбачати різні типи приміщень: зони активної діяльності (ігрові кімнати, зали для занять), простори для групових заходів, а також зони відпочинку та психологічного розвантаження. Такий поділ дозволяє створити середовище, у якому дитина може змінювати вид діяльності та поступово відновлювати емоційну рівновагу.

Особливу роль у формуванні комфортного середовища відіграє кольорове рішення інтер'єру. Дослідники зазначають, що використання світлих та м'яких відтінків сприяє створенню позитивного емоційного настрою та зменшує рівень тривожності. Світлі природні кольори допомагають формувати спокійну атмосферу, що є особливо важливим для дітей, які проходять психологічну реабілітацію.

Важливим завданням формування інтер'єру є забезпечення безпечності та екологічності матеріалів. У дитячих громадських просторах рекомендується використовувати гіпоалергенні, екологічно безпечні та зносостійкі матеріали, що не мають шкідливих випарів та відповідають санітарним нормам. Крім того, предмети меблів повинні мати заокруглені форми, що знижує ризик травмування дітей.

Не менш важливим елементом є освітлення інтер'єру. У сучасних реабілітаційних просторах широко застосовується поєднання природного та штучного освітлення. Природне світло позитивно впливає на емоційний стан людини, а використання м'якого розсіяного штучного освітлення дозволяє створити комфортні умови для різних видів діяльності – від занять до відпочинку.

Отже, організація інтер'єру дитячих реабілітаційних центрів базується на комплексному підході, що включає функціональне зонування простору, використання безпечних матеріалів, продумане освітлення, гармонійне кольорове рішення та застосування елементів художньої виразності. Саме поєднання цих факторів дозволяє створити середовище, яке сприяє психологічному комфорту, розвитку та ефективній реабілітації дітей.

Список використаних джерел:

1.Петько М. С.1 , студ.; Харченко К. С. 2 , к. т. н., доц. **ОСОБЛИВОСТІ ПРОЕКТУВАННЯ ЦЕНТРІВ РЕАБІЛІТАЦІЇ.** *Матеріали V науково-практичної конференції студентів, аспірантів і молодих вчених*, 25–26 квітня 2024 р. С. 70-72. URL: <http://srd.pdaba.edu.ua:8080/bitstream/123456789/15049/1/%D0%9F%D0%B5%D1%82%D1%8C%D0%BA%D0%BE.pdf>

2.Ольга Кацевич. Вплив кольору на формування інтер'єрного простору. 2019-03-26. URL: <https://journals.uran.ua/kis/article/view/191838>

3.Природне та штучне освітлення. ДБН В.2.5-28:2018. К.: Мінрегіон України. 2018.

URL: https://e-construction.gov.ua/laws_detail/3718602641056466807?doc_type=2.

4.Шмельова-Нестеренко О. Є., Колосніченко О. В., Остапик С.

Андрій КАРОЄВ, 1 курс магістратури, спец. «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»

Науковий керівник: канд. мистецтвознавства, доцентка **Ганна КУРІННА**
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ІНТЕРМЕДІАЛЬНА ВЗАЄМОДІЯ МУЗИКИ ТА ХУДОЖНЬОГО СЛОВА В СТРУКТУРІ СУЧАСНОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ТВОРУ

Сучасний аудіовізуальний простір характеризується інтенсивним пошуком нових форм взаємодії між різними семіотичними системами, де особливе місце посідає синтез музики та художнього слова. В умовах постсучасності межа між аудіальними та візуальними кодами стає проникною, що зумовлює появу феномену «аудіовізуального контракту» (за М. Шіоном), де звук і зображення утворюють нерозривну онтологічну єдність. Цей контракт передбачає, що звук не просто ілюструє зображення, а додає йому нову «додану вартість» (added value), змінюючи сприйняття візуального ряду.

Інтермедіальність у сучасному мистецтві переосмислює композицію як процес фузії (злиття), де звук і рухоме зображення взаємодіють для створення нових естетичних та наративних вимірів. У структурі аудіовізуального твору музика перестає бути лише фоновим супроводом, набуваючи ознак «суперлібрето» – автентичної наративної сили, що формує самостійну емоційну реальність і часто перебирає на себе функцію оповідача або самого слова. Цей процес особливо яскраво проявляється в кіносаундтреках та музичних відеокліпах, де музична тканина здатна брати на себе роль «внутрішнього монологу» персонажа, модулювати людську емпатію та вести самостійну розповідь, незалежну від кадру.

Одним із ключових механізмів такого синтезу є трансформація художнього слова у сонорний об'єкт. Згідно з концепцією П. Шеффера, звуковий об'єкт – це одиниця, що сприймається у своїй конкретній структурі та власних якостях, відділена від джерела звуку. Завдяки методам цифрової обробки сигналу поетичний текст деконструюється на лінгвістичних рівнях – фонологічному, морфологічному та лексико-семантичному. Слово втрачає виключно літературну функцію, розпадаючись на фонеми, які стають частиною музичної фактури.

Творчий метод Алли Загайкевич демонструє, як концептуальне поєднання електроакустики та поезії (наприклад, у творі «Човен» на вірші М. Воробйова) створює імерсивне середовище, де виокремлена фонема стає спектральним ядром усієї композиції. У таких практиках голос стає «безтілесним» (disembodied), що дозволяє йому дистанціюватися від прямої

комунікації та розкривати множинні інтерпретації тексту, які неможливо передати звичайною декламацією. Текст стає тривимірним об'єктом, «кістяком», на який накладаються акустичні звуки.

Важливим фактором формування сучасного мистецького аудіопростору є спатіалізація (просторова організація звуку). Використання багатоканальних систем та методів «панорамного аналізу» дозволяє локалізувати акустичні події, створюючи ефект занурення (envelopment). У працях українських дослідників цей феномен отримав назву «мізанфонія» – різноманітність методів просторової організації звукових подій, що дозволяє звуку рухатися навколо слухача, створюючи динамічну архітектуру твору.

Це докорінно змінює характер сприйняття: від традиційного «нарративного режиму» до «кліпового мислення». Цифрові медіа трансформують людську свідомість у бік фрагментарності (семплованості) та нелінійності, де слухач може почати сприйняття з будь-якого моменту, що руйнує класичну інтенцію музичної форми. Музика в такому контексті має бути здатною виступати одночасно і як фоновий елемент, і як центральна «фігура».

Розвиток новітніх технологій, зокрема штучного інтелекту, ставить перед авторами виклики щодо збереження автентичності художнього вираження. Алгоритмічні системи здатні реплікувати стилістичні елементи (гармонію, ритм), проте часто створюють форми, які К. Аруваджойє називає «плаваючими означуваними» (floating signifiers) – вони технічно бездоганні, але позбавлені історичного контексту, культурного коріння та емоційного резонансу. Існує загроза «семіотичного розриву», коли музичні знаки відокремлюються від людського досвіду. Отже, завданням сучасного митця є створення етичних фреймворків для гармонійної співпраці людини та технології, де ШІ виступає як інструмент, а не як повна заміна автора.

Таким чином, інтермедіальна взаємодія музики та слова в аудіовізуальному мистецтві XXI століття базується на принципах концептуального синтезу. Це не просто поєднання різних медіа, а створення «інтермедіального простору», де звук і зображення існують як рівноправні системи, що взаємно формують нові сенси. Технологічні інновації слугують не лише технічними засобами, а стають інструментами розкриття глибинних філософських та психологічних аспектів художнього нарративу.

Список використаних джерел:

- 1.Бондаренко А. І. Електронна музика в Україні останньої третини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ: КНУКіМ, 2021. 245 с.
- 2.Колосок В. І. Взаємодія музики і художнього слова у формуванні мистецького аудіопростору України першої чверті ХХІ століття: дис. доктора філософії. Київ : НАКККіМ, 2023. 238 с.
- 3.Chion M. L'audio-vision: Son et image au cinéma. Paris: Armand Colin, 2005. 239 p.
- 4.Ivanova I. The concept of “Linguistic structure” as the basis of the Methodic for analyzing Vocal Composition. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І.*

Чайковського. 2021. Вип. 132. С. 93–105.

5. Aruwajoye K. Floating Signifiers: AI, Semiotics, and the Crisis of Meaning in Music. Master's Thesis. Dartmouth College, 2025. 70 p.

Анастасія КЛИМОВСЬКА, 1 курс магістратури, спец. «Образотворче мистецтво та реставрація»

Науковий керівник: канд. мистецтвознавства, доцентка кафедри ТІМ ХДАДМ
Валентина ЧЕЧИК

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ХУДОЖНІЙ СМАК У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧІЙ КРИТИЦІ

У сучасній українській мистецтвознавчій критиці питання художнього смаку не втратило значення, хоча найчастіше не артикулюється прямо як окрема теоретична категорія. Натомість вона виявляється через способи оцінювання твору, принципи відбору мистецьких явищ для аналізу, характер інтерпретації та співвідношення опису й оцінки в критичному тексті. Це означає, що художній смак залишається одним із чинників формування критичної позиції. Проблема полягає не лише в тому, що критик оцінює мистецтво, а в тому, на яких підставах така оцінка постає, як вона обґрунтовується і якою мірою претендує на більш широку значущість.

У науковому полі художній смак виступає не сукупністю індивідуальних уподобань або випадковою емоційною реакцією, а специфічною здатністю до сприйняття, розрізнення та оцінювання мистецьких явищ. М. Тернова визначає художній смак як здатність людини, керуючись почуттям задоволення або незадоволення, диференційовано сприймати й оцінювати твори мистецтва [1, с. 35]. У такому визначенні принциповим є саме поєднання чуттєвої реакції з оцінним розрізненням. Художній смак не зводиться до емоції як такої, а передбачає певний рівень сформованості сприйняття, здатність бачити відмінності між художніми якістьями творів, встановлювати ієрархії та виявляти критерії оцінки.

Саме тому для мистецтвознавчої критики художній смак має не периферійне, а структурне значення. Критика не лише супроводжує мистецький процес – вона виконує аналітичну, інтерпретаційну та оціночну функції. Так, критичний текст неминуче спирається на певну модель розрізнення значущого й незначущого, переконливого й поверхового, художньо продуктивного й вторинного. Ця модель не завжди формулюється відкрито, однак саме вона і є одним із проявів художнього смаку як чинника критичного судження.

Системного теоретичного обґрунтування ця проблема набуває в естетиці І. Канта. Він наголошує, що судження смаку є не пізнавальним, а естетичним судженням, тобто таким, визначальний ґрунт якого є суб'єктивним, а не

поняттєвим [2, р. 89]. Судження смаку не належить ані до теоретичних, ані до практичних пізнавальних суджень, оскільки не ґрунтується на поняттях [2, р. 95]. Водночас Кант визначає смак як здатність судити про предмет через задоволення або незадоволення без будь-якого інтересу [2, р. 91, 96]. Отже, смак не можна зводити ні до раціонального знання про предмет, ні до його утилітарної чи моральної оцінки.

Для Канта принципово важливо, що чисте судження смаку має претензію на загальну значущість. На відміну від судження про приємне, де можна сказати, що кожен має власний смак, судження про прекрасне, за Кантом, передбачає вимогу згоди інших [2, р. 97–99]. Тому, називаючи об'єкт прекрасним, суб'єкт висловлює не лише індивідуальне враження, а претендує на ширшу значущість власної оцінки. У цьому сенсі художній смак у критиці можна розуміти як форму суб'єктивного, але аргументованого судження, орієнтованого на міжсуб'єктивне визнання.

Для сучасної мистецтвознавчої критики ця теза є принциповою. Якщо смак не зводиться до формули «подобається/не подобається», тоді критика не може обмежуватися фіксацією враження. Вона має оформлювати оцінку в переконливе судження, яке, зберігаючи суб'єктивне підґрунтя, набуває міжсуб'єктивної зрозумілості. Отже, художній смак у критиці слід розуміти як одну з умов переходу від особистої естетичної реакції до аргументованої інтерпретації та оцінки.

Поряд із естетичним підходом художній смак можна розглядати і в соціокультурній перспективі. У цьому аспекті важливою є позиція П. Бурдье, який пов'язує смак із соціально зумовленими практиками розрізнення, культурною компетенцією та набутими схемами сприйняття [3]. Такий підхід дає змогу побачити, що художній смак критика формується не ізольовано, а під впливом освіти, професійного середовища, інституційних норм і ширшого культурного поля. Відповідно, критичне судження постає не лише як наслідок особистого досвіду, а як результат взаємодії індивідуального сприйняття з наявними моделями культурної легітимації.

Це особливо важливо для аналізу сучасного мистецтва, яке існує в умовах стильової, медіальної та концептуальної множинності. У такій ситуації критик вже не може спиратися на єдиний стабільний канон художньої вартості. Проте це не означає зникнення смаку. Навпаки, у ситуації плюралізму саме смак визначає, як критик вибудовує критерії співвіднесення різних художніх мов, на чому зосереджує увагу і які підстави вважає переконливими. Тому смак у сучасній критиці слід розуміти не як пережиток нормативної естетики, а як один із механізмів критичної орієнтації в полі сучасного мистецтва.

На рівні сучасної української мистецтвознавчої критики це проявляється, зокрема, у співвідношенні описовості та аналітичності. О. Собкович зазначає, що у вітчизняній художній критиці простежуються тенденції, за яких інформаційність переважає аналітичність, а описовість – неупереджений критичний розгляд [4, с. 345]. Це спостереження важливе тим, що вказує на слабе місце сучасного критичного письма. Якщо критика

уникає чіткої оцінної позиції, вона не стає від цього об'єктивнішою. Вона радше маскує власні смакові передумови, не виносячи їх на рівень рефлексії. Тобто смак нікуди не зникає, а діє приховано, перестаючи бути проговореним.

Саме тому питання художнього смаку є принциповим для аналізу сучасної української мистецтвознавчої критики. Йдеться не про повернення до жорсткої нормативності, де критик роздає остаточні вердикти від імені універсальної істини. Йдеться про виявлення тих смакових механізмів, через які вибудовується критичний текст. Наприклад, коли критик зосереджується на інституційній значущості проєкту або на силі візуального рішення. Чи коли обирає мову нейтрального опису на противагу мову виразної оцінки. У всіх цих випадках знаходить відображення певна конфігурація художнього смаку.

М. Криволапов наголошує, що художня критика є посередником між художником, мистецьким процесом, культурою та публікою, а також пов'язана з оцінкою творів і визначенням їхнього місця в мистецькому середовищі [5, с. 235]. Це формулювання суттєве, бо прямо вказує: без оцінки критика не виконує власної функції. Вона може бути більш або менш аргументованою, більш або менш рефлексивною, але усунути оцінний вимір без руйнування самої критики неможливо. Відповідно, художній смак тут слід мислити як одну з основ такої оцінки – не єдину, але необхідну.

Отже, художній смак у сучасній українській мистецтвознавчій критиці є одним із ключових чинників формування критичного судження. Його не можна звести ані до приватного вподобання, ані до чисто раціонального знання. У кантівській перспективі смак постає як безінтересове, непоняттєве, але таке, що претендує на загальну значущість судження [2, р. 89, 91, 95–99]. У соціокультурній перспективі він виявляється як культурно та інституційно зумовлена здатність розрізнення й оцінки [3]. У контексті сучасного мистецтва смак не скасовується плюралізмом, а стає ще більш проблемним і водночас необхідним механізмом критичної орієнтації. Саме тому для сучасної української мистецтвознавчої критики принциповим є не усунення смаку, а його рефлексивне усвідомлення та аргументоване опрацювання в структурі критичного тексту.

Список використаних джерел:

1. Тернова М. Р. Дж. Коллінгвуд: художній смак як чинник персоналізації історії мистецтва. *Українські культурологічні студії*. 2022. № 2. С. 34–38. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrks_2022_2_8 (дата звернення: 14.03.2026)
2. Kant I. *Critique of the Power of Judgment* / ed. by P. Guyer. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 423 p.
3. Bourdieu P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1984. 613 p.
4. Собкович О. Тенденції розвитку художньої критики Києва. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2013. Вип. 5. С. 343–346. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2013_5_55 (дата звернення: 14.03.2026)

5.Криволапов М. Духовні надбання треба захищати від політиканів і дилетантів. *Мистецтвознавство України*. 2009. Вип. 10. С. 233–236.

Сергій КОВАЛЕНКО, аспірант 3 курсу, спец. «Образотворче мистецтво та реставрація»

Науковий керівник: академік НАМУ, докт. мистецтвознавства, професорка **Людмила СОКОЛЮК**

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

**ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНА СИСТЕМА ТВОРІВ Р. НОГІНА:
ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОГО МЕТОДУ**

Здобуття Україною незалежності у 1991 році спричинило активізацію художньо-пластичних експериментів у станковому живописі Харкова та сприяло розширенню стилістичних підходів в образотворенні.

До митців, у творчості яких ці тенденції набули виразного втілення, відноситься Роман Ногін. Його художня практика, зокрема живописно-пластична система та методологія роботи над твором, залишається недостатньо висвітленою в науковому дискурсі, що зумовлює актуальність дослідження.

Професійну освіту художник здобув у Харківському художньому училищі (1994) та Харківському художньо-промисловому інституті (1999; нині ХДАДМ). Вагомий вплив на формування його художнього мислення справили В. Чурсін та Є. Биков, педагогічна діяльність яких у 1990-х роках визначила низку орієнтирів для молодого покоління митців. Із 1999 р. Р. Ногін розпочав викладацьку діяльність у ХДАДМ, де працює на кафедрі рисунка вже понад 25 років.

Заразом із викладацькою діяльністю художник системно працює у власній майстерні, вибудовуючи творчий процес у формі тематичних циклів. Такий підхід, за його словами, дозволяє більш послідовно розгортати художню ідею, забезпечуючи цілісність образно-пластичної концепції [1].

У творчому доробку митця представлені серії «Одна війна», «Пам'ять міст», «Люди джазу», «Земля», «Попіл», а також твори історичної тематики. Окремий пласт становлять напіваабстрактні композиції, які умовно можна об'єднати в окрему тему «Жіночність». Кожен із цих напрямів має власну логіку розвитку і не є завершеним: художник періодично повертається до них, переосмислюючи попередні напрацювання та пропонуючи нові образно-пластичні рішення. При цьому всі твори мають цілісну авторську позицію, що реалізується через метафоричність, асоціативність і знакову узагальненість образів.

Характерним у цьому контексті є серія «Люди джазу», в якій митець відмовляється від принципу зовнішньої портретної подібності, зосереджуючись натомість на передачі емоційно-образної атмосфери музичного звучання. Художник зазначає: «...серія створювалася у стилістиці, наближеній до постекспресіонізму, де портрети легендарних джазових імпровізаторів поєднують умовне та реальне. Ця живописно-графічна манера була спеціально розроблена для серії «Джаз» і дозволила здійснювати численні спроби синтезу звуку з образом музиканта та його індивідуальними рисами...» [2].



Рис.1. Р. Ногін. Саксофоніст Джон Колтрейн. 2008. П., о. 100 × 80 см.

Унаслідок цього образ джазмена виходить за межі портретності, набуваючи метафоричних характеристик ритму, мелодії та відповідної енергії. Відтак можемо бачити, що в даній серії використана синестетична модель художнього мислення, у якій живописна мова транслює не лише зорові, а й слухові та емоційні враження, постаючи своєрідним візуальним аналогом музичного переживання (Рис. 1,2.)

Аналогічний підхід простежується у серіях «Земля» та «Попіл», які виступають формою художньої рефлексії на сучасні історичні події. Уникнення прямої репрезентації підкреслює



Рис.2. Р. Ногін. Чарлі Масселсвайт. 2018. П., о. 100 × 80 см.

інтерпретаційний характер творів, де через метафоричні образи осмислюються соціокультурні трансформації.

У картині «Попіл» деформована вибухами поверхня набуває

антропоморфних рис, трансформуючись в образ старої жінки – символ виснаженої землі. Через цю метафору передано стан болю, спустошення та трагізму, пов'язаного з руйнуванням природного та міського середовища (рис. 3).



Рис.3. Р. Ногін. Попіл. 2017. Дерево, левкас, олія. 40 × 100 см.

Подібний принцип реалізується і в образах людей, які поступово перетворюються на дим (рис. 4). У цьому випадку він постає метафорою знищення не лише фізичного буття, а й історичної пам'яті, культурної спадщини та духовної ідентичності. Така інтерпретація надає зображенню особливої символічної напруги, апелюючи до тем втрати, забуття й розриву історичної тяглості. У результаті художня мова виходить за межі конкретного історичного контексту та набуває узагальненого філософського звучання. (рис. 4,5.)

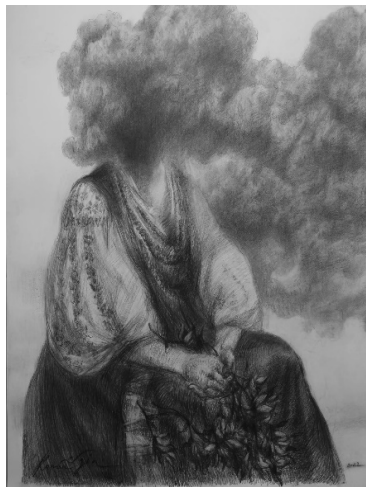
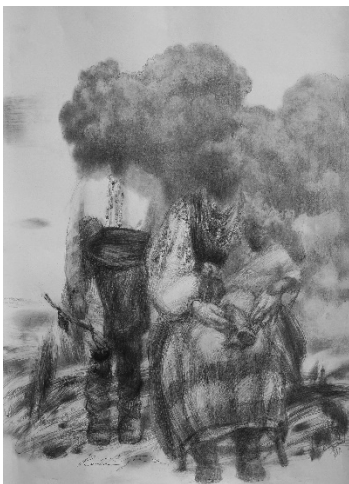


Рис.4,5. Р. Ногін. Незворотність. Серія «Попіл» 2022.
Графітний олівець на папері. 70 × 50 см

Серія «Жіночність» вирізняється іншою образною інтонацією, де домінують легкість, плинність і пластична м'якість форм. Узагальнений образ жінки постає як результат інтуїтивної авторської інтерпретації. За словами митця, у цьому циклі він відмовляється від академічних регламентів, надаючи перевагу спонтанному формуванню зображення [1]. Творчий процес часто починається з довільних кольорових плям, з яких поступово вибудовуються образи та композиційні зв'язки. Попри експериментальність, зберігаються принципи асоціативності та метафоричності. Водночас окремі роботи різняться ступенем завершеності: поряд із вдалим рішеннями трапляється фрагментарність, колористична нестабільність або перевантаженість деталями, що ускладнює сприйняття. Проте загальна ідея циклу — передача легкості, тепла й динаміки — залишається визначальною.

Серія «Пам'ять міст» вирізняється розвиненою системою метафоричних і асоціативних зв'язків та відмінною пластичною мовою. За визначенням автора: «Це спроба створити відбиток часу у просторі, що передбачає поєднання культурних шарів різних епох в єдиному образному полі». [1]. Міське середовище постає як носій історичної пам'яті, де співіснують різночасові пласти. Композиція творів ґрунтується на принципі візуального колажу — поєднанні різнорідних елементів в кордонах одного простору, що підсилює метафоричність образу без втрати цілісності.

Аналіз творчості митця виявляє його орієнтацію на філософське осмислення дійсності. Серійна структура доробку репрезентує різноспрямовані, інколи полярні тематичні вектори, для яких автор формує автономні пластичні мови, адаптуючи виражальні засоби. Відмова від прямої репрезентації компенсується індивідуальною образно-стилістичною системою у якій провідними виступають метафоричність, асоціативність, знаковість та символізм, що забезпечує багаторівневість інтерпретацій і формує впізнавану авторську мову.

Список використаних джерел:

1.Коваленко С. Роман Ногін: Справжнє мистецтво повинно провокувати запитання. Авторське інтерв'ю. 2025. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PQ-ofG6i4ww>.

2.Архипова А., Кряж Н. Колоритний джаз у виконанні художника Романа Ногіна. 2025. URL: <https://improvisator.com.ua/archives/21388> (дата звернення 5.02.2026).

Ніколіна КОВАЛІВ, 4 курс бакалаврату, спеціальність 023 Образотворче мистецтво (ОПП «Живопис»)

Науковий керівник: к. педагог.н., доцентка Аліна ВОЛОЩУК

Закарпатська академія мистецтв

ПСИХОДЕЛІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІЯ, ВІЗУАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ

Психоделічне мистецтво є унікальним явищем культури ХХ і ХХІ століть, яке поєднує художні експерименти, дослідження свідомості та соціокультурні трансформації. Його корені сягають середини 1960-х років, коли у США та Європі формувалися перші психоделічні спільноти, а художники прагнули через візуальні засоби передати внутрішні переживання, викликані медитативними практиками, релігійними ритуалами та психоактивними речовинами [1; 2]. Цей напрямок характеризувався синтезом різних мистецьких практик: від живопису та графіки до музики, інсталяцій та коміксів.

Поява психоделічного мистецтва була тісно пов'язана з контркультурним рухом 1960-х років, який виступав проти соціальних конформізмів і прагнув до особистісної свободи та духовного розвитку [3]. У цей період художники експериментували з яскравими кольорами, геометричними фракталами та органічними формами, намагаючись візуалізувати трансцендентний досвід [2]. Психоделічне мистецтво стало не лише естетичним явищем, а й інструментом культурної трансформації, об'єднавши художників, музикантів, філософів та дослідників свідомості.

Важливим аспектом історії психоделічного мистецтва є його зв'язок із релігійними та сакральними традиціями. Художники черпали натхнення з візуальної символіки Сходу: мандали, медитативні орнаменти та елементи індуїстської та буддійської культури ставали основою композицій, що мали на меті відобразити внутрішню гармонію та єдність людини з космосом [2]. Такі художні практики проникали у плакатне мистецтво, графічний дизайн, обкладинки альбомів та сценографію концертів, формуючи цілісний психоделічний стиль. Психоделічне мистецтво відзначається специфічними візуальними ознаками. Основними з них є насичені, часто кислотні кольори, складні геометричні структури та фрактальні мотиви, що створюють відчуття нескінченності та глибини [1; 3]. Використання оптичних ілюзій, повторюваних форм і динамічних візерунків дозволяє передати рух і зміну сприйняття, створюючи ефект занурення у психоделічний простір [4].

Однією з характерних рис психоделічного мистецтва є симбіоз традиційного та експериментального. Художники поєднують класичні прийоми живопису з сучасними технологіями – від фотомонтажу до комп'ютерної графіки, формуючи нові способи вираження суб'єктивного досвіду [5]. У результаті створюються роботи, що мають не лише естетичну, а й психологічну дію, активізуючи емоційне та когнітивне сприйняття глядача. Психоделічне мистецтво також вплинуло на інші сфери культури,

зокрема моду, архітектуру та сценографію. Інтеграція психоделічних мотивів у просторові рішення сприяла формуванню нових підходів до організації середовища як простору переживання [1].

У XXI столітті психоделічне мистецтво зазнало значних трансформацій. Зберігаючи свої основні риси, воно активно інтегрує цифрові технології – VR, AR, NFT та інтерактивні інсталяції, що створюють ефект повного занурення [4; 5]. Глядач стає не лише спостерігачем, а й учасником художнього процесу. Сучасні митці дедалі частіше використовують психоделічне мистецтво як інструмент арт-терапії та міждисциплінарних досліджень, поєднуючи мистецтво з нейронаукою [5]. Це свідчить про його актуальність і здатність адаптуватися до викликів сучасності. Особливо важливим є інтеграційний підхід, коли психоделічне мистецтво розглядається як спосіб дослідження свідомості, духовного розвитку та творчого самовираження. Воно перестає бути лише контркультурним феноменом і набуває значення інструмента розвитку креативного мислення [2].

Психоделічне мистецтво пройшло тривалий еволюційний шлях – від сакральних і контркультурних практик до сучасних цифрових форм. Його ключовою метою залишається відображення трансформації свідомості та досвіду, що виходить за межі буденного сприйняття [4]. Сучасні тенденції демонструють, що психоделічне мистецтво є не лише формою художньої експресії, а й потужним інструментом дослідження свідомості, арт-терапії та технологічного експерименту [5]. Отже, психоделічне мистецтво продовжує залишатися важливим культурним явищем, яке розширює межі творчості, формує нові способи сприйняття світу та сприяє розвитку міждисциплінарних підходів у мистецтві й науці.

Список використаних джерел:

1. Барнетт Д. М. Психоделічна візуальна культура: від психоделічного мистецтва до цифрових експериментів. Київ: АртЛітера, 2020. 224 с.
2. Вейнберг Д. П. Психоделічне мистецтво: від сакрального до сучасного. Київ: Соломія, 2023. 224 с.
3. Герцен Г. Д. Психоделічне мистецтво: від контркультури до сучасності. Одеса: Фенікс, 2023. 256 с.
4. Левін П. А. Психоделічна культура: історія, мистецтво, філософія. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2023. 288 с.
5. Мартінез Л. А. Психоделічне мистецтво XXI століття: інновації та експерименти. Київ: АртЛітера, 2023. 288 с.

Ганна КОРНІЄЦЬ, 3 курс ДО(В)-23

Науковий керівник: доктор філософії PhD, викладач кафедри рисунка

Андрій НЕСТЕРЕНКО

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

СУЧАСНІ ТРЕНДИ В АРХІТЕКТУРІ ТА ДИЗАЙНІ

Пріоритетом в сучасному дизайні та архітектурі є створення комфортних умов для особистого простору, зосередження на екологічності, застосуванні матеріалів природного походження, мінімалізмі, інтеграції технологій (розумний дім). Тенденції із року в рік зазнають постійних змін, базуючись на новітніх принципах функціональності, гармонізації навколишнього середовища, спрямовуючись не тільки на естетику, а і на продумане планування персоналізованого довкілля та ергономіку інтер'єру. З цієї точки зору в сучасному дизайні і архітектурі можна окреслити головні актуальні тенденції.

Сталий розвиток як модель, як нова етика, як філософія проєктування, в якій розглядаються принципи і ключові підходи створення певного продукту, в концептуальному осмисленні перестав бути просто трендом. Концепція сталості на сьогодні є обов'язковою умовою у професійній діяльності. В дизайні впроваджується застосування циркулярної економіки замість лінійної моделі, де «взяв – зробив – викинув» замінюється замкненим циклом. В моді це – переробка вже непотрібних старих речей у нові, активне використання біорозкладних тканин із водоростей, грибів, кактусів тощо.

Відбувається втілення проєктів по регенеративній архітектурі: застосування для сучасних будівель можливості генерувати енергію (сонячні фасади), а не тільки зменшити її споживання; мінімізувати шкоду природному середовищу; активно відновлювати екосистеми. Нагальним є використання в будівництві екологічної крос-ламінованої деревини замість бетону чи сталі. Актуальною тенденцією також стає запровадження в дизайні етичного споживання як маніфесту проти надмірності. Важливішою за кількість стає якість, популяризуючи речі із «життєвою історією».

На часі є біофільний дизайн, тобто спрямованість людини до витоків. У світі відбувається тотальна урбанізація, дизайн стає своєрідним містком між живою природою та бетоном. Значимою постає інтеграція флори в сучасний простір: «вазони на підвіконні» доповнюються вертикальними садами, живими стінами з використанням природного освітлення, що виступає головним елементом в композиції. Біофілія в сучасному дизайні та архітектурі знижує рівень кортизолу, створюючи психологічний комфорт. Використання у текстилі фрактальних візерунків, а також оздоблення ними стін, гармонізує простір та наповнює його відчуттям безпеки.

Цифрова революція у сучасному суспільстві привела до активного застосування новітніх тенденцій: параметризму та штучного інтелекту. Сьогоднішні технології трансформували роль дизайнера із «кресляра» на «куратора алгоритмів». Параметрична архітектура – сучасний напрям, де

архітектори завдяки софту створюють різноманітні складні криволінійної форми об'єкти, які було б неможливо розрахувати вручну. Штучний інтелект перетворив нейромережі в повноцінних співавторів, що допомагають генерувати численні варіанти для оптимізації необхідних конструкцій, унікальні принти для тканин, базуючись на процесі аналізу великої кількості існуючих даних. Поява 3D-друку дала можливість друкувати, наприклад, не тільки деталі одягу, а і цілі житлові будинки, що, в свою чергу, сприяє суттєвій мінімізації відходів матеріалів.

Тенденція мінімалізму в сучасному дизайні та архітектурі привела від аскетизму до «тихої розкоші». Soft Minimalism: на зміну стерильним холодним інтер'єрам приходять м'які теплі фактури та тактильні матеріали: необроблене дерево, льон, кераміка тощо. У постпандемійному світі відбувається функціональна гнучкість: житловий простір набув багатофункціональності. Використання меблів-трансформерів та модульної архітектури дозволило швидко адаптувати, наприклад, вітальню під спортзал чи кімнату-офіс.

Синергія моди та архітектури сформувала поняття «одяг як прихисток», інтегруючи дизайнерські форми у простір для створення унікальної ідентичності. Межа між проектуванням споруд та дизайном костюма розмивається. Дизайнери, наприклад Айріс ван Герпен, застосовують архітектоніку в моді, використовуючи для моделювання суконь інженерні принципи, що тримають каркас потрібної конструкції. Текстильна архітектура запроваджує у будівництві використання мембранних тканин, що робить архітектуру візуально схожою на драпірування тканини, легкою і мобільною.

Глобалізація світу породила цінності культурного коду та неофольклору, актуалізуючи запит на автентичність. В сучасному українському дизайні інтер'єрів та архітектурі активно використовується, наприклад, техніка мазанки, переосмислена у модерному стилі. Тут можна сказати і про етно-дизайн як мову, що проявляється у моді через деконструкцію традиційного крою, приміром, у сучасній інтерпретації вишивки як піксельного арту. Це дозволяє в свою чергу визначити національну ідентичність на світових подіумах.

Тенденція інклюзивності та універсальності продукує створення доступного для всіх середовища, незалежно від індивідуальних фізичних можливостей. Архітектура стає безбар'єрною, а у дизайні одягу з'являється адаптивна мода для людей з інвалідністю, що поєднує функціональність та естетику.

Висновки. Сучасні тренди дизайну та архітектури – це не тільки про естетичне сприйняття простору, а про його якість, екологічність, емоційний інтелект та технологічну досконалість. Пріоритети змістилися від зовнішнього ефекту до внутрішнього змісту. Майбутнє лежить у площині міждисциплінарності, де фахівці різних галузей працюють над створенням для людини єдиного досконалого простору.

Список використаних джерел:

1. Папанек В. Дизайн для реального світу: Екологія людства та соціальні зміни. Київ : ArtHuss, 2020. 448 с.
 2. Gwilt A. A practical guide to sustainable fashion [2 ed.]. London. New York. Bloomsbury Publishing Plc, 2020. 193 p.
 3. Naomi Klein. No Logo: Taking Aim at the Brand Name Bullies. Toronto: Knopf, 2000. 490 p.
-

Карина КОСТОГЛОДОВА, 4 курс, спеціальність «Дизайн середовища»
Наукові керівники: канд. мист., професорка **Світлана КРИВУЦЬ**; викладач
Даниїл ДЬЯКОНОВ
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

СУЧАСНА КЕРАМІКА ХАРКІВЩИНИ ЯК ЗАСІБ СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ІНТЕР'ЄРАХ ГРОМАДСЬКОГО ХАРЧУВАННЯ

Сучасний дизайн інтер'єрів дедалі частіше звертається до локальних художніх традицій як джерела формування цілісного просторового образу. Локальні мистецькі практики дозволяють створювати інтер'єри, які відображають культурну ідентичність, водночас залишаючись актуальними у сучасному контексті [1]. У цьому аспекті сучасна художня кераміка Харківщини сприймається не лише як мистецьке явище, а як ресурс для відображення новітніх елементів формоутворення, різноманітності концепцій, що пов'язані з характерними особливостями її розвитку. Все це дозволяє переосмислити її вагомість для молодого покоління, відчути стильові напрямки молодих перспективних випускників академії, які працювали в цьому напрямку, а також доторкнутись до знань відомих керамістів, що протягом багатьох років органічно інтегрували власні керамічні художні об'єкти у структуру інтер'єрного простору [6]. Пластичність кераміки, її конструктивна логіка, модульність та фактурна виразність сприяють створенню просторових композицій, які поєднують функціональність та естетичну цінність [5].

Харківська школа кераміки пройшла значний шлях еволюції, сформувавши власний інтелектуальний та художній ресурс. Дослідження етапів розвитку школи на базі ХДАДМ дозволяє стверджувати, що становлення професійного середовища базується на поєднанні академічної традиції та постійного пошуку нових пластичних рішень. Це дає можливість розглядати кераміку як дієвий засіб гуманізації сучасного урбанізованого простору [6].

На основі аналізу проектних рішень (зокрема інтер'єрів громадського харчування), варто акцентувати увагу на наступних ключових аспектах

вирішення простору кафе:

- *масштабування та площинна інтеграція*. Художній образ переходить від камерного формату у велику площинну систему. Окремий керамічний об'єкт може стати елементом масштабного панно або рельєфною структурою стіни, що задає основний тон усьому залу [5];

- *принципи модульності*. Використання повторюваних елементів (модулів) є однією з фундаментальних рис харківської школи. В інтер'єрі це дає можливість створювати складні ритмічні композиції та перегородки, які структурують простір, роблячи його логічним та динамічним водночас [6];

- *світлова драматургія*. Через варіації фактури керамічних поверхонь та їхню взаємодію зі світловими сценаріями формується цілісне середовище. Гра світлотіні на рельєфних площинах дозволяє художньому образу органічно інтегруватися в архітектурну структуру закладу [2].

Практична реалізація проектною пропозиції на прикладі інтер'єру кафе демонструє, що використання образів кераміки сприяє розширенню підходів у сучасному дизайні. Кераміка стає не просто декором, а структурним та гармонійним компонентом інтер'єру [6].

В основі ідеї власної проектною пропозиції лежить реалізація соціокультурної моделі «третього місця» – простору, що не є ані домом, ані роботою, але де людина відчуває максимальний психологічний комфорт і соціальну залученість (рис.1) [7].



Рис.1. Дизайн інтер'єру кафе за використанням кераміки Харківщини.

Авторська розробка студ. Костоглодової К.;

кер.: канд. мист., проф. Кривуц С.В., викл. Дьяконов Д.М.

Головним акцентом планування є велика кругла зона, що організована навколо центральної колони, яка майстерно облицьована керамічною плиткою складного зеленуватого відтінку з вираженою фактурою. Це дозволило перетворити конструктивну опору на головний центр візуального

тяжіння, навколо якого вибудовується весь простір кафе. Радіальні лінії повторюються в оформленні барної стійки, круглих столів та м'яких крісел оливкового кольору. Використання таких плавних елементів не лише нагадує м'яку пластику глини, а й робить приміщення зручнішим для перебування та комунікації: відсутність гострих кутів дозволяє відвідувачам вільно рухатися між зонами, створюючи відчуття затишку, властиве камерним публічним просторам.

Також концепція проєкту передбачає глибоке занурення у традиції Харківської школи кераміки – через використання керамічних виробів як експонатів на виставочних стелажах в зоні входу. Мистецтво кераміки тут не просто прикрашає інтер'єр, воно стає частиною щоденного культурного досвіду. Даний досвід реалізовано через декорування стін великими світлими керамічними панно зі складною геометрією рельєфу, відкриті полиці-стелажі з авторськими роботами харківських керамістів та використання керамічного посуду. Така взаємодія дозволяє відвідувачам кафе буквально доторкнутися до мистецтва, відчуття тепло та фактуру кераміки та повністю зануритись у світ сучасної культурної спадщини.

У підсумку, такий підхід дозволяє перетворити приміщення громадського харчування на змістовний культурний майданчик та повноцінне «третє місце» для мешканців міста. Проєкт формує нове сприйняття інтер'єру кафе, де кожен його елемент працює на збереження та популяризацію унікальної керамічної ідентичності Харкова. Це створює цілісний досвід, у якому естетика, освіта та відпочинок існують у повній гармонії, роблячи мистецтво кераміки доступним для кожної людини та природною позитивною частиною повсякденного життя.

