

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

За підтримки

INTBAU Ukraine, НСАУ



СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСАХ

Шоста щорічна міжнародна наукова конференція

ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ

30-31 жовтня 2025 р.
Київ

УДК 72.01:72.03:7.01:008:316.7

Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах: зб. тез міжнар. наук. конф. НАМ України, НСАУ, INTBAU Ukraine. Київ, 2025. – 224 с.

Збірник укладено за матеріалами шостої щорічної міжнародної наукової конференції «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах», проведеної Національною академією мистецтв України 30-31 жовтня 2025 р.

Щорічна міжнародна наукова конференція «**Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах**», присвячена проблемам становлення, розвитку та взаємодії соціальних, культурних і мистецьких полів, їх взаємовпливу та взаємопроникненню на фоні генезису мистецтва в Україні та за її межами.

Конференція проводиться з ініціативи Президії Національної академії мистецтв України відділенням синтезу пластичних мистецтв та секцією естетики та культурології.

Відповідальність за зміст та якість поданих матеріалів несуть автори тез.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Збірки тез шостої щорічної міжнародної наукової конференції «СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСАХ»

Голова редакційної колегії

ЯКОВЛЄВ

Микола Іванович

Академік-секретар відділення синтезу
пластичних мистецтв НАМ України, академік
НАМ України, доктор технічних наук, професор,
Заслужений працівник освіти України

Закордонні члени редакційної колегії

JELEŃSKI Tomasz

Chair of INTBAU Poland and the INTBAU College
of Chapters, Assistant Professor at Cracow
University of Technology, Director of International
Centre of Education, Dr (MA, PhD) in Architecture

CUSATO Marianne

Professor of Practice at the Univeristy of Notre
Dame School of Architecture, Director their Housing
and Community Regeneration Initiative

Головний упорядник

МАРКОВСЬКИЙ Андрій
Ігорович

Учений секретар відділення синтезу пластичних
мистецтв НАМ України, голова української філії
INTBAU, член-кореспондент НАМ України,
доктор архітектури, доцент

ЗМІСТ

AKIMOV Dmytro. <i>Marketing components in promoting the artist brands of contemporary ukrainian artists.</i>	10
CUSATO Marianne. <i>Place-based design elements the foster social & economic vitality.</i>	13
KHARCHENKO Polina. <i>Musik als Faktor emotionaler Gestaltung im modernen Kino: intermediale Synthese von Klang und Bild.</i>	17
KRYVORUCHKO Yuriy, KOPACZ-GRUŻLEWSKA Joanna. <i>Artystyczna wartość zabudowy modernistycznych osiedli willowych powstałych w lwowie w pierwszej połowie xx wieku</i>	19
LUTS Serhii. <i>The Vyzhnytsia school of artistic metalwork as a factor in the development of contemporary jewelry art of Ukraine (on the occasion of the 120th anniversary of the founding of the Vasyl Shkriblyak Vyzhnytsia professional college of arts and design).</i>	22
SHAN Qiushi. <i>Synesthesia in Contemporary Instrumental Music: The Interaction of Sound, Space, and Visual Imagery.</i>	25
SKOROPAD Daria. <i>Architektur als Raum des interdisziplinären Dialogs: ökologische und ästhetische Dimensionen der Gegenwart.</i>	27
TAN Qian. <i>The Functions of Music in Creating Virtual Cinematic Space: New Trends in Ukraine and Beyond.</i>	30
VAKULENKO Yury, AKIMOV Dmytro. <i>Algorithms of Fine Arts Marketing in the Current Activities of the National Museum "Kyiv Art Gallery".</i>	32
VAKULENKO Yury. <i>National Museum "Kyiv Art Gallery" – Scientific Issues During Wartime: Academic Paper for an International Conference</i>	35
АНТОНЮК Дмитро Іванович. <i>Малодосліджені аспекти творчості Казимира Малевича.</i>	38
БЕРДИНСЬКИХ Святослав Олександрович. <i>Художньо-образні, конструктивні та комунікативні якості традиційного макетування.</i>	41
БОКОТЕЙ Михайло Андрійович. <i>13 Міжнародний симпозіум гутного скла у Львові: результати та перспективи.</i>	44
БОРИСОВА Маргарита Сергіївна. <i>Цифрова епоха: кризові трансформації мистецтва та архітектури.</i>	46

БЕКЛЕНКО Олег Анатолійович. <i>Традиційні мистецькі технології у сучасній дизайнерській освіті.</i>	48
ВИТКАЛОВ Сергій Володимирович. <i>Регіональний митець у просторі сучасних культурних практик: еволюція форм творчого вислову.</i>	50
ВЛАДИМИРОВА Наталія Вікторівна. <i>Естетично-просторові координати сучасного театрознавства.</i>	53
ГНАТЮК Лілія Романівна. <i>Синтез мистецтв у сакральному просторі: традиції та сучасні трансформації.</i>	56
ГОРБИК Олена Олександрівна. <i>Київські архітектори-шістдесятники: унікальність професійної освіти покоління в контексті соціокультурної трансформації.</i>	59
ГОРДІЄНКО Ольга Олександрівна. <i>Синтез мистецтв як засіб формування ефективного реабілітаційного ландшафтного простору.</i>	61
ГУБАНИЩЕВ Олег Володимирович. <i>Синтез мистецтв як принцип формування архітектурного середовища підземних громадських споруд.</i>	63
ДЕМ'ЯНЧУК Ольга Іванівна. <i>Від традиційного до універсального дизайну: еволюція доступності.</i>	66
ЄМЕЛЬЯНОВА Валентина Олегівна. <i>Особливості інтеграції творчих майстерень у житлову структуру.</i>	69
ЖИДКОВА Тетяна Володимирівна. <i>Сучасний стінопис як об'єкт графічного дизайну.</i>	71
ЖУКОВА Аліса Олександрівна. <i>Еко-дизайн у контексті соціокультурних трансформацій XXI століття, зокрема дизайн інтер'єру.</i>	73
ЗАЙЦЕВА Емма Іванівна. <i>Постановочний процес як взаємодія театральної умовності XXI століття (на прикладі вистав закарпатського українського театру).</i>	75
ЗАМНІУС Тетяна Геннадіївна. <i>Діалог поколінь у монументальному живописі: від образів війни минулого до художнього осмислення сучасної російсько-української війни.</i>	78
ЗАРУБАЄВА Владислава Сергіївна. <i>TikTok/Instagram як виставковий простір.</i>	81

ЗАХАРОВА Ксенія Володимирівна. <i>Національні мотиви в сучасному українському дизайні інтер'єрів: між традицією та глобальними тенденціями.</i>	84
ЗБАРСЬКИЙ Антон Анатолійович. <i>Можливості інтеграції цифрових технологій у формування меморіально-поховальних комплексів.</i>	88
ЗУБ Дарія Вікторівна. <i>Сучасна архітектура як мистецтво зцілення: пошук нових сенсів у реабілітаційних спорудах.</i>	91
ЗУБАВІНА Ірина Борисівна. <i>Біо-механічні гібриди та апгрейд тіла: трансгуманістичні тенденції як переосмислення меж людського в сучасному мистецтві.</i>	93
ІГНАТЕНКО Юлія Валеріївна. <i>Інтерактивні рішення у дизайні шкільних укриттів.</i>	98
КАПУСТІН Пилип Русланович. <i>Тendenції розвитку комп'ютерних технологій в образотворчому мистецтві.</i>	101
КОЛОБАНОВА Дар'я Анатоліївна. <i>Вплив конструктивних особливостей на внутрішній простір модульних житлових будинків.</i>	105
КОПАЙГОРЕНКО Василь Валентинович. <i>Творчість у часи війни: художник як свідок, інтерпретатор і творець колективної пам'яті.</i>	107
КОРНІЄНКО Владислав Вікторович. <i>Створення нових архітектурних форм у Національному цирку України під час воєнного стану.</i>	110
КОРЖ Карина Ігорівна. <i>Муралі як реакція митців на збройну агресію.</i>	112
КОСТЮЧЕНКО Ольга Анатоліївна. <i>Криза автентичності в мистецтві та архітектурі доби постмодерну.</i>	115
КОТЛЯР Євген Олександрович. <i>Науково-мистецький проєкт як відкрита структура: досвід презентації синагогального малярства Буковини.</i>	117
КРИГІНА Анастасія Олексіївна. <i>Принципи архітектурно-планувальної організації спортивно-рекреаційного блоку як нового типу архітектурного об'єкту.</i>	120
КУРБАНОВ Георгій Олександрович. <i>Синтез звуку для саунд дизайну фантастичних об'єктів в кіно та анімації.</i>	123

ЛАГУТЕНКО Ольга Андріївна. <i>Творчий спадок Анатолія Лимарева у світлі сьогодення.</i>	126
ЛАРІНА Ярослава Андріївна. <i>Кризові явища у новітньому мистецтві та архітектурі.</i>	129
ЛЄПШОВ Борис Валерійович. <i>Естетика блокбастера у кінематографі: між мистецтвом і технологією.</i>	131
ЛОВАК Вікторія Борисівна. <i>Мистецька складова націєтворення на рубежі XIX-XX ст.</i>	134
ЛУЦІВ Софія Романівна. <i>Цифрова ревіталізація архітектурної спадщини: 3D-моделювання як інструмент збереження пам'яті.</i>	139
МАЗНІЧЕНКО Олена Володимирівна. <i>Дизайн-освіта під час війни: як цифрові платформи, креативність і наука трансформують навчальний процес.</i>	141
МАЗУР Вікторія Павлівна. <i>Розписи Свято-Михайлівського кафедрального собору в Житомирі: ідентичність та напрями сучасного українського церковного малярства.</i>	142
МАЙСТРЕНКО-ВАКУЛЕНКО Юлія В'ячеславівна. <i>Теорія сучасного рисунка у працях британських дослідників другої половини XX – XXI століть.</i>	143
МАРКОВСЬКИЙ Андрій Ігорович. <i>«Паперова архітектура» як невід'ємний елемент архітектурної освіти.</i>	145
НЕСТЕРЕНКО Андрій Олександрович. <i>Стан збереженості настінного малярства XVII – XVIII ст. в дерев'яних церквах Закарпаття.</i>	149
ОВЧАРУК Дарія Сергіївна. <i>Інноваційні технології в архітектурній освіті: інтеграція новітніх технік у структуру сучасного університетського кампусу.</i>	151
ОЗОВА Дана Асланівна, ДАНИЛЮК Валерія Олексіївна. <i>Простір у fashion-живописі як середовище естетичної взаємодії.</i>	153
ОКУНЄВ Даниїл Валентинович. <i>Інтеграція генеративного ШІ в межах дизайнерської та мистецької практики.</i>	156
ПИВОВАР Артур Юрійович. <i>Архітектура в умовах війни: освітньо-тренувальні простори для нових військових спеціальностей (на прикладі навчально-тренувального центру операторів БПЛА).</i>	159

ПОЛТАВЕЦЬ-ГУЙДА Оксана Вікторівна. <i>100 років від дня народження історичного живописця і графіка Віктора Полтавця.</i>	162
ПОЛТАВСЬКА Юлія Віталіївна. <i>Збереження об'єктів монументальної кераміки України в умовах воєнних загроз: виклики та стратегії охорони.</i>	166
ПОНОМАРЬОВА Анастасія Сергіївна. <i>Синтез мистецтва і цифрових технологій у сучасному монументальному мистецтві та стріт-арту: анімація, доповнена реальність, моушн-дизайн.</i>	169
ПУЧКОВ Андрій Олександрович. <i>Мистецтво як форма трансцендентального досвіду. Концепція Вільгельма Воррінгера і концепт естетичного предмета.</i>	172
РОГОТЧЕНКО Олексій Олексійович. <i>Теми у малюнках військових у контексті платформи АРТТЕРАПІЯ.</i>	175
РОСОХА Ванесса Віталіївна. <i>Мистецтво як інструмент легітимізації владних еліт.</i>	177
СИЛКА Євгенія Олександрівна. <i>Архітектурний вітраж в сучасній архітектурі: новий вимір традиційної мистецької техніки.</i>	179
СІДОРОВА Марія-Юлія Андріївна. <i>Емоційна складова пластики фасадів забудови кінця XIX – початку XX століть у збереженні своєрідності Києва.</i>	182
СОЛОПОВ Вячеслав Анатолійович. <i>Принципи біофільного дизайну в архітектурі XXI століття: між екологією та естетикою.</i>	185
СОКОЛЮК Людмила Данилівна. <i>Грузинська архітектура та монументальний живопис в дослідженнях Дмитра Гордієва. 1925 – 1933.</i>	187
СОКОЛЮК Оксана Василівна. <i>Синтез архітектури й живопису в будинку І. Бойка в Харкові (арх. С. Тимошенко).</i>	191
СОРОКОПУД Ірина Олексіївна. <i>Творчість І. Яхіна.</i>	196
СПІВАК Владислава Юріївна. <i>Формування реабілітаційних центрів для жінок, що постраждали від насильства.</i>	197
ТАРАСОВ Володимир Володимирович. <i>Концептуальні проекти в українській фотографії 1990-х – початку 2000-х рр.</i>	199

ТИХОНЮК Олена Володимирівна.	<i>Освітній потенціал паперопластики у формуванні мислення відеодизайнера.</i>	201
ТРОШКІН Арсеній Андрійович.	<i>Штучний інтелект в архітектурі та дизайні: досвід і перспективи.</i>	202
ТРОШКІНА Олена Анатоліївна.	<i>Мистецтво експозиції в архітектурному середовищі міста.</i>	204
У Меньфей.	<i>Дуальність колажу у творчості Є Юнціна (叶永青) та Мао Сюйхуей (毛旭辉).</i>	206
ЧЕГУСОВА Зоя Анатоліївна.	<i>Втрати пам'яток історико-архітектурної спадщини Київщини та Сумщини за умов російської військової експансії 2022–2025 років.</i>	208
ШУЛКА Вячеслав Вікторович.	<i>Композиції Пітера Пауля Рубенса в творах слобожанських іконописців.</i>	211
ЯКОВЛЄВ Микола Іванович.	<i>Геометричні аргументи художньої досконалості шрифтів Василя Чебанника.</i>	214
ЯРЕМЧУК Олена Миколаївна.	<i>Пропорція утилітарних та художніх компонентів у дизайні аркушевого великоформатного календаря.</i>	220
ЯЦИНА Олена-Стефанія Любомирівна.	<i>Відсутності публічних і рекреаційних просторів як виклик сталому розвитку новороздільської територіальної громади.</i>	222
ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ		224

МАТЕРІАЛИ МОВАМИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СОЮЗУ

AKIMOV Dmytro,

Doctor of Sociology, Professor of the
Department of Art History Expertise of the
National Academy of Culture and Arts
Management, Head of the General
Directorate of the International Academy of
Rating technologies and Sociology «Golden
Fortune», Honored Artist of Ukraine.

**MARKETING COMPONENTS IN PROMOTING THE ARTIST BRANDS OF
CONTEMPORARY UKRAINIAN ARTISTS.**

Transforming artistic identity into brand equity.

In the dynamics of the contemporary global art market, an artist's success is determined not only by the ontological value of their work but also by the effectiveness of managing their Artist Brand. For contemporary Ukrainian artists, this process is strategically crucial for integration into the global art system, especially since 2014 and the start of the full-scale aggression, during which art has taken on the function of cultural diplomacy and historical documentation.

The relevance of this study lies in the necessity of developing and analyzing marketing algorithms that allow Ukrainian artists to convert unique national experience and aesthetic quality into sustainable brand equity, leveraging both personal and institutional marketing. The objective of this paper is to analyze the key strategic and tactical marketing components in promoting artist brands, integrating examples from successful Ukrainian practice and academic approaches.

1. Strategic positioning: Converting the National narrative into unique value proposition (UVP) and the role of Institutional capital.

The process of forming an artist brand begins with academically sound positioning.

Segmentation and Unique Narrative (UVP). The marketing algorithm requires the clear exploitation of the Ukrainian narrative, such as critical testimony or philosophical reflection on historical events. Successful positioning is observed in artists whose work serves as a critical statement. For instance, the works of Nikita

Kadan and Daria Koltsova effectively position themselves through a sharp socio-political UVP on international platforms.

Academic legitimacy and brand equity. Affiliation with leading national institutions, such as the National Academy of Arts of Ukraine (NAA of Ukraine), is a powerful branding tool that enhances academic legitimacy and trust among international curators. The brand equity of artists like the President of the NAA of Ukraine Sydorenko VICTOR and the Vice-President of the NAA of Ukraine Yurii Vakulenko is significantly based on their institutional status and their ability to generate a scholarly discourse around their work, ensuring their priority inclusion in state and international academic projects.

2. Exhibition Marketing: Institutionalization of the Brand and Case Studies of Individual Promotion

Participation in key exhibition events and institutional representation are crucial marketing components that convert creative work into market value.

Artist Dmytro Akimov, a war veteran («witness and documentarian» algorithm) and a member of the National Union of Artists of Ukraine (NUAU), successfully implements a marketing strategy focused on direct testimony and documentation. His large series of paintings on the Russian-Ukrainian war participates in dozens of national and international exhibitions. This marketing approach creates a unique value proposition combining personal heroism with artistic interpretation, highly sought after globally.

For the member of the National Union of Artists of Ukraine, Mykhailo Pozhyvanov («Classic quality and market orientation» algorithm), marketing promotion often relies on stability, classical genres, and participation in large national and commercial exhibitions. His brand equity is built on consistent presence in the art market and targeting traditional collectors, where a public sales history is a key marketing component that shapes the price of subsequent works.

Artist Iryna Akimova demonstrates an effective marketing strategy focused on international quality and recognition (International brand certification). Her international exhibition awards serve as a powerful brand certificate. Marketing in this case targets thematic international competitions and salons, providing direct access to foreign galleries and increasing investment appeal.

3. Digital and institutional algorithms for value management. The contemporary marketing algorithm requires the integration of digital technologies and strategic value management.

Strategic platform selection and cases. Participation in key exhibitions is critical:

Venice Biennale (2024): The project «Weaving the nets» (artists Andrii Rachynskyi, Daniil Revkovskyi) is an example of successful brand promotion through integration into the current global discourse (the theme of war and refugees).