Список використаних джерел:

1. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньої проєктної культури ХХ століття. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства, 2006. 36 с.
2. Кондрацька О. І. Світло і колір як головна формоутворююча компонента в архітектурному образі. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. Київ : КНУБА, 2018. Вип. 51. С. 61–65.
3. Кривуц С.В. Вища освіта дизайнера в умовах воєнного стану: стратегічні напрямки, підходи, методи. *Культуротворчий потенціал сучасної освіти : матеріали всеукраїн. науково-педагогічного підвищення кваліфікації*. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2025. С.28–30.
4. Кривуц С.В. Розвиток креативних індустрій як засіб збереження елементів традиційної культури. *Збірник науково-практичної конференції «Традиційна культура в умовах глобалізації: збереження автентичності та розвиток креативних індустрій».*: Х. «Друкарня Мадрид». м. Харків, 2018, С.226-227
5. Полтавська Ю. Трансформація української кераміки: від декоративного мистецтва до архітектурної композиції. *Мистецтвознавство України*. 2024. Вип. 24. С. 101–108.

6. Шаповалов В. П. Керамологія «Худпрому»: альбом-каталог студентських робіт 1975–2024 років. Харків : Точка, 2026. 128 с.

7. Oldenburg R. The Great Good Place. New York: Marlowe & Company, 1999. 338 p.

Viktor KRAVCHENKO, 4th-year Bachelor's student in Design

Scientific supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor

Alla HOVORUN

Kharkiv State Academy of Design and Arts

THE IMPACT OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE ON MODERN APPROACHES TO MULTIMEDIA DESIGN

In modern multimedia design, artificial intelligence (AI) is becoming an important tool that is transforming approaches to creating visual and audiovisual content. On the one hand, AI enables the automation of routine processes and opens up new opportunities for creativity. On the other hand, significant challenges arise, including copyright issues, the ethics of using generated content, and the transformation of designers' professional roles. In our opinion, particular attention should be paid to studying how the integration of AI influences creative approaches in multimedia and whether its use leads to standardization and a loss of uniqueness.

In contemporary research, increasing attention is being paid to the impact of artificial intelligence on multimedia design. This issue is explored in the works of such scholars as Kolisnyk O.V., Mykhailova R.D., Paska O.M., Shevchenko A.I., and Baranovskyi S.V.

Scientific sources highlight both the advantages (process automation, expansion of creative possibilities) and the challenges (ethics, copyright, preservation of uniqueness), which confirms the relevance of further research in this area.

The aim of the article is to examine the impact of AI on modern approaches to multimedia design.

Artificial intelligence is gradually becoming an integral part of the multimedia design process, transforming both technical and conceptual approaches to creating visual content. In the digital era, AI technologies not only automate routine tasks but also actively shape a new aesthetic in digital art. They influence designers' ways of thinking, transform methods of communication with the audience, and change the overall philosophy of creativity.

Thanks to neural networks, designers can experiment with new forms, color combinations, and compositional solutions that previously required significant time and intellectual effort. Today, AI tools can analyze vast amounts of visual data, identify style patterns, and even predict aesthetic trends. As a result, the creative process becomes more research-oriented and analytical, enabling designers to evaluate the effectiveness of certain solutions even before implementation.

Another important aspect of using artificial intelligence in multimedia design is content personalization. Modern AI systems can adapt visual and interactive elements to users' preferences, behavior, and interaction patterns. This allows designers to create more engaging and user-oriented products, where each user receives a slightly different experience. As a result, multimedia design is becoming not only more flexible but also more focused on individual needs, which significantly increases the effectiveness of communication with the audience.

In addition, artificial intelligence accelerates the design process and optimizes production workflows. Many stages that previously required significant time, such as prototyping, testing visual solutions, and analyzing user reactions, can now be partially automated. This allows designers to focus more on conceptual development and creative decision-making rather than routine operations. At the same time, it raises questions about the balance between human creativity and machine-generated solutions, a topic that warrants further research.

In conclusion, artificial intelligence significantly transforms approaches to multimedia design, acting not only as a technical tool but also as a full-fledged co-creator in the creative process. Its application allows designers to expand the boundaries of artistic expression, optimize production processes, create innovative forms of user interaction, and explore new horizons in digital art. AI technologies are becoming a factor that changes the very nature of creativity, making it more analytical, interactive, and experimental. At the same time, this transformation is accompanied by a number of challenges – primarily ethical, legal, and creative – which require a deeper understanding, public discussion, and the development of clear methodological approaches to address them.

The prospects for further research lie in a deeper analysis of the interaction between humans and artificial intelligence in the creative process, defining the boundaries of authorship and originality in works created with the involvement of AI, as well as developing legal mechanisms for the protection of intellectual property.

References:

1.Kolisnyk O.V. The impact of artificial intelligence on multimedia design. URL: <https://opac.library.pl.ua/bib/2629670> (accessed: 25.04.2026).

2.Mykhailova R.D., Paska O.M. The use of artificial intelligence in design processes. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/24793/1/APSD_2023_V2_P359-362.pdf (accessed: 25.04.2026).

3.Baranovskyi S.V. Artificial intelligence in creative industries. URL: https://jai.in.ua/archive/2023/ai_mono.pdf (accessed: 25.04.2026).

4.Artificial Intelligence and the Creative Double Bind. URL: <https://harvardlawreview.org/print/vol-138/artificial-intelligence-and-the-creative-double-bind/> (accessed: 25.04.2026).

Марина КРАХМАЛЬОВА, 3 курс бакалаврату, спец. «Монументальний живопис»

Науковий керівник: викладачка **Євгенія СИЛКА**
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ОПАЛІЗМ ЯК АВТОРСЬКИЙ СТИЛЬ САКІТА МАМАДОВА

Сучасне образотворче мистецтво характеризується різноманіттям індивідуальних художніх практик, серед яких особливе місце займають авторські стилі, що формують нові напрямки у живописі. Одним із таких явищ є опалізм – унікальний художній стиль, створений азербайджанським митцем Сакітом Мамадовим. Його творчість вирізняється самобутнім підходом до трактування кольору та світла, що надає творам особливої емоційної насиченості та декоративності (рис. 1) [1].



Рис. 1. Роботи художника

Актуальність дослідження зумовлена зростаючим інтересом до індивідуальних авторських стилів у сучасному мистецтві, які поєднують національні традиції з новітніми художніми підходами (рис. 2) [2]. Творчість Сакіта Мамадова, зокрема розроблений ним стиль опалізму, є яскравим прикладом такого синтезу, що сприяє розширенню уявлень про можливості

живопису як засобу емоційної та естетичної виразності. Вивчення опалізму дозволяє глибше осмислити роль кольору, світла та декоративності у формуванні сучасних мистецьких тенденцій.

Сакіт Мамадов народився 5 серпня 1958 року в Азербайджані. Він здобув професійну художню освіту та з ранніх років присвятив себе живопису. Уже в 1980-х роках відбулася його перша виставка, після чого творчість митця набула міжнародного визнання. Сьогодні він є Народним художником Азербайджану, а його роботи експонуються в музеях і приватних колекціях різних країн світу. Визначальним внеском митця в сучасне мистецтво стало створення авторського стилю – опалізму. Назва цього напрямку походить від дорогоцінного каменю опалу, що відзначається

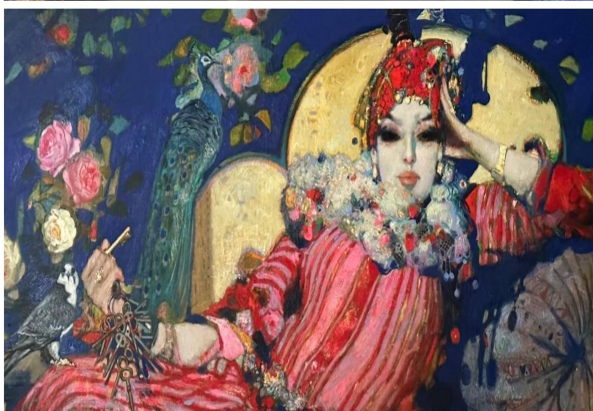


Рис. 2. Втілення національних традицій у роботах художника

унікальною грою світла й кольору. Наслідуючи цей ефект, художник використовує багатшаровий живопис, складні колористичні переходи та мерехтливі світлові відблиски. У межах опалізму колір виступає головним засобом художньої виразності та передавання емоційного стану. Картини Сакіта Мамадова вирізняються яскравою та насиченою палітрою, у якій домінують теплі відтінки червоного, золотого й помаранчевого, доповнені контрастними синіми та зеленими тонами. Їм притаманні декоративність, гармонійне поєднання світла і кольору, а також синтез реалістичних і фантазійних елементів, що створює атмосферу святковості, витонченості та емоційної піднесеності. Особливе місце у творчості художника займає портретний живопис. Його образи відзначаються ідеалізованою красою та нагадують порцелянові ляльки з ніжними й виразними рисами обличчя. У

своїх роботах митець прагне передати не лише зовнішню схожість, а й внутрішній світ людини, її характер і настрої. Завдяки поєднанню традиційних культурних мотивів Азербайджану із сучасними художніми підходами опалізм утвердився як самобутній і впізнаваний напрям у світовому мистецтві.

Отже, опалізм як авторський стиль Сакіта Мамадова є значним внеском у розвиток сучасного образотворчого мистецтва. Його особливості – багатшаровість живопису, складна колористика та активна роль світлових ефектів – формують унікальну художню мову, що поєднує реалістичні та фантазійні елементи. Творчість митця демонструє можливості синтезу традиційної культури та новітніх мистецьких тенденцій, завдяки чому опалізм утверджується як самобутній напрям сучасного мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Mammadov, Sakit. Opalism. Official Website of Sakit Mammadov. URL: <https://www.sakitmammadov.art/opalism> (дата звернення: 09.04.2026).

2. Mammadov, Sakit. About the Artist. Official Website of Sakit Mammadov. URL: <https://www.sakitmammadov.art/about-artist> (дата звернення: 09.04.2026).

3. Opalizmin Resim Sanatına Estetik Zenginlikleri ile Katkısı. International Journal of Humanities and Art Research. URL: <https://ijhar.net/paper/index?id=327&title=Opalizmin+Resim+Sanat%C4%B1na+Estetik+Zenginlikleri+ile+Katk%C4%B1s%C4%B1> (дата звернення: 09.04.2026).

Софія КРИСАНОВА, 3 курс бакалаврату, ОПШ «Графічний дизайн»

Науковий керівник: канд. мистецтвознавства, професорка **Надія СБІТНЄВА**
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ШРИФТОВИЙ ДИЗАЙН ЯК ІНСТРУМЕНТ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ АНДРІЯ ШЕВЧЕНКА)

У сучасному інформаційному просторі графічний дизайн відіграє значно ширшу роль, ніж лише оформлення візуальних повідомлень. Він стає важливим інструментом культурної комунікації та формування ідентичності суспільства. Одним із ключових елементів цієї комунікації є шрифт, адже саме через нього передається значна частина інформації у візуальному середовищі. Шрифтовий дизайн здатний не лише забезпечувати читабельність тексту, а й формувати емоційний та культурний контекст повідомлення [1]. Особливе значення це питання набуває у контексті розвитку сучасної української культури, де зростає потреба у власній візуальній мові. У цьому процесі важливу роль відіграють українські дизайнери, які працюють над створенням сучасних кирилических гарнітур. Серед них помітне місце займає Андрій Шевченко – один із найбільш відомих українських шрифторобів, чії розробки поєднують

функціональність сучасної типографіки з елементами національної графічної традиції.

Підхід Андрія Шевченка до створення шрифтів значною мірою базується на принципах функціональної типографіки, сформованих у традиціях модернізму. Важливим для нього є системність побудови шрифтової форми, де кожна літера розглядається як частина цілісної графічної структури. Такий підхід перегукується з принципами швейцарської школи типографіки, що підкреслює важливість пропорцій, ритму та гармонійного співвідношення чорного та білого простору у тексті [2]. Однією з перших масштабних робіт дизайнера стала гарнітура Oksana, яка демонструє прагнення до більш органічної та пластичної форми літер. На відміну від суворих геометричних гротесків, у цьому шрифті відчувається вплив рукописної традиції та української каліграфії. Завдяки м'яким переходам штрихів і зрівноваженим пропорціям гарнітура поєднує виразний характер із високою читабельністю. Такий підхід дозволяє використовувати її як у текстових наборах, так і у графічних комунікаціях, де важливо передати емоційність і пластичність форми.

Наступним важливим етапом у творчості дизайнера стала гарнітура Vandera Pro (2014). Цей шрифт має більш стриманий та структурований характер. Його графіка побудована на чітких вертикалях і стабільних пропорціях, що створює відчуття сили та впевненості. Назва шрифту також формує додатковий культурний контекст, завдяки чому гарнітура стала активно використовуватись у соціальних, культурних і громадських проектах. Таким чином, шрифт виступив не лише технічним інструментом набору тексту, а й засобом символічної комунікації у суспільному просторі [4].

Особливе місце серед робіт А. Шевченка займає муніципальний шрифт Mariopol, створений для візуальної айдентики міста. Ця гарнітура має більш стриманий та раціональний характер і базується на принципах геометричного гротеску. Простота форм, чіткість контурів і збалансовані пропорції роблять її ефективною у навігаційних системах та міському середовищі. Водночас шрифт виконує важливу символічну функцію, адже допомагає формувати впізнавану візуальну мову міста та сприяє розвитку локальної ідентичності. Після подій 2022 року цей шрифт набув додаткового значення, ставши символом пам'яті та солідарності у міжнародному культурному просторі [3].

Окрім створення шрифтових гарнітур, Андрій Шевченко активно працює у сфері плакатного дизайну. У своїх роботах він використовує мінімалістичні композиційні рішення, де ключову роль відіграє типографіка. Лаконічність форми, чітка ієрархія елементів і продумане використання простору дозволяють створювати виразні візуальні повідомлення, які легко сприймаються глядачем. У таких роботах шрифт стає головним носієм змісту та емоційного впливу.

Висновки. Сучасний український шрифтовий дизайн є важливим елементом розвитку національної візуальної культури. Роботи Андрія

Шевченка демонструють можливість поєднання міжнародних принципів функціональної типографіки з особливостями української графічної традиції. Аналіз гарнітур Oksana, Bandera Pro та MagiurOl показує, що шрифт може виконувати не лише практичну функцію передачі інформації, а й виступати засобом формування культурної ідентичності. Через форму літер, пропорції та характер графіки дизайнер створює візуальні образи, які відображають сучасні суспільні процеси та культурні цінності. Таким чином, шрифтовий дизайн можна розглядати як інструмент візуальної комунікації, здатний формувати образ країни у сучасному інформаційному просторі.

Список використаних джерел:

1. Ковальчук О. Г. Шрифт як складова візуальної ідентичності України. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 47, т. 2. С. 89–94.
2. Ковальчук О. Айдентика регіонів України. *Projector mag*. URL: https://prjctr.com/mag/identity_ukrainian (дата звернення 27.03.2026).
3. Логвиненко Б. Бердянськ. Шрифт як культурний код. *Ukrainer*. URL: <https://www.ukrainer.net/berdiansk-shryft/> (дата звернення 27.03.2026).
4. Хмельовська О. Традиція нероз'єднання шрифту й каліграфії. Читомо. URL: <https://chytomo.com/andriy-shevchenko-shryftovomu-dyzayneru-potribna-terplyacha-druzhyna/> (дата звернення 27.03.2026).
5. Andrij Shevchenko Portfolio. *Behance*. URL: <https://www.behance.net/andrij> (дата звернення 27.03.2026).

Yuliia KRULEKOVSKA, 3rd-year Bachelor's student, majoring in Environmental Design

Scientific supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor

Alla HOVORUN

Kharkiv State Academy of Design and Arts

ANALYSIS OF CURRENT TRENDS IN THE PROJECT EXHIBITION "ILLYA REPIN: PALETTE OF HIS NATIVE LAND"

The project "Ilya Repin: Palette of the Native Land" is based on the idea of using modern technologies and a humanistic approach to architecture to reveal how the artist's life and creativity are shaped by a deep connection to his roots and the landscape of his native region. The exhibition design aimed to deliberately break down the barrier between the viewer and the art, transforming the museum exhibition space into a 'living' artist's studio, where every visitor embarks on a journey of sensory discovery. Thus, several main principles of the design have been emphasised:

1. Exciting experience and accessibility.

Instead of old static displays, we want to create an exciting space. The visitor becomes a part of what is happening. Consequently, we use motion sensors and holograms - so the art looks alive, like in the best museums in the world. Also,

there are no thresholds or steps in our design. Everyone can enter: small children, people with disabilities. This makes the museum look like an open urban space.

2. Architecture tells a story

The interior is not just a decoration. It tells the story of the artist through its forms. The wavy lines on the walls resemble the Siversky Donets River. There is also furniture in the form of palettes and brushes that can evoke the feeling of a real artist's workshop. So, architecture and art together form one whole.

3. Physical approach – digital and real together

Our project combines screens and real objects. Visitors can see digital copies, but they can also touch textured paper or try drawing. I use environmentally friendly materials and smart lighting. This lighting changes according to human rhythms. This makes the exhibition healthy and comfortable.

4. Sound and nature

We also use sound design. Directional sound means that you can hear the steppe or the workshop only when you are standing near a certain exhibit. Inside, we add elements of the nature of Slobozhanshchyna. This helps people relax and feel Repin's love for his land.

5. Flexibility and the future

Since we use BIM modeling, the exhibition is mobile. You can change most things for lectures or new exhibits. Augmented reality (AR) has also been added. Visitors can use their smartphones to interact with the exhibition even after they return home.

6. Light as drama

In our project, light is used not just as a technical tool. It can help tell a story. Accent lighting makes the most important paintings look like they are glowing. LED lights along the lines of the "river" change their brightness depending on the number of people in the room. So, the space seems to breathe with the visitors.

7. Museum as a place for communication

Our project changes the idea of a museum. It is not a silent archive any longer. It is a place for communication. There is an open reception and cozy relaxation areas where people can stop, chat, and share their feelings. There are also interactive color stations and special places for children. You learn art theory by making something with your own hands.

8. Local context and identity

The exhibition is located in the historical center of Kharkiv on Sumska Street. It shows the connection between the past and the present. The facade and entrance are designed to fit well into the city. This attracts people who are just passing by. This makes art an ordinary part of everyday life.

9. The material concept of our project "Ilya Repin: Palette of the Native Land" is modern, ecological, and comfortable.

We want to combine historical heritage with new technologies. That is why we choose those materials that remind us of the nature of Slobozhanshchyna and the work of Ilya Repin.

The main material in my museum is natural light wood. This wood has a special meaning. It symbolizes the artist's blank canvas. It also embodies the natural

beauty of the region where Repin was born and lived. We use wood not only on the floor but also for large architectural forms. For example, we create installations in the form of brushes. There is also a central table in the form of a palette. All these forms are made of warm, light wood.

This choice of materials gives the space a sense of home. The museum becomes warm and welcoming. Visitors do not feel like they are in a cold, quiet gallery. Instead, they feel comfortable and creative. The space invites them to stop, look, and even create something themselves.

The choice of the theme for this exhibition was not only designated by art history, but also by the fact that it is a part of my identity. I live in Chuguiv, the hometown of the master, where every corner breathes his legacy. Studying at the Repin Art School laid the foundation for my creative vision. By creating this exhibition, I seek to pay tribute to the genius who made our region famous throughout the world.

However, this project is more than just a tribute to my roots. It arises from the need to bridge the imaginary gap between the academic mastery of the past and the modern viewer, accustomed to digital formats and interactivity. By exploring how classical Ukrainian heritage can be reinterpreted through current design trends, I seek to return the figure of Repin to the center of the national cultural discourse, emphasizing not only his global recognition but also his deep connection with Ukrainian roots.

References:

1. Memorial Museum of I. Yu. Repin: website. URL: <https://repin.in.ua/uk/memorialniy-muzey-iyu-riepina> (access date: 17.04.2026).

2. Ukraine in the works of Ilya Repin / Country_Z. 2024. URL: <https://www.krainaz.org/202403/952-repin> (access date: 17.04.2026).

3. "The Cossacks write a letter to the Turkish Sultan": 8 interesting facts about the symbolic painting / <https://www.google.com/search?q=Ukrainky.com.ua>. URL: <https://ukrainky.com.ua/zaporozhczhi-pyshut-lyst-tureczkomu-sultanu-9-czikavynok-pro-kartynu-symvol/> (access date: 17.04.2026).

4. Repin's painting I. Yu. – all about the large canvas / "Amber of Ukraine" : blog. URL: <https://ukrburshtyn.com/ua/blog/vse-o-velikom-polotne-i-e-repina.html> (access date: 17.04.2026).

5. Ilya Repin: in love with Ukraine – 173 years since the birth of Ilya Repin / International public organization "Ukrainian Initiative" : website. URL: <https://www.ukrajinci.cz/krouzky-projekty/ukrajinska-skola+c12/173+a10026.htm> (access date: 17.04.2026).

Taisia KUZMINA, 4th-year Bachelor's student, major in "Design of clothes (footwear)"

Scientific supervisor: PhD in Art Studies, Associate Professor

Vladyslava HURDINA

Kharkiv State Academy of Design and Arts

LOCAL CULTURE AS A SOURCE OF INSPIRATION IN FASHION DESIGN

In today's globalized world, there is a growing need to comprehend, preserve, and promote cultural heritage, particularly its local expressions. In Ukraine, under the conditions of the full-scale Russian aggression aimed not only at territorial occupation but also at the systematic destruction of Ukrainian cultural heritage, the issue of preserving and reinterpreting local traditions and history has acquired particular significance. Engaging with regional histories, conveying and promoting them through the means of contemporary design contributes to a deeper understanding of cultural processes both within the country and on the international stage. Addressing such themes is an important factor in preserving Ukraine's national identity and cultural distinctiveness.

A noteworthy example is the BEVZA brand, which subtly reinterprets Ukrainian cultural heritage by integrating national symbols into the wardrobe of the modern woman. In 2025, BEVZA presented a collection as a homage to the work of Kazimir Malevich. Within the collection, the external conciseness of forms is combined with inner expressiveness, with the square serving as the central compositional element. Presented during New York Fashion Week, the collection recontextualizes the Ukrainian dimension of Malevich's art for the global audience and emphasizes his connection to Ukrainian cultural tradition. The designer merges contemporary trends with cultural heritage, creating a distinct communicative message aimed at representing Ukrainian identity within the global sphere [1].

The Ukrainian brand PODYH, founded by an architect, draws inspiration from various architectural styles. The designer emphasizes that, unfortunately, Ukraine faces the problem of losing modernist architectural landmarks. Therefore, the brand's work aims to draw attention to the disappearance of this cultural layer and to highlight the beauty and value of architectural heritage, accompanying its collections on the website with structured information and aesthetically refined visual materials. For instance, the KYIV MODERNISM collection interprets the aesthetics of Kyiv modernism of the 1960s-1980s through concise forms, functionality, and a restrained color palette, transforming architectural imagery of iconic buildings into contemporary clothing and accessories design. The architecture and traditions of the Carpathians inspired the KHYZHA collection, the unique wooden architecture of the Chernihiv region became the basis for the MEREZHIVO collection, and the SARAY collection was born from a desire to reconnect with Crimea [2].

The examples above demonstrate that inspiration drawn from Ukrainian cultural heritage goes beyond direct quotation or stylization, acquiring the character of conceptual interpretation that enables the integration of historical narratives into contemporary fashion trends; contemporary designers also turn to the Kharkiv “Slovo” Building as a source of inspiration, as exemplified by the embroidered shirts of the Ukrainian brand of modern embroidered clothing Etnodim, which, within the 2021 collection “Etnodim Manifest” created one of its most recognizable pieces—the “Slovo” shirt, featuring a loose, contemporary cut and embroidered elements that reference Ukrainian intellectuals, residents of the Kharkiv “Slovo” Building who were subjected to repression, while the brand’s designers developed a new symbolic language of embroidery, including branched stitching, symbolizing the writer Mykola Khvylovy, straight lines resembling birch stripes represented Les Kurbas and the actors of the Berezhil Theatre, cherries symbolizing the humorist writer Ostap Vyshnia, among others; over five years, the “Slovo” shirt by Etnodim has become iconic for Ukrainians, and its cultural significance is further confirmed by the fact that in 2022 it became part of the archive of the Ivan Honchar Museum [3]; a similar approach can be seen in a collection created by the Ukrainian brand byMe in collaboration with the media platform Ukraïner, dedicated to the regions of Ukraine, where the central piece—the “Highways of Ukraine” shirt—also incorporates symbolic embroidery elements, including motifs of Petrykivka painting from the Dnipro region, wooden architecture from Sivershchyna, the lighthouse of the Azov region, as well as the Kharkiv “Slovo” Building [4]; the Ukrainian brand Oliz has also created silk scarves dedicated to cultural figures of the Sixtiers movement and the Executed Renaissance, with prints based on illustrations by Nadiia Khart, produced in ink on archival paper.

However, design approaches are more often limited to the use of visual markers—such as portraits and textual quotations—applied to basic garments like T-shirts or hoodies. This approach undoubtedly contributes to the popularization of the theme, especially when brands complement their products with informational materials by providing content on their websites about the “Slovo” Building, its history, and cultural significance. Examples include Hunky Dory, Ukraine Shop, Litae Brand, Platform for Urban Development and others. However, there is a lack of examples demonstrating a deeper artistic interpretation of the source of inspiration, where the cultural heritage of the “Slovo” Building serves as the foundation for shaping a holistic concept of a collection, also influencing form-making processes, structural solutions, material exploration, and the overall visual system; it is precisely this



Pic. 1 Mood Board

approach that enables a shift from illustrative reproduction to profound interpretation.

Within the framework of the Bachelor's qualification thesis, a women's casual wear collection with elements of deconstruction was developed, aiming to promote the local history of the city of Kharkiv and its artists-particularly the residents of the "Slovo" Building-both nationally and internationally, as well as to highlight the tragic pages of Ukrainian history through contemporary fashion design. The "Slovo" Building is a unique residential structure constructed in the late 1920s specifically for representatives of the Ukrainian creative intellectuals. Its architectural feature is its "C"-shaped form, symbolically referencing the word "Slovo" ("Слово", eng.-"Word") and emphasizing its intended function as a space for writers. The building housed leading cultural figures of its time who shaped Ukrainian culture, including Mykola Khvylovy, Les Kurbas, Ostap Vyshnia, Valerian Pidmohylny, Mike Johansen, and others. Initially conceived as a center of creativity, it became a place where an active artistic life flourished and new ideas and directions in literature and theatre emerged. However, with the strengthening



Pic. 2 Fashion Sketch

of the totalitarian regime, the building turned into a site of tragic events: most of its residents became victims of repression, arrests, and executions. Therefore, today the "Slovo" Building stands as a symbol of both cultural flourishing and the destruction of the Ukrainian intellectual elite.

The image of the building combines ideas of creativity, freedom, loss, and memory, making it a powerful source of inspiration for artistic practices.

The collection intends to combine artistic expressiveness with historical memory, making it accessible and meaningful to audiences worldwide. The incorporation of contemporary approaches in the fashion industry, in particular the use of deconstruction as a reflection of psychological and emotional states, enables the creation of narrative-driven garments that extend beyond the utilitarian understanding of clothing and transform it into a medium of artistic expression (Pic. 1-2).

The collection is integrated into the real context of consumption and corresponds to the demands of the modern fashion industry. At the same time, the garments possess a distinct artistic character and can be used for special occasions such as art presentations, cultural events, or participation in fashion weeks. The

combination of wearability and conceptual depth reflects the current consumer demand, where increasing value is placed on pieces with a story and a meaningful idea. This approach contributes to the popularization of the topic and the expansion of international awareness of the local cultural context of the city of Kharkiv.

References:

1. Signature Minimalism and Malevich's Legacy in the New BEVZA Collection. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/firmoviy-minimalizm-ta-spadshchina-malevicha-u-noviy-kolekciji-bevza-60863.html> (accessed: 02.03.2026).
2. PODYH. URL: <https://podyh.com/uk> (accessed: 02.03.2026).
3. Etnodim. URL: <https://etnodim.ua/> (accessed: 02.03.2026).
4. Ukraïner x byme: The Symbol of Roads That Became Part of Our Memory. URL: <https://www.ukraïner.net/cooperation/byme/> (accessed: 02.03.2026).

Вікторія КУШНАРЕНКО, 4 курс бакалаврату, спец. «Дизайн одягу (взуття)»

Науковий керівник: канд. мист., доцентка **Владислава ГУРДІНА**
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

СТАЛИЙ ДИЗАЙН ЯК ГЛОБАЛЬНИЙ ТРЕНД В ДИТЯЧОМУ ОДЯЗІ

В сучасному світі зростає потреба у впровадженні принципів сталого дизайну в індустрії моди. Виробництво одягу є одним із джерел надмірного споживання ресурсів і текстильних відходів, що актуалізує пошук нових підходів до проектування, орієнтованих на екологічність, довговічність, етичність і відповідальне споживання. Особливої значущості цей напрям набуває у контексті дитячого одягу, оскільки діти швидко ростуть, що впливає на часту зміну гардероба, а разом з тим і збільшення обсягів споживання.

У 2026 році в дизайні дитячого одягу особливу увагу приділяють самовираженню: одяг стає інструментом для дітей, щоб експериментувати з кольорами, текстурами та стилями, відображаючи власну індивідуальність. Батьки водночас шукають баланс між модним виглядом та практичністю, що забезпечує продуманий дизайн, який поєднує естетику, комфорт і функціональність. Загалом на 2026 рік одяг оверсайз залишається домінуючим трендом дитячої моди в пом'якшених пропорціях і грайливих кольорах. Речі вільного крою дозволяють дітям рухатися і почуватися комфортно. Оверсайз силует, натхненний вуличним одягом, також підтримує сталий розвиток, оскільки діти швидко виростають з їхнього одягу. Елементи спортивного стилю залишаються сильним фактором впливу на дитячу моду та відображають сучасний спосіб життя, де важливими є гнучкість, комфорт та легкий перехід від активного дозвілля до соціальних ситуацій [1, 2].

Загалом тренд-прогнози дитячого одягу 2026 вказують на все більше

відображення цінностей сталого розвитку, при цьому поєднуючи практичність, інновації та креативність. Дитячий одяг стає не лише стильним, а й відповідальним щодо навколишнього середовища [1]. Батьки все частіше надають перевагу екологічно свідомим варіантам з органічної бавовни, бамбука та перероблених волокон. Ці матеріали ніжні для чутливої шкіри, водночас зменшуючи вплив на планету [2].

Sally Dear, у своєму прогнозі тенденцій дитячої моди на 2026 рік, вказує на ціноутворення, як важливий фактор. Швидкість росту дітей та активність зношування одягу залишає швидку моду найбільш поширеним варіантом для покупок. Водночас виробники вищого цінового сегменту дедалі частіше купують як подарунки або предмети з емоційною цінністю. Для преміальних брендів це означає необхідність доносити споживачеві цінність продукту через обмежені випуски, сертифіковані якісні матеріали, унікальний та довговічний дизайн, прозорість та інформативність. Також авторка зазначає важливість спільноти. Бренди, які керуються сталими цінностями, виходять за межі самого продукту і інвестують у створення довготривалих відносин зі споживачем через відчуття приналежності та спільні цінності. В цьому контексті дизайн дитячого одягу має викликати емоційний зв'язок та подібатися певній аудиторії, формуючи лояльність і впізнаваність бренду [3].

Тож всі проаналізовані платформи акцентують увагу на тому, що сталий розвиток залишається головною рушійною силою дитячої моди у 2026 році. Свідомі бренди зосереджуються на комфорті, натуральних дихаючих матеріалах довговічності та позачасовому дизайні, заохочуючи до тривалішого носіння та більш відповідального споживання з раннього віку [2]. У 2026 році успіху досягнуть бренди, які забезпечують простоту вибору для сімей, орієнтуючись на перевірені тканини та якісний дизайн, чесно будують довіру через прозорість, цінності та послідовність. Дитяча мода продовжує розвиватися, інтегруючи інновації, сталий розвиток та емоційну цінність у кожен виріб [3]. Можна зробити висновок, що в цілому, дитяча мода 2026 року відзначається поєднанням практичності, емоційної виразності та усвідомленого вибору матеріалів. Батьки можуть формувати гардероб, який відповідає активному способу життя, підкреслює індивідуальність дитини та підтримує сталість та інклюзивність.

Тож такі принципи сталого дизайну, як то використання екологічних і безпечних матеріалів, застосування підходів zero waste, створення позачасового дизайну, можуть бути ефективно реалізовані і в проектуванні дитячого одягу. Варто відмітити, що дитячий одяг має короткий термін служби не лише через швидку зміну трендів, а й через природний ріст дитини [4, с. 127]. Дитячий одяг становить значну частку постспоживчих відходів через швидке зростання дітей. Дизайнери, які орієнтуються на сталі принципи, схильні впроваджувати багатофункціональні рішення, що дозволяють продовжити життєвий цикл виробів та зменшити текстильні відходи [5]. Тому для продовження експлуатації важливо звернути увагу на адаптацію розмірів одягу до росту й фігури дитини. Безрозмірний одяг

базується на комбінуванні конструктивних прибавок у одній моделі, що підходить для різних розмірів. Сюди також можна віднести речі оверсайз.

Метод трансформації дозволяє змінювати форму одягу або окремі елементи всередині однієї моделі через додавання, відбирання, перестановку, зміну орієнтації чи зникнення/появу деталей [4, с. 128]. Багатофункціональний дизайн передбачає гнучкість використання: одяг може трансформуватися за розміром дитини, змінювати функцію або легко піддаватися переробці наприкінці життєвого циклу. Важливо, що багатофункціональний дизайн не лише зменшує негативний вплив на довкілля, а й сприяє економічній вигоді для сімей, оскільки один виріб може слугувати довше і для різних цілей [5].

В межах кваліфікаційної роботи бакалавра, на основі вивчених тенденцій, було розроблено колекцію демісезонного одягу повсякденного і святкового призначення для дівчат молодшого шкільного віку. У колекції використано напів прилеглі та вільні силуети, а також всі вироби передбачають можливість трансформації. Текстильне рішення включає батист, натуральний шовк та залишки стьобаної плащової тканини, яким буде надано нового життя. В оздобленні застосовано ручну вишивку та аплікацію. Звернення до творчості В. Кричевського, як джерела натхнення, зумовлено актуальністю популяризації української культури та делікатне занурення в неї нових поколінь (Іл. 1).

Основною дизайнерською задачею було визначено відповідність розробки принципам сталого дизайну. Це знаходить відображення у: використанні натуральних, гіпоалергенних, безпечних матеріалів у виробі, що контактують з тілом дитини; залученні методу безвідходного крою у верхньому одязі; наданні другого життя матеріалам (використано залишки виробництва, які підлягали спалюванню); можливості трансформації виробів, що збільшує варіативність носіння і призначення та подовжує можливий термін носіння при зростанні; позачасовості, пропозиція не підпорядковується швидким трендам; ознайомлення з українською культурою юного покоління.



Рис. 1 Художній ескіз колекції

Список використаних джерел:

1. 2026 Kids Fashion Trends to Watch. URL: <https://gigglesandgracekids.com/blogs/news/2026-kids-fashion-trends-to-watch> (дата звернення 20.02.2026).

2. Top Kids' Fashion Trends to Watch on 2026. URL: <https://www.masarishop.com/newsroom/fashion-style/kids-fashion-trends.html> (дата звернення 20.02.2026).

3. Dear S. Children's Fashion in 2026: Trends, Market Realities & What's Next. URL: <https://duckyzebra.com/blogs/news/children-s-fashion-in-2026-trends-market-realities-what-s-next> (дата звернення 20.02.2026).

4. Особливості розробки колекції дитячого одягу за принципами еко-дизайну / Векліч А. М., Макалістер Т. О., Процик Б. О., Колосніченко О. В., Пашкевич К. Л. *International scientific and practical conference*. Venice, Italy, 2020 С. 126-130. DOI: 10.30525/978-9934-26-004-9-102

5. Jalil M., Shaari N. SUSTAINABLE KIDS FASHION: DESIGNERS' VIEWPOINT TOWARD MULTIFUNCTIONAL CHILDREN'S WEAR DESIGN. *ALAM CIPTA International Journal Of Sustainable Tropical Design & Practice* 16(1):2-11, 2023. DOI:10.47836/AC.16.1.ART01

Еліна ЛАРИНА, 4 курс бакалаврату, спец. «Дизайн середовища»

Наукові керівники: канд. мист., професорка **Світлана КРИВУЦЬ**; викладач

Даниїл ДЬЯКОНОВ

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ТЕНДЕНЦІЇ ФОРМУВАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ ОЗЕЛЕНЕННЯ В ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРНОГО ПРОСТОРУ

У сучасному дизайні інтер'єрів все більшого значення набуває включення природних елементів, зокрема рослин. Напрямок, відомий як **біофільний дизайн**, передбачає створення середовища, елементи якого імітують природні умови та сприяють психологічному та фізичному здоров'ю людини. Наукові дослідження показують, що присутність рослин у приміщеннях може позитивно впливати на настрій, концентрацію, рівень стресу та навіть фізичне відновлення після хвороб або травм [1,2]. Однією з найпомітніших тенденцій сьогодення стало вертикальне озеленення. Фітостіни, зелені модулі та підвісні конструкції дозволяють «оживити» навіть невеликі приміщення, не перевантажуючи їх. Такі рішення не лише виглядають ефектно, а й реально впливають на якість середовища: очищують повітря, зменшують шум, покращують мікроклімат. Особливо доречні вони в офісах, навчальних закладах і реабілітаційних центрах, де атмосфера спокою та балансу має велике значення.

Ще одна сучасна тенденція – *інтеграція рослин безпосередньо в меблі та архітектурні елементи*. Наприклад, стіл із зеленими вставками, перегородка

з живими рослинами, полиці чи підвіконня з вбудованими контейнерами – усе це створює відчуття єдиного, «живого» простору, де функціональність поєднується з природністю, а інтер'єр перестає бути статичним – він ніби дихає разом із людиною.

Для створення в інтер'єрі осередків або композицій з природними рослинами необхідно дотримуватись декількох важливих питань, а саме:

усвідомлений підбір рослин: дизайнери враховують освітлення, вологість повітря, призначення приміщення та потреби його користувачів. Перевагу часто надають витривалим, невибагливим видам, які добре почувуються в умовах міського середовища;

не менш значущим є *врахування екологічного аспекту:* використання локальних рослин, автоматизованих систем поливу, енергоощадного освітлення допомагає зменшити вплив на довкілля та підтримати принципи сталого розвитку.

Окремо варто сказати про *емоційний вплив озеленення.* Рослини заспокоюють, знижують рівень стресу, підвищують концентрацію та працездатність. У медичних і реабілітаційних закладах природні рослини створюють атмосферу турботи й підтримки пацієнтів, що сприяє швидшому відновленню. У житловому приміщенні вони додають затишку, тепла й індивідуальності, дозволяють вирішити простір по-справжньому «своїм».

Одним із ключових аспектів впливу кімнатних рослин у медичних закладах є їхній *терапевтичний ефект* (рис.1). Кімнатні рослини мають добре відомі переваги для отримання результатів скорішого відновлення пацієнтів. У проведених на практиці дослідженнях пацієнти після хірургічних операцій, що знаходились в палатах з вікнами, які виходили на територію з видом на дерева, скоріше одужували в лікарні, мали менше ускладнень та менше знеболювальних препаратів порівняно з тими, хто мав палату перед цегляною стіною [Gaugler, 2005]. Подібні переваги спостерігаються і в ізольованих середовищах: мешканці антарктичних станцій, які взаємодіють із тепличними рослинами, повідомляють про підвищену психологічну стійкість та зменшення монотонності [Gaugler, 2005].



Рис.1. <https://pinterest.com/pin/70157706734030279/>

Список використаних джерел:

1. Бондаренко В.В., Кривуц С.В. Питання екології в системі міського середовища./ *Міжнародний науковий симпозиум «Сталий розвиток – стан та перспективи» SDEV'2018*, Львов , 28.02.2018. С.72-73
 2. Катріченко К.О., Васіна О.В., Кривуц С.В. Гармонізація інклюзивного середовища загальноосвітньої школи на основі концепції «Biophilic design»
 3. Gaugler, B. (2005). Impact of indoor plants on patient recovery in hospital settings. *Journal of Healthcare Design*. <https://journals.ashs.org/view/journals/hortsci/58/11/article-p1376.xml>
-

Ксенія ЛЕВЧЕНКО, 1 курс бакалаврату, спец. «Графіка»

Науковий керівник: доктор філософії, викладач кафедри рисунка

Андрій НЕСТЕРЕНКО

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

МИСТЕЦТВО ГАННИ СОБАЧКО-ШОСТАК: ТРАНСФОРМАЦІЇ СПАДКУ ТРАДИЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА

В селі Скопці на Полтавщині у звичайній селянській родині, без очевидних можливостей і перспектив у майбутньому, народилася у 1883 році 15 грудня Ганна Собачко-Шостак. Проте, саме про неї згодом французький художник Анрі Матісс говорить: «Не вам, а нам у вас треба вчитися, – побачивши на виставці роботи мистикіні у Парижі, – адже ви маєте велике національне мистецтво і унікальне народне мистецтво Ганни Собачко» [1]. Анрі Матісс – французький художник, скульптор і графік ХХ століття, засновник фовізму, який став одним із ключових митців, що суттєво вплинули на формування та розвиток художніх напрямів свого часу. Слова художника про Собачко-Шостак свідчать про унікальність її робіт, що стали відомі далеко за межами її села.

Та цього б не сталося, якби не одна людина – Анастасія Семиградова, котра була відомою меценаткою. Семиградова, перебуваючи у селі Скопці, помітила роботи молодій майстрині і була вражена побаченим. І це не дивно, Ганна вміло використовувала традиційні мотиви і візуальні образи з реальності, створюючи фантастичні композиції. Звичні для нас квіти у її роботах мали безліч чудернацьких варіацій, які впліталися одна в одну, обертаючись у казкових риб, птахів, що буяли кольором та оживали під вмілою рукою Собачко. Сама ж мисткиня казала: «Як намалювала би квітку точнісінько такою, як вона є, як всі її бачать, то мені б сказали люди у селі: “То ж не твоя квітка, Ганно, а природня, огородня”. Тому й вигадувала з голови». Ганна дуже любила квіти, влітку вона багато часу проводила у луках, милуючись квітами, у неї була думка, що квіти всміхались та

розмовляли з нею. Ця любов і її фантазія чітко прослідковуються у роботах Собачко: вона завжди могла вигадати нові та яскраві квіткові образи, кожна її композиція є унікальною.

Анастасія Семиградова замовляє у Ганни Собачко-Шостак рушник та запрошує її у свій маєток, виділяючи майстрині кімнату для майстерні. Невдовзі до них приїздить ще одна дуже важлива особа, завдяки якій ми зараз можемо говорити про роботи Ганни Собачко-Шостак – Євгенія Прибильська,

котра під час Другої світової війни зберегла велику колекцію творів Ганни, а перед смертю передала всі безцінні полотна сестрі на збереження. Вже у першу зустріч з Ганною та її творчістю, Євгенія вирішує сприяти

її професійному розвитку та популяризації її мистецтва.

Так, під впливом двох жінок у Собачко розпочався новий етап у житті.

Вона опанувала такий жанр, як декоративна графіка, та почала писати акварельними фарбами та гуашшю. У 1920-х роках її роботи, виконані у новій техніці, потрапили на виставку до Чехії, Франції та Великобританії. Популярність її не обійшла стороною і у рідній країні. «В роботах української художниці Ганни Собачко ми бачимо свіжість і



Рис.1. Дарунок землі. 1911 р.



Рис.2. Квітка-редька 1912 р.

яскравість, що є визначальними для духу молодих слов'янських народів» –так казала Олександра Екстер, мистикіні, котру вважають одною з найяскравіших фігур європейського авангарду ХХ століття [2]. Навіть, коли Ганна Собачко-Шостак відійшла у вічність, люди вкрили шлях від її дому до кладовища гілками червоної калини та несли її труну на вишитих рушниках. З часом її не забували, так, наприклад, поет Бровко присвятив вірша Ганні Собачко-Шостак на її сторіччя від дня народження.

Пам'ять про талановиту майстриню Ганну Собачко-Шостак живе в народі і сьогодні.

Список використаних джерел:

1.Пам'яті Ганни Собачко-Шостак. URL: <https://www.gallery.pl.ua/pamyati-ganni-sobachko-shostak.html#> (дата звернення 18. 04. 2026).

2.Український інститут національної пам'яті. URL: <https://uinp.gov.ua/istorychnyy-kalendar/gruden/15/narodylasya-ganna-sobachko-shostak> (дата звернення 19.04.2026).

3.Український тиждень. Діана Ключко: Хто така Ганна Собачко-Шостак? URL: <https://tyzhden.ua/khto-taka-hanna-sobachko-shostak/> (дата звернення 20.04.26).

Дар'я ЛІТКЕВИЧ, 3 курс бакалаврату, ОПП «Графічний дизайн»
Науковий керівник: канд. мистецтвознавства, професорка **Надія СБІТНЄВА**
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН ТА НЕЙРОМЕРЕЖІ: ЯК ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЗМІНЮЄ ТВОРЧУ ІНДУСТРІЮ

Штучний інтелект радикально змінює графічний дизайн: генеративні нейромережі (DALL·E, Midjourney, Stable Diffusion) дозволяють за секунди створювати десятки варіантів ілюстрацій, логотипів, макетів за текстовим описом, підвищуючи швидкість роботи на 60–75% [5]. Дизайнер перетворюється на куратора ідей, а ШІ стає потужним асистентом, хоча постають етичні виклики та ризик втрати унікальності.

Починаючи з 2021-2022 років генеративні моделі набули масової доступності та докорінно змінили підходи до візуального контенту в графічному дизайні. Працюючи з інструментами на кшталт Midjourney та Stable Diffusion, можна помітити, як дизайнери за лічені секунди отримують десятки варіантів ілюстрацій, постерів чи логотипів лише за текстовим запитом (промптом). Це не просто прискорює brainstorm і пошук референсів, а фундаментально змінює сам творчий процес, роблячи його більш ітеративним і експериментальним.

Найбільша цінність генеративного штучного інтелекту проявляється саме на початкових етапах творчого процесу: brainstorm ідей, експерименти з різними візуальними стилями, подолання творчих блоків [3]. Це принципово інший підхід до дизайну – замість того, щоб годинами малювати один варіант, дизайнер може за 30-90 секунд згенерувати 20-60 концептів і миттєво відібрати 4-7 найперспективніших [4]. Однак тут криється важливий нюанс: якість результату повністю залежить від того, наскільки глибоко дизайнер розуміє візуальну мову. Промпт-інжиніринг – це не просто технічна навичка, це мистецтво перекладу творчого задуму в структуровані команди. Потрібно вказати не лише об'єкт, а й композицію, освітлення, кольорову гармонію, настрій, референси на художників чи епохи. Фактично, ШІ змушує

дизайнера чіткіше формулювати свою ідею ще до її втілення – це принципово нова форма візуального мислення.

Аналізуючи переваги нейромереж, можна виділити три ключові аспекти. По-перше, радикальна економія часу: проекти реалізуються в 2–4 рази швидше, а кількість протестованих варіантів зростає з 5–15 до 80–150 за день [2]. По-друге, демократизація професії: студенти та фрілансери без досвіду малювання створюють візуально якісні матеріали. По-третє, звільнення від рутини: ШІ бере на себе генерацію текстур, ретуш, очищення фонів, підбір палітр. Особливо цікавим є застосування ШІ у брендингу: можливість за хвилини згенерувати сотні варіантів логотипів і протестувати їх на читабельність, масштабування, монохромне сприйняття [3]. Це не замінює дизайнера, а розширює простір для експериментів. У 3D-графіці ШІ створює базові моделі з 2D-зображень, що раніше вимагало годин ручної роботи.

Проте є серйозні етичні проблеми, які індустрія ігнорує. Більшість моделей навчалися на мільйонах робіт без згоди авторів [4] – це системний плагіат. Коли тисячі дизайнерів використовують одні й ті ж моделі (Stable Diffusion 1.5, SDXL), виникає характерний «AI-look» – гладкі градієнти, передбачувані композиції, відсутність живої недосконалості [1]. Ми ризикуємо створити візуально гомогенний світ, де все виглядає професійно, але нічого не має душі. Технічні обмеження також критичні: артефакти, втрата емоційної глибини, відсутність культурного контексту [1; 4]. ШІ створює технічно ідеальні, але «порожні» зображення. Юридична невизначеність щодо авторських прав [4] ускладнює комерційне використання – і це фундаментальна проблема для індустрії. Можливо, майбутнє за гібридним підходом. Нейромережа генерує сирий матеріал, дизайнер критично оцінює, відбирає, доопрацьовує, додає смисл і емоційну автентичність [3]. Без людського втручання ШІ-контент залишається технічною демонстрацією, а не мистецтвом чи дизайном.

Висновки. Штучний інтелект не замінить графічного дизайнера – він трансформує професію від виконавця до креативного стратега та етичного куратора. Успішними будуть ті, хто навчиться синтезувати потужність ШІ з людською емпатією, критичним мисленням та культурною чутливістю. Можна передбачити, що у 2025–2030 роках дизайнер стане диригентом технологій, який зберігає в роботі людяність, глибину та унікальність – те, що робить дизайн не просто естетично привабливим, а значущим для людей.

Список використаних джерел:

1. Alderson R. Graphic design among most at-risk jobs from AI – report. Design Week. 2025. URL: <https://www.designweek.co.uk/graphic-design-among-most-at-risk-jobs-from-ai-report/> (дата звернення: 08.03.2026).
2. Behance. Design Trends 2025. 2025. URL: <https://www.behance.net/gallery/209674381/Design-Trends-2025> (дата звернення: 08.03.2026).
3. Gerenko S. Artificial Intelligence in Graphic Design: the Case of Generative Neural Networks. Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design. 2024. № 7(1). С. 78–91. URL: https://www.researchgate.net/publication/379619090_...

(дата звернення: 08.03.2026).

4.Beseda A. Як нейромережі змінять правила гри у креативній індустрії. Rocketmen. 2023. URL: <https://rocketmen.com.ua/ua/article/kak-nejroseti-izmenyat-pravila-igry-v-kreativnoj-industrii> (дата звернення: 08.03.2026).

Еміль Катіб огли МАМЕДОВ, аспірант кафедри методологій крос-культурних практик

Науковий керівник: професор, доктор мистецтвознавства **Зоя АЛФЬОРОВА**
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ МАТЕРІАЛЬНИХ ТА МЕДІЙНИХ ІНСТАЛЯЦІЙ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

У сучасному мистецтві інсталяція посідає особливе місце як форма, що виходить за межі традиційних формально-пластичних систем, притаманних скульптурі чи живопису. Її специфіка полягає у синтезі просторових, матеріальних і медійних елементів, які формують не стільки завершений об'єкт, скільки середовище взаємодії з глядачем. У цьому контексті аналіз композиції інсталяції постає проблематичним, оскільки класичні підходи, засновані на категоріях пропорції та ритму, виявляються недостатніми для опису динамічних, процесуальних і змінних елементів, з яких складається інсталяція. Композиція більше не зводиться до організації елементів у межах об'єкта, а функціонує як спосіб структурування елементів в просторі.

Таким чином, композиція в інсталяціях присутня, проте вона набуває нових форм, пов'язаних із просторово-часовою організацією середовища та створенням досвіду сприйняття глядача [1, с. 169]. Це особливо актуально для сучасного українського мистецтва, де співіснують як матеріальні (об'єктні), так і медійні інсталяції, що демонструють різні підходи до композиційної побудови. У зв'язку з цим постає необхідність виокремлення специфічних композиційних стратегій, притаманних окремим типам інсталяцій.

Матеріальна інсталяція, на відміну від інших форм тривимірного мистецтва, не обмежується окремим об'єктом, а формує цілісне просторове авторське висловлювання, у якому взаємодіють різноманітні елементи. У цьому випадку композиція постає як спосіб організації простору через розташування, масштабування та взаємозв'язок матеріальних компонентів. Вона не є замкненою структурою, а розгортається у фізичному просторі, залучаючи як елементи експозиції, так і глядача як активного учасника. У контексті матеріальної інсталяції український дослідник Гліб Вишеславський пропонує поділ за критерієм особливості побудови на 2 типи: монтаж речей за семантичними ознаками і монтаж речей за асоціаціями. Експонування за семантичними ознаками можна виділити концептуальні інсталяції

Л. Войцехова, С. Анфурієва та ін. За асоціаціями автор наводить як приклад чуттєво-інтуїтивні твори С. Параджанова, В. Бахтова, С. Якуніна, В. Рябченка та ін [2, с. 138].

До ключових композиційних елементів матеріальної інсталяції можна віднести структуру експонування (відкриту або замкнену), масштаб і пропорційні співвідношення об'єктів, ритм їхнього розташування, а також матеріали, з яких складається інсталяція. Важливим аспектом у контексті наративної інсталяції є послідовність сприйняття елементів. Отже, композиція тут функціонує як архітектоніка середовища, яка передбачає фізичну організацію простору з метою найбільш точної реалізації авторської задумки.

У якості прикладу в сучасному мистецтві України можна розглянути практики Жанны Кадирової, в яких матеріал відіграє визначальну роль у формуванні композиції. Використовуючи будівельні та урбаністичні матеріали, художниця створює інсталяції, де окремі об'єкти не лише займають простір, а й структурують його, формуючи специфічне середовище взаємодії. Композиційна організація таких робіт ґрунтується на поєднанні розташування об'єктів, модульності та ритмічності, що разом формує досвід перебування всередині твору.

На відміну від матеріальних інсталяцій, медійні інсталяції формують композиційне рішення через поєднання візуальних, звукових і цифрових елементів, що розгортаються у часі. У цьому випадку визначальним стає не стільки просторове співвідношення компонентів, скільки їхня часово-процесуальна взаємодія, що змінює сам принцип композиційної побудови.

До основних композиційних елементів медійної інсталяції належать світло як засіб організації простору, екран або проєкція як носій зображення, звук, час як структуроутворюючий чинник, а також інтерактивні механізми, що передбачають реакцію роботи на присутність або дії глядача. У такому контексті композиція постає як динамічна система, що не має фіксованого вигляду і реалізується в процесі сприйняття. Простір тут функціонує не лише як фізичне середовище, а як поле для розгортання подій наживо за участі глядача [3, с. 57].

Характерним прикладом є медійні інсталяції Оксани Чепелик, у яких поєднання відео, багатоканальних проєкцій і звуку створює складну інтерактивну структуру. Використання кількох екранів формує розосереджене поле зображення, позбавлене єдиного центру, тоді як відеоряд задає часову динаміку сприйняття. У таких роботах глядач не займає фіксованої позиції, а змушений самостійно вибудувувати траєкторію взаємодії, що безпосередньо впливає на конфігурацію композиції.

Отже, у медійних інсталяціях композиція втрачає ознаки стабільної просторової структури і набуває характеру процесуальної, відкритої системи, що формується через взаємодію медіаелементів і перцептивну активність глядача.

Проведений аналіз засвідчує, що композиція в інсталяції не зникає як художній принцип, а зазнає суттєвої трансформації відповідно до змін у самій природі мистецької практики. У матеріальних інсталяціях вона зберігає

зв'язок із просторовою організацією та матеріальністю, функціонуючи як архітектоніка середовища. Водночас у медійних інсталяціях композиція набуває процесуального характеру, де визначальними стають час, світло, звук та інтерактивність, а її структура формується у процесі сприйняття. Порівняння цих типів інсталяцій дозволяє стверджувати, що композиція переходить від відносно стабільної, об'єктно-просторової моделі до динамічної, відкритої системи, у якій ключову роль відіграє взаємодія глядача з середовищем. У цьому контексті вона постає не як фіксована схема організації елементів, а як спосіб конструювання просторово-часового досвіду.

Таким чином, у сучасному українському мистецтві композиційні стратегії інсталяції демонструють гібридний характер, поєднуючи матеріальні та медійні підходи. Це свідчить про формування нової моделі композиції, що функціонує як динамічна система взаємодії простору, медіа та суб'єкта сприйняття, і потребує подальшого теоретичного осмислення в межах досліджень сучасного мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Чембержі Д. А. Інсталяційні проекти в Україні: витоки, ідеї, персоналії. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 167–175.
2. Вишеславський Г.А., Сидор-Гібелинда О. В. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. Париж, Київ: Терра інкогніта, 2010. 416 с.
3. Галич Н. Звуковий дизайн наративного простору аудіовізуальної інсталяції. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого*. 2022. № 30. С. 55–62. URL: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.30.2022.259498>(дата звернення: 25.03.2026).

Марина МЕЛЬНИК, 1 курс магістратури, спец. «Мистецтвознавство»
Науковий керівник: докторка філософії, ст. викл. Людмила ГУДЗІЄНКО
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ФЕНОМЕН ТІЛЕСНОСТІ У ТВОРЧОСТІ НІНИ МУРАШКІНОЇ

Ніна Мурашкіна – сучасна українська мисткиня, чия практика охоплює живопис, графіку, кераміку, інсталяцію та текстиль. Її дитинство і юність пройшли в Донецьку і залишили глибокий слід у художній свідомості: контраст між суворою індустріальною буденністю і творчо-спортивним родинним середовищем став першим імпульсом до пошуку власної художньої мови. Професійну освіту художниця здобувала в Донецькому художньому училищі (графічний дизайн), в Харківській державній академії дизайну і мистецтв (монументальний живопис, майстерня Віктора

Гонтарова), а також в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури (сценографія і кіно) і в Художній академії імені Яна Матейка (живопис) у Кракові [5].

Творчий доробок Ніни Мурашкіної є міжнародно визнаним, а її твори були представлені на численних виставках в Україні та за кордоном. Роботи художниці знаходяться в приватних колекціях України, Австрії, Польщі, США, Франції, Японії, Німеччини, Канади, Іспанії, Італії, Чехії, Бельгії, Китаю [4]. На сьогодні сама мисткиня мешкає в Іспанії і працює у співавторстві із своїм чоловіком – іспанським митцем Чав'єром Ескалою і саме в іспанський період її мистецтво набуло більш ліричного, чуттєвого та романтичного виміру [1].

Свою творчість Ніна Мурашкіна окреслює як оповідь та створення наративів, де всі персонажі взаємопов'язані та живуть своїм життям у рамках заданої історії. Вона створює свій власний міф, світ, що кишить Еросом і Танатосом. Магічний фемінізм формує її світосприйняття. Художниця інтерпретує реальність через призму власного бачення та відтворює її у своїх творах. Центральною фігурою її доробку постає жінка – могутня сила, тріумфальне божество, яке може їздити на тваринах, мудрецах або навіть на всьому світові. Ці зображення жінок, на її думку, демонструють фемінізм, наповнений магією, яка посилює жіночі якості з міфічної точки зору [2].

Ніна Мурашкіна створює чуттєве та метафоричне мистецтво, побудоване на дослідженні власної сексуальності. Художниця втілює знайомі їй інтимні переживання та відтворює особисте бачення жінки через яскраві жіночні образи. Жінки, чие позиціонування в сучасному світі залишається неоднозначним і часто знеціненим, постають у творчості мисткині Богинями – сильними і слабкими водночас, наділеними зміною пластичністю і тонким чуттям, раціональним прагненням і ірраціональним сумнівом [3]. Вона живе з безкінечною жагою гармонії всіх своїх сутностей. Мурашкіна та її жіночі персонажі нерозривно пов'язані одна з одною, її історії – це історії її власного досвіду та метафоричні автопортрети.

Яскравим прикладом феномену тілесності у творчості Ніни Мурашкіної є твори з виставки «Ковчег» в ЄрміловЦентр (Харків, 2026). В експозиції було представлено п'ять творів авторки – «Нова Леда», «My Very Own Lion», «Love Me Stronger», «Стрибок» і «Sinnerman». Усі роботи поєднані темою жіночого тріумфу через переосмислення античної міфології, архетипічних образів та власного досвіду мисткині. Так, «Нова Леда» є феміністичним переосмисленням міфу про Зевса та Леду; «My Very Own Lion» продовжує тему жіночої тілесності як переможної сили – Мурашкіна звертається до архетипу жінки і звіра, де лев постає як символ маскуліної сили та домінування, але тут стає інтимно «привласненим». «Стрибок» і «Sinnerman» утворюють смисловий диптих, в якому тілесність розглядається як переживання граничного стану. «Стрибок» – образ тіла між двома берегами, між безпекою і ризиком, між відомим і невідомим. Жінка в центрі композиції оточена квітами з людськими обличчями і руками – живий світ навколо неї є одночасно свідком і учасником цього моменту переходу. Яскраво-червона гама не лякає, а розпалює: це колір внутрішнього вогню і рішучості.

Знаходження на перетині набуває в творі феміністського виміру – жінка сама обирає момент перетину межі, не чекаючи дозволу ззовні. Разом ці роботи утворюють послідовне розуміння того, чим є жіноче тіло у культурі, тобто не об'єктом споглядання і не жертвою норм, а живим, суперечливим, невичерпним простором досвіду. Ніна Мурашкіна не ілюструє феномен тілесності, вона його проживає, перетворюючи кожне полотно на автобіографічний акт і водночас на універсальне висловлювання про природу жіночого існування.

Отже, тілесність у творчості Ніни Мурашкіної – це не просто тема, а фундаментальний принцип художнього мислення. У сучасному гуманітарному знанні тілесність розуміється як складний феномен, що виходить далеко за межі біологічного, це живий досвід власного тіла, невіддільний від психічного, культурного і символічного вимірів людського існування. Жіноче тіло, зокрема, є історично переважаним полем – місцем, де накопичуються норми, заборони і очікування. Мурашкіна працює саме з цим напруженим полем – вона не ілюструє тілесність, а проживає її у кожній роботі, перетворюючи особистий досвід на художню мову. Тіло у неї це не матеріал і не мотив, а суб'єкт, що говорить від власного імені.

Список використаних джерел:

1. Дорошенко Костянтин. Артмістерія від Ніни Мурашкіної та Хав'єра Ескала: про містичне, роботу з різними медіа та загравання з глядачем. Your Art: веб-сайт. URL: <https://supportyourart.com/stories/san-kugatska-misteriya/> (дата звернення: 21.04.2026).
 2. Лазарук Карина. Відсікати смуток дією: розмова з Ніною Мурашкіною. Artslooker: веб-сайт. URL: <https://artslooker.com/vidsikaty-smutok-diiciu-rozмова-z-ninoiu-murashkinoiu/> (дата звернення: 20.04.2026).
 3. Мурашкіна Ніна. Офіційний сайт художниці: веб-сайт. URL: <https://ninamurashkina.com/> (дата звернення: 18.04.2026).
 4. Мурашкіна Ніна. Яблуко і голка. Eye Sea Gallery: веб-сайт. URL: <https://eyesea.art/nina-murashkina-yabluko-i-golka/> (дата звернення: 21.04.2026).
 5. Мурашкіна Ніна. Grynyov Art Collection: веб-сайт. URL: <http://grynyov.art/artist/murashkina-nina> (дата звернення: 21.04.2026)
-

МІНІМАЛІСТИЧНА ЕСТЕТИКА В ПАКУВАЛЬНОМУ ДИЗАЙНІ: ПРИНЦИПИ, ФОРМИ ТА ФУНКЦІЇ

Мінімалістичний пакувальний дизайн став відповіддю на візуальне перенасичення сучасного ринку та зміну споживчих очікувань, коли надлишок інформації або декору знижує ефективність комунікації з аудиторією. У таких умовах стримана й лаконічна візуальна мова полегшує сприйняття, структурує інформацію та дозволяє бренду вирізнитися серед конкурентів за рахунок контрасту. Мінімалізм як підхід базується на принципі «менше – означає більше», що передбачає відмову від зайвих елементів і концентрацію на сутності продукту. Метою дослідження є з'ясування принципів мінімалізму, способів їх реалізації в пакуванні та визначення комунікаційних функцій цього підходу.

У ході дослідження встановлено, що мінімалістичний підхід у пакувальному дизайні базується на цілеспрямованому скороченні візуальних елементів до їхньої функціонально необхідної сутності. Основу такого підходу становлять прості геометричні форми, обмежена кольорова палітра, лаконічна типографіка, активне використання негативного простору та застосування натуральних або високоякісних матеріалів, що відповідає базовим принципам графічного дизайну та візуальної комунікації [1]. Сукупність цих засобів забезпечує чітку ієрархію інформації, знижує рівень візуального шуму та сприяє більш швидкому й ефективному сприйняттю продукту споживачем.

Особливу роль у мінімалістичному пакуванні відіграє негативний простір, який перестає бути «порожнім» і перетворюється на активний інструмент структурування елементів композиції. Простір дозволяє акцентувати увагу на ключових елементах дизайну, підсилює їхню значущість і створює відчуття візуальної рівноваги та гармонії [6]. Завдяки цьому упаковка виглядає більш впорядкованою, легкою для сприйняття та сучасною.

Дослідження також показало, що мінімалістичний дизайн має виражений психологічний та комунікаційний ефект. Зокрема, спрощена візуальна мова асоціюється у споживачів із чесністю, відкритістю та прозорістю бренду, що підвищує рівень довіри до продукту [2]. Крім того, лаконічність оформлення формує відчуття преміальності, оскільки відсутність надмірної декоративності сприймається як ознака впевненості бренду у власній якості. Водночас прості візуальні структури легше обробляються когнітивно, що сприяє кращому запам'ятовуванню продукту та позитивному емоційному відгуку [4]. Окремо встановлено тісний зв'язок мінімалізму з екологічними тенденціями у дизайні. Скорочення кількості матеріалів, використання моно-матеріалів, відмова від складних поліграфічних рішень та декоративних елементів сприяють зниженню екологічного навантаження та відповідають

принципам сталого розвитку [3].

Такі рішення не лише оптимізують виробництво та логістику, але й формують у споживача уявлення про відповідальність бренду, що додатково підсилює довіру до нього. Аналіз світових та українських кейсів – Apple, The Ordinary, MUJI, Галичина та Нова Пошта – продемонстрував, що мінімалістичний підхід є універсальним і ефективним у різних галузях. У технологічному секторі він підкреслює інноваційність і преміальність продукту, у косметичному – створює відчуття професійності та чистоти, у продуктовому та логістичному сегментах забезпечує функціональність і зручність використання.

Встановлено, що мінімалістичне пакування повністю сумісне з вимогами маркування, оскільки дозволяє раціонально розподіляти інформацію між різними площинами упаковки, не перевантажуючи її візуально [1]. Крім того, мінімалізм сприяє підвищенню впізнаваності бренду завдяки послідовному використанню обмеженої кількості візуальних елементів, що формують цілісний і стабільний образ. Упаковка стає не лише носієм інформації, а й важливим елементом брендингу, який формує довготривалі асоціації у свідомості споживача.

Висновки. Мінімалізм у пакувальному дизайні є комплексним явищем, яке поєднує естетичні, функціональні, психологічні та екологічні аспекти. Він виступає ефективним інструментом сучасної візуальної комунікації, що дозволяє брендам досягати виразності через простоту, а не через надмірність. Мінімалістична естетика змінила філософію пакувального дизайну: упаковка дедалі більше працює не як агресивний рекламний носій, а як стриманий комунікатор цінностей бренду. Поєднання функціональності, емоційної виразності та екологічної доцільності робить мінімалізм ефективним інструментом сучасної візуальної комунікації.

Список використаних джерел:

1. ePac Flexibles. Minimalist packaging uses less of everything – ink, cardboard, inserts. ePac, 2022. URL: <https://epacflexibles.com/sustainable-food-packaging-trends-in-2022/> (дата звернення: 28.02.2026).

2. NielsenIQ; McKinsey. Minimalism & Eco Packaging: Sustainability Meets Shelf Impact. Звіт NIQ, 2023. URL: <https://nielseniq.com/global/en/insights/analysis/2023/unpacking-eco-excellence-how-sustainable-packaging-influences-consumers/> (дата звернення: 28.02.2026).

3. Fast Company. Why Minimalist Packaging Works in the Age of Anxiety, 2023. URL: <https://www.fastcompany.com/90982458/researchers-discovered-why-you-love-minimalist-packaging-so-much> (дата звернення: 28.02.2026).

4. IGD – Institute of Grocery Distribution. Packaging Trends in FMCG Retail, 2023. URL: <https://www.igd.com/> (дата звернення: 28.02.2026).

5. Packaging of the World. Колекція світових кейсів пакування. URL: <https://packagingoftheworld.com/2021/06/galychyna.html#:~:text=they%20were%20just%20picked%20at,We%20had%20to%20attract> (дата звернення: 28.02.2026).

Валерія МОГИЛЬЧЕНКО, 2 курс бакалаврату, спец. «Відеоарт та медіамистецтво»

Науковий керівник: докторка філософії (Ph.D) в галузі культура і мистецтво, ст. викладачка **Олена МУДАЛІГЕ**

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ЕВОЛЮЦІЯ ЖІНОЧОГО ЗОБРАЖЕННЯ У ЖИВОПИСІ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ОБРАЗУ ВЕНЕРИ

Сюжети із Венерою (грец. Афродіта) завжди були класикою: від зародження образу богині краси й до сучасності зображення Венери уособлювало ставлення суспільства до жінки, що тисячоліттями сприймалася лише через призму зовнішньої краси. Аналізуючи зображення Венери, часто можна помітити, як на її ілюстрування впливали тогочасні стандарти краси і поведінки жінок. Образ Венери у живописі відновив популярність за часів Відродження: після довгої суспільної заборони на оголеність художники і художниці почали знову зображати богиню на своїх полотнах, часто саме без одягу, надихаючись античними сюжетами та скульптурою.

Одним з найпопулярніших зображень Венери є «Народження Венери» Сандро Боттічеллі періоду Ранняго Відродження, де автор змальовує жінку, що стоїть та прикриває волоссям і руками інтимні зони. Її обличчя не має жодної емоції, і саме ця ознака є притаманною жіночому образу не тільки Ранняго Відродження, але й Середньовіччя, де почуття відчуженості та смиренності вважалися єдиними правильними. У Середньовіччі та в період Ранняго Відродження ідеалом жінки була Діва Марія, саме її образ диктував моду на емоції. Тому під час розквіту Відродження, коли суспільство починало ставати все більш світським і зображення жінки стало розкутішим, розкутішим стало і зображення почуттів.

Порівнюючи роботи «Спляча Венера» Джорджоне та «Венера Урбінська» Тиціана, можна спостерігати характерний для того часу сюжет: оголена Венера, що відпочиває у себе в кімнаті. На полотні Джорджоне ми бачимо цю притаманну тому часу меланхолійність. Сама Венера тут виступає об'єктом споглядання, вона спить оголена на природі, там, де всі можуть її побачити, а на неї дивимося ми. У Тиціана ж сюжет змінюється: його Венера дивиться прямо на нас, вона усвідомлює нашу присутність і стає активною учасницею сцени. Біля її ніг собака – символ вірності, в її руках троянди – символ пристрасті, кохання та чистоти. Жінка все ще змальовується невинною і прекрасною, але тепер її зацікавленість має сенс для художника і для глядача.

Найчастіше художники різних часів, зображуючи Венеру,

використовували вже існуючі сюжети, які також є показовими: Венера, що спить, беззахисна і беземоційна; Венера з Амуром (грец. Ерос), що втілює радість материнства; сюжети зради Венери своєму чоловікові та пристрасне кохання з Марсом (грец. Арес). Окрему групу становлять сюжети наруги над Венерою, що зазвичай є ніби продовженням сюжетів про сон, наприклад: «Спляча Венера, здивована Сатиром» Ніколя Пуссена або «Венера, напосна Сатиром» Аннібале Карраччі. У таких роботах Сатир символізує нестримну пожадливість і сили природи, що не знають моралі, тоді як спляча жіноча фігура підкреслює вразливість краси.

Шкіру Венери традиційно зображували з надзвичайно білою, майже білосніжною, що контрастувала з іншими персонажами. Вона завжди залишається молодою, на відміну від чоловіків у її сюжетах: Вулкан (грец. Гефест) або Марс (грец. Арес) на її фоні часто виглядають значно старшими. У цьому простежується жорсткий стандарт: жіноча краса обов'язково мала бути юною і ніжною.

Цікавим прикладом є «Олімпія» Едуарда Мане, що є очевидним посиланням на класичний сюжет із Венерою ще від Джорджоне, де вона лежить на ліжку, але тут є очевидні відмінності. Якщо ранні художники зображували ідеалізовану богиню, то Мане представив тогочасну куртизанку, чий прямий, зухвалий погляд руйнував образ смиренної жінки. У правому куті картини стоїть чорний кіт із вигнутою спиною. Це пряма протилежність собаці (символу вірності), яку ми бачили у Тиціана, кіт тут виступає як символ розпусної поведінки та незалежності цієї персонажки. Але, повертаючись до того, що Венеру завжди змальовували як абсолютно білу, тут за модель служниці Мане взяв темношкіру жінку. І якщо згадати усе, що можна простежувати за класичними сюжетами картин із Венерою, і додати соціально-культурний контекст того часу, можна дійти до дуже простого висновку, чому саме такий вибір зробив художник. На жаль, у XIX столітті темношкірих людей часто асоціювали з «неприборканою природою» або надмірною сексуальністю, і Мане міг використовувати цей стереотип, щоб ще більше підсилити провокативність сцени, натякаючи на характер цього приміщення, особливо якщо згадати сюжети про Венеру і Сатирів як протиставлення цієї «природи» та «краси».

Сучасна популярна культура тяжіє до переосмислення образу Венери: все частіше її зображують темношкірою, темноволосою, такою, що не підпадає під канони краси. Нині світ робить її суб'єктом навіть там, де, здавалося б, дії раніше не було, він дає їй вибір і це очевидний наслідок багаторічної боротьби жіноцтва за свої права.

Художниця Джессі Мокрін у своїй серії творів «Ефект Венери» аналізує традицію зображення жінки з дзеркалом. Вона вказує на те, що в класичному живописі дзеркало часто використовувалося як інструмент для виправдання чоловічого погляду: жінку звинувачували в нарцисизмі, хоча насправді вона була лише об'єктом споглядання для художника. Через сучасну феміністичну призму художниці дзеркало стає інструментом, за допомогою якого її Венери визнають себе одночасно об'єктом бажання та суб'єктом, чия свобода волі

суперечить їхнім оригінальним наративам.

Прикладом радикального сучасного переосмислення є пародійна картина «Народження Венери Барбати» Тірца Басселя, де Венера наділена маскулініними рисами, що привертає увагу до різноманітності сучасної вроди та навіть драг-культури. Людство нарешті дозволяє Венерам бути по-різному гарними та абсолютно унікальними, і з появою цифрового мистецтва, коли картини – це не лише олійна фарба та роки, а іноді й десятиліття роботи, про це стало говорити легше, а доступ став загальним для всіх, незалежно від походження.

Список використаних джерел:

1. Eternal Venus: From Antiquity to Modernity. URL: <https://rauantiques.com/blogs/canvases-carats-and-curiosities/eternal-venus-from-antiquity-to-modernity> (дата звернення: 22.04.2026).

2. Jesse Mockrin – The Venus Effect. URL: <https://www.jamescohan.com/exhibitions/jesse-mockrin/selected-works?view=slider#7> (дата звернення: 23.04.2026).

Олена МУДАЛІГЕ, ст. викл. каф. ГД ХДАДМ, докторка філософії
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ФІЛОСОФСЬКИЙ АСПЕКТ РЕЦЕПЦІЇ АНТИЧНОЇ СПАДЩИНИ В СУЧАСНОМУ ЕКОЛОГІЧНОМУ ПЛАКАТІ

Перебуваючи на межі образотворчого та прикладного мистецтва, реклами та репродукції, плакат постає комбінованим засобом, що поєднує потужні візуально-графічні елементи та лаконічні тексти. Чільну позицію посідає екологічний плакат, покликаний стати образним проголошенням звернути увагу на гострі проблеми довкілля та сформуванню відповідальне ставлення до навколишнього світу. Окрему наукову, філософську та художню цінність становлять екологічні плакати, в яких графічні дизайнери використовують міфологічні сюжети в якості концептуальної основи для розкриття екологічної проблематики, трансформують класичні образи в сучасні візуальні метафори для забезпечення глибини семантичного сприйняття.

В якості прикладу розглянуто плакат американської дизайнерки Люби Лукової з підписом «Чорнобиль, Фукусіма» (Рис.1), де представлено експресивну інтерпретацію античних сюжетів, і проведено семіотичний аналіз, спрямований на виявлення механізмів трансформації міфології у сучасний соціально-політичний контекст. Дослідження демонструє, як лаконічна візуальна мова сприяє реконцептуалізації класичних образів у актуальному дискурсі.

Дизайнер інтерпретує Чорнобильську трагедію як крах ілюзії контролю за силами природи. У центрі плаката – атлетичні чорні постаті, які

відсилають до античного шедевра «Лаокон та його сини» (Рис. 2). На відміну від класичної античної іконографії, де агонія жерця зумовлена міфологічним протистоянням зі зміями, у візуальній інтерпретації об'єктом боротьби виступає стилізована модель атома Резерфорда-Бора. Подібна контекстуальна трансформація переводить науковий символ із площини прогресу в категорію джерела фатальної деструкції, трансформуючи теоретичну модель фізики на символ страждання. Плакат постає метафорою протистояння людини і енергії, що вийшла з-під контролю. Контрастне поєднання чорного та жовтого спектрів виступає стійким візуальним кодом



Рис. 1. Люба Лукова. Чорнобиль, Фукусіма. Музей екологічного плакту «4-й Блок» ХДАДМ

Сучасна інтерпретація міфу про Лаокоона виходить за межі простої розповіді про гнів богів і фокусується на безсиллі істини перед пропагандою, на темі трагічного знання та особистої відповідальності. Троянський жрець Лаокоон попереджав своїх співгромадян про небезпеку дерев'яного коня і став символом людини, чий застереження ігноруються та заглушуються масовою пропагандою, а спроби попередити призводять до загибелі. Бажання влади і суспільства вірити в приємну ілюзію

радіаційної загрози. У сучасній семіотичній системі дана колірна комбінація маркує ризик глобальної катастрофи та знищення.

Конструктивні дефекти ядерного реактора, помилки персоналу, недоліки в регламентах безпеки призвели до катастрофічних наслідків на Чорнобильській АЕС. Особливо небезпечною була інформаційна трагедія, яка полягала у свідомому нараженні на ризик мільйонів людей задля збереження репутації влади. Урядова пропаганда створила міф про «безпеку» в той час, коли ядерний реактор був повністю відкритий. Люди не вживали елементарних захисних заходів за умов безпрецедентного рівня опромінення, що змінило екосистему.



Рис. 2. Лаокоон і його сини. I ст. до н. е. Музей Ватикану

власної непогрішності, а не в небезпечну правду, призвели до трагічних наслідків. Скульптурна група «Лаокоон і його сини» служить метафорою абсолютної безпорадності перед фатальною силою, змальовуючи людину жертвою системи, де знання істини перетворює її на загрозу. Відсилання до образу Лаокоона сьогодні є попередженням про нові неминучі катастрофи у разі ігнорування екологічних загроз заради короткочасного благополуччя.

Для автора плакату важлива тема людського та співчутливого, що транлюється через напруження та протистояння викликам долі. Пластична репрезентація тілесних мук та душевного болю античного героя, викликаного стражданнями власних дітей, транлює екзистенційний досвід, який виходить за хронологічні рамки античної традиції та репрезентує універсальний образ людської трагедії.

Досвід освоєння графічними дизайнерами в плакатах екологічної спрямованості античної спадщини через її універсальну цінність стає надзвичайно багатим. Через призму нових підходів і образних побудов у роботах митців чітко проглядаються тенденції творчої еволюції. Інтеграція античних міфологем у плакатному мистецтві, звертання до шедеврів світових культурних цінностей забезпечують значний аксіологічний ресурс для впровадження нових соціокультурних парадигм.

Анна НАПУДА, 4 курс бакалаврату, спеціальність 023 Образотворче мистецтво (ОПП «Живопис»)

Науковий керівник: к. педагог.н., доцентка Аліна ВОЛОЩУК

Закарпатська академія мистецтв

ТВОРЧІСТЬ І ПСИХІЧНІ СТАНИ: ВІД КУЛЬТУРНОГО МІФУ ДО СУЧАСНОГО НАУКОВОГО РОЗУМІННЯ

Упродовж багатьох століть у культурі існувало уявлення про тісний зв'язок між творчістю та психічними особливостями людини. Образ «божевільного генія» став настільки поширеним, що мистецтво часто трактувалося як наслідок психічних розладів, а не як результат свідомої праці та професійної майстерності. Сучасні дослідження у галузі психології та нейронауки дозволяють критично переосмислити цей стереотип і поставити питання про реальні механізми творчого процесу [1].

Історично образ митця як людини з нестандартною психікою формувався поступово. Ще в античності творчість пов'язували з особливими станами свідомості. У філософії Платона поняття мапія трактувалося як божественне натхнення, необхідне для творчості, тоді як Арістотель пов'язував геніальність із меланхолією [1]. У подальшому ці ідеї трансформувалися, набуваючи нових значень у різні культурні епохи.