Art Basel (2022): The PinchukArtCentre project, featuring billboards by Borys Mykhailov and works by younger artists (Yarema Malashchuk, Dana Kavelina), allowed for the institutionalization of young brands, ensuring them global visibility.

Digital content marketing. The artist's Personal Website/Portfolio is a central hub that must be optimized for Search Engine Optimization (SEO) and contain intellectually rich content. For artists with high institutional status (members of the National Academy of Arts of Ukraine, the National Union of Artists of Ukraine), the integration of archival and biographical data is crucial for confirming their historical and academic value.

Conclusions. The marketing components in promoting the artist brands of contemporary Ukrainian artists today constitute a critical hybrid system that combines a profound national narrative with high international standards of promotion.

Key conclusions:

- Institutional Marketing: Affiliation with the NAAU and NUAU is a vital branding asset that must be converted into public scholarly discourse and international presence.
- Diversification of promotion: Artists utilize various algorithms – from documentation and testimony (D. Akimov) to international certification (I. Akimova) and stable market presence (M. Pozhyvanov).
- Academic legitimacy: The quality of curatorial and art history texts is a non-price marketing component that elevates the brand's investment appeal.

The success of an artist's brand is the result not just of talent, but of conscious, academically informed strategic marketing planning.

CUSATO Marianne,

Professor of Practice at the University of Notre Dame School of Architecture, Director of their Housing and Community Regeneration Initiative.

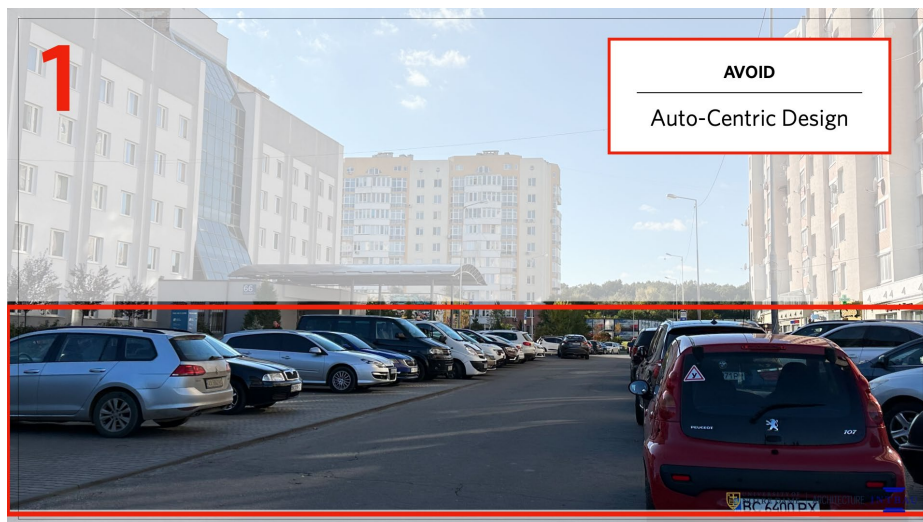
PLACE-BASED DESIGN ELEMENTS THAT FOSTER SOCIAL & ECONOMIC VITALITY

Why are some places socially and economically more successful than other places? Think about active and vibrant places in your community? What comes to mind? When you have guests visiting from out of town, where do you take them to show the best of your community?

For most people, the answer to these questions will be a walkable human-scaled place where people take priority over cars. This is because places designed for people are socially and economically more vibrant than spaces that ignore people, either through dehumanizing design or prioritizing cars.

The following four principles contribute to the creation of socially and economically vibrant places.

Principle 1: Avoid auto-centric designs. Instead, prioritize people.

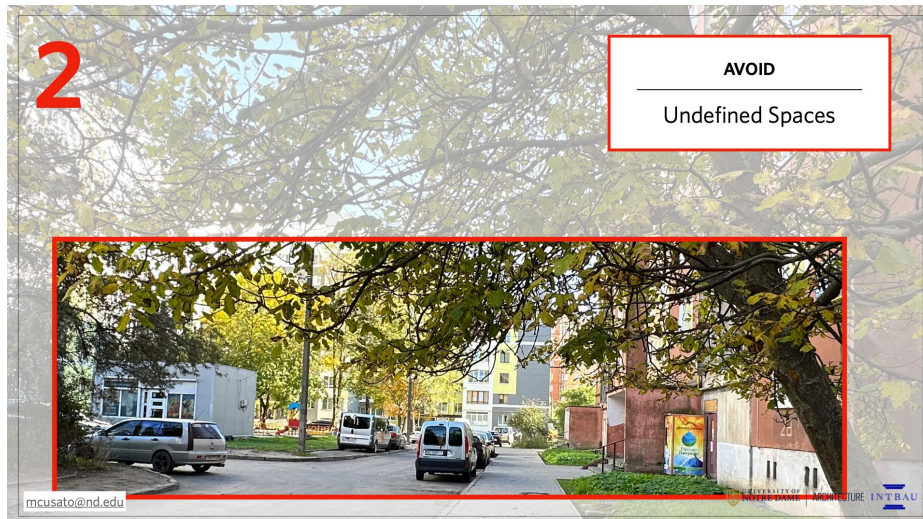


When cars, parked or moving, dominate the streetscape, pedestrians will feel uncomfortable spending time outside.



Public places that prioritize people encourage social interactions and support economic growth.

Principle 2: Avoid undefined spaces. Instead, create spatial containment.



Public places with undefined edges feel unsafe and uncomfortable to spend time in.



Public places that feel like an outdoor room create places people feel comfortable gathering.

Principle 3: Avoid undefined street engagement. Instead, engage the street with intention.



Avoid object buildings that ignore the connection to the street.



Design buildings to contribute to a vibrant public realm through landscaping, benches, and elements that humanize the streetscape.

Principle 4: Avoid dehumanizing architecture. Instead, use human-scale architectural elements.



Avoid building designs and details that are dehumanizing. These types of buildings, either Soviet-Era concrete or modern walls of glass, do not age well, feel dated quickly, and create unpleasant public spaces.



Design buildings to relate to the human-scale through proportions, details and texture. These types of buildings create the walls of outdoor rooms where people enjoy gathering and spending time.

The built environment has the capacity to unite or to isolate. Vibrant public places, historic or newly constructed, reconnect us with each other and our humanity. Successful public places, designed to prioritize people, will help to mitigate trauma, reinforce identity, and support economic growth. It is possible to build these places today, but it is not the default for most new growth. Without intentionally prioritizing walkable places, new growth will very likely be automobile-focused and dehumanizing. It is within the power of a society to choose a new path.

KHARCHENKO Polina,

Dr. der Pädagogischen Wissenschaften,
Dozentin, Senioren Wissenschaftlichen
Mitarbeiterin, Wissenschaftliche Sekretärin
der Abteilung der Theorie und Geschichte
der Künste der Nationalen Akademie der
Künste der Ukraine (NAK Ukraine),
führende wissenschaftliche Mitarbeiterin der
Abteilung der Theorie und Geschichte der
Kultur des Instituts der Problem der
modernen Kunst der NAK Ukraine.

MUSIK ALS FAKTOR EMOTIONALER GESTALTUNG IM MODERNEN KINO: INTERMEDIALE SYNTHESE VON KLANG UND BILD.

Im modernen Kino kommt der Musik eine zentrale Funktion im Prozess der emotionalen Gestaltung und der intermedialen Verknüpfung von Klang und Bild zu. Mit der fortschreitenden Digitalisierung, der Ausweitung filmischer Produktionsformen sowie der Weiterentwicklung audiovisueller Technologien hat sich das Verhältnis zwischen musikalischer und visueller Ebene grundlegend verändert. Musik wird nicht mehr lediglich als begleitendes Ausdrucksmittel betrachtet, sondern als ein strukturierender Faktor, der den ästhetischen Zusammenhang des filmischen Geschehens formt und maßgeblich zur emotionalen Modellierung beiträgt. Damit verschiebt sich ihre Rolle von einer weitgehend illustrativen Wirkung hin zu einer komplexen dramaturgischen Funktion innerhalb des audiovisuellen Systems.

Zu den grundlegenden Aufgaben der Filmmusik gehört die gezielte Lenkung der emotionalen Aufmerksamkeit des Publikums. Durch Parameter wie Harmonik, Rhythmus, Tempo, Klangfarbe oder Textur erzeugt Musik affektive Felder, die die visuelle Wahrnehmung sowohl vertiefen als auch differenzieren. Sie etabliert emotionale Kontinuität, markiert Wendepunkte im Handlungsverlauf und schafft Erwartungshaltungen, die das filmische Erleben strukturieren. Musik macht latente Stimmungen hörbar, die in den Bildern nicht vollständig ausgeprägt sind, und trägt damit zur Erweiterung der emotionalen Dimension des visuellen Materials bei. Auf diese Weise entsteht ein integratives Wahrnehmungsgefüge, in dem semantische und affektive Bedeutungen aus der Synthese von Klang und Bild hervorgehen.

Eine zentrale Rolle spielt Musik darüber hinaus in der Modellierung des subjektiven und psychologischen Raumes des Films. Leitmotive, wiederkehrende harmonische Felder oder charakterbezogene Klangfarben ermöglichen die Zuordnung bestimmter emotionaler Qualitäten zu Figuren oder narrativen Konstellationen. Musik kann innere Spannungen, Ambivalenzen oder verdeckte Konflikte artikulieren, die weder durch Bildkomposition noch durch Dialog vollständig vermittelt werden. Damit wird sie zu einem Medium psychologischer Präzisierung, das den emotionalen Gehalt des filmischen Geschehens vertieft und nuanciert.

Auch im Bereich der zeitlichen Organisation des Films kommt der Musik eine strukturbildende Funktion zu. Sie akzentuiert Schnittfolgen, verbindet visuell disparate Sequenzen und schafft rhythmische Kohärenz zwischen Kamerabewegung, Szenenwechseln und dramaturgischen Übergängen. Die musikalische Zeitstruktur bildet eine zusätzliche Ebene der Narration, die komplexe Entwicklungen wie Parallelhandlungen, Rückblenden oder subjektive Wahrnehmungsperspektiven markiert. In zahlreichen Produktionen bestimmt der musikalische Verlauf das filmische Tempo, beeinflusst die Intensität der Montage und stabilisiert oder bricht bewusst dramaturgische Muster.

Darüber hinaus ist die intermediale Synthese von Klang und Bild ein wesentliches Element der ästhetischen Kohärenz. Musik interagiert mit der Farbdramaturgie des Films, mit Lichtführung, Raumgestaltung und Tiefenkomposition des Bildes. Bestimmte Klangfarben lassen sich mit visuellen Konstellationen koppeln und tragen zur Ausbildung konsistenter ästhetischer Felder bei. Häufig spiegeln musikalische Transformationen Veränderungen in der Bildtiefe, im Licht oder in der Farbgebung wider, wodurch ein integriertes audiovisuelles Gefüge entsteht, das dem Film eine strukturelle Geschlossenheit verleiht.

Ein weiterer bedeutender Aspekt betrifft die Differenzierung genrebezogener musikalischer Strategien. Im Melodram, Thriller, Horrorfilm oder Arthouse-Kino haben sich jeweils spezifische Muster der emotionalen Modellierung herausgebildet, die im zeitgenössischen Film sowohl bestätigt als auch reflektiert oder gebrochen werden. Die bewusste Unterwanderung etablierter musikalischer Codes ermöglicht eine Neujustierung der affektiven Wirkung und eröffnet dem Publikum komplexere Interpretationsperspektiven. Musik fungiert damit als Medium, das Genregrenzen nicht nur markiert, sondern auch ästhetisch verschiebt und neu konturiert.

Im internationalen wie auch im ukrainischen Kino ist eine deutliche Professionalisierung und Diversifizierung musikalischer Strategien zu beobachten. Komponistinnen und Komponisten greifen verstärkt auf hybride Klangmodelle zurück, die elektronische, akustische und experimentelle Techniken verbinden. Diese Entwicklungen erweitern das Spektrum der emotionalen Gestaltung und fördern neue Formen audiovisueller Synthese. Die Musik wirkt nicht nur als emotionaler

Verstärker, sondern als Träger kultureller Bedeutungen, die das Bildmaterial mit zusätzlichen semantischen Schichten versehen. Besonders im Kontext nationaler Erzählungen trägt Musik zur Herausbildung filmischer Identität bei und eröffnet einen erweiterten Interpretationsraum.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Musik im modernen Kino eine zentrale Position als Faktor emotionaler Gestaltung einnimmt. Ihre Wirkung beruht auf der engen intermedialen Verbindung von Klang und Bild, durch die emotionale, dramaturgische und semantische Ebenen zu einem komplexen audiovisuellen Gefüge verschmelzen. Musik modelliert affektive Verläufe, strukturiert die Wahrnehmung filmischer Prozesse, vermittelt psychologische Feinheiten und stiftet ästhetische Kohärenz. Sie ist somit ein wesentliches Mittel zur Konstruktion filmischer Emotionalität und bildet eine unverzichtbare Grundlage für die Gestaltung moderner audiovisueller Ausdrucksformen.

KRYWORUCZKO Jurij,

Prof., Dr hab. Ph. D, Arch., Wydział Architektury, Politechnika Białostocka (Polska), Instytut Architektury i Designu, Narodowy Uniwersytet Politechnika Lwowska (Ukraina)

KOPACZ- GRUZLEWSKA Joanna,

Mgr inż. arch.

Doktorantka na Wydziale Architektury Politechniki Śląskiej (Polska)

ARTYSTYCZNA WARTOŚĆ ZABUDOWY MODERNISTYCZNYCH OSIEDLI WILLOWYCH POWSTAŁYCH W LWOWIE W PIERWSZEJ POŁOWIE XX WIEKU

Tematem pracy jest ujęcie artystycznej wartości modernistycznych osiedli willowych i określenie ich roli w kształtowaniu miasta Lwowa w latach 1918–1939. Okres międzywojenny charakteryzował się intensywnym rozwojem zabudowy mieszkaniowej, dzięki temu stanowi źródło wiedzy na temat nowatorskich rozwiązań dotyczących koncepcji urbanistycznych tych dzielnic. Osiedla zabudowy jednorodzinnej powstałej w tym okresie można podzielić na cztery grupy w zależności od charakteru inwestycji: osiedla mieszkaniowe dla pracowników przemysłowych, osiedla willowe dla oficerów wojskowych i urzędników

administracyjnych, modernistyczne osiedla willowe zbudowane przez spółdzielnie mieszkaniowe oraz pojedyncze wille zbudowane przez prywatnych inwestorów.

W 1356 roku Lwów otrzymał prawo magdeburskie, dzięki któremu rozwinął się jako miasto handlowe na skrzyżowaniu głównych szlaków handlowych. W rezultacie na przestrzeni wieków powstał system promienistych tras łączących drogi regionalne i lokalne. Ważnymi czynnikami historycznymi dla rozwoju współczesnego Lwowa były: rozbiórka systemu murów obronnych wokół średniowiecznego miasta, przyznanie autonomii Galicji jako części Austro-Węgier w latach 1860–1876, a w konsekwencji powstanie lokalnych urzędów, na czele z Sejmem Krajowym Królestwa Galicji i Lodomerii wraz z Wielkim Księstwem Krakowskim. W mieście wznoszono nowe budynki administracyjne. Na terenie Śródmieścia i przedmieść Lwowa osiedliło się wiele rodów szlacheckich. W 1877 r. utworzono Towarzystwo Politechniczne, skutkiem jego aktywności było przekształcenie Akademii Technicznej w Szkołę Politechniczną. Na terenie Galicji utworzono linie kolejowe łączące Lwów z Krakowem i Wiedniem. Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie, urządzona w 1894 r., stała się wielką wystawą osiągnięć gospodarczych i kulturalnych Galicji oraz prezentacją dzieł sztuki i kultury Królestwa Galicji i Lodomerii. Od 1921 r. w Parku Stryjskim organizowano Targi Wschodnie, którym towarzyszył rozwój przemysłu w mieście oraz budownictwa mieszkaniowego na przyległych terenach.

Plan rozwoju miasta obejmował jego przedmieścia, na terenie których znajdowały się liczne zabudowania dworskie, które sukcesywnie były włączane w strukturę miejską, zespalać się z nowo budowanymi dzielnicami mieszkalnymi i obszarami przemysłowymi. W miarę rozwoju miasta, położone poza nim klasztory obronne, zamki, rezydencje i pałace stopniowo stawały się elementami miejskimi. Z biegiem czasu ukształtował się nowy typ domu jednorodzinnego – willa – o wyjątkowej tradycji i filozofii życia – sięgająca czasów starożytnej Grecji i Rzymu, renesansu i czasów nowożytnych.

XIX wiek – okres rozbiorów i lokalizacja Lwowa na wschodniej flance imperium skutkowały wzrostem liczebnym arii austrowęgierskiej. W wyniku reform józefińskich wiele klasztorów katolickich i greckokatolickich zostało rozwiązanych, a ich budynki zostały przekształcone na obiekty militarne. W strategicznych miejscach, głównie na rozwidleniach dróg prowadzących do miasta, budowano nowe koszary wojskowe.

Intensywna zabudowa sprzyjała przypadkowemu zajmowaniu gruntów i rosnącej spekulacji ziemią, co skutkowało przypadkowo wytyczanymi drogami, nie łączącymi się z gościńcami prowadzącymi w kierunku śródmieścia. Projekt Wielkiego Lwowa Ignacego Drexlera ujawnił pilną potrzebę uregulowania ulic i wytyczenia obwodnicy łączącej posterunki celne na drogach dojazdowych.

W 1923 r. na terenach dawnych terenów wojskowych powstały osiedla oficerskie, których budowa finansowana była początkowo przez Komitet Rozwoju Miasta, a od 1926 r. – z Mieszkaniowego Funduszu Wojskowego. Pierwsza kolonia oficerska powstała na terenie koszar Jabłonowskiego przy ulicach Oficerskiej (obecnie Samiiljenki) i Czereśniowej (obecnie Czeresniowej), druga natomiast między Koszarami Artylerii Arcyksięcia Ferdynanda i Arcyksięcia Leopolda Salvatora przy ulicach Spółdzielczej (obecnie Kooperatywnej) i Boczkowskiego (obecnie Odeskiej). Architektura willi nawiązywała do tradycyjnego stylu dworu szlacheckiego.