Особливо значний вплив на формування цього стереотипу мала епоха романтизму. У цей період утверджується образ митця як надзвичайно чутливої особистості, здатної глибше відчувати світ, але водночас

приреченої на страждання. Поняття «світова скорбота» відображало внутрішній конфлікт між ідеалом і реальністю. Романтики ідеалізували емоційну нестабільність, вважаючи її джерелом творчості, що сприяло закріпленню уявлення про зв'язок мистецтва зі стражданням [2].

У XIX столітті ці уявлення отримали псевдонаукове обґрунтування. Дослідники, зокрема Чезаре Ломброзо, намагалися пояснити геніальність як форму біологічної аномалії, пов'язуючи творчість із фізіологічними та психічними «відхиленнями». Подібні підходи сприяли формуванню стійкого стереотипу митця як людини з нестабільною психікою та призвели до стигматизації творчих особистостей [3].

Сучасна наука пропонує інше бачення природи творчості. Дослідження когнітивних процесів свідчать, що художня обдарованість пов'язана не з психічними розладами, а з особливостями мислення та сприйняття. Важливу роль відіграють такі чинники, як підвищена чутливість до стимулів, здатність до асоціативного мислення, гнучкість уваги та здатність інтегрувати різномірну інформацію [4].

Одним із ключових механізмів є когнітивне фільтрування – здатність мозку відсіювати зайву інформацію. У творчих людей цей фільтр може працювати менш жорстко, що дозволяє помічати більше деталей і формувати нестандартні зв'язки між образами. Проте ефективність цього процесу залежить від рівня інтелекту та здатності структурувати інформацію: без цього надлишок стимулів може призводити до хаотичного мислення.

Нейронаукові дослідження також показують, що творчість є результатом взаємодії кількох мозкових систем: мережі пасивного режиму (генерація ідей), мережі виконавчого контролю (оцінка та організація) та мережі значущості (відбір релевантних стимулів). Узгоджена робота цих систем забезпечує баланс між уявою та критичним мисленням [4].

Важливо підкреслити, що творчість не є наслідком психічних проблем, а часто виступає способом їх осмислення. Художня діяльність дозволяє структурувати внутрішній досвід, перетворюючи його на образи, символи та композиції.

Це особливо яскраво проявляється у творчості митців, чії роботи відображають внутрішні переживання. Дослідження Ганса Принцгорна стало важливим етапом у переосмисленні мистецтва людей із психічними особливостями. Він довів, що такі твори мають не лише психологічну, а й естетичну цінність [5].

Аналіз творчості митців-аутсайдерів показує, що мистецтво може виконувати функцію впорядкування внутрішнього досвіду. Наприклад, у роботах Августа Наттерера складні геометричні структури відображають прагнення надати форму хаотичним видінням. У творчості Алоїзи Корбаз спостерігається прагнення заповнити простір зображення, що пов'язане з особливостями емоційного сприйняття. Подібні тенденції демонструють і роботи Луїса Вейна та Ельзи Бланкенгорн, де мистецтво виступає засобом організації внутрішнього світу [5].

Водночас приклад Едварда Мунка показує, що навіть у межах

традиційного мистецтва творчість може бути способом осмислення сильних емоційних переживань.

У сучасному культурному дискурсі відбувається поступовий перехід від стигматизації до інклюзивного розуміння творчості. Нейродивергентне мистецтво сьогодні розглядається як особливий спосіб мислення та сприйняття світу, що має власну художню цінність. Значну роль у цьому процесі відіграло поняття Art Brut, запропоноване Жаном Дюбюффе, а також розвиток напряму Outsider Art [2].

Сучасні культурні практики демонструють інтеграцію нейродивергентного мистецтва у виставкову діяльність, освіту та креативні індустрії. Воно сприяє розширенню уявлень про художній канон, стимулює розвиток креативного мислення та формує більш толерантне ставлення до різноманітності людського досвіду.

Особливого значення набуває освітній аспект. Інтеграція нейродивергентного мистецтва у навчальні програми сприяє розвитку емпатії, критичного мислення та здатності до інтерпретації нестандартних художніх форм. Інклюзивні мистецькі практики дозволяють враховувати різні способи сприйняття та створювати умови для творчої самореалізації кожного учня.

Отже, сучасні дослідження спростовують спрощене уявлення про зв'язок творчості та психічних розладів. Художня обдарованість є результатом складної взаємодії когнітивних, психологічних та культурних чинників. Творчість слід розглядати не як прояв «відхилення», а як універсальний механізм осмислення досвіду та взаємодії людини зі світом.

Список використаних джерел:

1. Dodds E. R. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: University of California Press, 1951. 327 p. URL:

https://archive.org/stream/E.R.DoddsTheGreeksAndTheIrrational/E.R.Dodds_The%20Greeks%20and%20the%20Irrational_djvu.txt (дата звернення: 31.03.2026).

2. Kris E., Kurz O. *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*. New Haven: Yale University Press, 1979. URL: <https://yalebooks.yale.edu> (дата звернення: 31.03.2026).

3. Lombroso C. *The Man of Genius*. Project Gutenberg, 1891. URL: <https://www.gutenberg.org> (дата звернення: 31.03.2026).

4. Carson S. H., Peterson J. B., Higgins D. M. *Decreased Latent Inhibition Is Associated With Increased Creative Achievement*. ResearchGate, 2003. URL: <https://www.researchgate.net> (дата звернення: 31.03.2026).

5. Jamison K. *Touched with Fire: Manic-Depressive Illness and the Artistic Temperament*. New York: Free Press, 1993. URL: <https://www.simonandschuster.com> (дата звернення: 31.03.2026).

Андрій НЕСТЕРЕНКО, доктор філософії PhD, викладач кафедри рисунка

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ АРХІТЕКТУРИ СТАРОДАВНІХ ДЕРЕВ'ЯНИХ ЦЕРКОВ МАРМАРОШУ

Особливу групу Мармарошу репрезентують стародавні дерев'яні церкви, які є цінною національною мистецькою спадщиною України і Румунії. Споруди побудовані переважно в XVII – XVIII ст., хоча є храми, які датуються XVI і, навіть XV ст. Церква Святого Миколая («горішня») в Середньому Водяному (Закарпатська обл., Україна) побудована у 1428 році, а церква Святого Миколая Чудотворця в Колодному (Закарпатська обл., Україна) – у 1470 році. Дерев'яна церква в Ончешті (Румунія) зведена у XVI ст., хоча завдяки проведенню дендрохронологічного аналізу деякі балки датуються між 1572 та 1614 роками. Будівлі Мармарошу оригінальні своєю архітектурою, в якій відображається їхня своєрідність та індивідуальність. Вони поєднують в структурній будові окремі елементи готичного європейського стилю XII – XVI ст. з місцевими народними традиціями. Перегукуючись з горами Карпатами, церкви здіймаються ввись височенними шпилями, які наче тягнуться до неба. Такі унікальні дерев'яні церкви можна побачити на Закарпатті в селах: Колодне, Крайниково, Сокирниця, Середнє Водяне, Олександрівка та інших, та в Румунії в населених пунктах: Бирсана, Богдан Вода, Ієуд, Будешті Джосані, Десешті, Корнешті тощо.

Архітектурний план церковних споруд Мармарошу цього періоду характеризується тричастковістю, традиційно складаючись із послідовно розташованих по осі із заходу на схід бабинця (притвор), що слугував входом, нави (неф, наос) – центрального приміщення для проведення богослужіння та вівтаря (жертвоник, святилище) – найсвятішої частини храму. Конструкція споруди – зрубна, стіни збудовані із горизонтальних брусів, які між собою по кутам з'єднані врубками, без використання цвяхів. Такий архітектурний каркас характеризується хорошою міцністю, тож не дивно, що стародавні дерев'яні церкви, простоявши не одне століття, змогли зберегтися до нашого часу. Одна із найкрасивіших церков Мармарошу збереглася в Поєніле-Ізеї (Румунія). Вона датується першою половиною XVIII ст. В її архітектурі відображається процес поступової трансформації мармароських дерев'яних церков. В плані споруди в Поєніле-Ізеї збереглася одна із небагатьох прямокутна вівтарна апсида XVII ст., а конструкція стін та двосхилого даху характерні для XVIII ст.

Цікавими архітектурними особливостями дерев'яних церков та їх характерною ознакою є конструкція храмових веж: височенна башта над бабинцем, яка завершується шпилем. Зустрічаються башти з чотирма меншими вежами, які розміщені по чотирьох кутах біля центральної. Такі структурні варіанти можна побачити, наприклад, в церкві в Будешті Джосані (Румунія). На Закарпатті подібні конструкції в спорудах зустрічаються

частіше: їх можна побачити в Крайниково, Олександрівці, Сокирниці та інших.

Однією із характерних особливостей дерев'яних церков Мармарошу є те, що будівлі мають двосхилий дах. Форма храму Святого Миколая в Будешті-Сусані трохи відрізняється через подовження нартексу у ХІХ ст. Цікавим є дах, який має подвійний вальмовий нахил. Будова церкви в Крайниково поєднує в собі оборонні мотиви із виконаними на професійному рівні архітектурно-художніми деталями. Особливістю конструкції є закритий ганок з опасанням та відкритою галереєю. Церква в Олександрівці вирізняється високою каркасною вежею з фігурним підсябиттям. Церква Святого Миколая «долішня» у Середньому Водяному має особливе розташування вхідних дверей на південному фасаді. Храм в Колодному, над бабинцем якого висока вежа-дзвіниця з підсябиттям й відкритою аркадою для дзвону, став взірцем для церковного будівництва інших споруд на Закарпатському регіоні.

Вежі-шпилі дерев'яних храмів Мармарошу покриті гонтом, який був основним матеріалом для дахів церков і дзвіниць у ХVІІ ст. в Карпатському регіоні. Гонт вручну виготовлявся майстрами-гонтарями, які вміли вправно колоти дерево, зберігаючи його текстуру. Гонт представляв собою клинчасті невеликі дощечки із дуба чи хвойних дерев, які слугували досить тривалий час. На сьогодні чимало стародавніх дерев'яних церков Закарпаття потребують реставрації гонтової покрівлі для збереження в її автентичному вигляді.

За масштабом стародавні дерев'яні церкви Мармарошу – це невеликі споруди. Приміром, церква Різдва Пресвятої Богородиці ХVІІ ст. в Ієуді в Румунії має 11, 87 м у довжину та 7, 15 м в ширину. Церква Святого Архистратига Михаїла ХVІІ ст. в Крайниково на Закарпатті довжиною 14 м. Висота церкви – 25 метрів.

Архітектурна спадщина Мармарошу є яскравим прикладом збереження автентичних будівельних технологій та народної культури в Карпатах. Дерев'яні церкви регіону – унікальне явище сакральної архітектури. Чимало із них є об'єктами Світової спадщини ЮНЕСКО, як видатні взірці дерев'яного зодчества.

Таким чином, серед основних особливостей архітектури стародавніх дерев'яних церков Мармарошу можна виділити: зрубну технологію переважно з дубових масивних колод; тридільну структуру із послідовно розташованих із заходу на схід бабинця, нави та вітаря; наявність височенних гострих веж-шпилів; круті дахи з широкими звисами (опасанням) тощо. Церкви Мармарошу подібні між собою будовою, проте кожна з них має індивідуальні характерні особливості.

Список використаних джерел:

1. Матвійчук Михайло. Автентичні покрівельні техніки та їх вплив на архітектуру традиційних будівель в українських Карпатах. *Народна творчість та етнографія*. № 3, травень-червень, 2008. С. 60 – 70.

2. Сирохман М. П'ятдесят п'ять дерев'яних храмів Закарпаття. Київ: Грані-

Т, 2008. 88 с.

3. Призабутий Мармарош. URL: <https://spadok.org.ua/zakarpattya/pruzabutu-marmarosh> (дата звернення 10. 04. 2026).

4. Слободян В. Каталог існуючих дерев'яних церков України і українських етнічних земель. *Вісник ін-ту Укрзахідпроектреставрація*, 1996. т. 4. С. 74 – 159.

5. Baboş, Alexandru. Three centuries of carpentering churches. A chronological approach to the sacred wooden architecture of Maramureş. Lund: Lunds universitet. 2000. 216 p.

6. Baboş, Alexandru. Tracing a Sacred Building Tradition, Wooden Churches, Carpenters and Founders in Maramureş until the turn of the 18th century. Norrköping: Lunds universitet, 2004. 310 p.

Daria NECHAI, 3rd-year Bachelor's student, majoring in “Environmental Design”

Scientific supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor **Alla HOVORUN**

Kharkiv State Academy of Design and Arts

SUSTAINABLE MATERIALS IN CONTEMPORARY INTERIOR DESIGN

In recent decades, environmental sustainability has become one of the central priorities in contemporary interior design. The rapid growth of industrial production and urbanization has led to an increased demand for natural resources, which in turn has caused environmental degradation, pollution, and climate-related challenges. Designers today are expected not only to create visually attractive interiors but also to consider ecological responsibility and sustainable development principles. The application of sustainable materials represents one of the most effective strategies for reducing environmental impact while maintaining functional and aesthetic quality in interior spaces.

Sustainable materials are defined as materials that minimize negative environmental effects throughout their entire life cycle. This life cycle includes extraction of raw materials, manufacturing, transportation, installation, maintenance, and eventual disposal or recycling. Materials that are renewable, recyclable, biodegradable, or produced using energy-efficient technologies are generally considered sustainable. The use of such materials supports responsible resource management and reduces environmental damage associated with traditional construction methods [1].

A significant category of sustainable materials used in interior design includes responsibly sourced natural materials. Wood obtained from certified forests remains one of the most widely used materials due to its natural appearance, versatility, and durability. Certification systems ensure that harvested trees are

replaced through reforestation programs, maintaining ecological balance. Reclaimed wood, which is obtained from demolished buildings or old furniture, is also highly valued. Its reuse reduces the demand for newly harvested timber and adds unique aesthetic character to interiors through visible textures and aged surfaces [2].

In addition to wood, renewable natural materials such as bamboo and cork have gained increasing popularity. Bamboo is recognized for its rapid growth rate and high strength, making it suitable for flooring systems, decorative panels, and furniture production. Cork, harvested from the bark of cork oak trees without damaging the tree itself, provides excellent acoustic and thermal insulation. These characteristics improve indoor comfort while reducing the need for additional energy consumption. Natural stone is another durable material often used in sustainable interiors due to its long life span and minimal maintenance requirements.

Another important group of sustainable materials includes recycled and recyclable materials. Recycled glass is commonly used for decorative surfaces, partitions, and countertops. It provides transparency and aesthetic flexibility while reducing the amount of industrial waste. Recycled metals such as aluminum and steel are widely used in structural elements, lighting fixtures, and furniture frames. These materials require significantly less energy during recycling compared to primary production, making them environmentally beneficial [3].

The classification of sustainable materials also includes low-emission finishing materials. Paints, adhesives, and coatings with low levels of volatile organic compounds (VOCs) are essential for improving indoor air quality. Traditional finishing materials often release toxic substances that negatively affect human health. Sustainable alternatives, however, reduce harmful emissions and contribute to healthier living and working environments. This aspect is particularly important in residential interiors, educational facilities, and healthcare environments where indoor air quality plays a crucial role in occupant well-being.

Energy efficiency is closely connected with the use of sustainable materials in interior design. Materials that provide thermal insulation reduce heat loss and minimize the need for artificial heating and cooling systems. For example, cork panels, natural fiber insulation, and double-glazed glass systems contribute to maintaining stable indoor temperatures. The reduction of energy consumption directly influences environmental sustainability by lowering greenhouse gas emissions and operational costs associated with building maintenance.

Life-cycle assessment has become an important analytical method used by designers to evaluate the environmental performance of materials. This method involves analyzing the environmental impact of materials from production to disposal. By comparing alternative materials based on durability, recyclability, and maintenance requirements, designers can select solutions that ensure long-term sustainability. Life-cycle thinking encourages the creation of interiors that remain functional and visually appealing for extended periods, reducing the need for frequent renovations and minimizing waste generation.

The use of sustainable materials also supports innovative design solutions and creative experimentation. Modern technologies allow manufacturers to produce

biodegradable composites, recycled textile materials, and eco-friendly polymers. These materials enable designers to create flexible forms, modular furniture systems, and multifunctional interior elements. Recycled textile panels, for instance, are often used in acoustic wall treatments to improve sound quality in offices and public spaces. Biodegradable plastics are increasingly applied in decorative objects and lightweight furniture components.

Case studies from contemporary interior projects demonstrate the practical effectiveness of sustainable materials. In many modern residential interiors, designers incorporate reclaimed wood flooring combined with energy-efficient lighting systems to achieve both environmental and aesthetic goals. Commercial spaces such as offices frequently utilize recycled glass partitions and modular furniture systems to create adaptable working environments. Public interiors, including educational institutions and cultural centers, increasingly adopt sustainable materials to promote environmental awareness among users.

Despite the numerous benefits associated with sustainable materials, their implementation may present certain challenges. One of the primary obstacles is the relatively higher cost compared to conventional materials. Sustainable materials often require specialized production technologies and certification processes, which increase their market value. Additionally, limited availability of specific materials in certain regions may restrict their widespread use. However, as demand for environmentally responsible solutions continues to grow, technological advancements and large-scale production are expected to reduce costs and improve accessibility.

Future trends in interior design indicate a continued expansion of sustainable material applications. Researchers are actively developing innovative materials such as bio-based plastics, algae-based composites, and self-healing surfaces. These advanced materials offer enhanced durability and environmental performance while opening new possibilities for creative design. Digital technologies such as parametric modeling and computer-aided manufacturing also contribute to optimizing material use and minimizing waste during production.

In addition to environmental benefits, sustainable materials contribute to the formation of contemporary design aesthetics. Natural textures, organic shapes, and neutral color palettes create visually calming and harmonious environments. Such interiors emphasize simplicity, authenticity, and connection with nature. This aesthetic approach reflects modern cultural values and promotes environmentally responsible lifestyles among users.

In conclusion, sustainable materials play a fundamental role in the development of contemporary interior design. Their use reduces environmental impact, improves indoor air quality, enhances occupant comfort, and supports responsible resource management. The integration of sustainable materials into interior environments represents a significant step toward achieving ecological balance and creating functional, aesthetically pleasing spaces. As technological innovations continue to evolve and environmental awareness increases, sustainable materials will remain an essential component of future interior design practices.

References:

- 1.Papanek V. Design for the Real World: Human Ecology and Social Change. London: Thames & Hudson, 2000.
 - 2.McDonough W., Braungart M. Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things. New York: North Point Press, 2002.
 - 3.Fiell C., Fiell P. Sustainable Design. Köln: Taschen, 2013.
 - 4.Edwards B. Sustainable Design: A Guide to Architecture and Interiors. London: Routledge, 2014.
 - 5.Stegall N. Designing for Sustainability. London: Routledge, 2016.
-

Дарія НЕЧАЙ, 3 курс бакалавріату, спец. “Дизайну середовища”

Наукові керівники: доц. **Вікторія БОНДАРЕНКО**; канд. мистецтвознавства, доц. **Віктор СЕВЕРИН**

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ДИЗАЙН ПРОЄКТ МУЗЕЙНОЇ ЕКСПОЗИЦІЇ «ЕВОЛЮЦІЯ ЗБРОЇ ТА ЧЕСТІ»

У сучасних умовах розвитку музейної справи особливого значення набуває створення інтерактивних та художньо виразних експозиційних просторів, що поєднують функціональні, естетичні та освітні характеристики. Музей перестає бути лише місцем зберігання історичних артефактів і трансформується у багатофункціональне середовище, спрямоване на формування культурної свідомості та популяризацію історичної спадщини [1].

Одним із важливих напрямків музейного проектування є створення тематичних експозицій, що відображають розвиток технологій у різні історичні періоди. Історія зброї є невід’ємною частиною історії людства, оскільки вона безпосередньо пов’язана з розвитком технічного мислення, матеріалів та інженерних рішень. Еволюція зброї демонструє поступовий перехід від простих природних матеріалів до складних механічних конструкцій.

Актуальність даного проєкту полягає у необхідності створення сучасного музейного простору, що забезпечує послідовне та логічне відображення історії розвитку зброї, формуючи у відвідувачів системне уявлення про взаємозв’язок технологій, історії та культури.

Метою проєкту є розробка дизайну музейної експозиції «Еволюція зброї та честі», що забезпечує створення цілісного художньо-просторового середовища, спрямованого на послідовне відображення історичного розвитку зброї та формування комфортних умов для сприйняття інформації.

Для досягнення поставленої мети визначено такі завдання:

- дослідити історичні етапи розвитку зброї;
- проаналізувати сучасні принципи організації музейного простору;

- сформувати функціонально-планувальну структуру експозиції;
- розробити маршрут руху відвідувачів;
- визначити композиційні центри експозиційних залів;
- сформувати художньо-образну концепцію інтер'єру;
- розробити систему освітлення музейного середовища;
- забезпечити відповідність ергономічним та безпековим нормам;
- створити цілісний емоційно виразний образ експозиції.

Концепція музейної експозиції

Проект музейної експозиції «Еволюція зброї та честі» базується на ідеї поступового розвитку сили та технологій у процесі історичного становлення людства. Основною концептуальною ідеєю є демонстрація еволюції зброї – від найпростіших первісних знарядь до складних механічних систем.

Простір музею організовано за принципом послідовного руху відвідувача, що забезпечує логічне сприйняття історичного матеріалу. Відвідувач проходить через три експозиційні зали, кожен з яких відповідає окремому історичному етапу розвитку зброї.

Перший зал присвячений первісним видам зброї – кам'яним знаряддям, списам та лукам. Художньо-образне рішення залу базується на використанні рельєфних поверхонь із фактурою природного каменю. Рельєфні панелі доповнені стилізованими наскельними зображеннями сцен полювання, що формують асоціативний зв'язок із первісною культурою. Акцентне освітлення спрямоване під гострим кутом до поверхні рельєфу, що дозволяє підкреслити його пластичність і створити виразну гру світлотіні.

Другий зал демонструє розвиток механічної зброї, зокрема арбалетів та перших зразків вогнепальної зброї. Просторове рішення базується на використанні вертикальних інформаційних елементів – підвісних полотен, що формують ритмічну структуру простору. Такий прийом дозволяє організувати інформаційне наповнення без перевантаження простору та забезпечує візуальну динаміку.

Третій зал присвячений розвитку складних технологічних систем. У цьому просторі використовуються більш стримані геометричні форми, що символізують технічний прогрес та впорядкованість інженерних процесів.

У центрі кожного залу передбачено розміщення центральної інсталяції, що виконує роль композиційного акценту та сприяє концентрації уваги відвідувачів.

Функціонально-планувальне рішення

Музейна експозиція розташована на першому поверсі будівлі, що забезпечує зручність доступу для відвідувачів. Просторове зонування здійснено з урахуванням вимог ергономіки та безпеки.

Основні функціональні зони включають:

- вхідну групу;
- експозиційні зали;
- зони огляду експонатів;
- інформаційні зони;
- зони відпочинку.

Ширина основних проходів передбачена не менше 1,5–2,0 м, що відповідає нормативним вимогам для громадських просторів та забезпечує комфортний рух відвідувачів [2]. Відстань між експозиційними елементами дозволяє уникнути скупчення людей та забезпечує вільний доступ до експонатів.

Висота розміщення експонатів визначена з урахуванням середнього рівня огляду – 1,2–1,6 м від рівня підлоги, що відповідає антропометричним показникам людини.

Система освітлення

Освітлення є одним із ключових елементів формування художнього образу музейного простору. У проекті передбачено використання комбінованої системи освітлення, що включає загальне та акцентне світло.

Акцентні світильники розміщено таким чином, щоб створити спрямовані світлові потоки під кутом 30–45° до поверхні експонатів. Такий підхід дозволяє уникнути появи різких тіней та забезпечити чітке відображення фактури поверхонь [3].

Для рельєфних панелей використано підсвічування знизу та зверху, що підсилює пластичність поверхні та створює ефект об'ємності.

Матеріали та колористичне рішення

Матеріальне рішення експозиції базується на використанні природних фактур, що створюють історичну атмосферу. Основними матеріалами виступають:

- декоративна штукатурка з рельєфною фактурою;
- дерево;
- метал;
- скло.

Колористичне рішення побудоване на використанні стриманої природної гами. Темні відтінки стін виконують роль нейтрального фону для експонатів, що дозволяє підкреслити їхню форму та структуру. Використання теплих світлових акцентів сприяє створенню комфортної атмосфери та підсилює емоційне сприйняття простору.

Висновки. Розроблений дизайн музейної експозиції «Еволюція зброї та честі» спрямований на створення цілісного художньо-просторового середовища, що забезпечує логічну послідовність сприйняття історичного матеріалу.

Запропоновані функціонально-планувальні та художні рішення відповідають сучасним вимогам до організації музейних просторів та забезпечують комфортні умови для відвідувачів.

Використання рельєфних поверхонь, акцентного освітлення та композиційних центрів дозволяє сформувати виразний образ експозиції та забезпечити емоційне занурення у історичний контекст.

Таким чином, створений проект музейної експозиції формує сучасний культурний простір, що поєднує функціональність, естетичну виразність та освітню цінність.

Список використаних джерел:

1. Котляр Є. О. Основи експозиційного дизайну. Харків: ХДАДМ, 2018.

2.Шимко В. Т. Архітектурно-дизайнерське проектування громадських інтер'єрів. Київ: Основа, 2017.

3.ДБН В.2.5-28:2018. Природне і штучне освітлення.

4.Музейний дизайн: сучасні підходи до організації експозиційного середовища. Київ: КНУБА, 2019.

5.Нормативи організації музейних експозицій. Київ, 2020.

Наталя НУКАЛО, 3 курс бакалаврату, ОПП «Графічний дизайн»

Науковий керівник: канд. мистецтвознавства, професорка **Надія СБІТНЄВА**
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ЧИННИКИ СТАНОВЛЕННЯ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНЕРА XXI СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ АНАСТАСІЇ ЖЕРЕБЕЦЬКОЇ)

Сучасний графічний дизайн України розвивається в умовах інтенсивних культурних, технологічних і соціальних трансформацій. Під впливом цих чинників змінюється не лише візуальна мова, а й сама модель становлення фахівця. Відбувається переосмислення ролі дизайну як інструменту комунікації, що працює не лише з формою, а й зі змістом. Водночас зростає вимога до універсальності спеціаліста, який має володіти не тільки технічними навичками, а й аналітичним мисленням, здатністю працювати з інформацією та розуміти культурний контекст. Одним із найбільш показових методів дослідження цих процесів є аналіз індивідуального професійного досвіду.

Актуальність теми полягає у необхідності осмислення того, які саме чинники визначають формування дизайнера у XXI столітті, зокрема поза межами класичної художньої освіти. Метою дослідження є аналіз професійного становлення української дизайнерки Анастасії Жеребецької як прикладу міждисциплінарної моделі розвитку у графічному дизайні. Для цього було проведено інтерв'ю, у якому розглянуто ключові аспекти її професійного досвіду, підходи до роботи та формування професійного мислення. Аналіз інтерв'ю з Анастасією Жеребецькою дозволяє визначити кілька ключових чинників формування сучасного фахівця, що виходять за межі традиційної професійної підготовки.

Першим чинником є переосмислення ролі освіти. Встановлено, що академічна підготовка виконує функцію формування базових знань і візуального мислення, однак не забезпечує повної готовності до практичної діяльності. У цьому контексті освіта виступає як основа, що потребує подальшого розвитку через самостійну роботу. Такий підхід змінює уявлення про освітній процес як завершений етап і переводить його у площину безперервного навчання.

Важливою особливістю є те, що базова освіта дизайнерки пов'язана з

японістикою. Цей досвід вплинув на формування її естетичних принципів, зокрема на орієнтацію на мінімалізм, структурованість композиції та підвищену увагу до деталей. Окрім цього, знайомство з японською культурою сприяло формуванню іншого підходу до сприйняття візуальної інформації, де значну роль відіграє не лише форма, а й контекст, пауза, ритм і співвідношення елементів. Це дозволяє говорити про вплив не лише формальних знань, а й культурних моделей мислення, які визначають характер візуальних рішень.

Окрім формального впливу на естетику, досвід вивчення японської культури позначився і на підході до процесу сприйняття візуальної інформації. У межах інтерв'ю простежується орієнтація на принципи, характерні для східної візуальної традиції, зокрема увага до порожнього простору як активного елементу композиції, значення паузи та ритму. Це формує такий тип роботи з візуальним матеріалом, де важливим є не лише те, що зображено, а й те, що залишено поза межами композиції, що дозволяє досягати більшої виразності при мінімальних засобах.

Водночас можна відзначити, що подібний досвід сприяє розвитку здатності до концентрації та аналітичного сприйняття. Робота з мовою та культурою, що відрізняється від європейської, вимагає більш глибокого занурення у контекст, що згодом переноситься і на дизайнерську практику. Це проявляється у більш уважному ставленні до змісту проєкту, а також у прагненні уникати поверхневих візуальних рішень. Зазначений досвід також вплинув на ставлення до процесу роботи. У межах інтерв'ю простежується орієнтація на уважне опрацювання деталей, послідовність у побудові композиції та усвідомленість кожного елементу. Такий підхід відрізняється від спрощеного розуміння дизайну як швидкого створення візуального продукту і свідчить про глибший рівень професійного мислення.

Другим важливим чинником є самоосвіта як безперервний процес. У ході інтерв'ю було встановлено, що значна частина професійних навичок формується поза межами формальної освіти – через практичну діяльність, аналіз робіт інших дизайнерів, а також через освоєння нових інструментів і технологій. Особливістю цього процесу є його неструктурованість: навчання відбувається ситуативно, залежно від професійних задач, що виникають у процесі роботи. Такий формат дозволяє швидко адаптуватися до змін і формує гнучкість мислення.

Окремо варто звернути увагу на те, що самоосвіта у даному випадку має не лише технічний, а й концептуальний характер. Йдеться не тільки про освоєння нових програм чи інструментів, а про розвиток здатності аналізувати візуальні рішення, розуміти їхню доцільність та ефективність. У межах інтерв'ю простежується прагнення до усвідомленого вибору засобів виразності, що свідчить про формування критичного мислення.

Крім того, самоосвіта пов'язана з постійним переглядом власних підходів. У процесі роботи виникає необхідність адаптуватися до різних типів завдань, що змушує відмовлятися від усталених рішень і шукати нові. Така динаміка розвитку сприяє формуванню гнучкості мислення, яка є однією з ключових характеристик сучасного фахівця. Важливо також відзначити роль

цифрового середовища у процесі самоосвіти. Онлайн-платформи, соціальні мережі та професійні ресурси стають джерелом знань, натхнення і порівняння власного рівня з іншими дизайнерами. Це формує новий тип професійної комунікації, у якому навчання відбувається через спостереження, аналіз і взаємодію.

Третім чинником є вплив професійного середовища. Взаємодія з іншими фахівцями, обмін досвідом і отримання зворотного зв'язку сприяють формуванню більш критичного та усвідомленого підходу до власної роботи. У цьому контексті особливо важливим є вміння сприймати критику та використовувати її як інструмент розвитку. Це дозволяє уникнути замкненості у власному стилі та сприяє постійному вдосконаленню.

Окрему роль у становленні відіграє практика. Робота над реальними проектами формує навички прийняття рішень, дозволяє враховувати потреби замовника та специфіку аудиторії, а також сприяє розвитку індивідуального підходу. Практика також вимагає балансу між творчим баченням і функціональністю, що є однією з ключових характеристик сучасного дизайну.

Важливим аспектом практичної діяльності є також формування навичок комунікації із замовником. У процесі роботи дизайнер змушений не лише реалізовувати власні ідеї, а й враховувати зовнішні обмеження, зокрема технічні вимоги, цільову аудиторію та завдання проекту. Це вимагає здатності аргументувати власні рішення та знаходити баланс між творчим підходом і функціональністю.

Окрім цього, практика сприяє розвитку відповідальності за кінцевий результат. На відміну від навчальних завдань, реальні проекти передбачають конкретний вплив на аудиторію, що змінює ставлення до процесу роботи. Це формує більш усвідомлений підхід до прийняття рішень і підвищує вимоги до якості виконання.

Ще одним важливим аспектом є трансформація розуміння дизайну як явища. У сучасному контексті він розглядається не лише як засіб створення естетичних об'єктів, а як інструмент передачі змісту та ідей. Це передбачає глибше занурення у тему проекту, аналіз інформації та пошук відповідної візуальної мови. Таким чином, дизайнер виступає як посередник між змістом і його візуальним представленням, формуючи спосіб сприйняття інформації аудиторією.

Висновки. На прикладі професійного розвитку Анастасії Жеребецької можна визначити модель становлення сучасного дизайнера, яка базується на поєднанні освіти, самоосвіти, практичного досвіду, впливу середовища та міждисциплінарних знань. Ключовим у становленні сучасного дизайнера є здатність інтегрувати різні типи досвіду у власну професійну діяльність. Важливу роль відіграють непрямі навички, що формуються поза межами професійної підготовки. Приклад Анастасії Жеребецької демонструє, що освіта в іншій галузі може суттєво впливати на формування естетичного мислення та підходу до роботи. Міждисциплінарні знання розширюють можливості інтерпретації візуальної інформації та сприяють формуванню

індивідуального стилю. У сучасних умовах дизайнер постає як фахівець із широким культурним досвідом, здатний працювати не лише з формою, а й зі змістом.

Таким чином, професійне становлення у сфері графічного дизайну у XXI столітті відбувається як комплексний процес, що включає різні джерела знань і досвіду, які визначають якість і глибину дизайнерського мислення.

Катерина ОСТЯК, 4 курс бакалаврату, ОПП «Образотворче мистецтво»
Науковий керівник: канд. екон. наук, доцентка **Наталія ДОЧИНЕЦЬ**
Закарпатська академія мистецтв

ПСИХОЛОГІЧНІ ТА ХУДОЖНІ АСПЕКТИ ЕФЕКТУ «ЗЛОВІСНОЇ ДОЛИНИ» У СУЧАСНИХ ВІЗУАЛЬНИХ ПРАКТИКАХ

Активний розвиток цифрових технологій, зокрема комп'ютерної графіки, віртуальної реальності та робототехніки, сприяв появі нових типів візуальних образів, які дедалі більше наближаються до людської зовнішності. У цьому контексті особливого значення набуває феномен, відомий як ефект «зловісної долини», що описує специфічну реакцію людини на антропоморфні об'єкти, які є майже, але не повністю реалістичними [1].

Зазначений ефект не лише є предметом наукових досліджень у галузі психології та когнітивних наук, але й активно використовується у сучасному мистецтві як засіб формування емоційного впливу. Зокрема, у візуальних практиках цей феномен дозволяє створювати напруження, викликати відчуття тривоги та досліджувати межі між живим і штучним.

Актуальність теми зумовлена необхідністю осмислення цього явища не лише як технічної чи психологічної проблеми, але як повноцінного художнього інструменту.

Поняття «зловісної долини» було сформульоване японським дослідником Масахіро Морі у 1970 році [1]. Згідно з його гіпотезою, зі зростанням подібності штучного об'єкта до людини підвищується рівень емоційної симпатії, однак при досягненні певного порогу ця симпатія різко змінюється на відчуття дискомфорту або відрази. Цей різкий спад емоційної реакції і був метафорично названий «долиною».

Подальші дослідження у сфері когнітивної психології підтвердили, що виникнення цього ефекту пов'язане з порушенням очікувань глядача [2]. Людина підсвідомо прагне узгодженості між зовнішнім виглядом об'єкта та його поведінкою. Коли ця узгодженість порушується – наприклад, коли реалістичне обличчя супроводжується неприродною мімікою або рухами – виникає когнітивний дисонанс, що і спричиняє негативну реакцію.

Одним із ключових чинників формування ефекту є особливості сприйняття людського обличчя. Обличчя виступає центральним носієм емоційної інформації, і навіть незначні відхилення у його пропорціях або міміці можуть бути сприйняті як неприродні. Особливо чутливими є зони

очей і рота, через які здійснюється основне зчитування емоційного стану [3]. Саме тому навіть мінімальні порушення у цих елементах можуть спричинити сильний дискомфорт.

У сучасному мистецтві ефект «зловісної долини» використовується як засіб створення специфічного емоційного досвіду. У просторових мистецтвах він проявляється передусім у гіперреалістичній скульптурі та інсталяції. Художники свідомо поєднують високу деталізацію з незначними порушеннями пропорцій або фактури, що призводить до виникнення відчуття напруги. Глядач одночасно сприймає об'єкт як «живий» і «неживий», що створює ефект відчуження.

Особливу роль у цьому процесі відіграє матеріальність об'єкта. Використання сучасних матеріалів – силікону, полімерів, штучного волосся – дозволяє досягти високого рівня правдоподібності. Водночас статичність об'єкта або його неприродні деталі порушують очікування глядача, підсилюючи ефект «зловісної долини». Таким чином, матеріальне втілення стає важливим чинником художнього впливу.

У синтетичних мистецтвах – кіно, анімації та відеоіграх – ефект проявляється інакше. Тут ключову роль відіграє не лише зовнішній вигляд персонажа, але й його рух, міміка та взаємодія з середовищем. Невідповідність між реалістичністю зображення та неприродністю рухів призводить до виникнення відчуття штучності [4]. Особливо це помітно у випадках, коли персонажі мають високий рівень деталізації, але недостатньо опрацьовану анімацію.

Водночас у сучасних художніх практиках цей ефект часто використовується свідомо. Режисери та художники застосовують його для створення атмосфери тривоги, напруження або відчуження. Це може досягатися як через технічні засоби (деформація міміки, неприродні рухи), так і через композиційні рішення – освітлення, кадрування, темпоритм сцени.

Окремої уваги заслуговує взаємодія ефекту «зловісної долини» з культурним контекстом. Сприйняття антропоморфних образів може відрізнятися залежно від соціального досвіду, віку та культурного середовища. Те, що викликає дискомфорт у однієї групи глядачів, може сприйматися нейтрально або навіть позитивно іншою. Це свідчить про складний і багатомірний характер феномену.

У межах дослідження було проведено візуальний експеримент, спрямований на виявлення реакції глядачів на модифіковані антропоморфні образи. Було створено серію зображень із варіативними змінами пропорцій обличчя. Аналіз результатів показав, що найбільший дискомфорт викликають не радикальні, а саме незначні відхилення від норми. Це підтверджує гіпотезу про те, що ефект «зловісної долини» виникає у зоні максимальної наближеності до реалістичності.

Отримані результати також засвідчили, що реакція глядачів залежить від рівня їхньої візуальної обізнаності. Особи, які мають досвід взаємодії з цифровими медіа, менш чутливі до подібних відхилень, тоді як інші респонденти демонструють більш виражену емоційну реакцію. Це дозволяє

розглядати ефект «зловісної долини» як динамічне явище, що змінюється разом із розвитком технологій і культурних практик.

Таким чином, ефект «зловісної долини» у сучасному мистецтві виступає не лише як результат технічної недосконалості, а як інструмент художнього дослідження, що дозволяє осмислювати межі людського сприйняття та взаємодію людини з технологічним середовищем.

Отже, ефект «зловісної долини» є складним міждисциплінарним феноменом, що поєднує психологічні, естетичні та технологічні аспекти. У сучасних візуальних практиках він набуває значення повноцінного художнього прийому, який дозволяє формувати інтенсивні емоційні реакції та досліджувати природу сприйняття.

Його використання відкриває нові можливості для мистецтва, зокрема у контексті взаємодії людини з цифровими образами, що стають дедалі більш реалістичними.

Список використаних джерел:

- 1.Mori M. The Uncanny Valley. Energy. 1970.
- 2.MacDorman K. F., Ishiguro H. The uncanny advantage of using androids in cognitive and social science research. Interaction Studies. 2006.
- 3.Misselhorn C. Empathy with inanimate objects and the uncanny valley. Minds and Machines. 2009.
- 4.Saygin A. P. et al. The thing that should not be: predictive coding and the uncanny valley in perceiving human and humanoid robot actions. Social Cognitive and Affective Neuroscience. 2012.