W 1910 r. powstała na Persenkówce największa na Kresach Wschodnich elektrownia, pierwsza, która produkująca prąd prądu przemiennego. Wzdłuż ulicy Własna Strzecha (obecnie Panasa Myrnegu) powstały wille nawiązujące stylistycznie do wzorca dworu, przeznaczone dla urzędników administracyjnych, natomiast kamienice przy ulicy Energetycznej (obecnie Energetycznej) oferowały mieszkania dla pracowników elektrowni. Przełom lat 20-tych i 30-tych przyniósł znaczącą zmianę w sposobie planowania osiedli willowych. Nowe idee mieszkaniowe pojawiły się w nowych dzielnicach Żelazna Woda, Filipówka i Kolonia Profesorska. Nowo powstałe osiedla pełniły rolę łącznika między strukturą miasta a terenami zielonymi parków Lwowa. Stanowiły one innowacyjne podejście do urbanistyki, w którym podział gruntów wyprzedzał opracowanie projektów architektonicznych. Klientom oferowano standardowe projekty domów w stylu funkcjonalistycznym, dając im możliwość wyboru jednego z nich.

Kolonia Profesorska należy do jednego z arcydzieł urbanistycznych powstałych pod koniec lat 30. Położona na wzgórzu, w pętli torów kolejowych, oprócz funkcji mieszkaniowej służyła jako połączenie między ulicą Łyczakowską a Kajzerwaldem. Drugie połączenie przebiegało między dworcem kolejowym a przemysłową kolonią niewielkich domów w Krzywczycach. Wykwintne wille w stylu funkcjonalistycznym zostały zaprojektowane przez czołowych lwowskich architektów, takich jak Leopold Karasiński. Osiedle Żelazna Woda powstało od 1933 r. przy głównym udziale architekta Tadeusza Wrobla. Dzielnica znajdowała się pomiędzy dwoma istniejącymi wcześniej osiedlami Krasuczyn i Własna Strzecha. Plac z charakterystyczną wieżą ciśnień służył jako miejsce łączące Krasuczyn i Żelazna Woda. Ulica Mazowiecka (obecnie Zaporoska) miała być główną osią rozwoju, tworzącą połączenie między parkiem Żelazna Woda a stacją kolejową w Persenkówce i torem jeździeckim w Kulparkowie.

Rozwój Wschodnich Targów pociągnął za sobą znaczne inwestycje w infrastrukturę i wzrost cen nieruchomości w okolicy. Pod koniec lat 30. wzdłuż ulic Ponińskiego (obecnie Iwana Franki), Św. Zofii (obecnie Jarosławenki), Łyżwiarskiej i Kadeckiej (obecnie Bohaterów Niebiańskiej Sotni) pojawiły się przepiękne wille.

Willa Filkensteina jest najbardziej znanym i najpiękniejszym przykładem kwitnącego modernizmu we Lwowie.

Rozwój Lwowa odzwierciedlał nowoczesne trendy w urbanistyce, wdrażające koncepcję miasta-ogrodu. Zgodnie z ideą Ebenezera Howarda, nowe dzielnice planowano jako osiedla ogrodowe tworzące fragmenty większej struktury miasta-ogrodu. Jednak w przeciwieństwie do założeń Howarda, mających na celu decentralizację Londynu i budowę miast satelickich, główny urbanista Lwowa Ignacy Drexler dążył do integracji centrum miasta, przedmieść i sąsiednich wsi. Niemniej jednak wiele aspektów koncepcji miasta-ogrodu nadal pozostawało aktualnych. Realizacja dzielnic willowych przyczyniła się do wprowadzenia jednolitej skali miasta pod względem wysokości budynków, wynoszącej od 2 do 4 kondygnacji. Ta z kolei dała możliwość rozwoju różnych form zakwaterowania odpowiadających aktualnym potrzebom społecznym: domów jednorodzinnych, domów szeregowych i kamienic willowych. Innowacyjny wpływ modernistycznych osiedli willowych na strukturę miasta obejmuje z połączenie istniejącej tkanki miasta z terenami zielonymi. Osiedla willowe wpłynęły na rozwój nowego stylu życia w mieście opartego na bliskości natury i utrzymaniu wielopokoleniowej struktury rodziny.

LUTS Serhii,

PhD in Art Studies, Associate Professor Ivan Ohienko Kamianets-Podilskyi National University, Department of Fine and Decorative Arts and Art Restoration.

THE VYZHNYTSIA SCHOOL OF ARTISTIC METALWORK AS A FACTOR IN THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY JEWELRY ART OF UKRAINE/

(On the Occasion of the 120th Anniversary of the Founding of the Vasyl Shkriblyak Vyzhnytsia Professional College of Arts and Design)

The Vyzhnytsia School of Artistic Metalwork is one of the most significant phenomena in the development of Ukrainian decorative art of the second half of the 20th and the early 21st centuries. It has had a tangible impact on shaping the contemporary jewelry art of Ukraine. Its emergence is associated with the establishment in 1955 of the Department of Artistic Metalwork at the Vyzhnytsia

College of Applied Arts (now the Vasyl Shkriblyak Vyzhnytsia Professional College of Arts and Design). This department became an important center of art education in this field not only in Bukovyna but also throughout Ukraine. The uniqueness of this environment lay in the organic combination of local traditions of Hutsul and Bukovynian ornamental art with academic approaches to teaching, which created a solid foundation for the emergence of a new generation of metal artists.

It should be noted that an important factor in the development of Ukrainian jewelry art in the modern era was the establishment of departments of artistic metalwork in the 1960s–1970s at institutions of decorative and applied art education not only in Vyzhnytsia but also in Lviv, Kosiv, and Uzhhorod. The teachers and students of these departments became a vital driving force in the formation and further progress of Ukrainian jewelry art from the late 20th to the early 21st century [Shmagalo, R. T. *Artistic Metal of Ukraine of the 20th – Early 21st Century*. Encyclopedia of Artistic Metalwork. Vol. 2. Lviv: Apriori, 2015, p. 160]. Among the most active and innovative teaching and student communities of artistic metal departments in these institutions were the representatives of the Vyzhnytsia College of Applied Arts during the 1980s and 1990s. Within this environment, creative experimentation in the field of jewelry design often extended beyond the academic curriculum. Among the prominent educators were E. Zhukovskyi, L. Berenfeld, V. Voroniuk, O. Zhukovskyi, I. Popiuk, and P. Prokopchyk, along with a large group of talented and enthusiastic students: S. Moskalenko, S. Lemskyi, V. Didkovskyi, A. Volosheniuk, I. Semenchuk, R. Okipniak, O. Floreskul, Yu. Kyrlyuk, R. Zakhotii, Yu. Blazhko, S. Luts, S. Yurkov, I. Zadorozhnyi (currently a leading specialist and lecturer-methodologist of the Department of Artistic Metalwork (Jewelry Art) at the Vasyl Shkriblyak Vyzhnytsia College of Arts and Design), V. Dytsio, O. Oleinych, D. Mamchur, M. Hutsul, O. Buiwidt, O. Kukonin, among others.

Their professional formation as jewelry artists took place through active creative and experimental research focused on compositional, constructive, and technical-technological methods of form-making. The enthusiasm of these individuals and their firm commitment to creative growth in this field led to a reorientation of professional priorities beyond the educational institution. For instance, a group of students — O. Floreskul, O. Timokhov, I. Zadorozhnyi, D. Mamchur, M. Hutsul, and others — continued their studies at the South Ukrainian Pedagogical University named after K. D. Ushynsky (Odesa). On the initiative of O. Floreskul, a department and workshop were established there, broadening the circle of those interested in experimental and creative exploration in jewelry art. Artists such as O. Buiwidt and O. Kukonin continued their education at the Lviv National Academy of Arts, later presenting their works at international festivals such as Hefaiston (Czech Republic, early 2000s) and

other prestigious specialized metal art forums, where they received awards and honors.

It is also noteworthy that I. Popiuk continued his teaching career at the Mykhailo Boychuk Kyiv State Institute of Decorative and Applied Arts and Design (now Academy), where, together with Lviv Academy graduate A. Kulyhin, he significantly expanded the activities of the Department of Artistic Metalwork, particularly in the field of jewelry art. Another prominent representative, R. Okipniak, possessing a rich creative and technological arsenal and extensive experience both in Ukraine and abroad, worked from 2004 to 2009 as a lecturer at the Academy of Jewelry Art (Odesa), where he distinguished himself as a highly qualified specialist [Luts, S. V. *The Lobortas Classical Jewelry House and Ukrainian Jewelry Art of the Late 20th – Early 21st Century. Encyclopedia of Artistic Metalwork Project: Monograph.* Kamianets-Podilskyi: Aksioma, 2021, pp. 31–32].

Thus, it should be emphasized that the representatives of the Vyzhnytsia School of Artistic Metalwork, among whom are many renowned Ukrainian artists and educators in this specialization, have disseminated its aesthetic principles throughout various regions of Ukraine, shaping the contemporary image of national jewelry art. They have actively promoted the integration of ethnic codes with modern design thinking, employing both traditional and innovative techniques and technologies. As a result, Ukrainian jewelry artworks have acquired distinct national characteristics while remaining open to global artistic trends. A notable feature is the tendency toward the synthesis of materials — where traditional precious ones are complemented by alternative, unconventional materials for jewelry — thereby enriching the artistic arsenal and providing unexpected visual and tactile effects. In this way, the Vyzhnytsia School initiated a fundamentally new approach to jewelry making that harmoniously combines tradition, experimentation, and creativity.

Today, the significance of the Vyzhnytsia School of Artistic Metalwork extends beyond the framework of an educational institution. It represents a cultural and educational phenomenon that ensures generational continuity, creates conditions for the preservation and transformation of ethnic ornamental codes, and at the same time fosters an environment open to international dialogue. Its graduates actively participate in numerous national and international exhibitions, symposia, and festivals of metal art, representing Ukraine on the global art scene. Owing to the activities of this center, Ukrainian jewelry art of the early 21st century has acquired new features — courageous form-making experiments, the interpretation of adornment as an intellectual and artistic statement, and the aspiration to merge local ethnic elements with universal imagery [Department of Artistic Metalwork, Vasyl Shkriblyak

Vyzhnytsia College of Arts and Design. URL: <https://vkpm.org.ua/czyklova-komisiya-hudozhnoyi-obrobky-metalu/> (accessed 15 Sept. 2025)].

In conclusion, the Vyzhnytsia School of Artistic Metalwork is not merely an educational institution but also a significant factor in shaping Ukraine's cultural identity and an important platform for the development of contemporary jewelry art. It ensures the continuity of tradition while simultaneously fostering new artistic explorations, thereby enriching Ukrainian decorative art and design with new meanings and integrating them dynamically into the global artistic process.

SHAN Qiushi,

Graduate student at the Ukrainian National
Tchaikovsky Academy of Music.

*Scientific advisor: Kharchenko P., Candidate
of Pedagogical Sciences, Associate
Professor, Scientific Secretary of the
Department of Theory and History of Arts of
the National Academy of Arts of Ukraine,
Senior Researcher of Modern Art Research
Institute.*

SYNESTHESIA IN CONTEMPORARY INSTRUMENTAL MUSIC: THE INTERACTION OF SOUND, SPACE, AND VISUAL IMAGERY.

Synesthesia as a unique phenomenon of artistic thinking has acquired particular relevance in contemporary instrumental music, where the interaction between sound, space, and visual imagery becomes a fundamental principle in shaping a new aesthetic experience. The tendencies of the 21st century demonstrate a gradual shift from the traditional understanding of instrumental music as an exclusively acoustic phenomenon toward a complex, intermedial, and multimodal system of artistic expression. In this context, synesthesia is no longer perceived as an individual peculiarity of the artist but rather as a method of artistic modelling that presupposes a synchronous impact of sonic, spatial, and visual components on the listener.

One of the key reasons for the intensification of synesthetic approaches in contemporary instrumental music is the transformation of artistic perception in the era of digital technologies. Today, individuals exist within conditions of constant

informational saturation, which stimulates the search for new, more integrated forms of aesthetic influence. Instrumental music responds to these changes by expanding its expressive palette: sonic material is presented not only as a collection of timbres and melodic structures but also as a spatial and visual code capable of forming a holistic, multidimensional artistic image. The growing prominence of multimedia technologies, video art, performative practices, and spatial installations encourages composers and performers to conceptualize musical form as a multifunctional sphere in which sound interacts with other media. In contemporary instrumental music, space – both physical and conceptual – becomes an essential component of the synesthetic experience. Spatial thinking manifests itself in the use of multichannel sound systems, mobile groups of performers, the acoustic placement of instruments within the performance venue, and various forms of sound movement. The principles of “mosaic,” “dispersion,” or “concentration” of sonic streams make it possible to create the effect of moving volumes, bringing musical structures closer to visual composition. Space thus becomes a mediator between the sonic and the visual, contributing to the emergence of new perceptual modes in which sound is experienced not only as an auditory but also as a “spatially visible” phenomenon.

Within this context, the visual element gains particular significance and is increasingly integrated into the performance of instrumental works. Lighting accents, color dynamics, video projections, scenography, and the physicality of the performer become integral components of the aesthetic structure of a piece. The visual component may serve an illustrative function or emerge as an equal partner in the sonic dramaturgy. In certain contemporary works, the traditional logic of musical development is deliberately replaced by the logic of visual associations, where the evolution of artistic imagery is governed by the interaction of coloristic or spatial rhythms. This creates a specific effect of “musical cinematography,” where the listener simultaneously perceives the work as both an acoustic and a visual process. The incorporation of visual elements into the musical structure is accompanied by a rethinking of the performer’s role. Unlike traditional concert practice, the modern performer is not merely an interpreter of the score but an active participant within a complex system of synchronizations – gesture, light, movement, tempo, and spatial positioning. Such an expansion of performative functions contributes to the formation of a new type of musical thinking in which synesthetic connections are embedded at the very stage of staging and conceptual planning. The performer becomes a mediator between different artistic domains – sonic, spatial, visual, and performative.

In many contemporary works, synesthesia is also expressed at the level of timbral thinking. Complex sound-producing techniques, microtonal structures,

extended articulatory possibilities, and the use of electronic sound processing make it possible to create timbres that resemble coloristic effects in painting or sculptural textures. Timbre becomes “color,” sound becomes “texture,” and space becomes a “canvas” for unfolding the artistic conception. This metaphorical transformation opens new avenues for constructing holistic synesthetic structures in which each component – sound, light, movement, or shadow – functions as part of a unified artistic system.

Overall, synesthesia in contemporary instrumental music emerges as a manifestation of interdisciplinarity that reflects broader tendencies of global artistic development. It demonstrates a movement toward the integration of various forms of art and sensory experience, where boundaries between the auditory, visual, and spatial become increasingly fluid. Synesthetic approaches foster the formation of a new perceptual paradigm in which music ceases to be one-dimensional and acquires the characteristics of a multi-component artistic environment. This enriches instrumental music with new aesthetic meanings and opens broad perspectives for its further development within the global cultural space.

SKOROPAD Daria,

der Master der Architektur, Mitglied im
Bund des Deutschen Architekten.

ARCHITEKTUR ALS RAUM DES INTERDISZIPLINÄREN DIALOGS: ÖKOLOGISCHE UND ÄSTHETISCHE DIMENSIONEN DER GEGENWART.

Im zeitgenössischen europäischen Kulturkontext erscheint Architektur nicht nur als Form künstlerischen Ausdrucks, sondern auch als ein interdisziplinärer Raum, in dem ökologische, soziale, technologische und ästhetische Dimensionen miteinander verflochten sind. Angesichts klimatischer Herausforderungen, energetischer Transformationen und der Notwendigkeit, Prinzipien räumlicher Organisation im Sinne nachhaltiger Entwicklung neu zu definieren, gewinnt das architektonische Feld zunehmend an Relevanz. In den letzten Jahrzehnten hat sich die Architektur zu einem zentralen Bereich der Umsetzung ökologisch orientierter Strategien entwickelt, die auf eine Harmonisierung technischer Lösungen, kultureller Bedürfnisse und der natürlichen Umwelt abzielen.

Die europäische und insbesondere die deutsche Architekturpraxis wird durch normative Rahmenbedingungen geprägt, die auf die Umsetzung einer klimaneutralen Politik, die Optimierung des Energieverbrauchs sowie den Einsatz erneuerbarer Energiequellen ausgerichtet sind. Gesetzliche Vorgaben – darunter Bestimmungen zur Energieeffizienz von Gebäuden, Standards der ökologischen Zertifizierung und Anforderungen an die Materialwahl – bilden das theoretische Fundament, auf dem sich das moderne Bauwesen und die architektonische Planung entwickeln. Diese Normen spiegeln eine gesamteuropäische Tendenz zu bewusster und maßvoller Nutzung wider, die einen zentralen Bestandteil der neuen ästhetischen Paradigmen bildet.

In diesem Zusammenhang wird Architektur als ein Feld des Dialogs zwischen natürlichen und technologischen Systemen verstanden. Sie integriert Prinzipien ökologischer Verantwortung, darunter die Minimierung technischer Belastungen, die Optimierung der thermischen Eigenschaften von Gebäuden, der Einsatz energieeffizienter Klima- und Lüftungssysteme sowie die Orientierung an der Zirkularität von Materialien. Die theoretischen Grundlagen der Planung, wie sie in europäischen Regelwerken festgeschrieben sind, unterstützen die Entstehung architektonischer Räume, die den Anforderungen der Nachhaltigkeit gerecht werden und zugleich eine hohe gestalterische Qualität bewahren.

Ein wesentlicher Aspekt des aktuellen architektonischen Denkens ist die Ausbildung einer Ästhetik der Maßhaltung, die auf der Reduktion materieller Ressourcen, der Offenheit von Räumen, der Klarheit der Formen sowie der harmonischen Einbettung des Bauwerks in seine Umgebung beruht. Die visuelle Sprache einer solchen Architektur zeichnet sich durch Zurückhaltung, klare Linienführung, den Akzent auf natürlichem Licht sowie durch eine Neuinterpretation funktionaler Lösungen aus, die sowohl den Komfort der Nutzer als auch die Reduktion ökologischer Auswirkungen gewährleisten.