Ганна ПАЛАМАРЮК, 4 курс бакалаврату, спеціальність 023 Образотворче мистецтво (ОПП «Живопис»)

Науковий керівник: к. педагог.н., доцентка Аліна ВОЛОЩУК

Закарпатська академія мистецтв

СОЦІАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В УКРАЇНІ ХХІ СТОЛІТТЯ: ХУДОЖНЯ ПРАКТИКА ЖАННИ КАДИРОВОЇ

Соціальна історія як методологічний підхід у мистецтвознавстві дозволяє розглядати художній твір у тісному зв'язку з культурним і суспільним контекстом епохи. Мистецтво не існує ізольовано від історичного часу та простору, адже соціальні процеси, культурні цінності та ідеологічні установки впливають на формування художніх образів. Соціальні норми та світогляд людей визначають тематику та зміст мистецтва, водночас художні твори можуть трансформувати суспільні уявлення та сприяти переосмисленню усталених принципів.

В Україні соціально орієнтоване мистецтво сформувалося під впливом пострадянських трансформацій. Після здобуття незалежності у 1991 році митці отримали можливість працювати поза ідеологічними обмеженнями, що

сприяло формуванню нових форм вираження та соціальної аналітики. Художники почали звертатися до тем колективної пам'яті, урбаністики, міських трансформацій та культурної ідентичності, використовуючи інсталяцію, перформанс, відеоарт, фотографію та публічні мистецькі інтервенції. Значну роль у розвитку критичного мистецтва відігравали художники Харкова, зокрема Борис Михайлов, чиї фотографії фіксували соціальні наслідки пострадянських змін, та Олександр Ройтбурд, який поєднував іронічну критику з осмисленням політичної реальності. На початку XXI століття соціально орієнтоване мистецтво дедалі більше використовувалося як інструмент публічного діалогу, особливо під час Помаранчевої революції та Революції Гідності.

Особливе місце у цьому контексті посідає творчість Жанни Кадирової (нар. 1981, Бровари, Київська область), української художниці та скульпторки, яка активно працює із соціальною проблематикою та міським середовищем. Вона поєднує матеріали повсякденного життя – будівельні елементи, керамічну плитку – із соціальними темами, створюючи роботи, що відображають культурні та соціальні трансформації. Після 2022 року її проекти набули нового змістового виміру, зосередженого на темах руйнування, пам'яті та суспільної стійкості.

Формування її творчої практики відбувалося під впливом родинного середовища, професійної освіти в Республіканській художній школі імені Т. Шевченка та участі в сучасному мистецькому середовищі Києва. Перші проекти, такі як «Блакитний кінь» та «Флорореалізм», поєднували перформанс, іронію та публічне втручання в міський простір. Серія «Пам'ятник новому пам'ятнику» переосмислювала монументальну традицію, а «Діаманти» поєднували повсякденність і символіку розкоші. Подальші проекти, зокрема «Монументи сміттю», «Яблуко», «Лавки графіки» та «Консерви», досліджують повсякденні об'єкти та взаємодію з урбаністичним простором, перетворюючи мить на тривалий скульптурний жест.

Особливе значення має серія ескізів Жанни Кадирової, що формують її живу практику «флорореалізм», фіксуючи швидкоплинні моменти життя та створюючи архів культурної пам'яті. Важливо, що художниця розвиває не лише об'єктне мистецтво, а й досліджує взаємодію твору з містом та соціумом, досліджуючи простір як носій слідів людської діяльності та соціальних процесів.

Творчість Жанни Кадирової демонструє здатність мистецтва не лише відображати соціальні процеси, а й активно брати участь у формуванні публічного дискурсу. Як зазначає Анна Єфімова, PUBLIC ART виступає феноменом сучасного мистецтва, що дозволяє досліджувати взаємодію художника та громади: “публічне мистецтво стає простором соціальної комунікації та критичного осмислення сучасності” [1]. У практиці Жанни Кадирової це проявляється у створенні робіт, що активно включають місцеві громади, звертаються до історичної пам'яті та соціальних проблем сучасності.

Каталог виставкових проєктів Жанни Кадирової (2013) від Фонду

Володимира Смірнова і Константина Сорокіна документує ключові етапи її художньої кар'єри, підкреслюючи роботу з матеріалом та утилітарними об'єктами як засобом критичного коментування соціальної дійсності [2].

Особливу увагу у творчості Жанни Кадирової привертає тема соціальної підтримки та солідарності. Проект «Паляниця» (2022) у вигляді документального фільму Жанни Кадирової та Дениса Рубана демонструє, як мистецтво може стати інструментом мобілізації уваги громадськості на гуманітарні потреби, підтримки внутрішньо переміщених осіб та військових [3]. Проект не лише засвідчує гуманістичний підхід художниці, а й використовує інтерактивні формати, залучаючи глядача до безпосередньої участі у мистецькому процесі.

Інтерв'ю Жанни Кадирової про роботу «Біженці» розкриває її підхід до зображення кризи та гуманітарних проблем сучасності. Художниця підкреслює, що мистецтво може стати засобом емпатії, змушує глядача співпереживати та усвідомлювати складні соціальні ситуації [4].

Міжнародне визнання Жанни Кадирової, зокрема участь у Венеційській бієнале, підкреслює важливість українського соціального мистецтва у глобальному контексті. Художниця зазначає, що навіть у воєнний час мистецтво може бути інструментом підтримки, солідарності та об'єднання людей навколо спільних цінностей [5].

Таким чином, художня практика Жанни Кадирової репрезентує ключові тенденції соціального мистецтва в Україні: інтеграцію публічного простору, використання матеріальних експериментів, гуманістичну спрямованість та взаємодію з глядачем як активним учасником мистецького процесу. Соціальне мистецтво ХХІ століття демонструє здатність українських художників не лише відображати реалії, а й формувати соціальні наративи, що сприяють розвитку громадянської свідомості та культурного діалогу.

Список використаних джерел:

1. PUBLIC ART як феномен сучасного мистецтва: український досвід. URL: https://nam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/22/09.pdf (дата звернення 31.03.2026).

2. Видавницька програма Фонду Володимира Смірнова і Константина Сорокіна. Каталог «Жанна Кадирова» (2013). URL: https://www.kadyrova.com/_files/ugd/a54305_64e5977945d54da8906b3790495a2767.pdf (дата звернення 31.03.2026).

3. Кадирівська паляниця. Жанна Кадирова та Денис Рубан, 09.05.2022. URL: <https://youtu.be/5DU9B7yF4oM?si=fbq3irPLoTn12h1Y> дата звернення 31.03.2026).

4. Інтерв'ю Жанни Кадирової про роботу «Біженці». Катерина Фарбат. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/ty-iak-zhanna-kadyrova-premiia-frantsiia-bizhentsi/33382485.html> (дата звернення 31.03.2026).

5. Жанна Кадирова про Венеційську бієнале, підтримку війська та силу мистецтва. Ксенія Малих, 29.07.2025. URL: <https://vogue.ua/article/leaders/zhanna-kadyrova-pro-veneciysku-biyenale-pidtrimku-viyska-ta-silu-mistectva-60259.html> (дата звернення 31.03.2026).

Ангеліна ПТРА, 4 курс бакалаврату, спеціальність 022 Дизайн (ОПП «Графічний дизайн»)

Науковий керівник: к. педагог.н., доцентка **Аліна ВОЛОЩУК**

Закарпатська академія мистецтв

ЕКОЛОГІЧНЕ ПАКУВАННЯ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ СВІДОМОГО СПОЖИВАННЯ В ЗАКАРПАТСЬКОМУ РЕГІОНІ

Сучасний етап розвитку суспільства характеризується загостренням екологічних проблем, серед яких особливе місце посідає пластикове забруднення. Значна частка відходів формується у сфері пакування, причому одноразовий пластик становить близько 36 % усіх вироблених пластмас, що робить його одним із головних чинників деградації довкілля. Пластик розкладається протягом тривалого часу, утворюючи мікрочастинки, які потрапляють у природні екосистеми та організм людини, створюючи потенційні ризики для здоров'я [1].

У цьому контексті екологічне пакування постає як важливий інструмент мінімізації негативного впливу на довкілля. Воно передбачає використання матеріалів і технологій, що забезпечують зменшення відходів, можливість повторного використання, переробки або компостування, а також зниження вуглецевого сліду. У межах концепцій сталого розвитку та циркулярної економіки пакування розглядається як складова замкнутого циклу ресурсів, що сприяє раціональному використанню природних ресурсів [2].

Основними матеріалами екологічного пакування є папір і картон, скло, біопластики, органічні текстильні вироби та інноваційні композитні матеріали. Світові тенденції свідчать про зростання попиту на екологічні пакувальні рішення, що пов'язано зі зміною споживчої поведінки: більшість споживачів надає перевагу продукції, яка відповідає екологічним стандартам. Упаковка при цьому виконує не лише захисну, а й комунікативну функцію, формуючи довіру до бренду та популяризуючи відповідальне споживання [3].

Особливої актуальності проблема екологічного пакування набуває в Закарпатській області. Регіон характеризується значним природним потенціалом, туристичною привабливістю та розвитком малого й крафтового бізнесу. Близькість до країн Європейського Союзу сприяє поширенню екологічних стандартів і практик. У цих умовах використання екологічного пакування стає важливим чинником збереження природного середовища та формування позитивного іміджу регіону.

На сучасному етапі в Закарпатті спостерігається поступове впровадження екологічних пакувальних рішень. Найбільш активно вони використовуються у великих містах, зокрема в Ужгороді, де функціонують крафтові крамниці та локальні бренди, орієнтовані на мінімізацію пакування та використання паперових, картонних і скляних матеріалів. Водночас у масовому сегменті торгівлі продовжує домінувати традиційне пластикове пакування, що свідчить про перехідний характер процесу.

Важливу роль у популяризації екологічного пакування відіграють локальні виробники. Зокрема, бренд «Amelie» використовує скляну тару та мінімалістичне пакування, артпростір «ЛІС» впроваджує екологічні матеріали та безпаперові рішення [4], проєкт «Прянощі вдома» орієнтується на прості природні форми пакування [5], а продукція «Нижня Фійовка» відзначається мінімалізованим паперовим оформленням [4]. Інноваційним прикладом є стартап Releaf Paper, який виготовляє папір із опалого листа, демонструючи потенціал екологічних технологій на міжнародному рівні [2].

У закарпатському контексті пакування виконує також культурно-репрезентативну функцію, підкреслюючи локальне походження продукції та її автентичність. Використання природних матеріалів, мінімалістичного дизайну та традиційних мотивів формує унікальну айдентику брендів і сприяє розвитку регіональної культурної ідентичності.

Впровадження екологічного пакування має комплексні переваги: зменшення обсягів відходів і навантаження на довкілля, підвищення конкурентоспроможності локальних виробників, розвиток крафтового бізнесу та формування культури свідомого споживання [3]. Водночас існують певні виклики, зокрема вища вартість екологічних матеріалів, недостатній розвиток інфраструктури переробки та нерівномірність поширення екологічних практик у регіоні.

Отже, екологічне пакування в Закарпатській області поступово трансформується з альтернативної практики у важливий елемент економічного та культурного розвитку. Воно сприяє збереженню природних ресурсів, підтримує локальне підприємництво та формує нову модель споживчої поведінки, орієнтовану на відповідальне ставлення до довкілля.

Список використаних джерел:

1. Центр громадського здоров'я МОЗ України. Забруднення мікропластиком: що це і чим загрожує здоров'ю. 05.06.2025. URL: <https://phc.org.ua/news/zabrudnennya-mikroplastikom-scho-ce-i-chim-zagrozhue-zdorov'yu> (дата звернення: 31.03.2026).
2. Seiberlich H. Sustainable brand packaging statistics: why eco-friendly packaging matters. Meyers. 04.06.2025. URL: <https://meyers.com/meyers-blog/sustainable-brand-packaging-statistics-why-eco-friendly-packaging-matters/> (accessed: 31.03.2026).
3. Green Business Benchmark. 10 Green Packaging Advantages. 13.09.2024. URL: <https://www.greenbusinessbenchmark.com/archive/10-green-packaging-advantages> (accessed: 31.03.2026).
4. Клим-Кушуба Т. Артпростір «ЛІС» в Ужгороді. Varosh. 29.12.2023. URL: <https://varosh.com.ua/noviny/majster-klasy-kartynna-galereya-kramnychkakraftu-yak-praczyuye-i-shho-proponuye-artprostir-lis-v-uzhgorodi/> (дата звернення: 31.03.2026).
5. Гурницька Е. Ужгородка вирощує вдома пряні трави. Varosh. 16.04.2020. URL: <https://varosh.com.ua/ludy/uzhgorodka-vyroshhuye-udoma-rozmaryn-m-yatu-bazylik-shavliyu-ta-inshi-pryani-travy/> (дата звернення: 31.03.2026).

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ НЕЙРОКОМП'ЮТЕРНИХ ІНТЕРФЕЙСІВ В АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ СУЧАСНИХ ДИЗАЙНЕРСЬКИХ РІШЕНЬ

Сучасний етап розвитку візуальної культури характеризується інтенсифікацією інтеграційних процесів між мистецтвом і високими технологіями, що зумовлює трансформацію способів репрезентації взаємодії людини з цифровим середовищем. Однією з ключових технологій у цьому контексті є нейрокомп'ютерні інтерфейси, які в межах аудіовізуального мистецтва постають не лише як об'єкт художнього осмислення, але й як знаково-символічна модель майбутніх форм комунікації, пізнання та дизайну [1].

Актуальність дослідження зумовлена зростанням впливу художніх репрезентацій нейрокомп'ютерних інтерфейсів на формування сучасних дизайнерських практик. Аудіовізуальні твори – зокрема кінематограф, відеоарт, цифрові інсталяції, рекламні та інтерактивні медіа – продукують стійкі візуальні та концептуальні моделі, які транслуються у сферу проєктування інтерфейсів, медіадизайну та візуальних комунікацій.

Показовими є приклади з кінематографу, де нейрокомп'ютерні інтерфейси отримали виразну художню репрезентацію. У науково-фантастичному кінофільмі «The Matrix» нейроінтерфейс постає як пряме підключення людського мозку до віртуального середовища, що візуалізується через потоки цифрового коду та мінімалістичні інтерфейсні рішення. Подібна естетика вплинула на формування візуальної мови цифрових інтерфейсів, зокрема на використання темних фонів, контрастних кольорових акцентів та динамічної типографіки [2].

У анімаційному фільмі «Ghost in the Shell» репрезентація нейрокомп'ютерних інтерфейсів пов'язана з концепцією кібернетичного тіла та мережевої свідомості. Візуальні рішення, що включають напівпрозорі інформаційні шари, голографічні інтерфейси та інтеграцію даних у простір тіла, стали важливим джерелом натхнення для сучасного UI/UX-дизайну, зокрема у сфері доповненої реальності.

Фільм «Insertion» пропонує іншу модель – опосередкований нейроінтерфейс як засіб спільного конструювання сновидінь. Тут важливим є не стільки візуалізація інтерфейсу, скільки дизайн досвіду, що передбачає багаторівневу взаємодію та складну архітектоніку інформаційного простору, що безпосередньо корелює з сучасними підходами до проєктування користувачького досвіду.

У телевізійному серіалі «Black Mirror» нейрокомп'ютерні інтерфейси репрезентуються через різноманітні сценарії взаємодії людини з технологією – від імплантів пам'яті до повного занурення у цифрову реальність. Візуальна

стриманість і мінімалізм інтерфейсів у цьому випадку вплинули на сучасну тенденцію до «невидимого» дизайну, орієнтованого на безшовну інтеграцію технологій у повсякденне життя.

Окремого розгляду заслуговує серіал «Westworld» (2016–2022), у якому нейроінтерфейси репрезентовані як засіб програмування та перезапису свідомості андроїдів. Тут особливу роль відіграє концепція «меню» свідомості – графічний інтерфейс із пошаровою структурою доступу до пам'яті та поведінкових протоколів. Це художнє вирішення співзвучне з сучасними дискусіями у сфері нейродизайну про ієрархічну організацію даних і рівні авторизації у системах взаємодії людина–машина

У контексті відеоарту та цифрових інсталяцій варто згадати практики Rafael Lozano-Hemmer [3], який у своїх роботах досліджує взаємодію між біометричними даними людини та цифровими системами. Його інсталяції, що використовують сигнали серцебиття, дихання або мозкової активності, демонструють альтернативні моделі інтерфейсів, заснованих на безпосередньому тілесному зчитуванні, що розширює уявлення про можливості нейрокомп'ютерної взаємодії.

Показовою є також практика VCI-арту, що сформувалась як самостійний напрям медіамистецтва на початку 2000-х років. Піонером тут є австралійський художник Stelarc, чії перформанси з підключенням нервової системи до роботизованих пристроїв і мережі Інтернет заклали основи художнього дослідження розширеного тіла. Його робота Ping Body (1996) та пізніші проєкти з нейроімплантами безпосередньо моделювали сценарії, що стали реальністю у клінічних VCI-дослідженнях лише через десятиліття. У цьому сенсі мистецтво функціонувало як випереджальне моделювання технологічного майбутнього.

Не менш значущим є внесок художника та кіборг-активіста Neil Harbisson, який з 2004 року є носієм антени-імпланту, що перетворює кольори на звукові частоти, сприймані через кісткову провідність черепа. Його практика вийшла за межі мистецтва у сферу нейроетики та права, поставивши питання про юридичний статус людини з постійно підключеним VCI та про межі між протезуванням, покращенням і трансформацією ідентичності – питання, які нині є центральними у дискусіях навколо таких проєктів, як Neuralink.

Таким чином, аналіз аудіовізуального мистецтва у контексті VCI дозволяє стверджувати, що художні репрезентації нейрокомп'ютерних інтерфейсів виконують щонайменше три функції у системі сучасного дизайну. По-перше, вони формують естетичну мову VCI – типографіку, колір, форму і рух, через які сприймається взаємодія людини з нейроінтерфейсом. По-друге, вони моделюють сценарії та етичні рамки застосування VCI ще до їх реального впровадження, тим самим впливаючи на суспільний запит і регуляторні дискусії. По-третє, вони забезпечують концептуальний інструментарій для проєктування досвіду взаємодії з майбутніми VCI-системами, пропонуючи дизайнерам метафори, архетипи та критичні моделі, що виходять за межі суто інженерного підходу.

Перспективним напрямком подальших досліджень є вивчення зворотного зв'язку між реальними VCI-розробками (Neuralink, BrainGate, Synchron) та їх

художніми інтерпретаціями, що утворюють циклічну систему взаємного впливу між наукою, мистецтвом і дизайном.

Список використаних джерел:

1. Manovich L. The poetics of augmented space. *Mediatecture*. Vienna, 2010. P. 304–318. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-7091-0300-5_26

2. Virtual art: from illusion to immersion. *Computers & mathematics with applications*. 2004. Vol. 47, no. 6-7. P. 1150. URL: [https://doi.org/10.1016/s0898-1221\(04\)90104-6](https://doi.org/10.1016/s0898-1221(04)90104-6)

3. Conspiracy dwellings: surveillance in contemporary art. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2010. 148 p.

Анастасія ПОНОМАРЬОВА, 1-й курс магістратури, спец. «Образотворче мистецтво та реставрація»

Науковий керівник: канд. мистецтвознавства, професор **Євген КОТЛЯР**
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

СКЛАДНІ ПРОСТОРОВІ ІЛЮЗІЇ В МУРАЛАХ І СТРИТ-АРТІ

У сучасному візуальному середовищі міста мистецтво дедалі частіше виходить за межі традиційних форм і активно взаємодіє з простором та веде прямий діалог із глядачем. Саме розвиток урбаністичної культури спонукає сучасних муралістів використовувати ілюзорні ефекти для трансформації звичайних поверхонь у динамічні візуальні сцени. Ретельне дослідження просторових ілюзій є актуальним як з точки зору мистецтвознавства, так і в контексті сучасної візуальної культури та міського середовища.

Просторова ілюзія у монументальному мистецтві – це художній прийом, за допомогою якого стіна, стеля, або фасад будівлі сприймається як майже реальний тривимірний або безмежний простір. Ще з епохи Відродження митці прагнули візуально розширити реальний простір архітектури, створюючи ілюзію глибини або відкритого неба. У класичному монументальному живописі просторова ілюзія ґрунтується передусім на чітко вибудованій системі лінійної перспективи та гармонії між архітектурою і зображенням. Художники, такі як Мазаччо, чи Рафаель Санті, використовували єдину точку сходження, щоб створити переконливу глибину простору.

Важливу роль у побудові просторових ілюзій відіграє також пропорційність і масштаб, що дозволяє фігурам і архітектурним мотивам зменшуватися відповідно до відстані. Це формує логічний і впорядкований простір, зрозумілий для глядача. Одною з найбільш значущих в цьому плані робіт монументального живопису являється фреска «Трійця», створена

рукою Мазаччо. Вона є одним із перших і найпереконливіших прикладів використання науково обґрунтованої лінійної перспективи в живописі. Усі лінії перспективи сходяться в одній точці на рівні очей глядача, завдяки чому створюється ефект присутності. Особливу роль відіграє точне моделювання об'єму фігур і їх розташування в просторі. Світлотінь і пропорції додатково формують ілюзію тривимірності, а поєднання архітектури та фігур створює гармонійний, логічно побудований простір.

Також у період домінування стилів італійського бароко та рококо, митці винайшли та активно використовували техніку «trompe-l'œil», складні ракурси й перспективні скорочення, щоб створити враження відкритого неба, нескінченного простору, або продовження архітектури за межі стелі. Яскравим прикладом такого підходу до роботи є творчість Андреа Поццо. Митець майстерно застосовує техніку створення уявної архітектури, яка продовжує реальний інтер'єр. Завдяки точному розрахунку перспективи з певної точки зору глядача, стеля чи стіна перетворюється на ілюзорний простір. Знаковим прикладом є розпис у церкві Сант-Іньяціо, де пласка стеля виглядає як глибокий відкритий купол завдяки використанню трьохточкової перспективи.

Твори сучасних муралістів підсумовують багатий досвід попередників і виводять майстерність просторової ілюзії на новий рівень. Для створення складних ілюзій у сучасних муралах митці активно використовують різні види перспективи, щоб створити глибину, динаміку й ефект занурення. Найпоширенішою є лінійна перспектива, часто застосовується також повітряна перспектива. Окреме місце займає анаморфна перспектива, яка стала популярною в стріт-арті завдяки своїй інтерактивності, тобто з певної точки зору зображення «оживає» і виглядає об'ємним або спотвореним в інший спосіб. Сучасні митці стріт-арту також працюють із переосмисленням теорії градації світла і тіні, щоб передати форму об'єктів. Важливий прецедент – це уявне джерело світла, яке визначає напрямок тіней і загальну логіку зображення. Завдяки плавним градієнтам або різким контрастам митці можуть або досягти реалістичності, або навпаки стилізувати форму під графічний чи декоративний ефект. У роботах митців світлотінь часто поєднуються з масштабом і контекстом стіни, щоб підсилити ілюзію об'єму в реальному просторі. Сучасні способи інтеграції муралу з архітектурним простором є також невід'ємною частиною роботи художника-мураліста при створенні будь-якого твору. Вона починається з уважного аналізу самої будівлі, тобто її форми, матеріалів, ритму вікон, виступів і функціонального призначення. Художники часто підлаштовують композицію під ці елементи, перетворюючи їх на частину зображення. Значну частину успіху забезпечує врахування масштабу при побудові просторової ілюзії, бо саме великі площини дозволяють створювати монументальні сцени, тоді як дрібні деталі фасаду можуть задавати більш графічний або орнаментальний стиль. Такий підхід допомагає муралу-ілюзії виглядати не як окремий шар, а як органічне продовження архітектури.

Італійський митець Реета (Мануель Ді Ріта) відомий своїми муралами, що створюють надзвичайно переконливу просторову ілюзію, завдяки

використанню тривимірних форм. Його стиль базується на чітко сконструйованих об'ємах, які нагадують архітектурні елементи або абстрактні геометричні фігури що переплітаються між собою, створюючи єдиний ускладнений простір. Він застосовує принципи анаморфозу – побудову зображення з урахуванням конкретної точки огляду. Завдяки цьому пласка стіна починає виглядати як глибока, деформована або «прорізана» структура. Ключову роль у створенні ілюзій цього митця відіграє світлотінь і точна геометрія. Peeta ретельно моделює освітлення, тіні, відблиски та градієнти кольору, які створюють відчуття матеріальності. Завдяки цьому глядач сприймає мурал не як зображення, а як об'єкт, який можна було б «обійти» в реальному просторі. В свою чергу, митець активно використовує прийом деконструкції через фрагментацію, зміщення елементів і накладання шарів, що створює відчуття нестабільності й руху. Також в роботу вбудовуються фрагменти «реального неба», створюючи ілюзорну «діру» у об'єкті.

Яскравий приклад більш комплексного підходу до створення ілюзій демонструє польський художник Robert Proch. Він створює у своїх муралах унікальну просторову ілюзію, що базується не на класичній перспективі, а на відчутті руху й трансформації форми. Його зображення часто виглядають фрагментованими: фігури ніби розпадаються на кольорові площини або зміщені шари, що створює ефект нестабільності та динаміки. Завдяки повторенню контурів і накладанню елементів виникає ілюзія руху, наче це зафіксований кадр із процесу змін, а не статичне зображення. У його стилі значно відчутний вплив цифрової естетики: ефекти, подібні до glitch-спотворень або 3D-рендерингу, формують відчуття «зламу реальності». Ця взаємодія між частинами й цілим змушує глядача активно «збирати» зображення у свідомості, підсилюючи ефект просторової ілюзії та занурюючи його в межовий стан між матеріальним і візуальною ілюзією.

Таким чином, обізнаність у принципах побудовання перспективи, оптичних спотворень та використання геометричних прийомів дозволяє сучасним митцям-муралістам не лише залучати глядача до інтерактивного візуального досвіду, а й формувати нову художню реальність в урбаністичному контексті.

Список використаних джерел:

1. Gombrich, E. H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton: Princeton University Press, 1960. 443 p.
2. Henderson, L. D. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013. 729 p.
3. Peeta studio website. URL: <https://www.peeta.studio/> (дата звернення 05.04.2026).
4. Robert Proch art heritage website. URL: <https://robert-proch.squarespace.com/bio-en> (дата звернення 07.04.2026).

Кристина ПРИХОДЬКО, 4 курс бакалаврату, спец. «Дизайн середовища»
Наукові керівники: канд. мист., професорка **Світлана КРИВУЦ**; викладач
Даниїл ДЬЯКОНОВ

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ДИЗАЙН КУЛЬТУРНИХ ЦЕНТРІВ: ФУНКЦІОНАЛЬНО-ПРОСТОРОВА СТРУКТУРА, БАГАТОФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ЗАХОДІВ

У контексті глобальних урбаністичних змін архітектура та дизайн культурних центрів переживають етап докорінної трансформації, поступово відходячи від застарілих моделей закритих, монофункціональних установ та перетворюючись на відкриті, адаптивні платформи для інтенсивної суспільної взаємодії, що можуть інтегруватися у тканину міста як живі громадські простори. Сучасний підхід до формування художнього образу внутрішнього середовища культурних центрів визначається не лише пошуком нових естетичних канонів, а й глибоким впровадженням інтерактивних технологій, інноваційних будівельних матеріалів та принципів універсального дизайну.

Сьогодні проєктування сучасних культурних центрів (далі-КЦ) та оновлення старих набуває стратегічної актуальності, оскільки архітектура має стати фізичною платформою для реалізації та просування української історії, музики, мистецтва, а також для підвищення духовного розвитку громадян. Сучасні міські культурні центри трансформувалися у складні соціокультурні організми, чия функціонально-просторова структура визначається наступними ключовими особливостями [1, с. 23]:

поліфункціональна система: «...має бути поліфункціональною, з багатовекторною системою функціональних зон та зв'язків між ними. Така структура дає змогу забезпечити не лише експозиційну діяльність, але й комунікативну, освітню, наукову та рекреаційну взаємодію»;

просторова гнучкість та адаптивність: «...відкрита, гнучка та адаптивна система формування простору, яка дає змогу створювати середовище для проведення різнобічних сценаріїв культурної взаємодії»;

інтерактивність та інклюзивний дизайн: «...Формування внутрішнього простору має бути інтерактивним, але водночас задовольняти вимоги безпеки та інклюзивності. Для забезпечення цікавості глядачів необхідно створювати інтерактивний простір, де відвідувач має стати безпосереднім учасником виставки, перформансів, концертних вистав тощо» [1, с. 23];

технологічна інтеграція: інтеграція інноваційних технологій, інженерних та цифрових інновацій стає обов'язковою у забезпеченні атрактивності та інформативності сучасних громадських об'єктів, просторів та творчих актів, які не лише розширюють засоби художнього вираження, але й трансформують простір;

роль соціального магніту: «...простір культурного центру виконує функцію соціального магніту, забезпечує взаємодію з міським середовищем. Будівля інтегрується в існуючий простір міста і формує нову культурну

ідентичність району» [1, с. 23].

На прикладі проєктної пропозиції вирішення дизайну культурного центру у смт. Рогань (Харківська область) запропоновано один з інтер'єрів, що відповідає вищезазначеним завданням. Дизайн зали для урочистих подій та проведення церемоній розроблено із виявленням піднесеної святкової атмосфери, що може змінюватись відповідно сценарію проведення різноманітних свят (весільна церемонія, новорічні свята, свято врожаю тощо) Концепція передбачає зміни у сценарії подій, тому заплановано декілька варіантів трансформації планувального рішення приміщення, а також зміни кольору освітлення та конфігурації декорацій у центральній частині сцени.

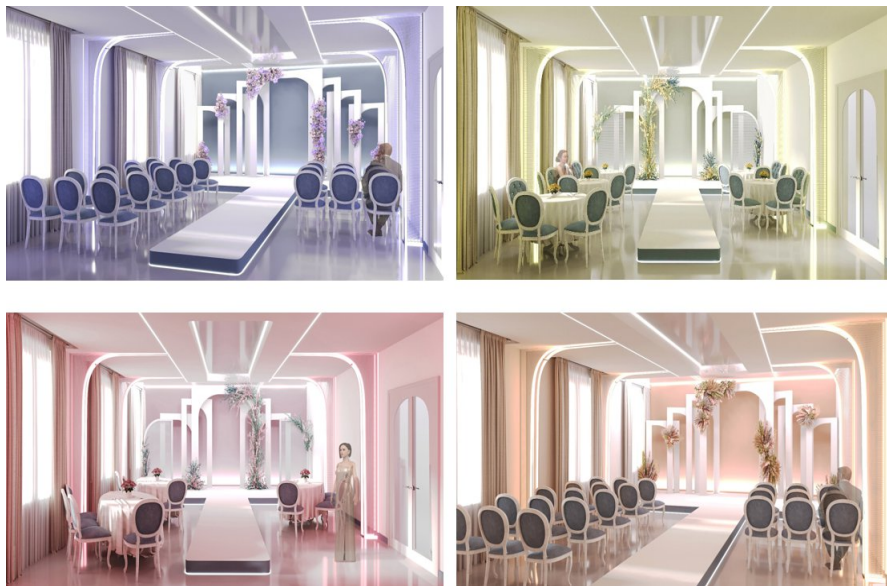


Рис.1. Дизайн інтер'єру для проведення урочистих подій. Авторська розробка студ. Приходько К.; кер.: канд. мист., проф. Кривуц С.В., викл. Дьяконов Д.М.

Особливість інтер'єру полягає у вирішенні його монохромності. Кольоровим, акцентним та різноманітним простір для урочистих подій робить запропонована підсвітка. Вона вмонтована у стелю, основу подіуму та сцени, а також у декоративні металеві конструкції. Підсвітка може змінювати колір, насиченість, яскравість у залежності від сценарію подій. Додатковими кольоровими акцентами є декор на столах та на центральній конструкції. Для урахування принципів універсального дизайну у проєкті запропоновано: стандарти ДБН для людей з фізичними обмеженими можливостями (рис.1).

Отже, сучасна трансформація культурних центрів полягає у переході від монументального пафосу інтер'єрів радянських зразків до створення

відкритих, багатофункціональних платформ, які виступають стратегічним інструментом зміцнення національної ідентичності та соціальної адаптації громади.

Список використаних джерел:

1. Давидов А., Селецька Н. Особливості функціонально-просторового формування міських артцентрів. *Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*. 2025. №4. С. 20–26.
2. Кривуц С.В., Фролович К.П. Принципи сталого розвитку як основа моделювання європейських цінностей в освітньому процесі вищої школи. *Матеріали XVI Міжнар. науково-практ. конференції “Перспективи розвитку сучасної науки та освіти”*. Львів: Львівський науковий форум, 2025. С.21 – 22
3. Кривуц С.В. Вища освіта дизайнера в умовах воєнного стану: стратегічні напрямки, підходи, методи. *Культуротворчий потенціал сучасної освіти: матеріали всеукраїн. науково-педагогічного підвищення кваліфікації*. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2025. С.28–30.

Тетяна ПУХНАВЦЕВА, аспірантка 2 курсу кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва ХДАДМ

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва **Вячеслав ШУЛКА**
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ВІДБИТОК В АНТИМІНСЬКІЙ ГРАВЮРІ: НА ПЕРЕТИНІ САКРАЛЬНОГО ТА ТЕХНОЛОГІЧНОГО КОНТЕКСТІВ

Техніки відбивання та тиснення використовувались людьми з давніх часів. Поява книгодрукування вивела дію штампування та відтиснення на новий етап розвитку, особливо актуальний для продукування тиражованого зображення. Твори графічного мистецтва, що створювались в техніках художнього друку, часто могли належати до мультидисциплінарного контексту вживання. Антимінсна гравюра – явище графічного мистецтва, що поєднує сакральне призначення антимінса як артефакта з мистецькою образністю антимінсного зображення, яке з XVII століття почало виготовлятися здебільшого в техніках художнього друку: спочатку в техніці гравюри на дереві, згодом – в техніці різцевої гравюри на міді. Саме в межах антимінсної гравюри поняття відбитка потребує додаткового огляду, оскільки належить як до сакрального, так і художньо-технологічного контекстів. Антимінс як сакральний артефакт апелює до подій, що передували Воскресінню Христовому (зняття з хреста, оплакування, поховання). Зокрема, текстильна форма антимінса символічно відсилає до образу Плащаниці, в яку загорнули Тіло Христове після зняття з хреста. Відповідно, початкове символічне навантаження антимінса торкається і

питання творення нерукотворного образу як відбитка божественної сутності (зокрема, на Туринській плащаниці), так і можливості її передачі через рукотворний образ (ікони).

Поняття відбитка як таке використовується в широкому спектрі смислових наративів. В українській мові є усталеними такі значення слова «відбиток»: «Слід, витиснений на чомусь, у чомусь; пробний текст, малюнок, виготовлений друкарським способом; окремо зброшурована стаття, невеликий твір із збірника, журналу; знімок, виготовлений відбиванням з негатива; відображення предмета на дзеркальній, полірованій поверхні, у воді; віддзеркалення; тінь від якогось предмета; ознака, яка є результатом впливу чого-небудь» [1]. Більшість окреслених значень сенсово апелюють до щільної взаємодії першоджерела (прототипа) з копією (тінню, відбитком), проблем дуальності та тиражування образу. В контексті друкованої графіки, слово «відбиток» щільно пов'язане зі словом «естамп» (з фр. *estampe* – відбиток, штамп), що позначає твір друкованої графіки. Відбиток тут є результатом технологічного процесу друку з граверної матриці на папір під тиском прокатного друкарського верстата, та водночас виступає кінцевим мистецьким твором.

В христологічному контексті, утворення відбитка щільно пов'язане з поняттям печатки та дії запечаткування. Слово «σφραγίς» (з грец. – печатка) у творах Отців Церкви стає одним з основних синонімів акту хрещення (нанесення знака хреста на чоло новохрещеного) та, інколи, миропомазання. Перехід від побутового контексту до христологічно означеного тут позначається символічним переносом акту нанесення гарячої печатки (тавра) як стигми (грец. στίγμα) на тварин, що належать до єдиного стада, на акт хрещення вірян [2, с. 84]. Доречно зазначити, що під час звершення Літургії священник хрестить антимінс, проголошуючи промову; антимінс розгортається, на нього поміщуються священні дари; наприкінці служби після акту хрещення антимінс складається [3]. Зберігається в церкві антимінс складеним хрест-навхрест за чотирма лініями згину; форма згортка в даному випадку також може трактуватися як об'єкт запечаткування-хрещення. В цьому співвідношенні слід позначити, що антимінс має функцію релікварія, який зберігає моці святих, що легітимізує проведення Літургії в храмі, якому належить антимінс. Моці святих шиті в спеціальну кишеню на зворотній стороні текстильного плату. Відомо про практику регулювання наявності моців в антимінсах: після проведеної перевірки кишенки позначаються єпископськими печатками, що посвідчують наявність моців [4, с. 15]. Наявність такої практики актуалізує роль печатки і акту тиснення в контексті антимінсної образності.

Явище антимінсної гравюри поєднує в собі проблему творення як рукотворного, так і нерукотворного відбитку. Одним з аспектів цієї проблеми є питання взаємодії першоджерела і поверхні, на якій відбиток з'являється; а також прикладання певної сили при такому контакті. Нерукотворний відбиток тіла Христового, що виникає на плащаниці, до якого відсилає форма текстильного плату, утворений без здійснення тиску або будь-якої

іншої прикладеної сили. Дослідниками виявлено, що в технологічному сенсі, навіть легка інтенсивність притискання тканини до тіла сприяла б характерній деформації відбитого зображення, що не відповідає відбитку на Туринській плащаниці. Матеріальність контакту порівнюється науковцями з ефектом сонячного світла за принципом його дії при утворенні контактного знімка в фотографії [5, с. 31-34]. Натомість, рукотворний відбиток антимінсної гравюри створюється шляхом відтиснення зображення з граверної матриці на тканину за допомогою прокатного друкарського верстата. Цей процес характеризується прикладанням значного зусилля, інтенсифікованого дією друкарського механізму. Другим аспектом є взаємозв'язок першоджерела та його відбитка, роль копії. Нерукотворний образ може лише відсилати до божественної сутності першоджерела, але ніяк не бути тотожним їй. Натомість, граверна матриця, що є першоджерелом граверного відбитку, створюється спеціально для того, щоб нести роль посередника у творенні зображення. Саме відбиток в друкованій графіці має статус мистецького твору; граверна матриця ж, позаяк виготовлена першочергово, має роль інструменту для створення естампу.

Висновок. Явище антимінсної гравюри актуалізує поняття відбитку в сакральному та художньо-технологічному значеннях. Етимологія слова «відбиток» апелює до питання дуальності при створенні образу та дихотомії «першоджерело» – «відбиток». Сакральний контекст поняття відбитку в антимінській гравюрі апелює до відбитка як нерукотворного образу тіла Христового на Туринській плащаниці; вживання дії хрещення як запечатуння при розгортанні та згортанні антимінса під час Літургійної дії; практики маркування єпископською печаткою антимінсної кишеньки з наявними мощами святих. Художньо-технологічний контекст поняття відбитку стосується питання створення рукотворного образу антимінсної гравюри на сакральний сюжет; технічного процесу виготовлення граверної матриці як інструменту для створення естампу – твору графічного мистецтва. Два окреслених контексти вживання поняття відбитка в антимінській гравюрі потребують подальшого дослідження.

Список використаних джерел:

1. Бусел В. Відбиток. Великий тлумачний словник сучасної української мови. URL: <https://vtssum.wdbk.org/%D0%B2/%D0%B2%D1%96%D0%B4%D0%B1%D0%B8%D1%82%D0%BE%D0%BA> (дата звернення 15.03.2026).

2. Mitrović T. О метафорици печата у византијској култури: траговима најтеснијег садејства богословске теорије и уметничке праксе. *Живонис*. Белград, 2023. № 12. С. 77-95.

3. Rosu V. Ritualul de sfințire a antimiselor în evhologhioanele vechi bizantine (sec. XIV-XVII). *Glasul Bisericii*. № 1-3. București, 2023. P. 23-81.

4. Ткачук В. Перевірка наявності мощів в уніатських антимінсах XVIII ст. *Сторінки історії*. Збірник наукових праць. Київ, 2016. № 41. С. 26-36.

5. Allen N. Is the Shroud of Turin the First Recorded Photograph? *South African Journal of Art History*. Pretoria, 1993. № 11. P. 23-32.

Вероніка РЯБОВОЛ, 3 курс бакалаврату, спец. «Монументальний живопис»

Науковий керівник: викладачка **Євгенія СИЛКА**

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ФОВІЗМ І ЙОГО ВПЛИВ НА СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО: ВІД АНРІ МАТІССА ДО СУЧАСНИХ МИТЦІВ

Одним із найяскравіших художніх напрямів початку ХХ століття є фовізм. У цей період у мистецтві почалися активні трансформації: художники відмовлялися від точного відтворення реальності й прагнули передати емоції через сміливі, чисті кольори та спрощені форми. Саме фовізм став символом свободи самовираження й важливим кроком у розвитку модерністського, а згодом і сучасного мистецтва [1].