In diesem Sinne wird die ästhetische Dimension zur Fortsetzung der ökologischen, indem sie die Angemessenheit des Verhältnisses von Form, Funktion und Natur sichtbar macht. Aus interdisziplinärer Perspektive integriert Architektur Ansätze aus benachbarten Bereichen wie Urbanistik, Ökologie, Soziologie, Design und Kulturwissenschaft. Sie schafft Voraussetzungen für neue Kommunikationsformen zwischen Mensch, Raum und Natur. Die Implementierung grüner Zonen, natürlicher Wasserwirtschaft, bioklimatischer Planung und adaptiver Umweltkonzepte fördert die Entwicklung architektonischer Lösungen, die den Bedürfnissen nachhaltiger städtischer Gemeinschaften entsprechen. Architektur fungiert damit als spezifischer Vermittlungsraum, wo sich ökologische Wissenschaft,

visuelle Künste, technologische Innovationen und sozial-kulturelle Werte in einen wechselseitigen Dialog treten.

Zu den theoretischen Grundlagen der zeitgenössischen europäischen Architektur gehören auch die Prinzipien der Langlebigkeit und Renovation. Besonderes Augenmerk gilt der Modernisierung bestehender Gebäude, ihrer energetischen Optimierung und der Anpassung an neue funktionale Anforderungen. Dieser Prozess stützt sich auf gesetzliche Instrumente, die den Einsatz von Materialien, die Wärmeisolierung, konstruktive Lösungen und Standards ökologischer Sicherheit regulieren. Renovation wird als Form verantwortungsvollen Umgangs mit dem historischen Stadtraum betrachtet, die den Schutz des kulturellen Erbes mit den Herausforderungen ökologischer Nachhaltigkeit verbindet.

Im aktuellen deutschen und europäischen Diskurs wird Architektur zunehmend als integrierter Prozess verstanden, in dem ästhetische, technische und ökologische Parameter einander wechselseitig bestimmen. Das architektonische Objekt existiert nicht isoliert, sondern ist eingebettet in ein umfassenderes Gefüge energetischer Modelle, sozialer Strukturen, psychologischer Raumwahrnehmung und kultureller Vorstellungen von Lebensqualität. Solche interdisziplinären Ansätze sind in theoretischen Dokumenten der Europäischen Union sowie in nationalen Standards verankert, die auf die Entwicklung eines universellen Modells ökologisch ausgewogener Lebensräume ausgerichtet sind.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Architektur der Gegenwart nicht nur als Ergebnis technischer Planung, sondern als Raum eines komplexen Dialogs zwischen ökologischen Anforderungen, ästhetischen Werten und sozialen Bedürfnissen zu verstehen ist. Sie reflektiert das Bestreben europäischer Gesellschaften nach maßvollem Konsum, verantwortungsbewusstem Umgang mit Ressourcen und einer harmonischen Integration des Menschen in die natürliche Umwelt. Die gesetzlich verankerten normativen Prinzipien stärken diesen Prozess, indem sie eine wissenschaftlich fundierte Grundlage für die Gestaltung von Gebäuden und Bauwerken bieten, die den Anforderungen nachhaltiger Entwicklung entsprechen. Damit erscheint Architektur als interdisziplinärer Raum, in dem theoretische Konzepte, ökologische Strategien und ästhetische Orientierungen den kulturellen Landschaftsraum des modernen Europas prägen.

TAN Qian,

Graduate student at the Ukrainian National
Tchaikovsky Academy of Music.

*Scientific advisor: Kharchenko P., Candidate
of Pedagogical Sciences, Associate
Professor, Scientific Secretary of the
Department of Theory and History of Arts of
the National Academy of Arts of Ukraine,
Senior Researcher of Modern Art Research
Institute.*

THE FUNCTIONS OF MUSIC IN CREATING VIRTUAL CINEMATIC SPACE: NEW TRENDS IN UKRAINE AND BEYOND.

In contemporary cinema, music acquires a new semantic and functional status, evolving into one of the key agents in shaping screen reality. The rapid development of digital technologies and computer graphics has led to the emergence of new formats within screen arts, in which the traditional principles of audiovisual interaction are being reconsidered and significantly expanded. In this context, music is no longer limited to serving as an emotional accompaniment to the image; instead, it begins to structure the very fabric of virtual cinematic space – its rhythm, depth, atmosphere, and narrative logic.

One of the leading functions of music in modern cinema is the creation of immersive effect, the ability of the viewer to feel situated within the cinematic event. In virtual environments, music models space: it defines the scale of the screen world, marks transitions between locations, sets the pace of visual development, and establishes acoustic reference points that help the viewer navigate the digital environment almost as if moving within it independently. Unlike traditional cinema, where the viewer largely remains an observer, in VR-based settings music supports the viewer's active engagement, shaping an individualized trajectory of perception.

In contemporary Ukrainian cinema, one increasingly observes a pronounced aspiration to deepen the role of music as a structural and dramaturgical element. In particular, the combination of electronic music with traditional folk timbres generates unique models of virtual sonic dramaturgy. Such artistic decisions form a new type of cinematic space in which music not only conveys national color but also paves the way for innovative approaches to constructing the emotional and spatial dimensions of a screen event. It is precisely through music that many Ukrainian audiovisual

projects attain global cultural significance, as the sonic image becomes a carrier of cultural identity and artistic originality.

International cinema also demonstrates an active rethinking of music's role in the creation of virtual imagery. In numerous modern projects, music does more than intensify the mood of a scene – it influences the dynamics of graphic structures, shapes the rhythmic architectonics of the frame, and organizes the movement of digital elements. In some multimedia works, music operates on the principle of interactivity: its intensity, texture, and tempo may shift according to the actions of the user. This gives rise to the effect of a “living” sonic environment in which music responds to the viewer and becomes part of the dramaturgical interaction between the individual and virtual reality.

Particularly notable is music's function in shaping the psychological and emotional vector of cinematic space. In contemporary films and interactive media, music has the capacity to structure the internal states of characters, accentuate hidden meanings, reproduce multi-layered emotional textures, or even construct alternative realities that exist parallel to the visual plane. This function becomes especially important in virtual cinema, where music serves as a medium of interaction between the viewer's physical body, perceptual processes, and the digitally constructed environment.

In summary, contemporary trends in the development of virtual cinematography demonstrate a broadening of music's functions – from traditional emotional illustration to a complex system of spatial, interactive, and narrative mechanisms. Music shapes the architectonics of screen reality, determines the nature of movement within virtual imagery, organizes scene dramaturgy, and ensures the emotional depth of digital environments. It becomes not merely a component of cinematography but a key instrument in constructing new forms of screen reality, opening wide possibilities for artistic innovation both in Ukraine and beyond.

VAKULENKO Yury,

Academician of the National Academy of Arts of Ukraine, Vice-president of the National Academy of Arts of Ukraine, People's Artist of Ukraine

AKIMOV Dmytro,

Doctor of Sociology, Professor of the Department of Art History Expertise of the National Academy of Culture and Arts Management, Head of the General Directorate of the International Academy of Rating technologies and Sociology «Golden Fortune», Honored Artist of Ukraine.

ALGORITHMS OF FINE ARTS MARKETING IN THE CURRENT ACTIVITIES OF THE NATIONAL MUSEUM "KYIV ART GALLERY".

The contemporary activities of museum institutions, including the National Museum "Kyiv Art Gallery" (NM "KAG"), operate under significant challenges: full-scale military aggression, restricted physical access, shifting cultural priorities of the audience, and fierce competition for attention in the digital space. In this context, fine arts marketing ceases to be a merely auxiliary function and becomes a strategic algorithm for the Museum's survival, sustainability, and fulfillment of its core mission—preserving and promoting cultural heritage.

The relevance of the study is driven by the necessity to develop and implement adaptive, high-tech marketing strategies that account for security risks, focus on the digital audience, and foster cultural resilience in society.

The objective of this paper is to identify and analyze the key marketing algorithms for fine arts applied (or to be applied) by the NM "KAG" in its current activities to support its scholarly, exhibition, and communication functions.

I. The Algorithm of Digital Presence and Content Marketing.

Under conditions of physical inaccessibility or limited access to exhibitions, digital presence becomes the primary channel for communication and "selling" the cultural product. The marketing algorithm is fundamentally based on deep, scholarly validated content.

Algorithm 1: Digitization and Scholarly Explication (Digitalization and Scholarly Explanation). The core of digital marketing is the high-quality digitization of collections accompanied by comprehensive scholarly information (attribution, provenance, restoration reports). The Museum must publish the "digital product" (virtual exhibitions, 3D tours) not as a substitute, but as a research tool that stimulates interest. For example, marketing can focus on the stories of individual masterpieces and their movement during the war, creating an emotional connection with the audience.

Algorithm 2: Social Media and Audience Segmentation (Social Media and Audience Segmentation). Effective SMM (Social Media Marketing) requires not only image publishing but also the adaptation of scholarly content for various platforms. For example, for short-form content platforms (Instagram Reels, TikTok), marketing focuses on visual aesthetics and emotional impact, while for Facebook or the website, the focus is on in-depth art historical articles and announcements of scholarly events. A crucial element is targeting the international audience to build the image of a culturally resilient institution.

II. The Algorithm of Community Building and Partnership (Community & Partnership Marketing). Contemporary museum marketing extends beyond product promotion; it aims at building a robust community around the institution.

Algorithm 3: Creation of Cultural Hubs (Cultural Hubs Creation). Even under restrictions, marketing must promote the museum as a safe space for intellectual and psychological recovery. These can be online lectures, discussion clubs, or even hybrid events (small, security-compliant groups) offered as a premium and exclusive product.

Algorithm 4: Fundraising as a Marketing Product (Fundraising as a Marketing Tool). In wartime, fundraising campaigns become an integral part of the marketing strategy. Donors are offered not just charity, but participation in the preservation of national heritage. Marketing must clearly communicate how funds impact scholarly work (restoration, conservation, digitization), ensuring transparency and trust. For example, "Adopt a Masterpiece" – a campaign where donors "fund" the scientific conservation of a specific artwork.

Algorithm 5: International Collaboration (International Collaboration Marketing). Participation in joint international exhibitions and scholarly projects (if works are evacuated) is a powerful marketing tool that transforms the NM" KAG" from a local entity into a global participant in cultural exchange.

III. The Algorithm of Crisis Communication and Brand Reconfiguration

In wartime conditions, the museum's brand is constantly under threat. Marketing is responsible for reputation protection and forming a new identity.

Algorithm 6: Communication of Resilience and Steadfastness (Resilience and Steadfastness Communication). Marketing messages must highlight the heroism of museum staff and the scholarly work that continues despite the danger. This helps strengthen the museum's social significance. The NM "KAG" brand should be associated with cultural invincibility.

Algorithm 7: Decolonization as a Marketing Advantage (Decolonization as a Marketing Advantage). The process of scholarly collection revision (decolonization), which is part of the research work, must be communicated to the audience as openness, honesty, and progressiveness. The museum is positioned as an institution that shapes a new, free cultural identity, attracting young and academic audiences.

Algorithm 8: Utilization of SEO and Analytics (SEO and Data Analytics). All digital activities must be based on in-depth data analysis: search queries, audience preferences, time of interaction with content. This allows for optimizing the allocation of limited marketing resources and focusing content on the most demanded scholarly topics.

Conclusions. The fine arts marketing algorithms in the NM "KAG"'s current activities constitute a strategic function that integrates scholarly work, security, and communication. An effective marketing strategy has shifted from promoting physical exhibitions to managing cultural capital in the digital sphere.

Key conclusions:

- Digital Dominance: The main focus shifts to scholarly validated content marketing on social media and specialized online platforms.
- Marketing as Fundraising: Effective communication of the museum's needs and transparency in resource utilization are the foundation for securing resources.
- Brand Reconfiguration: The NM "KAG" brand must be deliberately transformed to reflect resilience, decolonization, and European integration.

The implementation of these algorithms ensures the NM "KAG"'s financial and operational stability, as well as its active participation in shaping national and international cultural awareness during a historically critical period.

VAKULENKO Yury,
Academician of the National Academy of
Arts of Ukraine, Vice-president of the
National Academy of Arts of Ukraine,
People's Artist of Ukraine

**NATIONAL MUSEUM "KYIV ART GALLERY" – SCIENTIFIC ISSUES
DURING WARTIME: ACADEMIC PAPER FOR AN INTERNATIONAL
CONFERENCE**

Introduction: The Cultural Front and Scientific Challenges

The full-scale military aggression of the Russian Federation, launched in February 2022, has posed unprecedented challenges to the entire museum sector in Ukraine. The National Museum "Kyiv Art Gallery" (NM "KAG"), as one of the leading institutions preserving outstanding examples of European and Ukrainian art, found itself on the frontline of the cultural war. This situation demands not only operational measures for the physical preservation of its collections but also a fundamental rethinking of its research, collection management, and exhibition work [Law of Ukraine "On Museums and Museum Matters" #249/95-VR dated 06/29/1995. [in Ukrainian]; The Hague Convention on the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict dated May 14, 1954 and Additional Protocols. [in Ukrainian].

The relevance of this study is to analyze key aspects of the scientific issues of the activities of the National Museum "Kyiv Picture Gallery" during the period of hostilities, covering issues of fund security, changes in the scientific narrative, and institutional sustainability.

The goal of this paper is to analyze the key aspects of NM "KAG"'s scientific issues during wartime, covering collection security, the shift in the scientific narrative, and institutional resilience.

I. Scientific Conservation and Collection Security Under Extreme Risks

Amidst the direct threat of the destruction of collections, the scientific work of the museum primarily focused on collection security. This has generated a number of new scientific problems that go beyond traditional museology.

Firstly, the moving of the collections became the most complex logistical and scientific challenge. Museum specialists were faced with the need for accelerated scientific documentation of the objects' condition prior to relocation, requiring the

modification of standard inventory and packaging procedures. Even with the temporary placement of collections in relatively safer locations, the problem of scientific conservation in non-ideal conditions arose. The absence of stable climate control, necessary for painting and graphic art, required the immediate implementation of scientific risk monitoring and the development of measures to compensate for temperature and humidity fluctuations. This task is critical for preventing irreversible damage to the artworks.

Secondly, digital documentation (digitization) of collections presents a significant scientific problem. Wartime has emphasized that the digital copy is not just a catalogue supplement but a critical tool for preserving scientific information about the collection in case of physical loss. NM "KAG"'s scientific departments are actively working on the priority digitization of the most valuable and historically significant storage units, creating a backup scientific archive. This requires the standardization of metadata according to international protocols, ensuring the integration of Ukrainian data into the global database. Thus, digital resilience has become a new scientific priority.

II. Decolonization of Narratives and Rethinking Exhibition Work

The period of hostilities has catalyzed the need for a radical revision of the museum's traditional exhibition and research narrative. NM "KAG" traditionally holds a significant portion of art that functioned within the Russian imperial and Soviet cultural space for a long time. Today, the primary scientific task is the decolonization of collections and the critical rethinking of the attribution, classification, and interpretation of these works.

This includes:

- Scientific Recataloging: Removing works from the context of "single Soviet" or "Russian" art and locating them within the broader European or Ukrainian art context.

- Highlighting the Ukrainian Context: Directing research toward identifying Ukrainian artists and figures integrated into the collection (e.g., O. Murashko, M. Pymonenko), and re-evaluating their heritage as an integral part of European culture [National Museum "Kyiv Art Gallery". (2022–2024). Official notices and chronicles of the museum's work during the war. [Electronic resource]. Access mode: <http://www.knag.museum/index> [in Ukrainian].

The scientific issue here lies in developing a new methodology of art historical analysis that clearly distinguishes art created in Ukraine (but categorized as imperial or Soviet fund) from that which is an element of occupational cultural policy. Since physical exhibition is temporarily restricted, researchers are working on creating

online exhibitions and research projects that openly demonstrate the process of deconstructing the colonial narrative [National Museum "Kyiv Art Gallery". (2022–2024). Official notices and chronicles of the museum's work during the war. [Electronic resource]. Access mode: [http:// www.knag.museum/index](http://www.knag.museum/index) [in Ukrainian].

III. Staff Resilience and International Scientific Integration

The stability of the NM "KAG" largely depends on preserving its scientific and human potential. The wartime has brought challenges related to staff evacuation and restrictions, which affect the feasibility of conducting full-fledged research.

The NM "KAG" scientific community actively uses international platforms and grants as a tool for institutional resilience and the continuation of scientific activities. Cooperation with European museums and universities allows for:

- Ensuring the safe placement and scientific support of temporarily evacuated collections abroad.
- Establishing joint research projects aimed at studying and popularizing Ukrainian art in the international arena [Smith J. D. & Müller H. Museums in Conflict Zones: International Strategies for Resilience. London: Routledge, 2023. [in English].
- Documenting war crimes against culture and integrating this experience into global art historical studies. The scientific documentation (fixing damage, assessing risks, chronologies of the Museum's work) becomes an independent subject of research with legal and historical significance [Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Official notices and reports on the evacuation and preservation of cultural property during the war. [in Ukrainian].

This contributes to the integration of Ukrainian art history into global scientific processes and emphasizes the importance of cultural diplomacy as a tool to counteract aggression.

Conclusions and Prospects.

The National Museum "Kyiv Art Gallery," in the conditions of a full-scale war, has demonstrated not only the ability for extreme preservation of cultural values but also scientific maturity. The main conclusions are:

- Priority of Digital Preservation: The digitization of collections and the creation of backup scientific archives have become a key condition for preserving scientific information about the collection.
- Inevitability of Decolonization: The war has accelerated the scientific work on rethinking and correcting historically inherited colonial art historical narratives.

- Integration of War Experience: The scientific documentation of risks, threats, and the Museum's experience is becoming a new, critically important area of research with global significance for the theory of museology in conflict zones.

The experience of the NM "KAG" is evidence that Ukrainian museum institutions are not only preserving but also developing scientific thought, counteracting the aggressor on the cultural and intellectual level. This should form the basis for developing international strategies to support science in wartime and shaping a new paradigm of museum resilience.

МАТЕРІАЛИ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

АНТОНЮК Дмитро Іванович,
Кандидат архітектури, доцент, керівник
навчально-творчої майстерні НАОМА.

МАЛОДОСЛІДЖЕНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА.

У дослідженні розглядаються маловідомі аспекти творчості Казимира Малевича, зокрема його участь у створенні дизайну парфумерного флакону «Північний» для компанії «Бракаръ и К^о» близько 1910 року. Флакон аналізується як ранній приклад концептуального дизайну, у якому поєднуються елементи архітектури скульптури, дизайну та оптики. Особлива увага приділена психофізичним аспектам сприйняття, внутрішній асиметрії форми та метафоричному зв'язку флакону з ідеєю «надчуттєвого світу», сформульованою Малевичем у 1919–1922 роках. Порівняльний аналіз показує, що аналогів подібних асиметричних флаконів до цього часу не існувало. У статті також досліджується вплив Малевича на сучасні практики olfactory art, зокрема український проєкт «Сім ароматів Малевича».

Проблема аналізу маловідомих аспектів творчості Казимира Малевича охоплює не лише живопис і теорію супрематизму, а й прикладні експерименти, які досі залишаються на периферії мистецтвознавчих досліджень. Одним із таких прикладів є створення Малевичем флакону «Північний».

Цей флакон є унікальним явищем на перетині мистецтва, дизайну, технології та сенсорного досвіду. Його форма демонструє ранні принципи, які згодом стануть визначальними для теорії супрематизму: асиметрія, динамічна рівновага, чиста енергія форми.

Цікавим є історичний контекст створення флакону «Північний». Період 1908–1915 років став етапом надзвичайно швидких змін у культурі та науці. Саме тоді світ спостерігав за спробами досягнення Північного полюса, що викликало широкий резонанс. Північ перетворилася на символ недосяжного, холодного, раціонального — тим самим архетипом, який Малевич пізніше назве «надчуттєвим світом» (Малевич, 1919; 1922). Назва «Північний» для парфуму фірми «Бракаръ и К°» мала подвійний сенс: маркетинговий (чистота, прозорість, холод) і філософський (прагнення до духовної ясності). Малевич створює складну геометричну форму, що нагадує кристал льоду — архітектон світла, який відображає ідею Півночі як стану природи та духу людини.

Аналізуючи форми флакону «Північний» ми виявляємо її як асиметричну, поліедричну. Кожна грань має власну логіку, відсутній єдиний фронтальний фасад. Це робить флакон не статичним, а динамічним — він сприймається через обертання, через дотик. Внутрішня структура також асиметрична. Рідина не займає рівномірний об'єм, а утворює зміщену форму, таким чином, рідина стає скульптурою всередині скла. Це відкриття робить флакон Малевича першим прикладом, де об'єм аромату сам є частиною художнього задуму.

Дуже важливий психофізичний аспект сприйняття флакону «Північний», флакон сприймається не тільки візуально, але і тактильно. Його можна тримати кількома способами — однією чи двома руками, тільки пальцями, знизу або зверху. Кожен дотик створює іншу сенсорну реакцію. Світло, заломлюючись крізь скло і рідину, утворює візуальні переливи, які нагадують північне сяйво. Тактильність і оптичність зливаються в єдину психофізичну подію.

Порівняльний аналіз світових аналогів асиметричних флаконів зроблений в дослідженні доводить, що до 1910 року у світі не існувало жодного флакону з конструктивною асиметрією. Навіть найвідоміші бренди — Coty, Houbigant, Guerlain — створювали тільки симетричні й декоративні вироби. Малевич, таким чином, передбачив принципи модернізму у дизайні, створивши об'єкт, який поєднує художню форму, технічну логіку та психофізичний ефект сприйняття об'єкту.

Поняття *olfactory art* — мистецтво запаху — стало новою формою сучасної художньої практики. Його ідея — звільнити аромат від функції і зробити його частиною естетичного досвіду та художнього образу.

Прикладом може бути проєкт «Сім ароматів Малевича»: реконструкція життя через аромати. У січні–лютому 2025 року вперше реалізовано проєкт «Сім ароматів Малевича» (Антонюк Дмитро, Євген Лазарчук, Федір Возіянов). Кожен аромат мав власну асоціацію, та емоційний ритм: народження, хрещення

життя ,енергія ,творчість: чорне та біле ,безсмертя. Український проєкт зробив першу спробу перетворити аромат на засіб художнього осмислення життя митця.

З нагоди дня народження Казимира Малевича 23 лютого просто неба, на вулиці Костельній ,фактично поруч із костелом, де відбулося хрещення митця відбувся захід-презентація. Окрім демонстрації та коментарів щодо семи ароматів, що розкривають життя та творчість Казимира Малевича, відбувся показ-дія ,рефлексія Ф. Возіянова на подію, де акторка Поліна Снісаренко демонструвала боротьбу чорного та червоного квадрату прямо на вулиці поміж авто та перехожих.

У липні–серпні 2025 року в культурному центрі Grimaldi Forum, Монако, за участі колекції Centre Pompidou (Париж), відбулася масштабна виставка Colors, присвячена взаємодії кольору, запаху та звуку в сучасному мистецтві.

Виставка Colors стала продовженням європейської лінії olfactory art, поєднавши наукові дослідження сенсорного досвіду з художніми практиками. У цьому контексті український проєкт «Сім ароматів Малевича» набув особливого значення як перша персональна інтерпретація життєвого й духовного шляху художника через систему запахів і кольорів.

Висновки: Флакони «Північний» Малевича — не просто предмет. Це матеріалізований маніфест надчуттєвого світу, поєднання форми, світла, дотику та філософії. Він передбачив принципи сенсорного дизайну, де об'єкт взаємодіє з тілом і свідомістю. Малевич створив не просто флакон, а архітектуру світла у склі. Його пошуки перетнули межу між мистецтвом і технологією. Сьогодні цей досвід надихає нове покоління митців: художників, дизайнерів, архітекторів та парфумерів.

БЕРДИНСЬКИХ Святослав Олександрович,
кандидат технічних наук, доцент, завідувач
кафедри дизайну Університету "КРОК", учений
секретар відділення образотворчого мистецтва
НАМ України.

ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІ, КОНСТРУКТИВНІ ТА КОМУНІКАТИВНІ ЯКОСТІ ТРАДИЦІЙНОГО МАКЕТУВАННЯ.

Моделювання утилітарних та естетичних властивостей проєктованих форм завжди були і залишаються актуальними в художньо-творчих процесах. Основними передумовами удосконалення засобів і технологій моделювання є динамічний розвиток і масштаби сучасних проєктних процесів. Враховуючи, що прогрес 3D-моделювання та його активне впровадження в усі сфери художнього формоутворення змінює традиційні макети віртуальними екранними зображеннями, постає питання про переосмислення ролі фізичних моделей.

Отже вважаємо своєчасним доцільним на порівняльному режимі вивчити раціональність і ефективність використання засобів традиційного ручного і новітнього цифрового моделювання в сучасних дизайн-процесах.

Скульптурні та архітектурні моделі були переконливими аргументами та дозвільними атрибутами спорудження храмів та монументів. В епоху Відродження моделі дозволяли архітекторам вирішувати складні архітектурні проблеми, пов'язані не тільки з пошуком джерел фінансування, але з важливістю питань аналізу структурної цілісності, довговічності матеріалів, дослідження пропорцій, масштабу та освітлення, виступаючи одним з головних інструментів в процесах проєктування та будівництва

На початку 20-го століття через об'ємно-просторове моделювання художники-конструктивісти реалізовували художнє осмислення конструктивних матеріалів та формотворчих можливостей нових архітектурних форм, агітаційно-виставкових об'єктів, сценічних постановок тощо. Такі архітектори, як Ле Корбюзьє та Френк Ллойд Райт, використовували фізичні моделі для перевірки сміливих модерністських ідей. Райт, наприклад, створював складні моделі, щоб досліджувати органічні форми та їхню інтеграцію в природний ландшафт.

Яскравий приклад творчих експериментів – «Монумент III-му Інтернаціоналу», розроблений універсальним митцем-новатором В. Татліном, що хоча й не був реалізований, однак став символом пошуку нових форм

Треба зазначити, що витoki практики використання макетів в процесі проектування, були започатковані ще на початку XX століття школами «Баугауз» і ВХУТЕМАС.

На думку Йозефа Альберса, кожен витвір мистецтва починається з конкретного матеріалу, а складність форми залежить від матеріалу, з яким ми працюємо. Відтак акцентуючи на необхідності глибокого дослідження пластичних властивостей матеріалу, Альберс закликав зосередитись на майстерності, а не на красі, звертати увагу його характерні властивості. Про результати творчих експериментів Й. Альберса з пластиною матеріалів свідчить вправи, де формоутворення здійснено на основі трансформації єдиного аркуша паперу способом вирізання та складання, без використання клею.

Фізичні зразки наділені такими властивостями, що здатні активізувати пошуковий процес, вони виявляються ефективними для аналізу проектної ситуації та унаочнюють етапи розробки. Крім утилітарних, фізичні пов'язані з естетичними якостями, оскільки експерименти з матеріалом є джерелом нових дизайнерських знахідок. Будучи традиційно невід'ємною частиною процесів проектування, слугують важливими інструментами для творчої розвідки, комунікації та оцінки.

У системі інструментів формотворення фізичні масштабні моделі, до впровадження комп'ютерних технологій, набували часом пріоритетного значення в дизайнерській практиці, за допомогою яких абстрактні ідеї, виражені в графічних начерках чи вербальних формах, перетворювалися на тривимірні об'єкти, що якісніше надавали просторове уявлення про морфологічні особливості проекту.

Як важливий інструмент для дизайнера, ескізування за допомогою макета допомагає представленню етапів та презентації розумової концепції дизайнера. Моделі допомагають фізично зберегти дизайнерську ідею в концептуальній розробці. Як вже зазначалось, порівняно з іншими графічними формами, модель вважається найкращою 3D-комунікацією щодо виявлення початкової ідеї. Вона є «контейнером» проектної думки, тобто пріоритетною ділянкою для її запису та збереження.

Також моделі є об'єктом для рефлексії над процесом проектування. Пошукова спрощена модель легко реалізується та володіє високою наочністю. Модель не лише відображає ситуацію, а є простою формою для візуального та

словесного доступу. Відтак, за допомогою моделі можна розглянути різні можливості в межах основної ідеї.

В сучасних українських дизайнерських школах експерименти з матеріалами продовжуються під час пропедевтичних курсів. Завдання спрямовані на розвиток просторового, образно-пластичного та композиційного мислення, розуміння конструктивно-технологічних властивостей матеріалу.

Моделі вважаються своєрідним стимулом для творчих відкриттів та генерації задуму. Як вже зазначалось, макетування є потужним засобом аналізу просторових співвідношень, матеріально-пластичної будови та емпіричних якостей дизайну.

Макетування забезпечує наочними засобами трансформації форми в процесі пошуку варіанту. Головне завдання пошукового ескізу – дати правильне розуміння естетичних, морфологічних, просторових властивостей майбутньої виробу. Отже сформулюємо згадані вище принципові моменти макетування.

На початковому етапі візуалізуються складові кожної об'ємної фігури: площини та кути для подальшої їхньої трансформації залежно від проектного завдання з додаванням метро-ритмічних елементів для позначення функціональних зон. При великій кількості елементів на етапі ескізування застосовують спрощення об'єму до загальних геометричних форм, як-от куб, призма, циліндр, конус, сфера тощо.

Різноманітність в комбінаціях простих фігур задає варіативність в структурно-просторовому членуванні всієї композиції. Наприклад, в архітектурному формоутворенні через аналіз загальної форми пластичні характеристики спрощуються чи ускладнюються за рахунок від'єднання чи додавання окремих частин для отримання об'ємно-просторового зразка, що відповідає за формою та планом функціональним та естетичним вимогам.

Зразки макетів, виконані дизайнерами у період 1980-х – початку 1990-х років (докомп'ютерну епоху) слугували одночасно і засобом осмислення творчого вирішення, і засобом презентації ідеї. Майстерність виконання проявляється у володінні технологією, стилізації складових, а також оригінальності подачі візуального матеріалу.

Отже, макет в формотворчому процесі – найбільш переконливий, візуально прийнятний засіб оцінки вибору правильності стратегії побудови проекрованої форми об'єкта. Макетування можна назвати одним із напрямів моделювання комунікативних відношень між проектувальником і споживачем чи замовником.

Незважаючи на тотальний наступ цифрових технологій на всі проектні операції, відмовлятися від традиційного виготовлення макетів недоцільно. Рукотворні макети мають найвищий ступінь представлення і оцінки художньо-композиційних якостей майбутніх виробів. Найбільш раціональною вважається ситуація використання традиційної та новітньої методик на паритетних засадах.

БОКОТЕЙ Михайло Андрійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
керівник ЗРНМЦ НАМУ, завідувач
кафедри художнього скла ЛНАМ, член-
кореспондент НАМУ.

13 МІЖНАРОДНИЙ СИМПОЗІУМ ГУТНОГО СКЛА У ЛЬВОВІ: РЕЗУЛЬТАТИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ.

Черговий, 13 Міжнародний симпозіум гутного скла відбувся у Львові 5-15 жовтня 2025 р. Участь у заході взяли художники з Болгарії, Латвії, Литви, Нідерландів, Нової Зеландії, Польщі, Румунії США та України. Симпозіуми розпочали роботу з ініціативи Андрія Бокотей 1989 р., та вважаються єдиним безперервним і найтривалішим у світі форумом художників-склярів. Упродовж понад 30 років зберігалися певні традиції організаційної конструкції, програмного наповнення, технологічних особливостей роботи біля гутних печей аж до початку війни. Водночас, реалії воєнного стану впровадили значні корективи в реалізацію симпозіуму, маючи вплив не лише на організаційні фактори, але й на характер мистецької вартості виконаних учасниками творів.

Симпозіуми у Львові відбуваються кожних три роки. Художники — учасники симпозіуму — мають змогу працювати біля гутних печей з бригадою висококваліфікованих майстрів-гутників упродовж десяти днів. За результатами роботи відбувається виставка, а експоновані твори залишаються в дарунок місту. Внаслідок занепаду скляної промисловості в Україні тричі змінювалася база проведення симпозіумів: після закриття 2005 р. склоцеху ЛЕКСФ захід приймали Бережанський склозавод (закрився 2008), Компанія «Галицьке скло» (закрилася 2012). Від 2013 р. симпозіуми організовуються в навчально-виробничій майстерні гутна піч кафедри художнього скла Львівської національної академії мистецтв. Водночас, заснована 1973 р. майстерня

припинила роботу під час пандемії, не продовживши її у воєнний період. Напередодні 13-го Міжнародного симпозіуму гутного скла у Львові нова, обладнана за найсучаснішими стандартами студійного гутництва майстерня, була готова приймати перших художників і майстрів. На її створення пішли понад три роки, а до фінансового забезпечення долучилися десятки партнерських організацій і художників з Європи та США.

Цьогорічний симпозіум став для організаторів чималим викликом, враховуючи не лише економічні фактори та воєнні умови в нашій державі, але й пересторогу іноземців щодо поїздок в Україну. Незважаючи на відмову багатьох постійних учасників попередніх форумів, репрезентативна група художників з Європи, США, ба навіть Нової Зеландії наважилася провести в лаштунках львівської гуті десять днів і створити справжнє свято вогню, диму та чистої, прозорої енергії скла. Безперечно, належної якості проведенню симпозіуму надала значна підтримка Українського культурного фонду в рамках гранту на реалізацію Міжнародного виставкового проєкту «World Glass for Ukraine».

Кожен львівський симпозіум — це не лише робота художників біля гутних печей і виставка результатів. Міжнародна наукова конференція, прем'єрний показ документального фільму режисера Богдана Браги «Мистецтво народжене вогнем. Андрій Бокотей», презентація монографії Михайла Бокотея «Студійне скло в Україні» видавництва ArtHuss, вручення нагород переможцям Премії Андрія Бокотея для молодих художників-склярів і ряд виставкових проєктів наповнили програму цьогорічного форуму.

Та найбільшого позитиву учасникам, гостям, а й самим організаторам симпозіуму принесла участь групи ветеранів, які проходять реабілітацію в Центрі «Unbroken». Наші Герої, незважаючи на триваюче лікування не тільки фізичних травм, миттєво влилися в робочий процес формування гарячого скла, буквально з перших хвилин перебування на печі. Проведені разом години співтворення залишили невичерпний масив спогадів і світлих емоцій: для захисників — про магію дотику до розжареної скляної маси; для нас — про можливість хоча б якось віддячити тим, хто стоїть горою за нашими життями, свободою та можливістю вільно творити. Результатом спільної роботи іноземних учасників симпозіуму, українських митців і ветеранів стала інсталяція «Понад хмарами» — центральна композиція на підсумковій виставці в залах Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького.

Цього симпозіуму не було поставлено виразної умови щодо тематики, проте зрозуміло, що війна в Україні не могла не займати ключового місця в змістовому навантаженні не лише програми самого заходу, але й творчих

реалізацій учасників. Як і кожного симпозіуму, найпотужнішу складову експозиції підсумкової виставки становили твори українських художників. Представники різних поколінь митців вкотре подивували глядачів різноманітним технологічним знахідкам, формальним пошуків, образних рішень.

Виходячи з тисячолітніх традиції українського гутництва, симпозіуми впродовж тридцяти п'яти років стали каталізатором змін у глобальному контексті розвитку всесвітнього руху студійного скла. Це саме той якісний національний соціокультурний продукт, який заслуговує на всебічну підтримку з боку українського суспільства та набуває належної оцінки в міжнародному професійному середовищі.

БОРИСОВА Маргарита Сергіївна,
студентка КНУБА, спеціальність
«Дизайн».

Наук. керівник: Ус В. Ф.
кандидат технічних наук, доцент
кафедри нарисної геометрії та
інженерної графіки КНУБА

ЦИФРОВА ЕПОХА: КРИЗОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ МИСТЕЦТВА ТА АРХІТЕКТУРИ.

Сучасна культура переживає складний етап трансформацій, що позначається як на мистецтві, так і на архітектурі. Глобалізаційні процеси, розвиток цифрових технологій, війни, екологічні виклики та зміни соціальних орієнтирів формують ситуацію, яку дослідники дедалі частіше окреслюють як кризу цінностей і форм вираження. У мистецтві це виявляється у зсуві від класичних естетичних категорій до експериментальних, у втраті стабільної системи критеріїв краси, гармонії та стилю. В архітектурі — у розриві між функцією, формою й людським виміром простору. Метою даної роботи є культурологічний аналіз кризових явищ у новітньому мистецтві та архітектурі, зокрема у контексті цифрової революції, а також окреслення можливих шляхів їх подолання.