Анрі Матісс (1869–1954) – одна з ключових постатей фовізму, чия творчість логічно продовжує ідею свободи самовираження, характерну для цього напрямку. Художник відомий сміливим використанням яскравих кольорів і спрощених форм, за допомогою яких він передавав емоції без надмірної деталізації. Матісс прагнув створити мистецтво гармонії та спокою: навіть у насичених за кольором полотнах він намагався викликати відчуття рівноваги й затишку, порівнюючи свої картини із зручним кріслом після важкого дня (рис.1) [2].



Рис.1 Анрі Матісс

Сьогодні ідеї фовізму не втратили своєї актуальності – навпаки, вони продовжують надихати сучасних митців. Яскравим прикладом такого підходу є роботи Пейса Тейлора (нар. 1992р.), чия творчість гармонійно перегукується з ідеями фовізму та пошуками Анрі Матісса. У своїх роботах митець досліджує теми інтимності, вразливості та людських стосунків, передаючи їх через яскравий колір, спрощені форми й навмисно змінені пропорції фігур. Попри деформації, образи виглядають динамічними й емоційно виразними, а поєднання людських постатей із умовними або сюрреалістичними формами підсилює внутрішній зміст робіт і створює відчуття руху та емоційної напруги (рис. 2.) [3].



Рис.2.Пейс Тейлор

Також ідеї фовізму знаходять своє продовження у творчості Патріка Пакетта (нар. 1979) – сучасний митець, у творчості якого яскравий колір і узагальнені форми набувають нового звучання. Його живопис ґрунтується на особистому досвіді життя на Півдні США та вирізняється насиченими кольорами, контрастними лініями й плоскими кольоровими площинами. У своїх роботах художник створює атмосферу спокою й внутрішнього зосередження, поєднуючи людський простір із природним середовищем. Саме сміливе використання кольору й декоративність стилю роблять творчість особливо виразною та гармонійно пов'язаною з попередніми прикладами (рис.3) [4].

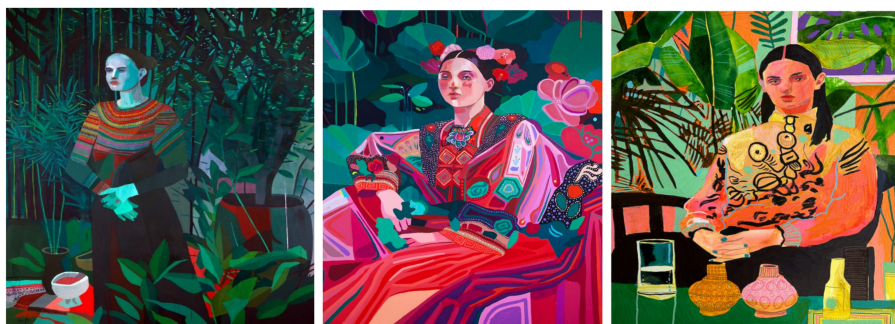


Рис.3. Патрік Пакетт

Органічно продовжує тему виразного кольору та узагальнених форм в своїй творчості Марк Лиам Смит. У своїх роботах він використовує геометричні кольорові блоки й ефект прозорості, сприймаючи живопис як особливу візуальну мову. Власна особливість – дальтонізм – стала для нього поштовхом до створення сміливих і насичених кольорних рішень, що надають картинам глибини й емоційної виразності. Його роботи вирізняються атмосферою тиші та внутрішнього зосередження, а творчий шлях митця демонструє наполегливість і прагнення перетворювати труднощі на джерело натхнення (рис. 4.) [5].



Рис.4. Марк Лиам Смит

Попри різні сюжети, усіх чотирьох митців об'єднує спільна естетика фовізму. Художники свідомо відмовляються від натуралізму, надаючи перевагу площинності, декоративності та емоційній силі яскравих, чистих кольорів. Стилізовані постаті й узагальнені форми свідчать, що у цих творах головним є не портретна схожість, а сучасне переосмислення форми та емоцій.

Отже, ідеї фовізму та творчість Анрі Матісса й сьогодні продовжують надихати митців та відчутно впливати на мову сучасного мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Jose Art Gallery. URL: <https://surl.li/xuqcpn> (дата звернення 03.04.2026)
2. Jean Leymarie, Herbert Read, William S. Lieberman. Henri Matisse. UNIVERSITY OF CALIFORNIA. Berkeley and Los Angeles 1966. С. 29.
3. Pace Taylor. URL: <https://www.pacetaylor.com/> (дата звернення 05.04.2026)
4. Patrick Puckett. URL: <https://surl.li/bdpdqk> (дата звернення 06.04.2026)

Анастасія САВЧЕНКО, 4 курс бакалаврату, спец. «Дизайн середовища»

Наукові керівники: канд. мист., професорка **Світлана КРИВУЦЬ**; викладач

Даниїл ДЬЯКОНОВ

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ДИЗАЙН КОНЦЕРТНИХ ЗАЛІВ: ЕВОЛЮЦІЯ АКУСТИЧНИХ РІШЕНЬ

Велика кількість наукових досліджень та практичного досвіду щодо досконалості акустичних рішень в дизайні концертних залів доводить, що це питання залишається й досі актуальним. Сучасні тенденції у створенні акустичного дизайну концертних залів передбачають постійні пошуки характеристик акустичних матеріалів, можливостей дизайнерських пропозицій, що мають вплив на покращення акустики. У статті С. Кривуц

значено, що: «...невід'ємною частиною в рішенні дизайну акустичних систем являється концепція автора. Вона формує засоби до створення ознак майбутнього елементу панелей, його формоутворення, коліру, підбору матеріалів» [3].

В ході досліджень було встановлено, що слухачів можна розділити на дві групи уподобань: перші віддають перевагу гучнішій, більш ревербераційній та обволікаючій акустиці; друга група слухачів надає перевагу більш інтимному та чіткішому звуку. Слухачі другої групи, які віддають перевагу чіткішому звучанню, все одно потребують достатнього рівня гучності, реверберації та обволікання [4]. На сьогоднішній день завдяки розвідкам спеціалістів з'являється новий акцент у пошуках вдосконалення акустичних можливостей в дизайні концертних залів. Зазначимо, що архітектурна акустика оперує формою та матеріалами, наприклад:

геометрія поверхонь: використання кесонованих стель та пілястр на стінах дозволяє розсіювати звук, запобігаючи виникненню стоячих хвиль;

матеріалознавство: дерев'яні панелі певної товщини діють як резонатори, що поглинають надлишкову енергію низьких частот, забезпечуючи «теплоту» звучання;

адаптивні системи: впровадження електронної архітектури (системи мікрофонів та динаміків), що дозволяє штучно змінювати час реверберації залежно від типу заходу.

Візуальний матеріал вказує на використання дизайнерами інноваційних технологій, що дозволяють вирішити питання акустики у відповідності до вимог сьогодення. Наприклад, майбутнє галузі лежить у площині BIM-моделювання та променевого трасування (Ray Tracing), а саме:

параметрика: алгоритмічне створення поверхонь, де кожна з тисяч комірок має унікальну форму для ідеального відбиття звуку в конкретну точку зали;

auralization (Ауралізація): процес прослуховування акустики залу в навушниках за допомогою VR-технологій ще до початку будівництва.

Що стосується *акустичних метаматеріалів* – це новітні інженерні матеріали з геометричними характеристиками субхвильового розміру, які створюють дуже екзотичні акустичні властивості, такі як негативні показники заломлення, ідеальне звукопоглинання та звуковий хвилевід. Новітні матеріали мають великий потенціал в архітектурній інженерії та будівництві. Проектна пропозиція, представлена в цій роботі, пропонує акустичні метаматеріали для архітектурної акустики та демонструє, як можна використовувати комп'ютерне моделювання для розробки нових систем метаматеріалів, налаштованих для акустичних характеристик. Представлено робочий процес проектування та моделювання, який демонструє новий погляд на створення дизайну концертної зали. Представлено розробку геометрії метаматеріалів, які можна використовувати для проектування архітектурних акустичних поверхонь [5].



Рис.1. Дизайн інтер'єру концертної зали. Авторська розробка студ. Савченко А.; кер.: канд. мист., проф. Кривуц С.В., викл. Дьяконов Д.М.

Список використаних джерел:

- 1.Бондаренко В. В., Кривуц С. В. Творча складова в системі підготовки дизайнерів (з досвіду ХДАДМ). *Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні питання мистецтвознавства та мистецької освіти: сучасність і перспективи»*. ХДАДМ, Харків, 2018. 188 с.
- 2.Кривуц С.В. Вища освіта дизайнера в умовах воєнного стану: стратегічні напрямки, підходи, методи. *Культуротворчий потенціал сучасної освіти : матеріали всеукраїн. науково-педагогічного підвищення кваліфікації*. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2025. С.28–30.
- 3.Кривуц С.В., Хохлова Н.М. Засоби використання акустичних систем у дизайні офісних приміщень. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Збірка наукових праць за ред. Даниленка В.Я. Х.: ХДАДМ, 2016. С.29-33.
- 4.Lokki, T., Pätynen, J., and Zacharov, N. Concert hall acoustics assessment with sensory evaluation – tools and practices. *The IOA 8th International Conference on Auditorium Acoustics*, 2011. P. 35-44. URL: <https://www.scribd.com/document/720506705/The-Art-of-Concert-Hall-Acoustics-Current-Trends>
- 5.Philipp Cop, John Nguyen, Brady Peters. Modelling and Simulation of Acoustic Metamaterials for Architectural Application. URL: https://www.researchgate.net/publication/363647123_Modelling_and_Simulation_of_Acoustic_Metamaterials_for_Architectural_Application

Аліса САГАЙДАЧЕНКО, 3 курс бакалаврату, ОПП «Графічний дизайн»
Науковий керівник: канд. мистецтвознавства, професорка **Надія СБИТНЄВА**
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ВПЛИВ УКРАЇНСЬКИХ ДИЗАЙНЕРІВ-ЕМІГРАНТІВ НА РОЗВИТОК КАНАДСЬКОГО ДИЗАЙНУ

Українська школа графічного дизайну в Канаді сформувалася внаслідок трьох хвиль еміграції кінця XIX – середини XX століття, що створили соціальне, культурне та професійне підґрунтя для розвитку мистецького середовища діаспори [1]. Друга та третя хвилі еміграції (1920–1950-ті рр.) мали високий освітній рівень і включали значну частину інтелігенції, зокрема професійних художників і графіків, які змушені були залишити Україну через політичні репресії та війну [1].

Опинившись у Канаді, українські графіки інтегрувалися в місцевий мистецький простір. Після Другої світової війни канадський дизайн переживав активний розвиток під впливом європейських модерністських течій (Баухауз та швейцарська школа), що створило умови для реалізації українських дизайнерів [2]. Їх праця характеризувалася синтезом українських традицій та європейського модернізму. У роботах часто використовувалися орнаментальні мотиви, характерні для українського народного мистецтва, а також елементи бароко. Водночас композиційна побудова творів демонструвала вплив функціоналізму: використання сітки, ритму та лаконічності.

Багато митців прагнули адаптувати кириличний шрифт до сучасних принципів дизайну. Серед них був Мирон Левицький. Він зробив вагомий внесок у розвиток української та канадської графіки, зокрема у його книжковій графіці простежується прагнення до узагальненості форми, ритмічної організації площини [2].

Михайло Дмитренко поєднав імпресіонізм з елементами українського бароко, працював у книжковій графіці Канади та Північної Америки [2]. Його композиції відзначаються гармонійним поєднанням декоративності та пластичної виразності.

Серед інших представників діаспори важливе місце посідають Володимир Баяс, Іван Кейван, Микола Бутівич, Володимир Бобрицький, Яків Гніздовський, Галина Мазепа, які розвивали ілюстрацію, гравюру, плакат в Канаді, США й Латинській Америці [2]. Творчість цих митців характеризується різноманітністю художніх технік: від деревориту та ліногравюри до книжкової ілюстрації та плакатного дизайну.

Діяльність українських дизайнерів сприяла взаємовпливу української та канадської шкіл: канадський дизайн збагатився етнічними мотивами та кириличною типографією, тоді як українські митці засвоїли принципи функціоналізму, сіткової структури та модернізму [2].

Вагому роль у збереженні спадщини відіграють культурні інституції, такі як Oseredok Ukrainian Cultural and Educational Centre [3], а також цифрові архіви, такі як Diasporiana [4], які забезпечують доступ до архівів діаспори.

Спадщина українських дизайнерів-емігрантів є важливою складовою історії українського графічного дизайну. Зараз вона впливає на сучасних митців, які переосмислюють канадські й українські школи дизайну в умовах нової хвилі міграції після 2014 та 2022 років. Українська школа графічного дизайну в Канаді є прикладом культурної адаптації та збереження національної ідентичності в умовах еміграції, демонструючи здатність мистецтва долати кордони.

Українські дизайнери-емігранти відіграли значну роль у формуванні канадського графічного дизайну ХХ століття. Для багатьох їхня творчість стала прикладом синтезу культур. Діяльність митців української діаспори сприяла діалогу між Україною та Канадою, а збереження та дослідження цієї спадщини має важливе значення для розуміння особливостей українського графічного дизайну та його впливу на шляхи подальшого розвитку.

Список використаних джерел:

1. Luciuk L., Hryniuk S. Canada's Ukrainians: Negotiating an Identity. Toronto: University of Toronto Press, 1991. 10 p.

2. Canadian Institute of Ukrainian Studies. Encyclopedia of Ukraine. URL: <https://www.encyclopediaofukraine.com> (Дата звернення: 15.03.2026).

3. Oseredok Ukrainian Cultural and Educational Centre. Online catalogue / Collections. URL: <https://oseredok.ca/online-catalogue-launch/> (Дата звернення: 15.03.2026).

4. Diasporiana. Електронна бібліотека. URL: <https://diasporiana.org.ua/> (Дата звернення: 15.03.2026).

Поліна САЛЕНКО, 3 курс ОПП «Мистецтвознавство»

Науковий керівник: канд. мистецтвознавства, доцентка **Валентина ЧЕЧИК**
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ТИША В ЖИВОПИСІ ДЕНИСА ГОРОДНИЧОГО: ПОВЕРНЕННЯ ДО ПЕРШОДЖЕРЕЛ

Денис Городничий (1984 р.н.) – сучасний полтавський майстер пейзажу. Зображуванім об'єктом на краєвидах митець обирає ландшафти України, найчастіше Полтавщини. На полотнах зображує гори, води, небо і землю.

У сьогоднішньому дискурсі художник постає як репрезентант ліричного пейзажу і плерного живопису. В епоху глобальної урбанізації та цифрового розвитку, звернення митця до плерної практики набуває ознак етичного маніфесту. Як зазначає мистецтвознавець Олександр Чурсін, цілеспрямоване звертання до плерного пейзажу сьогодні стає своєрідним протестом і опором проти негативних явищ сучасного життя та нівелювання духовних цінностей [1, с. 252].

Пленер завжди був одним з основних видів діяльності більшості художників-пейзажистів. Для митця натурний живопис на природі – це діяльність, навчання, соціалізація, спілкування, тренування ока, відпочинок, концентрація, досвід, а головне – пригода. Неможливо уявити пейзажистів без цієї експедиційної практики.

Аналіз досвіду участі Д. Городничого у всеукраїнських, зокрема в полтавських мистецьких пленерах – в с. Гоголеве (2007), «Мій рідний край – моя Полтава», присвяченому 300-річчю Полтавської битви (2009), «Несподівана Полтава» (2014), пленері у Студентському сквері ім. Андрія Орлова «Будівля Полтавського художнього музею ім. М. Ярошенка – архітектурна перлина новітнього періоду історії Полтави» (2025), у міжнародних пленерах (2-му конкурсі швидкого малювання в Леоні, в Іспанії, 2018) та інших заходах, дає підстави стверджувати, що пленерна практика є для митця невід’ємною частиною творчого процесу.

Центральною, художньо-філософською категорією творчості Д. Городничого стає «тиша» – стан спокою, що протиставлений шуму, хаосу цивілізації та штучності оточуючого середовища. Нині людство поступово відривається від природи, коли вона є первозданною, є першоджерелом [2, с. 2]. Пленер для митця є засобом повернення до натурального, реального земного життя. Художник ставить перед собою задачу вивчення світлотіньових, перспективних і композиційних систем шляхом спостереження різноманітності відтінків, натурального мінливого освітлення і законів перспективи наживо. Практика Д. Городничого ґрунтується на розумінні натурального живопису як «найголовнішої книги живописця», що є фундаментальним методом пізнання законів світобудови. [2, с. 5]

Професійний шлях художника показує глибоку традицію, що проходить через школу Павла Волика (1941-2018), який в свою чергу наслідував традицію Архипа Куїнджі і вивчав особливості передачі світлоповітряного середовища [2, с. 5]. П. Волик на своїх полотнах зображував романтичні краєвиди, повні спокою та гармонії. Для нього була найважливішою духовна складова мистецтва – його твори чисті, продумані, повні любові до природи та насичені символічними елементами.

Художник студіював закони освітлення, викладав їх і пояснював учням. Світло в художньому творі – це основний засіб передачі емоційного стану природи і автора. Завдання, які ставив митець, і саме ті теми, які його найбільше цікавили в його особистій творчості співзвучні з проблематикою А. Куїнджі: особливості освітлення і переміни кольору, їх варіативність.

Аналізуючи такі картини А. Куїнджі, як «Ніч на Дніпрі» (1880) та «Українська ніч» (1876), можна визначити основні кольори – смарагдовий, зелений і акцентний синій. Їх художник використовував для зображення потужного світла, відтіняючи його наближеними до чорного відтінками тих самих фарб. Співставляючи ці два твори з картиною П. Волика «Місячна ніч» (1991), варто відмітити явну спробу другого розв’язати проблему передачі нічного освітлення схожими засобами. Відмінним є додавання червоної охри в затінених стінах хатин.

Завдяки педагогічній діяльності П. Волика відгомін школи видатного

майстра кольоропису А. Куїнджі відчутний і сьогодні – у творчості Д. Городничого.

Перелічені вище картини характеризуються сентиментальним поняттям «тиші». Тиша, що простягається краєвидом вдалечінь, яку в сучасному житті людина не може так просто знайти. Ця особливість поєднує творчі доробки А. Куїнджі, П. Волика і Д. Городничого.

Вплив учителя простежується у зіставленні двох творів – «Пейзаж» (2017) П. Волика і «Перший льод на Ворсклі» (2022) Д. Городничого. На роботі вчителя зафіксовано швидкоплинний момент сходу повної луни над річкою, коли сонце ще не зовсім сховалося за горизонт і освітлює рудим промінням верхівки дерев. Твір учня в свою чергу відображає повну луну в пізніший момент, після заходу сонця, в сутінках. Д. Городничий приділяє більшу увагу прописуванню води і кольорових рефлексів на хвилях, відводячи на зображення ріки більший простір в нижній частині полотна. Твори побудовані за різними композиційними схемами, але в обох випадках можна виявити домінуючу темну горизонтальну пляму, яка розділяє краєвид на дві нерівні половини. На картині П. Волика очевидна статика, а в творі Д. Городничого зображення кільцевих хвиль по воді і потужне контрастування світлої створює певну динаміку в пейзажі.

Обидві роботи написані на близький сюжет і в подібній кольоровій гамі, однак манера письма художників суттєво відрізняється. Це особливо помітно при зіставленні мазка Д. Городничого (чіткого, розгонистого, рельєфного) з мазком П. Волика (м'яким, контрольованим, дрібним). Разом з тим, очевидним є те, що обох митців приваблюють подібні мотиви, які вони виокремлюють із довкілля різними художніми засобами.

Ці надбання стали основою для формування живописного стилю Д. Городничого і його філософського світогляду. Митець переконаний, що «художність бере свій початок з майстерності», а майстерність – це досконале володіння матеріалом [2, с. 3]. Для Д. Городничого принципово важливо, щоб у його роботах «простір був простором, вода була водою, а небо було небом» [2, с. 3].

Список використаних джерел:

1. Чурсін О. Пленерний рух в Україні на сучасному етапі. *Вісник НАКККіМ*. 2014. № 3. С. 249-253.

2. Саленко П. Інтерв'ю з Денисом Городничим (18.12.2025, Полтава). *Особистий архів*. Рукопис. 15 с.

ІКОНОГРАФІЯ ТА ХУДОЖНЯ ЕВОЛЮЦІЯ АНГЕЛЬСЬКИХ ОБРАЗІВ В УКРАЇНСЬКОМУ САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ XI-XVI СТОЛІТЬ

Ангельські образи посідають особливе місце у системі християнського сакрального мистецтва, виступаючи не лише як складова іконографічної традиції, а й як носії складного богословського змісту. Вони відображають уявлення про небесну ієрархію, духовний світ і взаємодію людини з божественним началом [1].

В українському іконописі XI-XVI століть образ ангела набуває специфічних рис, що формуються на перетині візантійської традиції та локальних художніх практик. Саме цей період є визначальним для становлення національної іконописної школи, у межах якої відбувається трансформація канонічних зразків та їх адаптація до культурного середовища Русі-України.

Попри значну кількість досліджень сакрального мистецтва, проблема еволюції ангельської іконографії в українському контексті потребує уточнення, особливо у аспекті взаємодії канону та художньої інтерпретації.

Метою даного дослідження є аналіз іконографічних особливостей ангельських образів та виявлення закономірностей їх художньої еволюції в українському іконописі XI-XVI століть.

Формування іконографії ангельських образів у християнській традиції ґрунтується на біблійних текстах, у яких ангели виступають як посланці Божої волі, захисники та учасники сакральних подій [1]. Їхня функціональна роль визначила основні напрямки візуалізації: від зображень благовісників до образів воїнів і охоронців. Важливе значення для систематизації цих уявлень мало вчення про небесну ієрархію, сформульоване Псевдо-Діонісій Ареопагіт, яке вплинуло на формування чіткої структури ангельських чинів та їх відображення у мистецтві [2].

У межах візантійської традиції було сформовано канонічні принципи зображення ангелів, що базуються на умовності, символічності та узагальненості форм [3]. Візуальний образ ангела позбавлений індивідуалізованих рис і спрямований на передачу духовної сутності. Для нього характерні фронтальність, симетрія, стримана пластика та символічна колористика. Такі ознаки забезпечують універсальність образу та його включеність у сакральний простір.

Запозичення візантійського канону в українському іконописі відбулося разом із хрещенням Русі та розвитком монументального мистецтва. У мозаїках і фресках Софії Київської ангельські образи виступають елементами цілісної богословської програми, де кожен персонаж займає чітко визначене місце у сакральній ієрархії [4]. На цьому етапі вони характеризуються узагальненістю форм, монументальністю та статичністю.

Подальший розвиток іконопису супроводжується поступовим ускладненням художньої мови. У XI-XIII століттях зростає роль лінії як основного формотворчого елементу, що дозволяє деталізувати образ і надати йому більшої виразності [5]. З'являється тонше моделювання обличчя, ускладнюється пластика складок одягу, посилюється декоративна складова. Водночас зберігається канонічна основа, що забезпечує впізнаваність і стабільність іконографічних типів.

Особливого значення у цей період набуває формування індивідуалізованих іконографічних образів архангелів. Зокрема, архангел Михаїл поступово утверджується як образ небесного воїна, що відображається у використанні відповідних атрибутів – меча, списа або щита. Натомість архангел Гавриїл асоціюється з функцією благовісника, що зумовлює більш стриманий характер його зображення та гармонійну композицію [2; 3].

У XIV-XVI століттях відбувається якісний злам у розвитку українського іконопису, пов'язаний із посиленням декоративності та зростанням емоційної виразності образів [6]. Лінія стає більш гнучкою і ритмічною, колористика – насиченою та контрастною, а композиції – динамічнішими. Ці зміни свідчать про поступову адаптацію канону до нових культурних умов і впливів, зокрема західноєвропейського мистецтва.

Важливим аспектом еволюції є також зміна характеру взаємодії глядача з образом. Якщо ранні ікони орієнтовані на дистанційне споглядання та символічне осмислення, то пізніші твори демонструють більшу емоційну відкритість і здатність до безпосереднього впливу. Це проявляється у м'якшому трактуванні обличчя, більш виразних жестах і деталізації образу.

Таким чином, розвиток ангельської іконографії в українському мистецтві XI–XVI століть можна розглядати як процес поступової трансформації, у якому поєднуються сталі канонічні принципи та індивідуалізовані художні рішення. Цей процес відображає ширші культурні зміни та формування самобутньої традиції українського іконопису [7].

Отже, ангельські образи в українському іконописі XI-XVI століть є результатом складної взаємодії богословських концепцій та художніх традицій. Їх еволюція відображає перехід від суворо канонічної до більш інтерпретативної моделі зображення, що супроводжується ускладненням формотворення та зростанням емоційної виразності.

Збереження канонічних основ при одночасному розвитку індивідуальних художніх рішень свідчить про формування самобутньої української іконописної школи, яка поєднує традицію та творчий підхід.

Список використаних джерел:

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Завіту. Київ: Українське біблійне товариство, 2004. 1376 с.
2. Псевдо-Діонісій Ареопагіт. Про небесну ієрархію. Київ: Дух і Літера, 2008. 160 с.
3. Успенський Л. Богослов'я ікони Православної Церкви. Київ: Дух і

Літера, 2001. 480 с.

4. Логвин Г. Українське мистецтво та архітектура. Київ: Мистецтво, 1973. 420 с.

5. Свенціцька В. Український живопис XIV-XVI століть. Київ: Мистецтво, 1966. 180 с.

6. Овсійчук В. Українське малярство X-XVIII століть. Львів: Світ, 1996. 480 с.

7. Антонович Д. Українське мистецтво. Київ: Либідь, 1993. 256 с.

**Анна СТАНШЕВСЬКА, 4 курс бакалаврату, спеціальність 023
Образотворче мистецтво (ОПП «Живопис»)**

Науковий керівник: к. педагог.н., доцентка **Аліна ВОЛОЩУК**

Закарпатська академія мистецтв

ВІД ЗАКРИТИХ МАЙСТЕРЕНЬ ДО ПУБЛІЧНИХ ПЛАТФОРМ: МОДЕРНІЗАЦІЯ ПЕРЕГЛЯДІВ СТУДЕНТСЬКИХ РОБІТ У ХУДОЖНІЙ ОСВІТІ ЗАКАРПАТСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ

Сучасна художня освіта стикається з викликом інтеграції традиційних академічних практик з відкритими, соціально орієнтованими форматами навчання. Історично в Україні перегляди студентських робіт у мистецьких закладах відбувалися у закритому режимі, що обмежувало взаємодію студентів із ширшою аудиторією та соціалізацію в професійній спільноті. Водночас світова практика демонструє, що відкриті перегляди виконують не лише оцінювальну функцію, а й сприяють формуванню навичок презентації, розвитку критичного мислення та професійної ідентичності [4]. У зв'язку з цим модернізація переглядів студентських робіт стає актуальним завданням для Закарпатської академії мистецтв (ЗАМ), яка прагне поєднати академічну строгість із відкритістю, інтерактивною освітньою практикою.

Трансформація переглядів відбувається у кілька етапів. Раніше перегляди були формою академічного контролю, де робота студента оцінювалася закрито, у межах кафедри або майстерні – це було характерно для радянської системи мистецької освіти в Україні. Нові моделі переглядів включають напіввідкриті формати, такі як Open Studios, де аудиторія обмежена, але присутня можливість діалогічного обміну досвідом із викладачами та колегами. Найбільш прогресивним є формат відкритих переглядів, коли роботи студентів демонструються на семестрових виставках або публічних платформах, а студенти отримують зворотний зв'язок не лише від викладачів, а й від широкої аудиторії, кураторів і практиків арт ринку. Цифрові та гібридні формати доповнюють традиційні підходи, дозволяючи студентам створювати онлайн портфоліо та забезпечуючи глобальну доступність їхніх робіт.

Публічність переглядів має подвійний ефект. З одного боку, вона стимулює розвиток внутрішньої мотивації, формує професійну ідентичність

та сприяє соціальній інтеграції студентів. З іншого – може викликати тривожність, страх критики та емоційне вигорання. Практики підтримки студентів, такі як моделі «healing the crit» або програми «Heart School», дозволяють збалансувати відкритість і психологічну безпеку, створюючи умови для конструктивної критики та самовираження [4].

Впровадження відкритих переглядів забезпечує низку переваг: розвиток навичок презентації та вербального захисту робіт; підвищення професійної соціалізації та підготовки до арт ринку; прозорість оцінювання та підвищення стандартів академічної якості. Разом з тим існують ризики: підвищене навантаження на студентів, організаційні труднощі, потреба у додаткових ресурсах для проведення виставок та психологічної підтримки. Тому важливо поєднувати академічний контроль із відкритими форматами, дбаючи про емоційне благополуччя студентів.

Досвід провідних українських академій мистецтв демонструє різні моделі інтеграції публічності. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (Київ) – один із найстаріших і найвпливовіших мистецьких закладів України, який поєднує класичні академічні традиції образотворчого мистецтва, графічного дизайну і архітектури з відкритими виставковими практиками під час днів відкритих дверей та фестивалів [1].

Львівська національна академія мистецтв – провідний мистецький університет Західної України, що готує фахівців з образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва, дизайну, реставрації та мистецтвознавства. Вона поєднує традиційні форми оцінювання з відкритими переглядами проєктів студентів та міжфакультетськими виставками [2].

Ще одним прикладом є Харківська державна академія дизайну і мистецтв – державний навчальний заклад зі 100-річною історією підготовки художників, дизайнерів, реставраторів та медіа-практиків. Академія поєднує академічну основу з практиками публічних проєктів, співпрацює з культурними інституціями та розвиває формати студентських виставок і конкурсів [3].

В Закарпатській академії мистецтв традиційні перегляди відбувалися переважно внутрішньо-кафедрально, із системою академічного контролю та обмеженим доступом сторонніх, що обмежує публічну репрезентацію студентських робіт. Матеріально-просторові обмеження та брак постійних експозиційних платформ уповільнювали процес модернізації, тому необхідність інтеграції елементів відкритих та гібридних форматів є важливою складовою оновлення навчального процесу.

Міжнародна практика надає цінні приклади для адаптації. У Kunstakademie Düsseldorf проходить «Rundgang», що щороку збирає понад 40 000 відвідувачів, а студенти беруть участь у кураторстві виставки [5]. У Великій Британії формуються Degree Shows та проєкти «Made It», які поєднують академічну оцінку з медіа-кампаніями й відкритим доступом до робіт. У США формат Yale Open Studios передбачає демонстрацію робіт у процесі створення, що демократизує критику та стимулює активну взаємодію

зі студентами [4].

Модернізація переглядів студентських робіт у ЗАМ передбачає поєднання академічного контролю з відкритими, інтерактивними та цифровими форматами. Важливо забезпечити психологічну підтримку студентів, створюючи безпечне середовище для критики та презентації. Публічні перегляди сприяють розвитку професійної ідентичності, навичок презентації та соціалізації студентів у сучасному арт-середовищі. Адаптація міжнародного досвіду до локальних умов (просторових, організаційних та ресурсних) дозволяє ефективно інтегрувати відкриті практики у навчальний процес. Розвиток цифрових платформ та онлайн портфоліо забезпечує глобальний доступ до студентських робіт та підтримує професійний розвиток.

Таким чином, відкриті перегляди у Закарпатській академії мистецтв можуть стати інструментом комплексного розвитку студентів, поєднуючи академічну строгість, соціальну взаємодію та сучасні цифрові формати, що відповідає викликам сучасної художньої освіти.

Список використаних джерел:

1. Історія НАОМА – НАОМА. НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. URL: <https://naoma.edu.ua/akademiyua/istoriya-naoma/> (дата звернення: 12.03.2026)

2. Семестрові перегляди бакалаврських та магістерських програм АМП ЛНАМ – Львівська Національна Академія Мистецтв. URL: <https://lnam.edu.ua/uk/634/semestovi-peregliady-2024.html> (дата звернення: 12.03.2026)

3. У галереї «Ілько» триває захист дипломних робіт студентів-художників. Zaholovok – Закарпаття. URL: <https://zaholovok.com.ua/u-galereji-«ilko»-trivaje-zakhist-diplomnikh-robot-studentiv-khudozhnikiv> (дата звернення: 12.03.2026)

4. Hjelde K. Showing-knowing: the exhibition, the student, and the higher education art institution. *Journal of Visual Art Practice*. 2020. Т. 19, № 1. С. 69–85. URL: <https://doi.org/10.1080/14702029.2020.1732613> (дата звернення: 12.03.2026)

5. Winterrundgang 2025/2026. Kunstakademie Düsseldorf. URL: <https://kunstakademie-duesseldorf.de/rundgang/winterrundgang-2025-2026/> (дата звернення: 12.03.2026)

Слизова ТАЩЕНКО, 4 курс ОПП «Графічний дизайн», ХДАДМ

Наукові керівники: канд. мист-ва, доцентка **Тетяна ІВАНЕНКО**; доцентка **Наталія БІЛЬДЕР**

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

АДАПТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КИРИЛИЦІ ДЛЯ ОСІБ ІЗ ДИСЛЕКСІЄЮ: ТИПОГРАФІЧНІ ПРИНЦИПИ ТА НАУКОВІ ПІДХОДИ

Як відомо, шрифт є вагомим інструментом впливу в сучасній комунікації, та водночас за його допомогою вирішуються й певні соціокультурні та інклюзивні проблеми. [1] На сьогодні актуальним є створення україномовних шрифтових рішень, орієнтованих на читачів з проблемами уваги під час читання, зокрема, дислексією, оскільки не всі наявні латинські «дислексі-шрифти» відтворюють особливості української кирилиці. Сучасні дослідження механізмів дислексії вказують, що труднощі читання пов'язані як із фонологічною обробкою, так і з дефіцитами візуально-атенційної системи [2, с. 140-161]. Це визначає потребу в адаптації формотворення кирилических літер, їх інтервалів та загальної структури тексту. Актуальність роботи зумовлена необхідністю створення інклюзивних типографічних рішень для навчальних і науково-популярних видань українською мовою.

Метою дослідження є визначення типографічних параметрів, що забезпечують комфортне читання українських текстів людьми з дислексією, та аналіз наукових джерел щодо ефективності спеціальних шрифтів.

Матеріали та методи зосереджені на аналізі сучасних досліджень, присвячених читабельності шрифтів у людей із дислексією. Особливу увагу приділено порівнянню спеціалізованих «дислексі-шрифтів» (OpenDyslexic, Dyslexie) із добре розробленими традиційними гарнітурами. Дослідження Franceschini et al. (2016) та Snowling et al. (2017) показують, що спеціальні шрифти не забезпечують статистично значущих переваг у швидкості чи точності читання [3]. Це підтверджує, що вирішальним фактором є не створення окремої спеціальної гарнітури, а якість базового шрифту та правильні типографічні налаштування.

На основі рекомендацій British Dyslexia Association опрацьовано ключові параметри адаптації: використання читабельних sans-serif шрифтів, збільшеного кегля, оптимальних міжлітерних і міжслівних інтервалів, а також застосування простого макету без курсиву, підкреслення та набору великими літерами [3]. У рамках дослідження проаналізовано, як ці параметри можуть бути інтегровані не в окремий «спеціальний» шрифт, а в адаптивну версію вже існуючої гарнітури, що спочатку має бути якісною, збалансованою та стабільною.

У результаті встановлено, що найкращим рішенням є не створення абсолютно нової «дислексичної» гарнітури, а розроблення читабельної універсальної гарнітури, для якої формується спеціальна адаптивна версія з урахуванням потреб людей із дислексією. Особливої уваги потребує

українська кирилиця: необхідно опрацювати форми схожих або дзеркальних літер (і-ї, с-є, г-г, ш-щ), зменшувати їхню візуальну подібність, збільшувати внутрішні апертури та забезпечувати чіткі відмінності в силуетах.

Створення шрифту Inclusion UKR стало першим українським проектом, спрямованим на типографічну підтримку користувачів із дислексією. На відміну від латинських дислексичних гарнітур, Inclusion UKR розроблено як принципово нову кириличну гарнітуру, створену у взаємодії з фахівцями в галузі нейропсихології та освіти. Шрифт орієнтований на підвищення розбірливості та зменшення плутанини між схожими або дзеркальними літерами [4]. Отримані результати підтверджують перспективність адаптованих кирилических рішень і актуальність подальших досліджень у сфері інклюзивної типографії.

Таким чином, ефективність читання для людей із дислексією базується на комплексному опрацюванні форми літери, інтервалів та структури макету. Адаптація існуючої гарнітури, з доопрацюванням кирилических форм і впровадженням стабільного інтервального ритму є більш ефективною та універсальною стратегією, ніж створення окремих спеціалізованих шрифтів. Подальша робота передбачає тестування експериментальних адаптивних кирилических наборів і перевірку впливу уточнених графічних форм на читабельність українських текстів.

Список використаних джерел:

1. Rentafont. URL: <https://rentafont.com.ua/blog/kirilicya-ta-latinka-v-ukrayinskij-movi> (дата звернення: 29.11.2025).
2. Токарева О. А. Розлади читання і письма (дислексія та дисграфія). *Розлади мови в дітей і підлітків* / ред. С. С. Ляпидевський. 2009. С. 140–161.
3. Wery, J.J., Diliberto, J.A. The effect of a specialized dyslexia font, OpenDyslexic, on reading rate and accuracy. *Ann. of Dyslexia* 67, 114–127 (2017). <https://doi.org/10.1007/s11881-016-0127-1>
4. Osvitoria. URL: <https://osvitoria.media/news/v-ukrayini-vpershe-stvoryly-shryft-dlya-lyudej-z-dysleksiyeju/> (дата звернення: 29.11.2025).

Роман ТКАЧЕНКО, аспірант 3 курсу, спец. «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»

Науковий керівник: академік НАМУ, докт. мистецтвознавства, професорка Людмила СОКОЛЮК

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА КИР'ЯНОВА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА КІРОВОГРАДЩИНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Мистецький ландшафт Кіровоградщини межі ХХ–ХХІ століть позначений активними пошуками нових форм художньої виразності, де особливе місце

посідає постать Володимира Васильовича Кир'янова (1951–2017) – видатного художника-графіка, члена Національної спілки художників України, лауреата обласної премії імені Олександра Осмьоркіна. Незважаючи на те що у регіоні переважають представники живопису, графіка не поступається їм у якості та художній значущості – і Кир'янов є яскравим підтвердженням цієї тези. Його творчість стала своєрідним інтелектуальним містком між академічною традицією та постмодерністською рефлексією, визначивши високий рівень графічної культури регіону.

Метою пропонованих тез є дослідження творчого доробку В. Кир'янова як явища регіонального та загальноукраїнського мистецтва, окреслення особливостей його художнього методу та ролі у формуванні сучасного мистецького дискурсу Кіровоградщини.

В. Кир'янов, отримавши фахову освіту на образотворчому факультеті Ленінградського інституту театру, музики та кінематографії (1973–1976), приніс у художнє середовище Кропивницького витончену техніку та схильність до філософських узагальнень. Мистецтвознавець А. Надєждін характеризував його як «творця видимого і невидимого», чий метод базувався на «філософії абсурду» [1, с. 15]. Художній світ митця – це простір іронії, де через образи-символи (лабіринти, сходи, годинники, химерні людські постаті) розкривається глибинний конфлікт між матеріальним світом та духовним буттям людини.

Творчу систему В. Кир'янова визначає багатозарова символіка, успадкована від традицій середньовічного і ренесансного графічного мистецтва та переосмислена крізь призму сюрреалізму, романтизму і барокової філософії. Мушлі в його творах уособлюють час, дракони – непереборну силу природи, птахи – вісників долі, колодязі і криниці – шляхи до невідомого, сходи й лабіринти – відрізки людського буття [3]. Головними героями композицій виступають люди, диференційовані за ієрархічними типами: «люди-дослідники» (науковці та художники, яких вирізняють темні окуляри), «люди-гегемони» (самовпевнені й фізично сильні), «маленькі люди» (пасивні споживачі буденного) та «люди-звірі» і «люди-птахи». Така типологія персонажів надає творам В. Кир'янова характеру соціально-філософської притчі.