Одним із ключових аспектів сучасної кризи в мистецтві є втрата автентичності. Масове використання цифрових технологій призвело до того, що мистецтво дедалі частіше стає продуктом алгоритму, а не індивідуального

переживання митця. Цифрові інструменти, такі як штучний інтелект або генеративні нейромережі, формують нову візуальну мову, де оригінальність твору підмінюється нескінченною варіативністю. Наприклад, платформи DALL·E, Midjourney або Runway здатні створювати зображення, відео чи об'єкти дизайну за описом користувача. З одного боку, це відкриває безпрецедентні можливості для самовираження, демократизує творчість, дозволяючи кожному долучитися до мистецького процесу. З іншого — постає питання авторства, цінності оригіналу та етичної відповідальності. Митець перетворюється на куратора алгоритмів, а не творця у класичному розумінні. Ще одним проявом кризи є естетика фрагментації — домінування хаосу, деструкції та гібридності у художніх формах. Цей феномен можна спостерігати в архітектурі останніх десятиліть, зокрема у напрямі деконструктивізму (Ф. Гері, Д. Лібескінд, З. Хадід). Їхні роботи, хоча й вражають технічною досконалістю, водночас демонструють втрату зв'язку між людиною і простором, між архітектурною формою та її соціальним змістом. У цифрову епоху архітектура стає не лише матеріальною, а й віртуальною дисципліною. Створення 3D-просторів, цифрових копій міст («digital twins») чи віртуальних музеїв у метавсесвіті зумовлює зміщення поняття простору: архітектура перестає бути фізичною оболонкою життя, перетворюючись на медійну конструкцію. У цьому контексті архітектор починає конкурувати не з колегами, а з програмним забезпеченням і системами автоматизованого проектування. Водночас криза не обмежується лише технічними аспектами — вона має ціннісний вимір. Мистецтво й архітектура дедалі частіше підпорядковуються логіці ринку, втрачаючи здатність до глибокого соціального коментаря. Візуальна культура споживання формує поверховість сприйняття, де важливішою стає форма, ніж зміст. Парадоксально, але у світі надлишку зображень мистецтво стикається з дефіцитом сенсу.

Висновки. Кризові явища у новітньому мистецтві та архітектурі виявляються у декількох площинах: ціннісній (знецінення естетичних та етичних орієнтирів), технологічній (заміщення творчого процесу алгоритмами), просторовий (втрата людського виміру у проектуванні середовища), соціокультурний (комерціалізація мистецтва і підміна змісту візуальними ефектами). Втім, криза може бути осмислена не лише як занепад, а й як точка оновлення. Вона спонукає до переосмислення ролі митця, до пошуку нових гуманістичних орієнтирів у добу технологій. Цифрове мистецтво, попри свої суперечності, має потенціал стати лабораторією нових форм духовності, а архітектура — простором відновлення діалогу між людиною, природою і технологією.

ВЕКЛЕНКО Олег Анатолійович,
професор, професор кафедри графічного
дизайну ХДАДМ, академік НАМ України,
Заслужений діяч мистецтв України.

ТРАДИЦІЙНІ МИСТЕЦЬКІ ТЕХНОЛОГІЇ У СУЧАСНІЙ ДИЗАЙНЕРСЬКІЙ ОСВІТІ.

(З практики викладання на кафедрі графічного дизайну ХДАДМ).

Дизайнерська освіта переживає глибоку кризу, зумовлену орієнтацією на швидке працевлаштування та ринкові запити, що не сприяє експериментам і глибинному культурному зростанню студента.

Трендом стало якнайшвидше монетизування отриманих знань і навичок, що заважає формуванню фундаментальних творчих компетенцій.

Уже з молодших курсів студенти працюють, що забезпечує їхні фінансові потреби, але після закінчення навчання більшість виявляється нездатною генерувати нові ідеї та концепти.

Реальний ринок праці не цінує оригінальність і самовираження дизайнерів, які майже ніколи не отримують підтримки від замовників.

Серед проблем дизайнерської освіти — занижені критерії вступу. Екзамени не включають обов'язкове практичне володіння рисунком, живописом, а також базовими знаннями з композиції, шрифту, каліграфії.

Абітурієнти часто не розуміють суті спеціальності «дизайн», орієнтуючись лише на модну назву професії.

У академічній освіті рисунок і живопис перестали вважатися обов'язковими дисциплінами, хоч вони є основою візуальної культури дизайнера.

Рисунок і живопис формують експертність дизайнера, дозволяють глибше занурюватися у контексти проєктних завдань і розширюють межі асоціативних підходів до створення оригінальних концепцій.

Часто такі креативні якості відсутні у дизайнерів з технічною освітою, які широко володіють комп'ютерними програмами, але у більшості своїй можуть бути лише бездоганними виконавцями, що задовольняють вимоги замовників на шкоду естетиці.

У Харківській державній академії дизайну і мистецтв на 1 курсі магістратури введено блок обов'язкових дисциплін, що розкривають творчі можливості студентів, зокрема «Концептуальне проектування» та «Сучасні дизайнерські та мистецькі практики».

Навчальний процес включає виконання завдань традиційними мануальними технологіями без використання комп'ютера, які слугують референсами для подальшого створення дизайнерських проєктів.

Завдання спрямовані на розвиток креативного мислення, важливого для формування творчої індивідуальності, здатної об'єднати різні підходи і графічні стилі у багатовимірні візуальні дані.

У коротких лекційних блоках розглядаються історичні мистецькі постаті та сучасні надбання різних видів мистецтва, аналізуються технологічні рішення, прийоми, матеріали та ефекти, які можуть надихнути студентів у своїх проєктах.

Практичні завдання виконуються на заняттях у стислі строки, щоразу з різними матеріалами і інструментами, без використання комп'ютера. Це сприяє розвитку мануальних навичок і креативності.

У процесі виконання завдань студенти удосконалюють навички креативного мислення, а також розвивають уміння створювати та застосовувати моделі крос-культурного та трансдисциплінарного спілкування.

Отримані знання і навички можуть бути застосовані у проєктній практиці дизайнера-графіка, зокрема як метод вийти з зони комфорту і створити оригінальні концепції під час рутинної роботи із зображеннями, шрифтами та їх взаємодією в площинних і просторових композиціях.

ВИТКАЛОВ Сергій Володимирович,
доктор культурології, професор, професор
кафедри івент-індустрій, культурології та
музезнавства Рівненського державного
гуманітарного університету.

РЕГІОНАЛЬНИЙ МИТЕЦЬ У ПРОСТОРИ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК: ЕВОЛЮЦІЯ ФОРМ ТВОРЧОГО ВИСЛОВУ.

Проблема функціонування мистецтва в регіональному вимірі набуває особливої актуальності в умовах становлення інформаційного суспільства та кризи централізованих мистецьких інституцій. Адже тривалий час регіональне мистецтво розглядалося крізь призму вторинності або етнографічної цікавості, що гальмувало його інтеграцію у світовий культурний контекст. Необхідність осмислення впливу нових медіа та соціальних практик на самоідентифікацію митця та його творчий інструментарій зумовлює наукову доцільність дослідження. Його мета полягає у виявленні векторів еволюції форм творчого вислову регіонального митця як активного суб'єкта сучасних культурних практик. Для досягнення мети поставлені такі завдання: уточнити термінологічний апарат дослідження, зокрема поняття «регіональний митець» у контексті мережевої культури; систематизувати трансформацію мистецьких форм від класичних до гібридних, міждисциплінарних та перформативних практик; проаналізувати роль цифрових технологій як каталізатора саморепрезентації та децентралізації мистецького життя; обґрунтувати значення соціокультурних практик митця у формуванні локальної громадянської ідентичності.

Дослідження базується на системному підході, що дозволяє розглянути регіональне мистецтво як динамічну соціокультурну систему. Використовувалися порівняльно-історичний метод (для простеження еволюції форм), методи культурологічного аналізу (для інтерпретації соціокультурних практик) та метод кейс-стаді (для ілюстрації специфіки застосування нових медіа).

Нині в умовах глобальної взаємодії «регіональність» набуває рис стратегічної унікальності. Регіональний митець, оперуючи локальною тематикою, міфологією та естетикою, створює автентичний контент, який є високоцінним для міжнародного мистецького ринку, тобто саме регіональною унікальністю й вирізняється від своїх колег. Це руйнує дихотомію «центр-

периферія», замінюючи її мережевою моделлю, де локальні центри взаємодіють горизонтально.

У формальному плані відбувається відхід від чистоти жанрів. Переважають гібридні практики, такі як *site-specific art* (мистецтво, прив'язане до конкретного місця), інтервенції в публічний простір (стріт-арт, перформанси, флешмоби) та міждисциплінарні проєкти (поєднання відео, звуку, інсталяції та тексту). Ці форми є оперативними й рефлексивними, забезпечуючи миттєву реакцію на актуальні виклики місцевої спільноти.

Цифрові медіа (соціальні мережі, онлайн-галереї, віртуальні виставки) виступають як ключовий механізм емансипації регіонального митця від необхідності фізичної присутності у центральних арт-інституціях. Здатність до прямої саморепрезентації та мережевого фандрейзингу (краудфандинг, продаж NFT) забезпечує фінансову і інституційну автономію, сприяючи формуванню децентралізованого арт-ринку.

Діяльність сучасного регіонального митця сфери образотворення, інструментального виконавства, декоративно-ужиткового вектора тощо тісно інтегрована у соціальну сферу. Культурні практики часто набувають характеру громадського активізму: мистецтво використовується для ревіталізації занедбаних територій, архівування локальної пам'яті та стимулювання діалогу всередині громади. Таким чином, митець перетворюється з творця естетичних об'єктів на соціального медіатора та каталізатора культурного розвитку регіону.

Еволюція форм творчого вислову регіонального митця свідчить про його становлення як повноправного та інноваційного суб'єкта глобального культурного процесу. Він ефективно використовує інструменти цифрової культури для подолання географічної ізоляції та актуалізації локальної ідентичності.

Такий контекст чимало змінює в організації творчої праці митця; вона все більше віддалятиметься від наявних у регіоні структур, які в минулі часи відповідали за контроль над творчою діяльністю та, частково, – просуванням її основних параметрів у соціум. І якщо в минулі часи цей контроль підкріплювався відповідною фінансовою підтримкою у формі виконання соцзамовлень, то нині митець будь-яких напрямів творчості має сам собі «дати раду». Йдеться про творчі Спілки, які в сучасних умовах залишаються в переважній більшості рудиментами минулої доби, не здатними допомогти митцю у будь-якому аспекті організації його творчої праці, крім, хіба що безкоштовного надання приміщення для проведення ювілейного експонування. Не впливають вони й на поліпшення його фінансового стану (на Рівненщині,

зокрема, понад 25% митців знаходяться на «творчих хлібах», тобто не працюють в жодних структурах – освіті, культурі, бізнесі тощо), як і вирішення низки інших, не менш важливих для нього питань: оплата оренди майстерні, транспортні витрати під час організації експонентської діяльності, друку каталогів чи хоча б пристендових буклетів тощо. Тому міжрегіональна чи міжкультурна комунікація залишається найбільш привабливою формою не лише здобуття відповідних знань чи фахових компетенцій такої особистості в складних умовах сьогодення, але й важливою формою популяризації її творчості, зміни статусу у соціумі. Відтак у регіонах виникає низка різноманітних пропозицій стосовно такої допомоги. Найбільш оригінальними вони є в Чернігові, Львові та інших традиційних культурних центрах, у яких налагодження якісний маркетинг і менеджмент, просування творчих ідей у середовище місцевого бізнесу, пошук форм співпраці з регіональною туристичною мережею тощо. Одним словом, комплексний підхід небайдужих людей, базований на ефективному використанні маркетингових технологій змінює поступово й ставлення до самого митця, а головне – ролі мистецтва в соціумі. І якщо у віддалених від центру регіонах ці питання ще не стали предметом особливого зацікавлення місцевими бізнесовими структурами, то, принаймі, саме тут починається розробка відповідних алгоритмів виявлення і популяризації місцевого культурного сегмента. Свідченням чого є навіть зміна назв наявних організаційних структур: «управління культури і фандрайзингу», перепрофілювання їх під пошук «групи підтримки», тобто організацію креативних індустрій.

Утім, окреслена проблема передбачає й появу нових типів лідерів, здатних організувати групу небайдужих людей на виконання конкретних творчих завдань. Свідченням чого є зміна керівництва на регіональному рівні. І нові фахівці, прийшовши на зміни, здавалося б, добре відлагодженій системі, дають явно не очікуваний результат. Як це помітно на прикладі Рівненської обласної філармонії, з її організацією потужного фестивального руху, спрямованого на популяризацію органної чи камерно-інструментальної музики. Це можна стверджувати й на прикладі організації приватної галереї європейського живопису «Євро-Арт», яка перетворилася за останні 10 років не лише у потужну колекцію світового високовартісного живопису, але й центр популяризації художнього чинника в суспільстві через створення художніх студій для молоді, чи перетворення цієї галереї для широкого обговорення наявних експонувань за допомогою львівських мистецтвознавців. Інакше кажучи, наявний художній талант, помножений на приватну ініціативу організаторів, підтриманий місцевим туризмом та бізнесом, дає можливість й культурним локаціям невеликих регіональних міст Західної України поступово

перетворюватися у помітні центри художнього життя, змінюючи культурний код місцевого населення та формуючи його культурну ідентичність уже на новій духовній базі. Цьому значною мірою сприяє й реформа децентралізації, в основу якої покладено економічну привабливість регіональних локацій.

Подальші дослідження мають бути спрямовані на вивчення економічної стійкості цих нових культурних практик та їхнього впливу на формування креативної економіки в регіонах.

ВЛАДИМИРОВА Наталія Вікторівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
учений секретар відділення театрального
мистецтва НАМ України, член-
кореспондент НАМ України.

ЕСТЕТИЧНО-ПРОСТОРОВІ КООРДИНАТИ СУЧАСНОГО ТЕАТРОЗНАВСТВА.

Сьогодні, коли практично всі види мистецтва та мистецтвознавча наука демонструють карколомні зрушення у зображенні, сприйнятті, осмисленні не тільки явищ сучасної культури, а й історичних процесів, класичне театрознавство демонструє доволі широкий спектр наукових досліджень. Однією із особливостей цих напрацювань є їхня багатовекторність, що охоплює як тематику, на якій зосереджуються науковці, так і форму викладу. Поміж таких видань: посібники, наукові дослідження, нариси, есеї, присвячені окремим історичним періодам і персоналіям національної театральної культури, дражливим питанням сьогодення.

Зазначимо декілька, що, на наш погляд, є показовими у контексті заявленої теми. Книжка *«Майстерство актора. Мімограмота»* [Бондарчук, С. (2023). *Майстерство актора. Мімограмота.* / Степан Бондарчук ; упоряд. Микола Шкарабан. К. : ПП «Євро-Волинь». 216 ст. : іл.], укладена кандидатом мистецтвознавства Миколою Шкарабаном, повертає в обіг нотатки і напрацювання Степана Бондарчука – учня та соратника Леся Курбаса. Вона стала першою в амбітному проєкті «Сценознавство», започаткованому у 2023 році НАМ України, КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого та ІПСМ НАМ України, що має на меті републікацію маловідомих, або призабутих праць

українських митців. Підкреслюючи історичну своєчасність усього проєкту, зазначимо, що, завдячуючи «театральній археології» М. Шкарабана, принциповим завданням Посібника стало не відтворення давніх історичних форм, а розуміння новизни прийомів виховання актора в театрі «Березіль». А далі – обґрунтована пропозиція їх використання у практиці підготовки сучасного актора.

Черговим виданням серії «Сценознавство» стало дослідження доктора мистецтвознавства, професора, дійсного члена (академіка) НАМ України Олександра Клековкіна *«Система Курбаса: Реконструкція»* [Клековкін, О. (2024). Система Курбаса: Реконструкція: навч. посіб. Київ : Видавництво Ліра-К. 320 с.], яке пропонує полеміку щодо основних понять, сформульованих реформатором українського театру: чи достатньо вони осмислені, чи ретельно і грамотно зафіксовані, чи не потребують більш чіткої систематизації. Складений із двох частин, Посібник презентує перелік основних термінів Л. Курбаса, а також, пропонуючи окремі тексти і нотатки митця, – реконструює основні поняття його системи у художньому і політичному контексті доби.

Зауважимо на ще одне видання авторства О. Клековкіна – *«Петро Рулін. Методологічний конспект»* [Клековкін, О. (2024). Петро Рулін: методологічний конспект. Київ: Арт-економі. 320 с.], в якому дослідник звертається до аналізу спадщини одного із фундаторів національного театрознавства. Вказуючи на середовище, в якому формувався Рулін-науковець, зокрема – на ті теоретико-методологічні праці, що сприяли народженню його концептуальних положень, О. Клековкін, уводячи до наукового обігу тексти П. Руліна, здійснюючи своєрідну ревізію редакторських правок його окремих статей, зроблених радянською цензурою, по суті, створює власний методологічний конспект. Такий підхід дозволяє не лише більш глибоко зануритися і всебічно представити спадщину П. Руліна, а й виявляє надзавдання пропонованого видання – методологічні засади театрознавчих досліджень історика і науковця повинні бути не лише усвідомлені як основа національної школи театрознавства, а й знайти практичне використання у розробках сучасних та майбутніх дослідників.

Наступне видання, на яке ми звертаємо увагу, за своїм жанром є абсолютно протилежним попереднім. Йдеться про книгу-есе доцента кафедри театрознавства, завідувача відділом культурних стратегій, ініціатив і технологій ІПСМ НАМ України, провідного театрального критика Сергія Васильєва *«У дорозі»* [Васильєв, С. (2024). У дорозі: есеї про візуальне. Київ: Дух і Літера. 424 с.], що за інформаційною змістовністю є історико-хронологічним конспектом культурного життя України межі ХХ-ХХІ століть (у

тому числі – й театрального). На сторінках книги вміщені своєрідні портрети наших з вами сучасників – супутників по життю і по професії. Ці портрети дуже різні і водночас – дуже впізнавані, часто-густо, сповнені зворушливих, навіть інтимних інтонацій. Автор книги-есе, звертаючись до нетривіальних постатей мистецтва театру, живопису, кіно, навіть – фотомистецтва, пропонує вдивовижу глибоке, особисте відчуття їхньої творчості, а головне – духовної сутності кожного із них. Припускаємо, що багато хто абсолютно по-іншому сприймає творчість того чи іншого митця. Головна особливість книги С. Васильєва у тому, що ці замальовки дозволяють відчутти, а можливо, у певних випадках – й зрозуміти ті несподіванки, складнощі, конфліктні ситуації, що, зазвичай, залишаються прихованими від загалу і, про які ми навіть не здогадувалися. І саме тоді розкриваються не тільки особливості професії режисера С. Данченка, актора Б. Ступки, кінорежисера О. Саніна, художника В. Сидоренка, фотомитця В. Марущенка, а те, що ховалося за лаштунками, за кадром, навіть було знищено на забракованій плівці...

Занурюючись у ці есеї, віддаючи належне особливостям критичного мислення їхнього автора, розумієш, що ніхто інший, а саме Сергій Васильєв, має право на такий погляд, на таку презентацію особистостей і подій. Пригадуючи і так точно визначаючи місце на театральній мапі Києва кінця 80-х років минулого сторіччя «Театрального клубу» Олега Ліпцина, дивацьких експериментів Анатолія Чиркова у Театрі-студії «Тані Голубенцевої», увиразнюючи людяність героїв однієї з кращих вистав Віталія Малахова «Про мишей і людей». Особливо цікавими та актуальними виглядають сьогодні, коли в театральному просторі Києва, під дахом Національного театру імені Лесі Українки оселилися герої нової вистави «Дім» Андрія Жолдака, виглядають міркування критика про мандри-хитання цього – одного із найбільш епатажних режисерів сучасності. Вважаємо, що ця книга, яка не лише своєю інформаційною складовою, а й інтонацією викладу наближає історичний контекст та його героїв до сьогодення – одне із найбільш потужних і значних літературно-критичних напрацювань С. Васильєва. Критика, який не тільки володіє і знається на тонкощах театральних професій, а й вдивовижу точно, з глибоким розумінням вказує на те, чого більшість не помічає у художніх творах інших видів мистецтва.

Звісно, наукових видань, напрацьованих театрознавцями в останні роки, набагато більше, і кожне із них заслуговує окремого аналізу та вдумливої, виваженої оцінки. Підкреслюючи різножанровість зазначених вище монографій, доцільно, на наш погляд, надалі замислитися й над тими зрушеннями, що сьогодні переживає національний театр, прагнучи рішуче

розірвати лещата минулого. Чи конструктивний цей рух? До чого він може призвести? Так, сьогодні ми говоримо і дискутуємо про театр документальний, імерсійний, постдраматичний і т. д. А чи залишився і потрібен нам просто Театр? І, як у такій ситуації вибудовувати аналітичні підходи і методи визначення театрального процесу? Висловимо переконання, що тільки у відкритій дискусії – спираючись на теоретичні узагальнення, методологічні поради і практичний досвід колег з інших мистецьких осередків країни, можливо принципово оновити функції театрознавства та його інструментарій. Поєднавши минуле і сьогодення, наблизитися до відповідей на найбільш актуальні питання, пов'язані зі сприйняттям і розумінням як старих, так і новітніх форм театру. І таким чином – забезпечити урізноманітнення подальших наукових досліджень.

ГНАТЮК Лілія Романівна,

кандидат архітектури, доцент, доцент
кафедри комп'ютерних технологій
дизайну і графіки ДУ «КАІ».

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У САКРАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ.

Вступ. Сакральний простір традиційно розглядається як інтегрований комплекс, де різні види мистецтв формують єдину духовну цілість. Проте сучасний розвиток технологій і культурних практик ставить нові виклики щодо розуміння і практичного втілення синтезу мистецтв у релігійних комплексах. Проблемою дослідження є недостатня вивченість механізмів взаємодії традиційних і новітніх мистецьких виразів у храмовому середовищі. Метою є виявлення особливостей і потенціалу синтезу мистецтв у сакральному просторі за допомогою міждисциплінарного підходу.

Методи. Дослідження базується на комплексі методів: аналіз літератури, історико-компаративний аналіз, герменевтика сакральних символів, емпіричні методи збору даних (опитування віруючих, спостереження, експертна оцінка). Запропонована гіпотеза перевірювалася шляхом порівняння традиційних і сучасних випадків мистецького синтезу в сакральних просторах за критеріями впливу на духовне сприйняття.

Результати. Синтез мистецтв у сакральному просторі є ключовим чинником формування цілісного релігійного досвіду, що поєднує в собі архітектурні, художні, музичні та літургійні елементи. Наприклад:

Володимирський собор у Києві демонструє гармонійне поєднання традиційної православної архітектури з багатим іконописом і золоченою декоративною пластикою. Використання кольору, світла й орнаменту в інтер'єрі сприяє створенню глибокого духовного простору, де кожен елемент доповнює інший, утворюючи єдину мистецьку мову (рис.1).

Храм Святого Архангела Михаїла у Львові (рис.3) ілюструє сучасний підхід до синтезу мистецтв: впровадження аудіовізуальних інсталяцій під час богослужінь. Звукові ефекти, продумані світлові сцени і модерний живопис підтримують символіку храму та підсилюють емоційний резонанс віруючих.

У готичній катедрі Нотр-Дам у Парижі (рис.2) – класичний приклад традиційного синтезу мистецтв: велична архітектура, вітражі із біблійськими сюжетами, театр релігійних обрядів і музика органа. Взаємодія цих мистецтв створює особливу атмосферу духовного піднесення, що зберігається століттями.

Втім впровадження новітніх технологій, таких як проектування світла, звуковий дизайн і мультимедійні інсталяції, дозволяють розширити межі класичного синтезу мистецтв. Наприклад, у деяких новозбудованих храмах Європи застосовуються інтерактивні елементи, що залучають відвідувачів до глибшого занурення у сакральне середовище (рис.4).

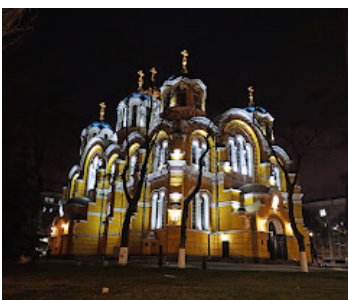


Рис. 1.
Володимирський
собор у Києві

<https://uk.wikipedia.org>

Рис. 2. Храм Святого
Архангела Михаїла у
Львові

<https://sykhiv.media/>

Рис. 3. Катедрa Нотр-Дам
у
Парижі.

<https://uk.wikipedia.org/wiki/>

До прикладу незвична інсталяція у єпископальному соборі Сан-Франциско, США. Собор прикрашено тисячею атласних стрічок, що

прикріплені під самим склепінням. Вони нагадують вітраж у повітрі. Інсталяцію супроводжує світлове шоу та музика. За задумом Анни Патерсон, яка створила інсталяцію, стрічки символізують наші молитви і мрії, що підіймаються до неба, а світло — благодать, яка опускається до нас із небес.



Рис. 4. Єпископальний собор у Сан-Франциско, США
<https://credo.pro/2014/01/109081>

Опитування віруючих показали, що багатшаровий мистецький вплив на сакральний простір підсилює їх відчуття духовної присутності та емоційної близькості з божественним. Це свідчить про те, що комплексний синтез мистецтв не лише збагачує естетичний досвід, але й має важливе психоекологічне значення.

Дослідження виявило, що синтез мистецтв у сакральному просторі зберігає свою базову роль як у традиційних, так і новітніх культурах, проте сучасні технології (світло-, звукорежисура, інсталяції) значно розширюють можливості духовного впливу. Зібрані дані підтвердили, що комплексність мистецьких елементів позитивно корелює з глибиною духовного досвіду віруючих. Натомість небажання поставити на службу церкві сучасні засоби комунікації та новітні технології призводять до комплексу проблем котрі особливо виразно проявились під час пандемії та повномасштабної війни:

- відтік з церков частини молоді та людей середнього і старшого віку;
- втрата зв'язку з тими прихожанами котрі змушені були виїхати за межі населеного пункту, а нерідко й України;

– маргіналізація громад.

Отримані результати свідчать про необхідність інтеграції традиційних і сучасних мистецьких практик для підтримки сакрального простору на рівні духовного і культурного значення.

Висновки. Синтез мистецтв у сакральному просторі є багатовимірним феноменом, що поєднує історичні традиції та сучасний інноваційний досвід. Використання новітніх технологій підсилює ефективність мистецького впливу, що має суттєве значення для сучасних духовних практик. Ці результати підкреслюють актуальність і ефективність синтезу мистецтв у формуванні сакрального простору, а також відкривають перспективи для подальшого наукового пошуку у напрямі інноваційних методів і технологій у храмовій культурі. Подальші дослідження можуть зосередитися на детальному аналізі конкретних технологічних рішень та їхній інтеграції в сакральному просторі.

ГОРБИК Олена Олександрівна,
кандидат архітектури, доцент, доцент
кафедри Основ архітектури і
архітектурного проектування КНУБА.

КИЇВСЬКІ АРХІТЕКТОРИ-ШІСТДЕСЯТНИКИ: УНІКАЛЬНІСТЬ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ ПОКОЛІННЯ В КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ.

Творчий досвід покоління київських архітекторів-шістдесятників мав в основі світогляд, сформований соціальними процесами та аритмічними змінами державної ідеології, які відображались в фаховій освіті 50-х років ХХ ст. Унікальний сплав академізму, національного традиціоналізму і інтернаціонального неомодернізму позначає роки навчання покоління шістдесятників в київських вишах з факультетами архітектури – КХІ (нині НАОМА) та КІБІ (нині КНУБА).

Покоління шістдесятників – це покоління «дітей війни», шкільні роки яких припали на 40-50-і роки, а фахова вища освіта на 50-і роки. Відтак їх творча реалізація тривала протягом 60-70-х років. Повоєнне студентство являло соціальне різноманіття, яке мали балансувати академічно освічені викладачі. 1950 рік – час чергових сталінських репресивних «чисток»,

проголошення «боротьби з космополітизмом», в т.ч. в середовищі викладачів-архітекторів. Після смерті Сталіна 1953 р. і згортанням персональних репресій, в галузі архітектури вже в 1955-57 рр. сталась «репресія» щодо стилістики історизму та традиціоналізму. Постанови про «боротьбу з надмірностями в архітектурі» призвели до змін в викладанні.

Початок фахової освіти покоління київських архітекторів-шістдесятників припав на період, коли стильовим мейстрімом в архітектурі був неокласицизм і паралельно – «народність», яка призводила до пошуків національної своєрідності в архітектурі. В 1950-і роки Київ надзвичайно активно розбудовувався, архітектура отримала апробацію стилістики українського необароко поруч з яким здійснювались імперсько-радянські неокласичні форми, утворюючи дидактичну (навчальну) роль мистецтва і архітектури в формуванні державних суспільних ідеалів. Нові ансамблі формували центр Києва і світогляд киян-шістдесятників, поколінь налаштованих на прогрес, морально-етичні цінності, поцінування самотності національного. Це співпадало з віковими емоціями впевненості в «світлому майбутньому».

Під час навчання у вишах покоління архітекторів-шістдесятників, з 1955-57 рр. відбувся перехід до неомодернізму. Державою був підтриманий соціальний запит на розселення комуналок відповідною вимогою масового житлового проектування і будівництва: з'являються перші експериментальні цегляні панелі, ідея переходу до панельного масового, серійного і стандартизованого будівництва. Неомодерністська стилістика вимагала функціональності, новаторських конструкцій і будівельних технологій, економності матеріалів. В освіті архітекторів почали домінувати технічні предмети, велика увага приділялась технічним кресленням, архітектурним деталям та конструктивним сполученням (вузлам).

Такий сплав в фаховій освіті 50-х років ХХ ст. навчального академічного досвіду з домінуванням стилістики сталінського неокласицизму і українського необароко та навчального технологічного досвіду неомодернізму сприяли становленню особливо широкої професійної амплітуди покоління київських архітекторів-шістдесятників.

ГОРДІЄНКО Ольга Олександрівна,
асистент кафедри дизайну КНУБА.

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ЕФЕКТИВНОГО РЕАБІЛІТАЦІЙНОГО ЛАНДШАФТНОГО ПРОСТОРУ.

Синтез (з грецької *synthesis* - з'єднання, складання) - процес поєднання різних елементів, явищ або частин у єдине ціле; синтез мистецтв має означення гармонійного поєднання різних художніх форм та виражальних засобів для створення єдиного образу середовища. У сучасному ландшафтному дизайні синтез мистецтв стає основою для створення інтерактивних, креативних і культурно значущих просторів, де природа, мистецтво та людина перебувають у гармонійному діалозі. Тому синтез мистецтв у дизайні садів і парків саме реабілітаційного напрямку стає поєднанням природних елементів із різними видами мистецтва (архітектурою, скульптурою, живописом, музикою, літературою тощо) з метою створення лікувально-оздоровчого середовища, яке сприяє відновленню фізичного, психоемоційного стану людини. Таким чином, синтез мистецтв у сучасних садах і парках формує новий тип простору - емоційно насиченого, естетично виразного й водночас комфортного для відпочинку та рефлексії.

Поєднуючи різні види мистецтв при створенні парку можна емоційно впливати на відвідувача та забезпечувати утворення багатогартовості простору, який переходить із площини сприйняття його суто з точки зору утилітарного характеру до символічного. Синтез різних видів мистецтв у ландшафті може підсилювати реабілітаційний й терапевтичний ефект ландшафтного середовища при створенні садово-рекреаційних зон при лікарнях та санаторіях та сприяти психологічному відновленню пацієнтів. Відомо, що мистецтво у природному середовищі здатне знижувати тривожність, покращує настрій та сприяє соціальній інтеграції. Відповідно з цим ландшафтні простори стають місцем соціальних комунікацій, зустрічей та спільної творчості, що буде направлена на відновлення психоемоційного стану людей із вадами: залучається так званий арт-терапевтичний ефект ландшафтного середовища, наповненого природними компонентами (рослинами, квітами, геопластикою, водоймами) у поєднанні з творами мистецтва. Це не тільки має естетичне та культурне значення, але й привносить лікувально-оздоровчі результати реабілітації. Також створювані ландшафтні об'єкти реабілітаційного спрямування із залученням мультимедійних об'єктів здатні сприяти фізичній реабілітації за рахунок

залучення новітніх технологій при побудові і прокладанні маршрутів, що стимулюватимуть рухову активність певними напрямками і заданим ритмом.

Якщо розглядати кожний вид мистецтва окремо один від одного та їх вплив на реабілітаційну функцію парку, то спочатку доцільно сказати про взаємодію архітектурних форм з ландшафтом як їх природним компонентом., Залучення до паркового середовища архітектури, що є одним з видів мистецтва, допомагає створювати безбар'єрний простір, естетичний і функціональний за рахунок використання зручних доріжок, ергономічних паркових лав та альтанок для людей з обмеженими можливостями.

Скульптура та декоративне мистецтво доповнює створюваний дизайнером образ ландшафтного утворення, залучені форми і кольори повинні викликати позитивні емоції. Живопис і колористика доповнюють паркове середовище, урізноманітнюють його, використовуючи методи кольоротерапії - лікування за допомогою кольорів. Правильний їх добір кольорів та сполучень здатен стимулювати зір і настрій, застосування гармонійних контрастів – викликати подив у відвідувачів й зацікавленість в баченому, прогнозуючи театральну сценарність в композиційній будові утворюваного ландшафтного простору.

Неперевершений лікувальний ефект має залучення музики у ландшафтну композицію: за допомогою звукового дизайну можна створювати спеціальні зони розслаблення із залученням класичної музики, посиленням звуків оточуючої природи, співу птахів, шепотіння листя, мірного дзюрчання води. У природне середовище парку можуть бути залучені окремі літературно-поетичні елементи, представлені цитатами класичних і сучасних авторів на введених у простір табличках чи каменях, що надасть ландшафтному простору ефект «розмовності», закадрового голосу, поновить втрачену в наш час міфопоетичну змістовність садів та парків доби класицизму-романтизму, наповнить глибоким змістом і художніми образами окремі тематичні куточки і зони ландшафтних утворень, присвячених певним художнім чи літературним образам, поглибить їх сприйняття утворюваних залученням засобів візуальної комунікації.

Художні інсталяції та інтегроване мистецтво можуть бути представлені арт-об'єктами, створеними з природних та штучних матеріалів; світловими та інтерактивними інсталяціями, що формують особливу атмосферу у вечірній час, створюють романтичний чи містичний настрій, емоційно збагачують простір, направляють й як добрий дворецький супроводжують в ньому. Театр і перформанс у ландшафті в означенні виявлення певної ідеї чи емоції, завдяки впровадження "живого мистецтва", що створюється залученням відкритих сцен чи майданчиків для терапевтичних заходів (арт-терапія, казко- та міфотерапія, театралізовані вистави) й змушує глядачів до роздумів чи участі в них.

Інтерактивні інсталяції для залучення відвідувачів садів та парків стають зараз доволі популярними. Залучення в новостворюваний природний ландшафт компонентів різних видів мистецтва, методів з психології та відновлювальної медицини, здатне сприяти гармонізації емоційного стану й стимулювати відновлювальні психофізіологічні процеси. Активне залучення різних видів мистецтв, їх синтез при проєктуванні і створенні об'єктів природи – садів та парків – відкривають нові можливості в процесах психологічної та фізіологічної реабілітації, формування нових підходів до утворення ландшафтного простору, які будуть направлені на полегшення просторової орієнтації, особливо для людей із когнітивними порушеннями й повернення людей, які потребують допомоги, до нормального повноцінного життя.

ГУБАНІЩЕВ Олег Володимирович,
аспірант кафедри теорії, історії
архітектури та синтезу мистецтв НАОМА.
Науковий керівник: Ширяєв Т. В.,
Кандидат архітектури, старший
викладач кафедри архітектурного
проєктування НАОМА.