Важливою складовою творчого доробку митця є його діалог з літературною класикою, зокрема з прозою М. Гоголя. Графічні цикли «Миргород» та ілюстрації до повісті «Як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем» (1983) демонструють не просто візуалізацію тексту, а глибоке споріднення художніх світів письменника і графіка через гротеск та метафоричність. Роботи цього циклу зберігаються у фондовому зібранні Музею мистецтв Кропивницького і є свідченням рівня ілюстраторської майстерності художника [2].

Особливого значення у становленні В. Кир'янова набуло визнання його новаторства. У 2010 році він став лауреатом обласної премії у сфері образотворчого мистецтва та мистецтвознавства імені Олександра Осмьоркіна в номінації «Новітні спрямування» [3]. Це рішення було

знаковим: попри використання традиційних технік (перо, туш, офорт), художнє мислення митця було абсолютно новаторським. Його роботи руйнували канони описового реалізму, пропонуючи глядачеві інтелектуальну гру та багатоваріантність інтерпретацій.

Еволюція творчості В. Кир'янова в останні десятиліття його життя позначилася опануванням цифрових технологій. Перехід до комп'ютерної графіки став логічним кроком у розширенні меж авторського стилю: збереглися притаманна йому гострота лінії та багатство фактур. Це підтверджує статус митця як представника інтелектуальної еліти, здатного до безперервної художньої трансформації та пошуку.

Твори В. Кир'янова зберігаються у фондових зібраннях Музею мистецтв та Художньо-меморіального музею О. О. Осмьоркіна в Кропивницькому, Дирекції виставок Національної спілки художників України та Дирекції виставок Міністерства культури України, а також у численних приватних колекціях Австрії, Ізраїлю, Італії та Франції [2].

Таким чином, творча спадщина Володимира Кир'янова є невід'ємною частиною історії графічного мистецтва України. Його внесок у розвиток регіональної мистецької школи полягає не лише у створенні унікальної візуальної мови, а й у формуванні нових ціннісних орієнтирів для сучасного мистецького дискурсу Кропивниччини. Аналіз його творчого методу дозволяє стверджувати, що В. Кир'янов посідає вагомe місце в контексті розвитку українського графічного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Список використаних джерел:

1. Надєждін А. Творець видимого і невидимого, або Згадуючи художника Володимира Кир'янова. *Народне слово*. 2021. № 11 (3496). 18 березня. С. 15.
2. «Такий химерний світ» – віртуальна виставка до 70-річчя з дня народження Володимира Кир'янова (1951–2017). Музей мистецтв. URL: <https://old.artmuseum.online> (дата звернення: 22.04.2026).
3. Лауреати премії імені Олександра Осмьоркіна. Художньо-меморіальний музей О. О. Осмьоркіна. URL: <https://osmerkinmuseum.kr.ua> (дата звернення: 22.04.2026).

Дар'я ТРИГУБ, ст. 1 курсу ОПП «Дизайн візуальних комунікацій»
Науковий керівник: член-кор. НАМУ, професор **Володимир ЛЕСНЯК**
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ДИЗАЙН ПЛАКАТИВ ТЕАТРАЛЬНИХ ФЕСТИВАЛІВ ЯК КЛЮЧОВИЙ ЕЛЕМЕНТ ВІЗУАЛЬНОЇ АЙДЕНТИКИ ЗАХОДУ

У сучасному контексті плакат розглядається як зведене до чіткої візуальної форми повідомлення, яке спонукає аудиторію до осмислення та подальших дій [1]. Він не лише інформує, а й формує образ, передає настрій і

створює перше враження про подію. В умовах швидкого сприйняття візуальної інформації плакат має привертати увагу за короткий час, залишаючись зрозумілим і виразним. Саме тому він виступає ключовим елементом візуальної айдентики фестивалю, забезпечуючи його впізнаваність та цілісність образу.

Дизайн театральних афіш є невід'ємною частиною розвитку візуальної культури та одним із ключових інструментів комунікації між театром і глядачем. Упродовж історії афіші еволюціонували від перевантажених текстом інформаційних аркушів до складних візуальних систем, у яких поєднуються графіка, типографіка, фотографія та концептуальні образи. Вони відображають не лише зміни в художніх стилях і технологіях друку, а й трансформації у способах сприйняття інформації. Саме тому театральна афіша сьогодні функціонує не лише як реклама, а як самостійний художній об'єкт.

Дизайнерські рішення у плакатах можуть бути різноманітними та експериментальними, адже саме оригінальність і нестандартність привертають увагу глядача [2]. Використання незвичних форм, композиційних підходів, кольорових поєднань або стилізацій допомагає створити унікальний образ фестивалю та підкреслити його концепцію.

Водночас важливо дотримуватись балансу між креативністю та зрозумілістю. Перевантаження простору або надмірна складність композиції можуть ускладнити сприйняття і знизити ефективність плаката як комунікативного засобу. Саме тому значну роль відіграє композиція, яка організовує всі елементи та визначає їхню взаємодію [3]. Вона включає композицію, ієрархію та зв'язок візуальних компонентів, забезпечуючи цілісність зображуваного.

Плакат як різновид графічного дизайну поєднує текстові та візуальні елементи, створюючи узагальнене повідомлення, спрямоване на швидке сприйняття та подальшу реакцію споживача. Його ефективність значною мірою залежить від здатності поєднати естетичну виразність із інформативною функцією. Важливими характеристиками є гармонійність композиції, наявність домінуючого образу та візуальна ієрархія.

Суттєве значення має також єдність дизайну, яка досягається узгодженістю кольорової палітри, типографіки та графічних елементів. Колір і шрифт не лише формують естетику плаката, а й впливають на його сприйняття, створюючи відповідний події настрій. Використання різних композиційних схем – центральної, діагональної чи побудованої за правилом третьої – дозволяє формувати різні типи візуального ритму та характеру зображення. Композиція організовує взаємодію елементів і визначає напрямок руху погляду, тоді як контраст допомагає виділити ключові частини повідомлення та посилити візуальний вплив.

Окрему роль у дизайні театральних плакатів відіграє метафора як спосіб передачі змісту через образи та символи. Саме використання нестандартних,



Рис. 1. “Macbeth” (2024), Yuni Yoshida

іноді парадоксальних рішень сприяє запам’ятовуванню та залученню глядача, формуючи більш глибоке емоційне залучення глядача. Прикладом може слугувати корейська афіша «Макбет», у якій використано негативний простір, що підсилює драматичну напруженість (Рис. 1).

Цікавим прикладом сучасного підходу є також плакат Фелісіті Маккейб для вистави «Сарай: Розбірний вигляд» (Рис. 2), де поєднання ніжної пастельної гами з тривожними образами створює контраст, що інтригує глядача. Такий підхід демонструє, як афіша може одночасно бути естетично привабливою та концептуально глибокою.

Історичний розвиток театральних плакатів свідчить про його постійну трансформацію під впливом культурних і технологічних змін. Від декоративних ілюстрацій та складних композицій минулого він поступово еволюціонував до більш лаконічних або, навпаки, комерційно орієнтованих форм. У сучасному контексті спостерігається зближення театральних афіш із кінопостерами, що проявляється у використанні фотографій, акценті на зіркових акторах і кінематографічній стилістиці. Водночас зберігається тенденція до створення авторських і концептуальних рішень, де головну роль відіграють образ, метафора та візуальний експеримент.

«ЛЬДАНТЕ»: МУЗИКА ЛІНІЙ В ГРАФІЦІ ЛЬДАНА ЯХІНА

Мистецька практика харківського графіка, живописця і викладача Ільдана Яхіна (1946 р.н.) вирізняється впізнаваним авторським стилем у різних техніках і жанрових формах та займає помітне місце в сучасному українському художньому процесі. Візуально-метафорична мова І. Яхіна тривалий час перебуває в полі уваги мистецтвознавців, критиків, колег і глядачів, чутливих до образної виразності. Водночас, академічна сфера відчуває нестачу цілісного, виваженого аналізу творчості художника.

На даний момент наукове осмислення творчості митця знаходиться на етапі накопичення інтерпретацій і концептуальних підходів. Теоретичний дискурс навколо доробку художника потребує виявлення формально-стилістичних констант, що визначають його індивідуальну манеру.

Окремим вагомим вектором у діяльності митця постає книжкова графіка. Особливої уваги заслуговує внесок І. Яхіна у візуальну репрезентацію сучасної української літератури: ілюстрації до творів Оксани Забужко, Івана Андрусіяка та Назара Федорака. В них графік використовує поетичний підхід до поезії, що уникає прямої наративності та тяжіє до багатозначних символічних форм. В стилі художника переплітаються елементи реального та фантастичного, що дає можливість для відкритої інтерпретації та емоційного сприйняття. Ці особливості спостерігаються і в станковій графіці художника («Риба», 2022).

«З одного боку, це не абстрактні роботи. Вони насичені конкретними образами. І в той же час вони не натуралістичні, не реалістичні. Магічний реалізм – є така течія. Можна і так назвати», – говорить про свій стиль І. Яхін [1, с. 2].

До авторського визначення можна додати, що художня мова книжкової та станкової графіки І. Яхіна – це свого роду візуальна філософія, що балансує між формальною дисципліною й чуттєвим змістом. Витонченість і бінарність, ефірність та імпліцитність є особливостями цієї мови. В роботах є всі основні риси ліризму: образність, суб'єктивність, емоційність, стислість і насиченість, ритмічність.

В багатьох графічних творах І. Яхіна вертикально-діагональні структури композиційної ритміки створюють ефект «плинності» та підкреслюють легкість, природну динаміку і невловимий характер («Дерево», 2002). Не можна більш чим один раз увійти у Гераклітову річку, так саме не можна побачити одне й те ж саме дерево. Річка тече, рослина тягнеться до сонця. В цьому вічному русі є магія реалізму.

З одного боку, ґрунтуючись на спорідненості та тісному взаємозв'язку лірики та образотворчого мистецтва, можна охарактеризувати стиль І. Яхіна як «ліричну графіку» або «графічну лірику». З іншого боку, базуючись на особливостях ритміки, для визначення стилістичної домінанти творів

художника, можна звернутися до міждисциплінарних аналогій. Так, за свідченнями митця, класична музика, зокрема твори Моцарта, часто стає тлом його творчого процесу [1, с. 3].

Графічна лінія в роботах І. Яхіна перебуває у стані плавного, повільного руху у просторі («Поле», 2002). Як приклад із сфери музики можна навести другу частину Симфонії №1 Моцарта в темпі анданте (італ. Andante – ідучи спокійно, плавно). Повітряність аркуша працює як музична пауза, що підкреслює чистоту графічного звуку. Просторова ефірність проявляється через особливу роль пауз та порожнечі.

Отже, у даному контексті пропонується запровадити неологічний термін, що базується на фонетичній співзвучності імені митця та музичного темпу *andante*: «Ільданте: легко, повільно, повітряно».

Список використаних джерел:

1. Трубаєв С. Інтерв'ю з І. Яхіним (Харків, 17.11.2024). Особистий архів автора. Рукопис. 4 с.

Лілія ПЮТЬКІНА, 1-й курс магістратури, спец. «Образотворче мистецтво та реставрація»

Науковий керівник: канд. мистецтвознавства, професор **Євген КОТЛЯР**
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В ПРОСТОРІ ТРАНСПОРТНИХ ОБ'ЄКТІВ ГРОМАДСЬКОГО РУХУ

Форми сучасного монументального мистецтва значно орієнтовані на функціонально-просторову специфіку відповідних об'єктів розташування, оскільки «працюють» в триєдинстві взаємодії з архітектурним середовищем та людиною. Особливого значення в цьому контексті набувають традиції та сучасні завдання монументального мистецтва в транспортних об'єктах громадського руху – метро, вокзалах, аеропортах, автобусних станціях та інших місцях масового перебування людей. Саме ці простори поєднують у собі функціональність, динаміку руху та необхідність швидкого візуального сприйняття, що формує специфічні умови для художника-монументаліста. Актуальність дослідження полягає в осмисленні ролі мистецтва у формуванні естетичного образу міста та його впливу на психологічний стан людини у транзитному середовищі.

Монументальне мистецтво у транспортних просторах характеризується тісним зв'язком із архітектурою та функціональним призначенням об'єкта. Різні типи транспортних середовищ формують різні художні підходи: у метро, як замкненому підземному просторі, важливо створити емоційно насичене та цілісне середовище, тому тут часто використовуються символічні та історичні сюжети. Наприклад, мозаїки на станції «Золоті

ворота» у Києві демонструють, як складна за деталями композиція зчитується як цілісний декоративний ритм, підкреслюючи архітектуру арок і створюючи відчуття монументальності. У свою чергу, залізничні вокзали пов'язані з темами руху, часу та людських історій, де мистецтво формує атмосферу переходу і очікування. Мозаїчні композиції в малих архітектурних формах на зупинках (часто на внутрішніх міжміських маршрутах) розраховані на швидке сприйняття в русі, тому відзначаються яскравістю, динамічністю та узагальненими формами, впізнаваними регіональними мотивами, які легко читаються навіть з відстані або з вікна транспорту.

Важливу роль у створенні монументального мистецтва в транспортних об'єктах відіграють принципи масштабу, руху глядача та інтеграції з архітектурою. Оскільки глядач перебуває у постійному русі, композиція повинна бути зрозумілою миттєво, без необхідності тривалого розглядання. Саме тому художники використовують узагальнені форми, чіткі контури та контрастні кольорові рішення. Прикладом органічної інтеграції мистецтва і простору є станція метро «Либідська» (Київ), де світлові лінії та архітектурні елементи формують єдиний художній ансамбль, а декоративні елементи не існують окремо від конструкції, а підсилюють її. Таким чином, монументальний твір у транспортному середовищі стає частиною простору, а не накладеним декоративним шаром.

Традиційні техніки монументального мистецтва, такі як мозаїка, фреска, декоративний розпис, скульптура та вітраж, залишаються актуальними і сьогодні завдяки своїй довговічності та здатності витримувати інтенсивне навантаження. Зокрема, мозаїка широко використовується у метрополітенах, оскільки вона стійка до механічних пошкоджень і зберігає свою естетичну якість протягом тривалого часу. Водночас сучасні художні засоби значно розширюють можливості монументального мистецтва. Інсталяції, медіа-арт, світлові та інтерактивні об'єкти дозволяють створювати динамічні середовища, що змінюються у часі та взаємодіють із глядачем. Наприклад, у сучасних аеропортах активно використовуються світлові інсталяції та цифрові екрани, які поєднують інформаційну та художню функції, формуючи новий тип візуального досвіду.

Особливу роль у формуванні художнього образу транспортного простору відіграють світло і колір. Світло дозволяє структурувати простір, виділяти окремі зони та підкреслювати архітектурні елементи, а також створювати емоційний настрій. Природне освітлення, яке часто використовується у сучасних аеропортах, сприяє відчуттю відкритості та комфорту, тоді як штучне освітлення, зокрема LED-технології, дає змогу створювати динамічні світлові ефекти. Колір, у свою чергу, впливає на психологічне сприйняття простору та використовується для орієнтації: холодні відтінки заспокоюють, а теплі привертають увагу та акцентують важливі елементи середовища.

Аеропорти є найбільш показовим прикладом трансформації транспортного простору у культурне середовище. Вони функціонують у міжнародному контексті та формують перше враження про країну, тому мистецтво тут виконує не лише естетичну, а й репрезентативну функцію.

Наприклад, у Hamad International Airport у Досі (Катар) розміщено масштабні скульптури, серед яких семиметровий «Лампа/Ведмідь» Урса Фішера, що викликає асоціації з дитинством і ностальгією, а також інші великі арт-об'єкти, які перетворюють простір аеропорту на музейне середовище. У свою чергу, в Haneda Airport у Токіо створено інсталяцію Edo Koji – реконструкцію традиційної японської вулиці XVII ст., яка виконує культурно-репрезентативну функцію та знайомить пасажирів з історією країни ще до виходу з аеропорту. Такі приклади демонструють, що сучасні транспортні об'єкти стають не лише місцем переміщення, а й простором культурної комунікації.

Разом із розвитком монументального мистецтва у транспортних просторах виникає низка проблем, пов'язаних із функціональністю середовища. Зокрема, великі композиції не повинні ускладнювати навігацію або перевантажувати простір, що обмежує художні рішення. Крім того, складні символічні образи можуть по-різному сприйматися міжнародною аудиторією, що вимагає від митця універсальності та обережності у виборі тем. Технічні аспекти також відіграють важливу роль: необхідність використання довговічних матеріалів, складність інтеграції вітражів та залежність сучасного мистецтва від технологій створюють додаткові виклики для художників.

Таким чином, монументальне мистецтво в транспортних об'єктах є важливою складовою сучасного міського середовища, яке поєднує естетичні, функціональні та соціальні аспекти. Воно не лише формує візуальний образ простору, а й впливає на сприйняття, поведінку та емоційний стан людини. Сучасні тенденції свідчать про інтеграцію традиційних художніх технік із новітніми технологіями, що дозволяє створювати більш складні, динамічні та інтерактивні форми мистецтва. У результаті транспортні простори поступово трансформуються у повноцінні культурні середовища, які формують новий досвід взаємодії людини з міським простором.

Список використаних джерел:

1. Artwork Archive — Why Art is Taking Off at Airports. URL: <https://www.artworkarchive.com/blog/why-art-is-taking-off-at-airports>
2. Benoy — Art and the Evolution of Airports as Spaces for Creative Engagement. URL: <https://www.benoy.com/design-insights/art-and-the-evolution-of-airports-as-spaces-for-creative-engagement> (дата звернення 20.04.2026).
3. Changi Airport Group — офіційні матеріали про арт-інсталяції (Kinetic Rain, Rain Vortex). URL: <https://www.changiairport.com> (дата звернення 23.04.2026).
4. National Academies of Sciences — Art in Public Transportation Facilities. URL: <https://www.nationalacademies.org/read/27988/chapter/4> (дата звернення 20.04.2026).
5. Transportation Research Board — Public Art and Transportation Infrastructure. URL: <https://onlinepubs.trb.org/onlinepubs/acrp/fy2019PS/19-14Todreas.pdf> (дата звернення 22.04.2026).

Тимур ФЕДОРОВ, аспірант 2 курсу кафедри теорії і історії мистецтв

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії і історії мистецтв **Андрій КОРНЄВ**

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ІНДУСТРІАЛЬНА ЕСТЕТИКА У ТВОРЧОСТІ КРИВОРІЗЬКИХ ФОТОХУДОЖНИКІВ

Індустріальні мотиви і нині залишаються актуальною тематикою у мистецькому вимірі міста Кривий Ріг, зокрема в колі місцевих фотохудожників. Шукаючи натхнення у незвичних формах, складних ритмах та своєрідній кольоровій гамі, митці звертаються до промислових об'єктів як до важливого джерела художніх образів. Водночас постає питання про змістовні акценти цих творів, а також про ті інтерпретаційні можливості, які вони відкривають для глядача.

Для загального контексту варто зазначити, що у сучасному мистецтвознавчому дискурсі відсутня єдина позиція щодо теоретичного осмислення індустріальної естетики. Частина дослідників трактує її крізь призму екологічних проблем як наочне свідчення активного втручання людини у природне середовище. Інші пропонують переосмислення промислових об'єктів як невід'ємної складової життєвого простору людини та прагнуть виявити їхню естетичну цінність, пропонуючи нові естетичні категорії для опису подібних явищ і наголошуючи на обмеженості традиційних категорій у їх інтерпретації. У цьому контексті доцільно звернутися до аналізу творчого доробку криворізьких фотографів з метою визначення, з якими концептуальними підходами можуть бути співвіднесені їхні твори, а також виявлення тих художніх якостей, що зумовлені специфікою регіонального середовища.

Осмислюючи світліни локальних авторів, можна дійти висновку, що вони типологічно подібні, зокрема, до робіт канадського фотографа Е. Буртинського. Схожість виявляється у масштабності та панорамності композицій, використанні високої точки зору, акцентуванні уваги на монументальності техногенного простору, а також у прагненні виявити естетичний потенціал промислових форм [2]. Зазначені стилістичні ознаки є характерними для об'єднання «Спільнота творчих фотографів Кривого Рогу», учасниками якої є, зокрема, О. Водолазський, П. Косенко, В. Терновий, В. Белік, Ю. Мухачова та інші [1].

З огляду на зазначене, можна припустити, що творчість криворізьких митців загалом може бути співвіднесена з концептом «токсичного піднесеного», запропонованим американською дослідницею Дж. Піплз у статті «Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes» (2011). Аналізуючи фотографії Буртинського та інших авторів, які працюють з індустріальними ландшафтами, вона запропонувала цей термін для позначення специфічного естетичного переживання, у межах якого піднесене пов'язується не лише з красою, а передусім із поєднанням відчуття захоплення масштабом і візуальною виразністю об'єкта з усвідомленням його потенційної

небезпечності або руйнівного впливу на довкілля [4, с. 480].

Водночас, на нашу думку, у доробку криворізьких фотографів простежуються і відмінні риси. Світлина місцевих митців, певною мірою, підпадають під ті критичні зауваження, які висловлювалися і щодо творчості Буртинського. Йдеться, насамперед, про прагнення через авторський відбір та кадрування естетизувати техногенні форми, що може віддаляти зображення від документальної точності та пом'якшувати критичний екологічний вимір. У зв'язку з цим не завжди можна однозначно стверджувати, що твори локальних фотографів несуть у собі чітко виражені смисли, спрямовані на осмислення екологічних наслідків індустріальної діяльності. У цьому контексті їх творчість доцільно співвіднести з концептом «цікавого», запропонованим філософом Дж. Маскітом у праці «Line of Wreckage: Towards a Postindustrial Environmental Aesthetics» (2007). На думку дослідника, постіндустріальні ландшафти можуть набувати естетичної значущості не лише через категорії краси чи піднесеного, а передусім через здатність викликати інтерес і спонукати до уважного споглядання та осмислення взаємодії людини і середовища [3, с. 331].

Хоча запропонована ним категорія передусім стосується постіндустріальних ландшафтів, тобто об'єктів, що втратили свою первинну функцію, вона може бути застосована і до аналізу діючих промислових комплексів Кривого Рогу. На нашу думку, ця категорія є більш релевантною для опису робіт криворізьких фотохудожників. Митці не лише фіксують індустріальний простір, демонструючи його техногенну природу та потенційну небезпечність, а, передусім, сприймають його як об'єкт спостереження, інтересу та культурного осмислення.

Обираючи відповідні ракурси, вони часто фіксують промислові локації у взаємодії з природним середовищем, що створює ефект розмивання чітких меж між техногенним і природним простором. Такий підхід, зокрема, простежується у роботах П. Косенка, де виробничі об'єкти нерідко подаються на тлі романтизованих природних станів – заходу сонця або динамічного неба. У результаті, формується відчуття, що індустріальні потужності постають не як щось відокремлене від людини, а як невід'ємна складова її повсякденного життя, співіснуючи з довкіллям і набуваючи можливості естетичного осмислення та візуальної привабливості.

Отже, можна зазначити, що хоча роботи криворізьких фотографів мають ознаки, які можуть бути співвіднесені з категорією «токсичного піднесеного», запропонованою Піплз, водночас, у їхніх творах індустріальне середовище не стільки викликає поєднання відчуттів захоплення і тривоги, скільки поступово переходить у площину «цікавого» у розумінні Маскіта. Місцеві митці, не надаючи глядачеві прямої критичної оцінки екологічних наслідків індустріалізації, інтегрують промислові масиви у довкілля, розмиваючи межі між техногенним і природним середовищем, що разом із ліричними візуальними елементами формує образ індустріального простору як невід'ємної складової повсякденного життя. Разом з тим такий підхід, як було зазначено раніше, можна розглядати передусім як форму естетизації

техногенних об'єктів, а не їх документальної фіксації, що обмежує можливість повною мірою репрезентувати реальні екологічні наслідки індустріалізації.

Список використаних джерел:

1.Спільнота творчих фотографів Кривого Рогу: офіц. сайт. URL: <https://ctfoto6.wixsite.com/ctfoto> (дата звернення: 10.04.2026).

2.Edward Burtynsky. Biography. EdwardBurtynsky.com. URL: <https://www.edwardburtynsky.com/about/biography> (дата звернення: 12.04.2026).

3.Maskit J. Line of Wreckage: Towards a Postindustrial Environmental Aesthetics. *Ethics, Place & Environment*. 2007. Vol. 10, № 3. P. 323–337. DOI: <https://doi.org/10.1080/13668790701586309>.

4.Peebles J. Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes. *Environmental Communication*. 2011. Vol. 5, № 4. P. 373–392. DOI: <https://doi.org/10.1080/17524032.2011.616516>.

Юлія ФЕДЧЕНКО, студентка 2 курсу ОПП Продюсування та арткураторство

Науковий керівник: докторка філософії (Ph.D) в галузі культура і мистецтво, ст. викладачка **Олена МУДАЛІГЕ**

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ MOTION-ДИЗАЙНУ В РЕКЛАМІ ТА МЕДІАМИСТЕЦТВІ

В сучасному рекламному середовищі візуальна комунікація дедалі більше трансформується від статичних до динамічних форм. Це зумовлено розвитком цифрових платформ, зростанням конкуренції за увагу споживача та необхідністю негайної передачі інформації. У цьому контексті motion-графіка стає ефективним інструментом комунікації, що поєднує графічний дизайн із рухом для створення виразного та переконливого повідомлення. Motion-графіка – це система анімованих графічних елементів (типографіки, форм, іконок, 3D-об'єктів), які використовуються для передачі інформації, формування історії брендової значущості. Її застосування дозволяє посилити вплив рекламного повідомлення та модифікувати його до умов цифрового середовища.

Метою роботи є дослідити роль motion-дизайну в маркетинговому оточенні та медіамистецтві, проаналізувати використання динамічної типографіки та 3D-візуалізації у формуванні брендівих повідомлень, виявити вплив цифрових платформ на розвиток динамічних форматів мистецької практики.

Аналіз сучасних рекламних практик показує, що motion-графіка виконує кілька ключових комунікативних функцій: привертає увагу аудиторії швидше та ефективніше порівняно зі статичними зображеннями; забезпечує наочне коментування складних понять; підсилює емоційний ефект рекламного повідомлення (рис. 1).



Рис. 1. Використання рухомих графічних елементів для акцентування бренду у рекламній motion-композиції

Використання рухомої типографіки, анімованих векторних форм, іконографіки та 3D-елементів робить візуальне повідомлення більш динамічним і таким, що краще запам'ятовується. Особливо це актуально для коротких рекламних форматів, де користувач витрачає лише кілька секунд на перегляд контенту. У таких умовах рухомі елементи дозволяють оперативнo донести ключовий меседж та сформуваннi первинне враження про бренд (рис. 2).

Дослідження у сфері цифрового маркетингу підтверджують, що motion-графіка сприяє зростанню рівня залученості аудиторії та зміцненню зв'язку між брендом і споживачем, зокрема в соціальних медіа. Встановлено, що анімація позитивно впливає на впізнаваність реклами та її засвоєння, особливо за умови органічної комбінації руху зі змістом повідомлення. Завдяки динамічній та візуально цікавій анімованій графіці, залучення глядача до реклами, його увага та шанси переконати клієнтів виконати бажану дію критично зростають [1].

Ефективність motion-дизайну залежить не від самого факту наявності анімації, а від її доцільності та концептуальної доцільності. Рух має підтримувати задум, підсилювати зміст і структурувати інформацію, а не виконувати лише декоративну опцію.

Motion-графіка є дієвим інструментом рекламної комунікації в умовах цифрового інформаційного середовища. Вона підвищує рівень уваги, залучення та запам'ятовування рекламного повідомлення, а також сприяє формуванню емоційного зв'язку між брендом і аудиторією. Ефективність motion-дизайну визначається його інтегрованістю в концепцію реклами: рух повинен бути змістовно виправданим і функціонально необхідним. Таким чином, motion-графіка виступає не лише технічним засобом візуалізації, а й стратегічним компонентом сучасної рекламної комунікації.



Рис. 2. Рухомі графічні акценти у рекламі напоїв: принципи візуального фокусу

Список використаних джерел:

1.Sidliar I. The role of motion design in branding and advertising. *Інноваційні тенденції підготовки фахівців в умовах полікультурного та мультилінгвального глобалізованого світу* : збірник тез доповідей X Всеукр. науково-практ. конф., м. Київ, 11 квітня 2025 р. / за заг. ред. І. А. Махович. Київ : КНУТД, 2025. С. 136-138. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/30599>.

Ольга ХОЛОДНА, студентка 3 курсу, спец. «Самм23»

Науковий керівник: канд. мист., доцент **Микола РАДОМСЬКИЙ**

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

РЕСТАВРАЦІЯ НАСТІННОГО РОЗПИСУ БУДІВЛІ БЛАГОДІЙНОГО ФОНДУ «СІМ'Я»

У роботі висвітлюється процес реставрації настінного розпису будівлі благодійного фонду «Сім'я», розташованої в житловому масиві Салтівка міста Харкова. Розпис було виконано у 2017 році та пошкоджено внаслідок воєнних дій. Описано композиційну структуру розпису, поетапну організацію реставраційних робіт, технологічні особливості відновлення кольорового шару, умови виконання робіт, а також участь студентів у практичному процесі під керівництвом Радомського М. Т.. «Реставрація монументального живопису - процес надзвичайно працемісткий, тривалий та витратний. Як правило він вимагає роботи цілої групи фахівців – реставраторів, істориків мистецтва, хіміків, фізиків, фотографів та будівельників, котрі беруть на себе велику відповідальність - збереження та відновлення твору мистецтва, що має історичну цінність та культурне значення. Щоб грамотно відреставрувати, об'єкт потрібно враховувати безліч факторів: поточний стан об'єкта, тип і товщину ґрунту, характер шару, час і місце створення наявність або відсутність лакової плівки та інше»[1]

Композиційно розпис поділяється на три частини: центральну, що є основною смисловою та візуальною домікантою, і дві бічні частини, які виконують доповнювальну функцію та забезпечують цілісність композиції. У період активних бойових дій розпис зазнав пошкоджень, серед яких зафіксовано механічні дефекти стін, втрату частини фарбового шару та порушення цілісності поверхні. З метою збереження об'єкта та відновлення його візуальної цілісності у 2025 році було розпочато реставраційні роботи за участі студентів Харківської державної академії дизайну і мистецтв під керівництвом Радомського М. Т.

Початковий етап реставрації передбачав виконання підготовчих будівельних робіт, спрямованих на стабілізацію основи. Після усунення грубих дефектів поверхню було оброблено спеціальним рідким складом, який застосовувався з метою підготовки стіни до подальшого нанесення кольору та вирівнювання поглинальних властивостей поверхні. Важливо

складовою реставраційного процесу є науковий підхід, оскільки «реставрація живопису потребує системного дослідження стану збереженості»

Наступний етап включав роботу з кольором. Було здійснено замішування фарб, після чого за допомогою валика виконувалося розкатування фарбового шару по поверхні стіни. Даний процес забезпечував рівномірний розподіл кольору та приведення поверхні до єдиного тонального стану, що було необхідним перед подальшим відновленням окремих фрагментів розпису. Реставрація живопису передбачає комплексний підхід, що включає дослідження стану об'єкта та підбір відповідних методів відновлення

На третьому етапі виконувалося відновлення втрачених частин настінного розпису відповідно до збереженої композиційної структури та первинного колористичного рішення. Після завершення живописних робіт було здійснено зниження насиченості кольорів, що дозволило узгодити нові фрагменти з існуючим живописом та досягти візуальної цілісності зображення.

Завершальним етапом реставрації стало покриття поверхні захисним лаком, який виконує функцію консервації фарбового шару та захисту розпису від впливу атмосферних чинників. Реставраційні роботи проводилися в умовах відкритого простору та ускладнювалися погодними умовами, зокрема виконанням частини робіт під час дощу, що впливало на темп і технологічну послідовність процесу.

У ході реалізації проєкту здійснювалася фото- та відеофіксація реставраційних робіт. На об'єкт приїжджали репортери, які документували процес відновлення настінного розпису. Матеріально-технічне забезпечення реставраційних робіт частково здійснювалося за рахунок допомоги з Німеччини. Надані матеріали були використані відповідно до технологічних вимог реставраційного процесу.

«Сучасна реставрація поєднує художні та наукові методи, що дозволяє зберігати аутентичність мистецьких об'єктів»[2]

Отже, проведені реставраційні роботи підтверджують ефективність поетапного відновлення настінного розпису, пошкодженого внаслідок воєнних дій. Реалізація проєкту в межах навчально-практичної діяльності студентів сприяє збереженню об'єктів монументального живопису та має важливе значення для культурного середовища міста Харкова.

Список використаних джерел:

1. Гельмут Ф. Рейхвайд: Реставрація монументального живопису Мартіна Шонгауера в Соборі Святого Стефана в Брайзаху. Проміжний звіт. 09.01.2021 Капралова Анастасія. URL: <https://plomin.club/martin-schongauer/>
2. Реставрація: огляд сучасних матеріалів. Автор статті Валерія Кравченко. URL: https://karkar.com.ua/blog?journal_blog_post_id=194

Ольга ХОЛОДНА, студентка 3 курсу, спец. «Самм23»

Науковий керівник: викладачка Євгенія СИЛКА

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

КУБІЗМ КРІЗЬ ЧАСИ

Кубізм як художній напрям став важливим етапом у формуванні нової візуальної мови мистецтва ХХ століття, докорінно змінивши уявлення про зображення простору, форми та об'єму, відкривши митцям принципово нові засоби виразності. Актуальність звернення до цієї теми зумовлена тим, що й сьогодні ідеї кубізму не втратили свого значення: вони помітно впливають на творчість сучасних художників, трансформуючись у нових формах і продовжуючи визначати розвиток візуального мистецтва.

Кубізм – це мистецький напрям початку ХХ століття в живописі та скульптурі, у межах якого зображення передається через узагальнені геометричні форми з мінімальним використанням реалістичних деталей. Сформований передусім Пабло Пікассо та Жоржем Браком, цей напрям запропонував принципово новий спосіб візуального мислення, який зосереджувався на абстрагуванні та розкладанні об'єктів на базові геометричні елементи, підкреслюючи двовимірний характер картини, відмовляючись від традиційних прийомів передачі простору – таких як лінійна перспектива, ракурс й моделювання об'єму. Усталене уявлення про мистецтво як просте відтворення природи заперечується. Натомість, художники створювали власну художню реальність у якій предмети постають розкладеними на складові та часто показаними одночасно з різних точок зору [1].

Аналізуючи роботи Пабло Пікассо, одного із засновників кубізму, можна відзначити, що деформація форми в його творах не є випадковою. Вона виступає важливим засобом емоційного та смислового вираження. Художник свідомо руйнує класичні уявлення про перспективу та пропорції, щоб передати багатовимірність реальності. У своїх кубістичних роботах він часто зображував портрети, людські постаті музикантів і сцени повсякденного життя, розкладаючи їх на геометричні площини. Крім того, використання обмеженої кольорової гами в аналітичному кубізмі та більш насичених кольорів у синтетичному етапі свідчить про еволюцію стилю та пошук нових виразних засобів. Впливи африканського мистецтва та інших культур також відіграли важливу роль у формуванні його художньої мови. Хоча художник і прославився завдяки своєму живопису він також експериментував із скульптурою, керамікою і гравюрою [2].

Кубізм як авангардна течія не лише кардинально змінив розвиток мистецтва, а й став підґрунтям для формування багатьох подальших явищ у сучасній художній практиці [3]. Після його появи сприйняття світу в мистецтві зазнало незворотних змін – цей напрям став одним із найрадикальніших і найвпливовіших [4]. Він постійно змінюється та адаптується до нових культурних і художніх умов та надихає багатьох сучасних художників.

Наприклад, у роботах сучасного митця Олега Живетіна ідеї кубізму набувають більш декоративного та водночас структурованого характеру. Геометричні форми тут не лише відходять від реалістичного зображення, а й вибудовують чітку, продуману композицію з виразним ритмом. Художник часто звертається до стилізованих людських фігур і сцен взаємодії між персонажами, доповнюючи їх символічними деталями, що надають роботам глибшого змістового наповнення. Обмежена кольорова палітра допомагає зосередити увагу на грі світла й тіні, формуючи відчуття гармонії, рівноваги та внутрішньої цілісності твору. Водночас така стриманість у кольорі підсилює декоративність композицій і робить їх візуально впізнаваними.

Творчість Георгія Курасова демонструє інший підхід до переосмислення кубізму. Його роботи вирізняються насиченою кольоровою палітрою та виразною динамікою композиції. Геометризовані форми формують ритм і відчуття руху, тоді як фрагментація образів органічно поєднується із символічними деталями, надаючи творам глибини й багатозначності. У своїх композиціях митець часто звертається до жіночих образів, музичних сцен і декоративних сюжетів, створюючи особливу атмосферу емоційності та витонченості. Водночас його стиль поєднує риси авангардної традиції з сучасною декоративністю, що робить твори яскравими, експресивними та легко впізнаваними, а також підкреслює безперервність розвитку кубістичних ідей у сучасному мистецтві.

Таким чином, аналіз творчості різних митців показує, що кубізм залишається актуальним художнім методом і сьогодні. Його основні принципи – геометризація, багатоплановість і фрагментація продовжують розвиватися, адаптуючись до сучасного культурного контексту. Кубізм не лише вплинув на мистецтво ХХ століття, але й залишається важливим джерелом натхнення для сучасних художників. Він дозволяє відійти від звичного сприйняття реальності та побачити об'єкти з різних сторін одночасно. Особливо цінним є те, що художники не тільки зображують форму, а також можуть передавати емоції та внутрішній стан через її деформацію. Це відкриває широкі можливості для самовираження. Саме тому цей напрям залишається актуальним і сьогодні та продовжує надихати сучасних митців.

Список використаних джерел:

1. Dora Vallier, *l'Art abstrait*, p. 3334. U. Apollonio, *Matérialiser l'espace*, in Braque, URL: <https://surl.li/ucytwj> (дата звернення 14.04.2026)

2.2. Багрій О. Пабло Пікассо: 7 цікавих фактів про генія. URL: <https://surl.li/fwiupl> (дата звернення 03.04.2026)

3.3. Jose art gallery. «ХУДОЖНІЙ СТИЛЬ КУБІЗМ», URL: <https://surl.lu/beyvrt> (дата звернення 07.03.2026)

4.4. Nicolas Pioch 14 Oct 2002. Picasso and Cubism. URL: <https://www.ibiblio.org/wm/paint/tl/20th/cubism.html> (дата звернення 14.04.2026)

Kseniia TSURKAN, 3rd-year Bachelor's student, majoring in Environmental Design

Scientific supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor **Alla HOVORUN**

Kharkiv State Academy of Design and Arts

ANALYSIS OF CURRENT TRENDS IN THE PROJECT OF THE BREAD EXHIBITION «NATION BORN FROM ENDLESS FIELDS OF GOLDEN GRAIN»

Today, the notion “design” refers not just to picking nice chairs to a living-room or discussing beautiful wall colors. Everyone talks about Human-Centered Design. That means we don't just build a room, we create space. We think about how a person will feel in it, what they will do there, and what memories they will take home. So, our project was designed to make visitors feel as comfortable and warm as possible in the surroundings, in the literal sense of the word. In the first turn, the main focus was on how people perceive space through colors, smells, lighting, ergonomics, and well-thought-out simplicity. The next stage, mid-design, was the development of a high-fidelity prototype or mock-up. The intention of the high-fidelity prototype is to do a full evaluation during which the user can perform all intended tasks, and the user experience is as solid as can be achieved. The high-fidelity prototype can be recognized as it may look indistinguishable from the final product. Differences from the final product in scope or functionality are carefully hidden from the user to make the interaction experience seem realistic [1, p.10]. ...use their own knowledge about good design and about the target group. [1, p.14]. Here's how.

1. Making it truly for everyone

It's easy to say "our space is for everyone". But in real life, many places still have small steps or weird entrances. So, firstly, we really changed the entrance. We made the threshold flat – the same level as the asphalt outside. Why? Because that small difference removes a big barrier. When you come in, you don't even notice the moment when the street ends and the exhibition starts. It just flows. That is what Universal Design means to us. And we think design should be socially responsible, not just beautiful.

2. Using all senses, not just eyes

We forget sometimes that people feel spaces with their whole body. So, we tried to use Sensory Design that presupposes various elements.

- First – shapes. We used a lot of soft, round forms and domes. Honestly, it's not just because it looks cute. It actually reminds people of an oven. And an oven feels safe and warm, almost like a hug from your mom. That's what we wanted.

- Second – colors. Beige, terracotta, ochre ones have been chosen. These are warm, quiet colors. In a noisy city, people need to be calm. So, the colors help them relax.

- Third – touch. We made a small zone where visitors can actually knead dough with their hands. This is my favorite part. Because here you stop being just a viewer. You feel the dough, its warmth, its texture. It stays with you after you

leave.

3. Telling a local story

We think right now, people really want to feel connected to their home, to their roots. It's a big trend everywhere. So, we tried to create not a random exhibition but to tell the story of Kharkiv in it. That's why we used our famous bakeries – "Kulinychi", "Rohanska". We also took inspiration from Tetiana Yablonska's paintings and from the Ukrainian avant-garde. And we mixed it with ancient Egyptian frescoes. It sounds strange, but it works. You feel that our city is part of something big and old, not just modern and busy one.

4. Giving people air and freedom

The space designated for this project is 290 square meters. We didn't want to cut it into small boxes with walls. So, it is made in an open plan. Why? Because people today want to feel free. They want to feel air and space. When there are no hard walls, you can just walk and discover things yourself. One zone leads to another naturally. The visitor decides where to look and how long to stay. We like the feeling it gives.

5. Mixing heavy things with soft things

This is one trend we really love – mixing opposites. In our project, we put metal carts and iron pitchforks next to a sacred corner (Pokut) and a baby cradle. So, you have this heavy, hard, industrial feeling next to something very spiritual and tender. It's like work and home, past and future, effort and love. It just feels real to us.

6. Playing with light to change one's mood

In our work, light is considered a secret tool. You don't always notice it, but it changes everything. So, we made a "light path". At the entrance, the light is soft and spread out – like early morning in a field. Then, when you go to the baking zone, the light becomes warm and stronger. This way, light helps you feel the story without reading signs. It just guides you.

7. Being careful with nature

We also tried to think about ecology. In the third part of the exhibition, we show "smart" food – gluten-free things and long fermentation. It's small, but it's a start.

8. About feeling like "home", not like in a museum

You know, many exhibitions look beautiful but feel cold. Like an operating room. We wanted to get the opposite effect. In our project, you don't feel like you are being watched by the exhibits. You feel like you walked into your grandmother's kitchen. It's warm. It smells like bread. Nothing is perfect – and that's okay. People are tired of sterile spaces. They want something alive, something a little messy but beautiful.

9. A little bit of humor and irony

We also added one funny thing. In the zone where we show hard work (metal carts, pitchforks), there is a small sign that jokes: "No pain, no rolls." It's just a small smile. But it relaxes people. Today, people like it when the design is not too serious. When it can laugh at itself a little. Honestly, that is also a trend now.

For us, this project is not just about bread. It's about how human life grows –

from dough to food, from past to future, from work to love. We believe modern design should mix history, comfort, and real feelings. That's how a space becomes alive and ready for today. This topic should be promoted and reminded that, at first glance, it is an everyday product, but it has such an interesting and long history.

References:

1. Human-centred design: eHealth Research, Theory and Development (pp. 207-227). ResearchGate. https://www.researchgate.net/publication/337450410_Human-centred_design (Accessed: April 26, 2026).

2. Povoroznyk, O. (2025, January 20). The Mysterious History of Bread: Who Invented It and How It Changed Human Civilization. Suspilne Culture. <https://suspilne.media/culture/927043-taemnica-istoria-hliba-hto-jogo-vigadali-i-ak-vin-zminiv-ludsku-civilizaciju/> (Accessed: April 17, 2026).

3. Bread as a Sacrifice. Excerpt from the book "History of Ukrainian Bread". Kunsht. (2025, July 4). <https://www.kunsht.com.ua/articles/khlib-iak-zertvoprynoshennia-uryvok-iz-knyzky-istoriia-ukrayinskoho-khliba> (Accessed: April 17, 2026).

4. Bread Production: Presentation. GDZ4YOU. <https://gdz4you.com/prezentaciyi/inshi/vyrobnyctvo-hliba-6523/> (Accessed: April 17, 2026).

5. His Majesty — Bread! October 16 — World Bread Day: Presentation. Na Urok. <https://naurok.com.ua/prezentaciya-yogo-velichnist---hlib-304655.html> (Accessed: April 17, 2026).

6. Bread — the Greatest Value in Life: Presentation. Vseosvita. <https://vseosvita.ua/library/prezentatsiia-khlib-naibilsha-tsinnist-u-zhytti-878999.html> (Accessed: April 17, 2026).

7.16 Interesting Facts About Bread. Polpak. https://polpak.com.ua/interesting_facts_about_bread/ (Accessed: April 17, 2026).

8. Khamandiak, I. (2020, August 17). From the History of Creation to Storage: Interesting Facts About Bread You Didn't Know. Taste of. <https://tasteof.com.ua/vid-istoriyi-stvorenniya-do-zberigannya-czikavi-fakty-pro-hlib-yaki-vy-ne-znaly/> (Accessed: April 17, 2026).

9. Rudyk, I. (2024, August 15). History of Bread: From Ancient Recipes to Modern Varieties. SPAR Network Blog. <https://spar.ua/blogs/istoriya-khliba-vid-starodavnikh-retseptiv-do-suchasnikh-sortiv> (Accessed: April 17, 2026).

10. Why Should You Eat More Bread? All-Ukrainian Association of Bakers (VAP). <https://vap.org.ua/chomu-varto-isti-bilshe-hliba/> (Accessed: April 17, 2026).

Інеса ЦЬОНЬ, студентка 1 курсу магістратури, спеціальність «Живопис»
Науковий керівник: проректор з наукової, виховної та творчої роботи,
кандидатка мистецтвознавства **Оксана ГАВРОШ**
Закарпатська академія мистецтв

ТРЕШ-АРТ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ: ЕСТЕТИКА, МАТЕРІАЛИ І ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ

Сучасне мистецтво характеризується різноманітністю проявів і новаторських підходів. З часом сформувалися численні художні течії, а поняття «художніх матеріалів» дедалі більше розмивається. У ХХ столітті відходи починають використовуватися як повноцінний матеріал для створення мистецьких творів. Унаслідок цього сформувалась така течія, як треш-арт, що передбачає використання сміття як основного засобу художнього висловлювання. Маргіналізоване сміття, якого зазвичай прагнуть позбутися та уникати, у цьому випадку стає основою мистецьких творів, кидаючи виклик традиційному розумінню мистецтва. Це, своєю чергою, спонукає до роздумів, зокрема над питанням: «Що саме ми можемо вважати гарним?».

Тема відходів і забруднення є надзвичайно актуальною. У зв'язку зі зростанням населення, розвитком промисловості та поширенням споживацтва проблема забруднення набуває глобального характеру. За даними дослідження Kaza et al (2018), щороку у світі утворюється близько 2,01 млрд тон твердих побутових відходів [1]. Екологічне питання безпосередньо вплинуло і на мистецтво: митці активно використовують відходи як матеріал для своїх робіт. Так, однією з переваг треш-арту стало продовження «життя» матеріалів та стимуляцією інтересу до повторного використання ресурсів.

Ще у ХХ столітті митці зверталися до повторного використання матеріалів, переважно з експериментальною та протестною метою. Зокрема, Пабло Пікассо та Жорж Брак використовували нетрадиційні матеріали у своїх асамбляжах. У цьому контексті варто звернутися до явища «редімейду», термін який запровадив Марсель Дюшан. Його «Фонтан» (1917) викликав значний резонанс у суспільстві та став прикладом радикального переосмислення художнього твору. В межах дадаїзму, що виник як реакція на Першу світову війну, митці активно провокували глядача, ставлячи під сумнів традиційні уявлення про мистецтво. На цьому етапі використання побутових предметів не було пов'язане з екологічним активізмом, а мало радше експериментальний характер [2]. До подібних практик звертався Курт Швіттерс, який активно використовував сміття у своїх асамбляжах. Подальший розвиток цієї тенденції засвідчує зростання різноманітності матеріалів і підходів у мистецькій практиці. Зокрема, асамбляжі Даніела Споеррі демонструють, що звичайні речі можуть набувати художньої цінності [3].

Сьогодні митці використовують широкий спектр матеріалів: пластикові

пляшки, пакети, металеві елементи, папір, будівельні відходи, електроніку тощо. У цьому контексті доцільно використовувати термін «апсайклінг», який запровадили архітектор і дизайнер Вільям МакДонахью та хімік Майкл Браунгарт для позначення «процесу перетворення промислового ресурсу (матеріалу) на щось подібної або більшої цінності у його другому житті» [3, с. 11]. Водночас поняття «ресайклінг» передбачає фізичну переробку матеріалу. Цей термін доцільніше використовувати у випадку відновлення матеріалу, та перетворення його на новий продукт, тоді як процес «апсайклінгу» полягає у переосмисленні вже існуючого об'єкта без зміни його структури. У випадку треш-арту саме апсайклінг є більш доцільнішим для означення художньої практики [2].

В актуальному мистецтві використання відходів часто пов'язане з екологічним активізмом, хоча історично ці явища не виникли одночасно. Між появою практик використання сміття та формуванням екологічного мистецтва існує часовий розрив, однак сьогодні вони часто поєднуються. Серед сучасних митців, які працюють із відходами, варто згадати Вінса Ханнемана, який створює масштабні об'єкти зі сміття, а також Артура Бордало, чії інсталяції у формі тварин привертають увагу до проблеми споживацтва. Британські митці Тім Нобл та Сью Вебстер створюють роботи з брухту, використовуючи світло та тінь як художній засіб. З 1986 року вони працюють у партнерстві над трансгресивними мистецькими творами, досліджуючи теми, пов'язані з молодіжною культурою, сексом і споживанням у різних медіа – від культових світлових скульптур до воскових моделей у натуральну величину [4, с. 102]. У цьому контексті варто відзначити творчість Ель Анатуї, Трейсі Еміна, Кріса Джордана, а також українських митців Жанни Кадирової та Андрія Пілата, які у своїх роботах порушують проблеми споживацтва, екології та особистого досвіду.

Отже, треш-арт є важливим явищем сучасного мистецтва та закономірним етапом його розвитку. Використання відходів як художнього матеріалу розширює межі мистецтва та ставить під сумнів традиційні уявлення про цінність і красу. Треш-арт надає нових сенсів маргіналізованим об'єктам, перетворюючи їх на самостійні мистецькі твори. У сучасному контексті він поєднує експериментальність із соціальною проблематикою, зокрема екологічною. Таким чином, треш-арт виступає не лише як художня практика, а й як форма осмислення актуальних проблем сучасності. Використання апсайклінгу дозволяє не лише продовжити життя матеріалів, а й сприяє зміні ставлення до них та формує нове бачення взаємодії людини з довкіллям й переосмислення критеріїв естетичної цінності.

Список використаних джерел:

1.Kaza, S. et al. (2018). What a Waste 2.0: A Global Snapshot of Solid Waste Management to 2050. Washington DC: The World Bank. URL: <https://doi.org/10.1596/978-1-4648-1329-0> (дата звернення: 19.04.26)

2.Ryunosuke Kikuchi. Multidisciplinary View on the Link of Environmental Activism with Art Creation — a Case Study of Recycled (Junk) Art. CERN European Organization for Nuclear Research URL: <https://doi.org/10.5281/>

ZENODO.7852261 (дата звернення: 22.04.26)

3.Mustafa İlhan. Transforming Trash as an Artistic Act. URL: <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.2374.8085> (дата звернення: 22.04.26)

4.G. Whiteley. Junk: Art and the Politics of Trash. URL: <https://doi.org/10.5860/choice.48-6082> (дата звернення: 12.04.26)

5.Shristi Sainani. What is Contemporary Art?. URL: https://www.researchgate.net/publication/351580467_What_is_Contemporary_Art (дата звернення: 12.04.26)

Марійка ШЕВЕРЯ, 1 курс магістратури, спец. «Дизайн середовища»

Науковий керівник: проректор з наукової, виховної та творчої роботи, кандидатка мистецтвознавства **Оксана ГАВРОШ**

Закарпатська академія мистецтв

ИНТЕЛЕКТУАЛЬНІ ТА АДАПТИВНІ СИСТЕМИ ОСВІТЛЕННЯ ЯК СКЛАДОВА СТАЛОГО ДИЗАЙНУ ОСВІТНІХ ЗАКЛАДІВ

Освітлення є одним із ключових факторів, що впливає на якість освітнього простору, візуальне сприйняття середовища, психофізіологічний стан людини, її працездатність і рівень концентрації. Організація освітлення у навчальних закладах історично розвивалась на перетині архітектури, дизайну, ергономіки та світлотехніки. Якщо раніше основною вимогою було дотримання нормативів освітленості для читання, письма та інших навчальних завдань, то сучасні підходи зосереджені на якості світлового середовища, його впливі на зоровий комфорт, концентрацію та ефективність навчальної діяльності.

Раціонально організоване освітлення відіграє важливу роль в ефективному використанні технологій у навчальному процесі. Рівень яскравості та відсутність відблисків безпосередньо впливають на видимість комп'ютерних екранів, інтерактивних дошок і проєкторів. Недостатня адаптація освітлення до різних функціональних зон ускладнює роботу з цифровими засобами та знижує продуктивність учнів і викладачів. Вплив освітлення на працездатність і комфорт людини розкрито у праці “Human Factors in Lighting” американського дослідника Пітера Р. Бойса, де розглядаються ключові аспекти цієї проблематики [1]. У спеціалізованому виданні “The Right Light: Matching Technologies to Needs and Applications” увагу приділено вибору світлотехнічних рішень відповідно до функціонального призначення приміщень [2].

Питання якісного освітлення набуває особливої актуальності в умовах трансформації освітньої системи України, зокрема в межах концепції «Нова українська школа», яка орієнтована на створення сучасного, гнучкого та безпечного освітнього середовища [3]. Одним із ключових принципів цієї реформи є орієнтація на потреби учня та забезпечення комфортних умов для

навчання, що безпосередньо пов'язано з якістю освітлення. Саме тому впровадження інтелектуальних та адаптивних систем освітлення відповідає технологічним та педагогічним вимогам сучасної освіти.

Адаптивні системи освітлення автоматично регулюють яскравість і кольорову температуру залежно від природного світла, кількості людей у приміщенні та зовнішніх умов. Наприклад, LED-світильники з датчиками руху та освітленості можуть знижувати інтенсивність або вимикатися за достатнього денного світла. Системи зі змінним спектром підлаштовують світло протягом дня, забезпечуючи холодне світло для концентрації вранці і тепле для вечірніх занять.

Інтелектуальні системи освітлення працюють на високому рівні, оскільки вони реагують на умови та аналізують дані про використання приміщень і поведінку користувачів. Такі системи прогнозують потребу в освітленні залежно від часу доби, типу занять і кількості присутніх, інтегруються зі смарт-системами будівлі, підвищують комфорт і економлять енергію. Вони запам'ятовують налаштування та адаптують освітлення до розташування учнів і використання цифрових пристроїв.

Поєднання природного та штучного освітлення у сталому дизайні створює комфортне освітнє середовище і зменшує споживання енергії. Це досягається завдяки продуманому плануванню простору, розміщенню аудиторій біля джерел денного світла, використанню прозорих перегородок, автоматичних жалюзі та сенсорних систем затемнення. Світлові сценарії та зонування допомагають підлаштовувати освітлення під різні види діяльності: для навчання застосовується холодне світло для зосередження, для презентацій використовується світло для демонстрацій і обговорень, для відпочинку застосовується м'яке тепле освітлення, а для безпеки передбачений мінімальний рівень світла. Кожна зона має відповідне освітлення: аудиторії, лабораторії та комп'ютерні класи отримують рівномірне регульоване світло, мультимедійні приміщення використовують локальне освітлення без відблисків, а зони відпочинку та бібліотеки оснащені комфортним теплим світлом.

В умовах енергетичної нестабільності важливим є ефективне використання енергоресурсів у навчальних будівлях. Тому впроваджують енергоефективні системи освітлення, які забезпечують потрібний рівень світла за мінімального споживання електроенергії. Важливу роль відіграють LED-технології, що мають високу ефективність і тривалий термін служби та споживають значно менше енергії порівняно з традиційними лампами розжарювання. Також застосовують інтелектуальні світильники з регулюванням яскравості та кольорової температури, які автоматично підлаштовують освітлення залежно від присутності людей і рівня природного світла. Важливим елементом є системи енергоменеджменту, які допомагають контролювати споживання електроенергії та оптимізувати роботу освітлення.

Модернізація освітніх установ в Україні відбувається в межах програм енергоефективності та оновлення інфраструктури. Одним із прикладів є проєкт «Вища освіта», що реалізується за підтримки Європейського

інвестиційного банку та NEFCO і передбачає оновлення понад 200 будівель у 21 університеті [4]. Також впроваджуються ініціативи з використання відновлюваних джерел енергії в навчальних закладах. Зокрема програма «100 сонячних шкіл та 50 сонячних лікарень» передбачає встановлення гібридних сонячних електростанцій потужністю 10–30 кВт, що дає змогу забезпечити автономне освітлення під час перебоїв з електропостачанням [5].

Впровадження адаптивних та інтелектуальних систем освітлення є важливою складовою сталого дизайну сучасних освітніх закладів. Такі рішення створюють комфортні умови для навчання, сприяють підвищенню концентрації уваги та продуктивності користувачів, а також дозволяють суттєво зменшити споживання енергоресурсів. Досвід модернізації освітньої інфраструктури підтверджує, що комплексний підхід до організації освітлення підвищує якість освітнього середовища та зміцнює енергетичну стійкість закладів освіти.

Список використаних джерел:

1. Boyce P. R. *Human Factors in Lighting*. 3rd ed. CRC Press, 2014. 704 p.
2. Kitsinelis S. *The Right Light: Matching Technologies to Needs and Applications*. CRC Press, 2012. 165 p.
3. Нова українська школа: концептуальні засади реформування середньої школи. МОН України, 2016. URL: <https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/zagalna%20serednya/nova-ukrainska-shkola-compressed.pdf> (дата звернення: 30.03.2026).
4. МОН активізувало роботу щодо проекту із забезпечення енергозберігаючих та комфортних умов навчання в університетах. Міністерство освіти і науки України. URL: <https://mon.gov.ua/news/mon-aktivizovalo-robotu-shchodo-proektu-iz-zabezpechennya-energozberezhuvnikh-ta-komfortnikh-umov-navchannya-v-universitetakh> (дата звернення: 12.02.2026).
5. Interview: The Energy Act for Ukraine – 100 Solar Schools Project. URL: <https://sammatey.substack.com/p/interview-the-energy-act-for-ukraine> (дата звернення: 12.02.2026).

Анна ЩЕРБАКОВА, 4 курс бакалаврату, спец. «Образотворче мистецтво та реставрація»

Науковий керівник: канд. мистецтвознавства, професор **Євген КОТЛЯР**
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ОБРАЗ ЛЮДИНИ У ПРОСТОРИ: ПОРТРЕТНИЙ ЖАНР В КОМПОЗИЦІЙНІЙ СТРУКТУРІ ТВОРІВ СУЧАСНИХ ІСПАНСЬКИХ МУРАЛІСТІВ

Всесвітньо відома мистецька школа іспанського живопису набула в сучасному мистецтві Іспанії свого неочікуваного цікавого і навіть

епатажного продовження. Витончений художній смак, досконалість побудови композиційних рішень форм і сюжетів, довершеність художніх технік були не тільки притаманні роботам старих іспанських майстрів, а й визначили творчість сучасних майстрів стріт-арту. В цьому сенсі провідна позиція саме сучасних іспанських муралістів у монументальному мистецтві сучасної Європи не є випадковою.

Проте шлях до високого рівня досконалості сучасного монументального мистецтва не був простим і услааний перемогами. Ідеологічні і пропагандистські кліше епохи диктатури Франко, що тривала майже сорок років, притаманний цьому періоду обтяжливий монументалізм і косність у мистецтві, змінилася на проривний революційний абстракціонізм і авангардизм кінця 70-х років ХХ ст., цілком відповідаючи загальним трендам тогочасного світового мистецтва.

Видатні архітектурні шедеври, сюрреалістичні скульптури, монументальні мозаїки на вулицях Барселони, Валенсії, Мадриду, створені фантазією і майстерністю таких митців, як Едуард Уїльза, Жоан Міро, Френк Гері, Луїза Буржуа, задавали високі стандарти сучасного мистецтва, вимагаючи від поколінь наступних майстрів не втрачати динаміки розвитку монументального мистецтва.

На цьому тлі гідними нащадками видатних майстрів іспанської школи монументалістики є сучасні художники стріт-арту. Серед них на особливу увагу заслуговують митці, що зосередилися на візуальному осмисленні образу людини, зокрема через жанр «портретного муралу». В їх творах портрет або зображення людини є основною її характеристикою. Портрет, як жанр уособлює людину, як таку, тому використання цього жанру в міському просторі – саме в муралах олюднює даний простір і переносить особисте у загальне, підкреслюючи їх єдність. Людина існує в просторі, і простір існує для людини.

Еліза Капдевіла (Elisa Capdevila, нар. 1994) – художниця та муралістка з Барселони, яка почала навчання класичному живопису з юного віку. Головними мотивами її творів є повсякденне життя та стосунки між людьми. В її роботі «Портрет дівчини з пляшкою» композиція муралу спрощена, а її фон – це темні кольорові плями, з яких виникає постать самої дівчини. Кольоровий і світловий акценти зосереджені саме на ній і пляшці, яку вона тримає. Вона ніби звертається до глядача, пропонуючи скуштувати надзвичайно смачне старе вино. Це образ гостинності, домашнього затишку, запрошення розділити із глядачем радість створеної людськими руками досконалості.

У муралах мисткині головним акцентом та провідним мотивом є не символічне, а скоріше емоційне сенсове навантаження, що відображає людину як особистість, носія певного психологічного та емоційного стану. Вона додає до своїх творів середовище та використовує світлові та тональні акценти як допоміжний елемент акцентування на головному – постаті людини та її емоціях.

Прикладом такого поєднання є твір «Ніч» з центральною фігурою дівчини, поодинокі серед безкрайніх просторів, що ймовірно знаходиться в

очікуванні, сконцентрована на внутрішніх відчуттях, які її бентежать, але не можуть бути озвучені. Саме «ніч» як час доби натякає на період меланхолійних роздумів та занурення у власні думки. Темне тло, що використане не лише в цій картині, підкреслює акцент на центральній постаті водночас органічно і гармонійно поєднуючись з нею. Техніка поєднання традиційного живопису та фотореалізму надає широкі можливості для точного відображення міміки облич та надання емоційного забарвлення.

Творчість наступного іспанського автора, Себастьяна Веласко (Sebastian Velasco, нар. 1988) теж є прикладом використання портретного жанру в монументальному мистецтві з метою відображення атмосфери та настрою. Художник займається живописом і графікою, малює мурали з міськими пейзажами, портретами та похмурими районами. Інколи додає до своїх сюжетів політичний або історичний контекст. Авторська техніка Веласко поєднує класичний олійний живопис із сучасним вуличним мистецтвом. Його твори відомі деталізацією та реалізмом, майстерною роботою із освітленням.

Мурали Себастьяна Веласко характеризуються міцною композицією та особливим колоритом, настроєм, які дають глядачеві уявлення про повсякденне життя в міському середовищі, вони онаочнюють поєднання зображення людини з простором, що її оточує. Одна з його робіт «Нічне місто», що розташована у Києві, також є прикладом гармонійного, нерозривного поєднання портрету, як образу, особистості з оточуючим середовищем, нічним міським пейзажем, спокійними і водночас дещо похмурими вулицями.

Сам митець каже про зміст своїх творів, що він не завжди малює речі, які є дуже концептуальними або наративними в сенсі початку і кінця. Таким чином, інтерпретація в звичайній мірі відкрита для глядача. Якимось чином це може бути схоже на щось, що може генерувати різні історії. Отже його твори є своєрідною канвою для думок та асоціацій глядача.

У творчості Себастьяна Веласко тема митця і міста є центральним імперативом, що об'єднати творчий потенціал і задум художника із середовищем, в якому цей задум втілюється. Характерні особливості, художній профіль міського оточення, його органічне відображення – ось пріоритет і ціль митця. Але і місце людини, як творця і співучасника творіння міського простору, є важливою складовою творчого стилю і доробку Веласко.

В його роботах міське середовище це не тільки об'єкт для творчості, а й живий організм, в якому персонажі втілюють собою невід'ємну складову самого цього середовища. Герої його муралів живуть своїм природним життям в цих будівлях, кварталах, містах, являючи собою органічно притаманну частину цього життя. Осередок втілення власної неповторної особистості. Ідентичність міського колориту сюжетів муралів Веласко вражає точністю і відповідністю один одному. Колірна гамма майже досконало вписується в оточуючий міський пейзаж. Творчість, художній смак, фантазія і майстерність митця збагачує і удосконалює простір життя

людини в місті.

Творчість Крістіана Бланксер (Cristian Blanxer, нар. 1985) унаочнює ідею портрета і міста як поєднання суперечностей. У своїй стилістиці художник поєднує елементи імпресіонізму та сюрреалізму. Його авторська техніка це змішування образів, поєднання портретів з пейзажами, що накладаються одне на інше, та як і в творчості попереднього митця підкреслюють зв'язок людини з оточуючим її простором. Живописна манера автора акцентує на спонтанних та експресивних мазках й увазі до світлових плям, що акцентують певні частини муралу. Також, одним з його творчих прийомів є певне руйнування простору стіни завдяки глибині, перспективі та внутрішньому об'єму творів. Таке поєднання також дає сприйняття пейзажу і портрету, як єдиного цілого.

Портрет і місто. Що це? Портрет міста чи місце людини в міському просторі. В творчості Бланксер креативно, гармонійно і вдало поєднані здавалося би зовсім різні жанри живопису: портрет і міський пейзаж. В муралах митця вони настільки взаємопов'язані, що складають невід'ємний, проникаючий один в одного симбіоз.

Використаний майстром художній прийом є оригінальним за задумом і надзвичайним за виконанням. Його можна тлумачити, як проникнення і існування міського простору в свідомості і світосприйнятті людини. Або ж портрет, як узагальнюючий образ людини, виявляються домінантою, головним акцентом в оточуючому світі, нагромадженні міської забудови, галасливому просторі людської спільноти. Складність і багатогранність сюжетів в муралах Бланксер доповнюються цікавими колористичними і світловими рішеннями, які надзвичайно вдало і досконало формують загальне сприйняття композиції, як єдиного, взаємопов'язаного і узагальненого цілого.

Отже, спільним в роботах трьох сучасних іспанських муралістів є пошук і тлумачення співіснування людини і оточуючого її простору в їхньої гармонії і дисонансі (конфліктності), єдності й уособленості, загальності та виокремленості. Ці категорії, що притаманні взаємодії і співвідношенню людини і оточуючому її середовищу, відображаються в муралах майстрів завдяки вдалому поєднанню двох жанрів – портрету й міському пейзажу; дбайливому і креативному опрацюванню композиційних рішень, що часом дивують нетривіальністю і свободою побудови; майстерному використанню кольорних і світлових ефектів. Все це дозволило втілити в муралах головну ідею, об'єднуючу творчий пошук різних художників, а саме – місце і важливість людини в оточуючому її просторі, їх органічне і нерозривне поєднання, взаємне проникнення і збагачення одне одного

Єлизавета ЯКУБОВСЬКА, студентка 2 курсу ОПП «Промисловий дизайн»

Науковий керівник: докторка філософії (Ph.D) в галузі культура і мистецтво, ст. викладачка **Олена МУДАЛІГЕ**

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

АПСАЙКЛІНГ ЯК РЕЗУЛЬТАТ ПРОЦЕСУ ДИЗАЙН-МИСЛЕННЯ ТА АРГУМЕНТ НА КОРИСТЬ ЕКОЛОГІЧНОСТІ

Якщо розглядати індустрію моди, як одну з найбільших та найуспішніших галузей, незаперечним залишається факт її найбільшого внеску у забруднення навколишнього середовища у світі. Життєвий цикл одягу, що складається з видобутку та обробки сировини, пошиття та обробки, утилізації після споживання, має величезний токсичний вплив на природні ресурси. Експлуатація та руйнування навколишнього середовища потребують неминучої зміни застарілих стандартів щодо їх споживання.

Нова дизайнерська практика, яка викликає все більший інтерес у модельєрів, підприємців, ЗМІ, споживачів – апсайклінг – це креативна переробка старих речей у модний одяг, аксесуари, предмети побуту, декору тощо [1]. Використовуючи техніку апсайклінгу, дизайнери творчо переробляють предмети меблів або одягу на щось нове, унікальне, здатне якісно слугувати довше, бути використаним, а не відправленим на смітник. Апсайклінг постав засобом збереження навколишнього середовища шляхом створення корисних продуктів з відходів та невикористаних матеріалів.

Існує декілька методів в техніці апсайклінгу, які можуть зацікавити дизайнерів-початківців і спонукати до створення власного авторського шедеву. Найпоширенішим методом є знайомий майже кожній творчій людині процес перешивання одягу, що включає вшиття по фігурі, переробку фасону, вкорочення рукавів або довжини виробів. Наступний метод – переробка старого, непотрібного, порваного одягу, а іноді навіть його залишків, на щось нове й красиве, що матиме цінність після завершення роботи. Наприклад, із джинсової куртки зробити спідницю або шоппер, а зі старої футболки яскравий топ.

Не менш творчо постає стародавній метод клаптикового шиття, при якому суцільне полотно створюється з викроєних і зшитих разом різних шматочків тканини. Поєднуючи залишки джинсових, бавовняних, шовкових та шерстяних виробів, митці створюють унікальні ковдри, одяг, сумки, пледи, предмети декору. Надаючи старим виробам нову речову форму, автори демонструють креативне і раціональне дизайн-мислення. Дана техніка близька до комбінування матеріалів, які на перший погляд здаються несумісними між собою, з абсолютно різними характеристиками, походженням та призначенням. Наприклад, в'язаний виріб з шкіряними вставками, або поєднання ніжного шовку і грубої фактури мішковини. Комбінування демонструє роботу з фізичними властивостями тканин і дозволяє створювати цікавий візуальний ефект, тактильну різноманітність та

візуальну глибину.

Світова тенденція, здатна знизити обороти надспоживання на планеті, об'єднала людей творчою переробкою непотрібних речей. Апсайклінг виступає екологічним трендом не тільки для переробки одягу і аксесуарів, але й для інтер'єру та меблів. Метод декорування та перефарбування складає ще один популярний напрям в апсайклінгу. Цей спосіб передбачає оновлення старих стільців, комодів, шаф, ліжок та інших видів меблів за допомогою шліфування, фарбування, нанесення різних малюнків або заміни фурнітури. В результаті можна отримати функціональний інтер'єр та підвищити його екологічну цінність.

Можна запитати: навіщо взагалі витратити час і сили, щоб робити зі старого щось нове? Відповідь насправді проста. Апсайклінг допомагає повному поглянути на звичні речі й побачити в них потенціал. Це не просто переробка, а саме творчий процес, у якому звичайна річ може перетворитися на унікальний предмет із власною історією. Таким чином ми надихаємо себе та інших людей на створення унікального навіть із тих речей, які ще хвилину тому хотіли просто викинути. Більше того, ми активно допомагаємо природі: речі не потрапляють на смітник, їх не спалюють, а отже, зменшується кількість відходів і шкідливих викидів, що забруднюють повітря, землю та воду. Навіть такий невеликий вчинок кожного може допомогти як всій планеті, так і окремим місцям існування дикої природи.

Як молодий дизайнер, хочу поділитись власним досвідом пошуку ідей для створення нових речей на основі тих, що вийшли з вживання. Усе починається з ідеї, яка залежить від того, що саме планується створити: світильник, підставку, елемент декору або навіть предмет одягу. Іноді матеріал вже є в наявності – це може бути стара куртка, непотрібна коробочка чи фрагмент текстилю. Цікавий матеріал для творчого процесу можна знайти на «блошиному» ринку або в секонд-хенді. Часто ідея



Рис. 1. Лампа підлогова. Розробник Якубовська Єлизавета Максимівна. Харків. 2026 р.

з'являється безпосередньо в процесі, коли дивишся на предмет і починаєш уявляти завершальний результат його перетворення. Наступний етап починає більш серйозну частину роботи – ескізи. Необхідно продумати форму, деталі, колір, спосіб поєднання матеріалів. Чим більше варіантів опрацювати на папері, тим вище шанс знайти вдале й цікаве рішення. Етап ескізів допомагає уникнути помилок і краще уявити кінцевий результат.

Розгляд поняття апсайклінгу та методів його створення допомагає продемонструвати процес власної роботи як прикладу: завдяки чому прийшло натхнення до створення, яку ідею і навіть глибший зміст вона несе, що використано для її розробки, де взято матеріали. Отже, результат моєї роботи – це підлогова лампа, основна конструкція якої виготовлена з хвостової частини ракети «Смерч». Основа, на якій розміщена одна велика куля та декілька менших, була взята зі звичайних пластикових лампочок, що тримаються на арматурі (рис. 1).

Ідеї створення даної лампи з'явилася не раптово, вона постала результатом спостережень, роздумів і навколишніх подій. Було зібрано всі матеріали, що були вдома, уважно їх розглянуто, проаналізовано різноманітні ідеї та перенесено їх на папір. Важливо було не втратити деталі та важливу думку, які згодом було втілено в життя. Моя ідея здалася мені актуальною, цікавою та свіжою. На момент створення роботи були часті відключення електроенергії, тому в розробці сконцентрувалась ідея відображення реалій сьогодення, частини нашого життя. Власний експеримент допоміг мені довести собі та поділитися своїм досвідом у тому, що концентрація на творчому процесі дає шанс знайти внутрішні ресурси для подолання труднощів.

Апсайклінг виконує декілька важливих соціальних функцій: зберігає речі як живу історію, розвиває творчі навички, запобігає шкодам навколишньому середовищу. Це важливі знання для студентів, дизайнерів одягу та майбутніх екологічних досліджень.

Список використаних джерел:

1. Висоцька В. Історіографія розвитку ідей апсайклінгу у дизайні крізь призму напрямів мистецтва ХХ ст. <https://ukrainianartscience.in.ua/index.php/uad/article/view/342/295> (дата звернення: 10.04.2025).

**Sofia SANZHAROVSKA, Master's student in specialty B2 Design,
Educational Program "Design of Visual Communications"**

Scientific supervisor: Professor of the Department of Graphic Design,

Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine **Volodymyr
LESNIAK**

Kharkiv State Academy of Design and Arts

**VISUAL COMMUNICATION AS A TOOL FOR NAVIGATION AND
SAFETY IN EMERGENCY SITUATIONS: THE CANADIAN
EXPERIENCE**

In emergency situations, people must understand information quickly and orient themselves under stress, often in unfamiliar or disrupted environments. For this reason, visual communication is not merely a design feature; it is part of the safety system itself. The Canadian case is relevant because it brings together public alerting, preparedness guidance, accessibility requirements, and plain-language principles within one communication framework [1; 3; 5–7].

The Canadian approach is based on an all-hazards, whole-of-society model of emergency management. Public Safety Canada notes that the Emergency Management Strategy for Canada coordinates action across federal, provincial, and territorial levels and aims to strengthen resilience by 2030 [4]. For designers, this means that communication tools must remain effective in different emergency scenarios. Signs, maps, digital notices, and warning messages should therefore be developed not as separate elements, but as parts of an integrated system.

This logic can be seen in Canada’s National Public Alerting System. Public Safety Canada states that NPAS is used to warn the public about imminent or unfolding hazards through television, radio, and compatible wireless devices [1]. Alert Ready likewise emphasizes recognizable alerts distributed through several channels [2]. For visual communication, the main lesson is straightforward: emergency messages must be concise, well structured, and easy to scan. A person should be able to understand the type of risk, see whether it concerns their location, and identify the required action almost immediately.

Canadian practice also shows that emergency communication starts before the crisis itself. The Get Prepared platform encourages residents to learn about local risks, create a household emergency plan, and prepare an emergency kit [3]. This information is presented through checklists, short instructions, topic-based pages, and downloadable planning tools. This matters because familiar visual patterns, introduced in advance, can later help people orient themselves and make decisions more quickly.

Accessibility is also central to the Canadian model. Accessibility Standards Canada stresses that emergency communication should be available promptly and in formats that are genuinely usable for people with disabilities [6]. Recommended measures include captions, sign language, described video, transcripts, readable sans-serif fonts, visible signage, and pictorial support [6]. In practice, barriers to comprehension may arise not only from disability itself, but also from stress, fatigue, or limited language proficiency. For that reason, emergency communication should be inclusive and multimodal from the outset.

A similar principle applies to plain language. Canadian guidance treats it not only as a matter of vocabulary, but also as a matter of structure and visual organization [5; 7]. In emergency contexts, communication should reduce cognitive effort: the key message must stand out, the sequence of actions must be easy to follow, and the layout must support rapid recognition. For designers, this means legible typography, clear hierarchy, intuitive pictograms, and logically arranged instructions.

This interpretation is supported by recent research. Eimontaite et al. found that language-independent graphical signage can improve task performance and reduce anxiety in collaborative environments [8]. Zhao et al. showed that adaptive visual

guidance may improve movement efficiency and direct people to safer routes more effectively than static signs [9]. These studies indicate that in critical situations visual communication shapes both comprehension and behavior.

For Ukraine, the Canadian experience is useful not as a model for direct transfer, but as a strategic point of reference. Under conditions of war, missile attacks, blackouts, fire risk, and urgent shelter navigation, public institutions need communication systems that connect national alerts with local wayfinding in the built environment. Such systems may include standardized pictograms, high-contrast markers, clear shelter identification, route maps, coherent color logic, and accessible information for different user groups. This is especially relevant for transport hubs, universities, hospitals, underground spaces, and temporary shelters.

To sum up, the Canadian case demonstrates that visual communication is a practical tool of navigation and safety in emergencies. It helps warn, guide, instruct, and reduce confusion. For Ukraine, further development in this area requires cooperation among designers, emergency managers, architects, local authorities, and accessibility specialists.

Список використаних джерел:

1. National Public Alerting System // Public Safety Canada. URL: <https://www.publicsafety.gc.ca/cnt/mrgnc-mngmnt/mrgnc-prprdnss/ntnl-pblc-lrtng-sstm-en.aspx> (дата звернення: 22.03.2026).

2. Alert Ready Emergency Alert System // Alert Ready. URL: <https://www.alertready.ca/> (дата звернення: 22.03.2026).

3. Get Prepared // Government of Canada. URL: <https://www.getprepared.gc.ca/> (дата звернення: 22.03.2026).

4. Advancing the Federal-Provincial-Territorial Emergency Management Strategy: Areas for Action // Public Safety Canada. 2024. URL: <https://www.publicsafety.gc.ca/cnt/rsres/pblctns/2024-ems-ctn-rs/index-en.aspx> (дата звернення: 22.03.2026).

5. Canada.ca Content Style Guide // Government of Canada. URL: <https://design.canada.ca/style-guide/> (дата звернення: 22.03.2026).

6. Accessible communication during COVID-19 and other emergencies: A guideline for federal organizations // Accessibility Standards Canada. 2025. URL: <https://accessible.canada.ca/resources/emergency-communication-guidelines-federal-organizations> (дата звернення: 22.03.2026).

7. CAN-ASC-3.1:2025 – Plain Language // Accessibility Standards Canada. 2025. URL: <https://accessible.canada.ca/creating-accessibility-standards/can-asc-312025-plain-language> (дата звернення: 22.03.2026).

8. Eimontaite I., Gwilt I., Cameron D. et al. Language-free graphical signage improves human performance and reduces anxiety when working collaboratively with robots // The International Journal of Advanced Manufacturing Technology. 2019. Vol. 100. P. 55–73. <https://doi.org/10.1007/s00170-018-2625-2>

9. Zhao H., Schwabe A., Schläfli F. et al. Fire evacuation supported by centralized and decentralized visual guidance systems // Safety Science. 2022. Vol. 145. Art. 105451. <https://doi.org/10.1016/j.ssci.2021.105451>

Наукове видання

Сучасний мистецький дискурс очима молодих науковців

Матеріали III науково-практичної конференції здобувачів
вищої освіти м. Харків, ХДАДМ, 07 травня 2026 року

Збірник наукових матеріалів

Свідоцтво про внесення до держ. реєстру суб'єкта видав. справи ДК
№ 860 від 20.03.2002 р.

Відповідальний за випуск: Владислав КУТАТЕЛАДЗЕ
Комп'ютерна верстка: Вікторія БОГДАНОВА-НАЙДЕНКО

ХДАДМ, Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
Україна, 61002, Харків-2, вул. Мистецтв, 8.