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ЯК ПРИНЦИП ФОРМУВАННЯ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА ПІДЗЕМНИХ ГРОМАДСЬКИХ СПОРУД

Підземні громадські простори, такі як станції метрополітену, фунікулери, пішохідні переходи та торговельні центри, є унікальним середовищем для синтезу мистецтв, де архітектура поєднується з образотворчим мистецтвом, скульптурою, декоративно-прикладними елементами та специфічним освітленням. *Синтез мистецтв* тут не лише естетизує простір, але й виконує функціональну роль: пом'якшує відчуття замкненості, орієнтує відвідувачів, створює емоційний комфорт і відображає соціокультурні процеси. У сучасних умовах війни та екзистенційних викликів в Україні, такі простори набувають додаткового значення як місця рефлексії та культурної стійкості, сприяючи ревіталізації спадщини та інтеграції новітніх технологій.

Перші приклади такого синтезу з'явилися ще в давні часи – у печерних храмах і скитах, де архітектура поєднувалася зі скульптурним різьбленням, іконописом та грою світла від вогню. Києво-Печерська лавра чи римські катакомби – це не просто підземні приміщення, а художньо організовані простори, в яких архітектура та мистецтво утворюють єдину систему духовного впливу. Історичний досвід свідчить, що навіть у жорстких умовах підземелля люди завжди прагнули створювати красу.

Сучасність значно розширила цю концепцію. Нині підземні простори не обмежуються ритуальними чи захисними функціями, а стають громадськими осередками – музеями, виставковими залами, театрами, транспортними станціями чи укриттями. Вони перетворюються на платформу для взаємодії людини з мистецтвом. Наприклад, у підземному музеї Лувр-Карусель у Парижі архітектура гармонійно поєднується з експозиційним мистецтвом, створюючи культурний простір під міським ландшафтом.

Однак замкненість і брак природного світла ускладнюють сприйняття таких просторів, що вимагає *естетичної компенсації*. Художній синтез стає інструментом психологічної гармонії. Світло, колір і звук відіграють роль емоційних орієнтирів. На станції метро “Видубичі” в Києві дзеркальні поверхні та кольорове освітлення створюють ілюзію просторової відкритості, долаючи відчуття ізоляції.

Серед мистецьких засобів у підземній архітектурі найвизначальнішу роль відіграє *світло*. Воно виконує не лише практичну, а й композиційну функцію, формуючи емоційний сценарій простору. У соляних шахтах Велички (Польща) світло підкреслює кристалічну текстуру порід, створюючи ефект небесного сяйва. Схожий підхід застосовується на станції метро “Toledo” у Неаполі, де сині мозаїки та світлові потоки імітують підводний світ.

Коли світло стає активною частиною композиції, архітектура набуває динаміки. Цей ефект посилюється *пластикою форм і ритмом*. Плавні об'єми, вигнуті стелі та ритмічне чергування світлових акцентів створюють емоційний рух. Станція “Золоті ворота” в Києві є прикладом гармонії архітектурного ритму та мозаїчного декору, де художня ідея підтримує архітектурну логіку.

Матеріали та фактури також відіграють важливу роль, надаючи штучному підземному середовищу вони відчуття природності чи монументальності. У підземному музеї Голокості в Осло комбінація грубого бетону та полірованого металу створює атмосферу напруги, емоційно насичуючи простір пам'яті. У конструкції «плаваючий дворику» - площа

підземного входу, Су Чжоу Ши (Китай) використано напівпрозорі композити, що забезпечують візуальний зв'язок із поверхнею.

Синтез доповнює *монументально-декоративне мистецтво*, яке в підземних спорудах не лише прикрашає, а й несе смислове навантаження. Так, кожна станція метрополітену Стокгольму є унікальним художнім простором, що розкриває теми історії чи природи. У Харкові ж на станції “Університет” мозаїчні панелі символізують знання та духовний розвиток.

Розвиток синтезу мистецтв підтримується *сучасними технологіями*. Цифрові засоби дозволяють створювати інтерактивні простори, що реагують на присутність людини, змінюючи світло чи колір залежно від часу або подій. У медіа-музеї ARS Electronica Center у Лінці (Австрія) архітектура, звук і відеопроєкції об'єднані в єдину систему. Схожі підходи застосовуються в українських укриттях-школах 2023–2024 рр., де інтерактивні панелі виконують функції освітлення, орієнтації та навчального медіа.

Звук у підземних просторах стає елементом художньої драматургії. Керовані акустичні ефекти, природне відлуння чи спеціально створений звуковий фон формують відчуття простору. У печерах Млинки на Тернопільщині звукові перформанси використовують природну реверберацію, перетворюючи музику на частину архітектури. Це підкреслює, що підземний простір — це не статична оболонка, а резонуюче середовище.

Синтез мистецтв має й *психологічний вимір*. Колір, світло, ритм і звук діють як засоби емоційної терапії, допомагаючи людині адаптуватися до замкненого простору. В українських шкільних укриттях застосовуються теплі кольори, м'яке світло та тематичні малюнки, що знижують тривожність і створюють відчуття безпеки, проте ці простори потребують більш уважного естетичного підходу з огляду на актуальність їхнього використання.

Ще одним напрямом є *відтворення природних мотивів* у штучному середовищі. Підземний парк Lowline у Нью-Йорку використовує дзеркала для передачі денного світла, створюючи ілюзію природного ландшафту. У проєкті ж підземного парку-укриття у Львові (2023 р.) цифрові екрани з природними образами формують “віртуальну природу”.

Підземні простори поступово втрачають суто утилітарний характер, набуваючи *соціокультурного значення*. Вони стають місцями колективного досвіду та пам'яті. Підземні простори комплексу Reso в Монреалі чи київського метрополітену ілюструють, як архітектура й мистецтво створюють простір культурної взаємодії. В Україні, з її традицією підземної архітектури – від печер до сучасних укриттів, – синтез мистецтв має особливе значення.

Підземелля Львівського історичного музею чи Музей “Територія терору” поєднують стару кладку, світлотінь і медіаінсталяції, створюючи потужний емоційний ефект, що з’єднує минуле з сучасністю.

Отже, синтез *мистецтв у підземних громадських спорудах* перестав бути лише прикрасою, ставши важливим принципом проектування. Усі елементи – від освітлення до звукового оформлення – інтегруються в єдину художньо-просторову концепцію. Архітектор виступає куратором міждисциплінарного процесу, що формує середовище для сприйняття, комунікації та саморефлексії.

Реалізація цього принципу вимагає співпраці архітекторів, художників, інженерів, дизайнерів і психологів. Синтез мистецтв стає синтезом професій, результатом якого є не просто споруда, а культурний феномен. Таким чином, синтез мистецтв у підземній архітектурі – це спосіб гуманізації техногенного простору, що відновлює зв’язок людини з природою, історією та культурою там, де ці зв’язки фізично втрачені. У цьому полягає суть сучасної підземної архітектури – перетворення технічного середовища на простір емоційного та духовного досвіду.

ДЕМ’ЯНЧУК Ольга Іванівна,
магістр кафедри дизайну КНУБА.
Науковий керівник: Хараборська Ю. О.,
кандидат архітектур., доцент КНУБА

ВІД ТРАДИЦІЙНОГО ДО УНІВЕРСАЛЬНОГО ДИЗАЙНУ: ЕВОЛЮЦІЯ ДОСТУПНОСТІ

Сучасний дизайн перебуває у стані глибоких трансформацій, що охоплюють як технологічну, так і соціокультурну сфери.

Тривалий час дизайн спирався на стандартизовані параметри, орієнтовані на умовного «середнього» користувача. Такий підхід забезпечував раціональність, проте виключав значну частину суспільства — людей з інвалідністю, літніх осіб, батьків із малими дітьми або тимчасово травмованих. Простір ставав не лише фізично, а й психологічно недоступним.

Із розвитком гуманістичної парадигми та поширенням ідей соціальної справедливості у другій половині XX століття сформувалася концепція універсального дизайну — філософії створення середовища, що є зручним, зрозумілим і безпечним для кожного, незалежно від віку чи стану здоров'я. Якщо раніше його метою було створення загального естетично привабливого та функціонального простору, то нині центральним орієнтиром стає людина, як індивід, з усім різноманіттям її фізичних, сенсорних, когнітивних і вікових особливостей. Проектування перетворюється з технічно-художнього процесу на засіб соціальної участі, рівності й інклюзії.

Спочатку доступність трактувалася переважно як технічна вимога, пов'язана з регламентами будівництва — наявністю пандусів, поручнів, широких проходів і санітарних приміщень. Згодом стало очевидно, що справжня інклюзивність охоплює значно ширший спектр — від емоційної та психологічної безпеки до соціальної залученості людини. Універсальний дизайн у цьому розумінні — не просто сукупність технічних норм, а культурна стратегія формування гуманного середовища, де кожен відчуває комфорт.

В умовах війни в Україні проблема інклюзивності набуває особливої актуальності. Зростає кількість осіб із тимчасовими або постійними порушеннями мобільності, зору чи слуху, для яких безбар'єрний простір є не лише питанням комфорту, а передусім необхідною умовою соціальної адаптації. Універсальний дизайн у таких обставинах виконує роль чинника ресоціалізації, сприяє формуванню почуття безпеки й належності до суспільства.

Сучасна практика універсального дизайну орієнтована на створення середовища рівних можливостей для всіх користувачів. Йдеться не лише про архітектурний простір, а й про дизайн інтер'єрів. Простір має бути інтуїтивно зрозумілим і безпечним, незалежно від віку, освіти чи фізичного стану користувача. Доступність поступово інтегрується у саму структуру проектування, стаючи невід'ємним критерієм якості. Універсальний дизайн синтезує технічну доцільність, ергономіку, естетику, етику та психологічний комфорт, формуючи новий тип взаємодії людини і середовища.

В українській архітектурно-дизайнерській практиці зростає увага до впровадження принципів універсального дизайну. Проектування сучасних просторів базується на поєднанні функціональності, ергономіки, екологічності та психологічного комфорту користувача. Такі інтер'єри виконують не лише естетичну, а й соціальну функцію, сприяючи відчуттю безпеки, рівноваги та залученості людини до середовища.

Психологічна складова універсального дизайну є ключовою. Важливо, щоб людина не лише мала фізичний доступ до простору, а й почувалася у ньому впевнено та гідно. Це досягається завдяки продуманій логіці руху, зниженому сенсорному навантаженню, збалансованому освітленню, гармонійній кольоровій палітрі та контрольованій акустиці. Інтуїтивно зрозумілий простір «спілкується» з людиною мовою світла, форми й матеріалу, формуючи відчуття безпеки та прийняття.

Соціальний вимір доступності полягає у створенні умов, що забезпечують автономність користувача без потреби сторонньої допомоги. Такий підхід утверджує почуття власної гідності й стимулює розвиток культури взаємоповаги. У публічних просторах — музеях, вокзалах, ресторанах, кав'ярнях — інклюзивність виступає важливим чинником соціальної згуртованості та довіри.

Перехід до універсального дизайну є показником суспільної зрілості. Це шлях від формальної функціональності до усвідомлення цінності людського досвіду. Сучасна архітектура й дизайн мають поєднувати технологічні досягнення з емпатією, етикою та культурною ідентичністю. Для України впровадження принципів універсального дизайну набуває стратегічного значення у процесі післявоєнного відновлення: метою є не лише реконструкція зруйнованих будівель, а створення нового, відкритого й безпечного середовища, орієнтованого на всіх громадян.

Еволюція від традиційного до універсального дизайну є закономірним етапом розвитку сучасного суспільства, що прагне рівності, інклюзії та гармонії. Такий підхід формує середовище, у якому кожен має змогу реалізувати себе, а архітектура і дизайн стають втіленням людяності, культури та соціальної відповідальності.

ЄМЕЛЬЯНОВА Валентина Олегівна,
студентка кафедри архітектури та
просторового планування ДУ «КАІ».
*Науковий керівник: Марковський А.І.,
доктор архітектури, доцент,
професор кафедри архітектури та
просторового планування ДУ «КАІ».*

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕГРАЦІЇ ТВОРЧИХ МАЙСТЕРЕНЬ У ЖИТЛОВУ СТРУКТУРУ.

Актуальним завданням є визначення особливостей інтеграції творчих майстерень у житлову структуру та обґрунтування доцільності поєднання житлової, ремісничої та культурної функцій.

Функціональне зонування внутрішніх дворів дозволяє поєднати різноманітні потреби мешканців та забезпечити комфортне використання простору. У традиційних історичних подвір'ях функції були доволі умовні: частина відводилася під господарські потреби, частина — під відпочинок або утримання тварин. Сучасні стандарти житлової забудови вимагають чіткого розмежування зон і продуманого сценарного використання простору.

У сучасному підході до інтеграції житлових та громадських функцій перші поверхи використовуються як комплекс комерційних та культурних просторів. Сюди входять магазини, кафе, ресторани, студії, невеликі майстерні, творчі лабораторії та освітні простори. Така організація дозволяє створювати живу вулицю, що особливо добре працює в районах із традиційною квартальною забудовою, де мешканці активно взаємодіють із простором і отримують доступ до сервісів без необхідності виходити за межі кварталу. Водночас творчі функції можуть ефективно розміщуватися як на перших, так і на останніх поверхах, залежно від специфіки діяльності та потреб у приватності чи відкритості простору.

Особливо важливим є поєднання житлової функції з ремісничою та творчою діяльністю, що відновлює традиційні моделі історичних міст, де перші поверхи будівель часто використовувалися для майстерень або торговельних приміщень. Сьогодні цей принцип може бути переосмислений у формі сучасних творчих осередків, студій, художніх ательє, архітектурних бюро, дизайнерських просторів або спільних креативних хабів. Прикладом може слугувати концепція «кварталу митців» у відновлених історичних частинах

європейських міст, де студії, галереї та невеликі ремісничі майстерні органічно інтегровані у структуру житлових будинків. Подібні підходи найкраще реалізуються в історичних ареалах, середній та малоповерховій забудові, а також поруч із важливими візуальними домінантами та на основних пішохідних, але не інтенсивних транспортних артеріях.

Внутрішні дворики та перші поверхи житлових будинків є оптимальними місцями для розміщення таких функцій. Вони забезпечують безпосередній зв'язок із пішохідним середовищем, природне освітлення та можливість організації відкритих просторів для виставок, демонстрацій або проведення майстер-класів.

Концепція «кварталу митців» передбачає створення компактного ансамблю, у якому житлові, виставкові, навчальні та виробничі простори взаємодіють у межах єдиного архітектурного середовища. Такий квартал може включати:

- житлові секції для художників і майстрів;
- спільні майстерні для ремесл (кераміка, деревообробка, текстиль, металопластика тощо);
- експозиційні та галерейні простори;
- зони неформального спілкування - дворики, кав'ярні, внутрішні проходи;
- навчальні студії, де проводяться майстер-класи.

Отже, особливості інтеграції творчих майстерень у житлову структуру полягають у комплексному поєднанні просторових, функціональних та соціокультурних чинників, серед яких можна виокремити такі:

Просторові особливості розміщення:

- розташування майстерень переважно на перших поверхах житлових будинків, де забезпечено безпосередній контакт із пішохідним середовищем;
- організація творчих просторів на останніх поверхах, коли важливі приватність, відокремленість або особливі умови природного освітлення.

Містобудівні умови:

- інтеграція в райони із традиційною квартальною забудовою;
- розміщення в малоповерхових і середньоповерхових історичних ареалах, де творчі майстерні можуть продовжувати ремісничі традиції міста;

Роль внутрішніх просторів:

- використання внутрішніх дворів як потенційних майданчиків для творчих подій, виставок, демонстрацій і неформального спілкування;

- формування напівпублічних просторів, що підтримують взаємодію між мешканцями та творчою спільнотою.

Функціональна взаємодія:

- створення умов для формування «кварталів митців» зі студіями, галереями, спільними майстернями й навчальними просторами;

- забезпечення можливості повсякденної взаємодії між мешканцями та творчими середовищами.

Соціально-економічний ефект:

- стимулювання локальної економічної активності та формування нових робочих місць;

- розвиток культурного середовища та креативного потенціалу території;

- посилення соціальної згуртованості громади через спільні події, комунікацію та відкритість творчих процесів.

Отже, інтеграція творчих майстерень у житлову структуру сприяє формуванню цілісного, активного та культурно насиченого міського середовища, у якому гармонійно поєднуються побутові, громадські та творчі процеси, посилюється локальна ідентичність, розвивається економічна й соціальна взаємодія та створюються умови для сталого й різноманітного міського життя.

ЖИДКОВА Тетяна Володимирівна,

кандидат технічних наук, доцент, доцент
кафедри комп'ютерних технологій
дизайну і графіки ДУ «КАІ».

СУЧАСНИЙ СТІНОПИС ЯК ОБ'ЄКТ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ.

Останнім часом серед дизайнерів та мистецтвознавців було проведено опитування щодо можливості або неможливості вважати сучасний стінопис як один з різновидів графічного дизайну.

Думки відрізнялись, одні говорять про те що графічний дизайн не є стінописом. Тобто стінопис – це вид монументального пристосований до міського середовища. Графічний дизайн це галузь створення візуальних комунікацій, яка поєднує мистецтво та функціональність для передачі певних повідомлень цільовій аудиторії.

Сучасні стінописи виконують різноманітні функції як у міському середовищі, так і в інтер'єрі громадських приміщень. Перш за все призначення стінопису є емоційний компонент – підвищення зорового комфорту, міського середовища та культурно-просвітницька функція як засіб популяризації мистецтва, визначення та збереження культурних традицій, залучення та збагачення культурного життя громади.

Однією з головних функцій є також інформативність та вплив на масову свідомість через передачу інформації про військові або соціальні події, що відбуваються в суспільстві, політичні або культурні проблеми. Стінописи сприяють ідентифікації людей, об'єднанню за певними принципами, усвідомленню належності до спільноти. Прикладом цього є сучасні патріотичні мурали, що з'явилися в містах України за останні кілька років, присвячені військовим, які боронять Україну, тим хто вижив, отримавши поранення, катування в полоні, але не втративши гідності, а також всім, або загинув, захищаючи територіальну цілісність та життя народу нашої країни.

Особливо слід відзначити доведений фахівцями лікувальний вплив стінописів. Доведено, що певні кольори й сюжети стінопису в інтер'єрі й екстер'єрі лікувальних закладів сприяють прискоренню одужання хворих. Відповідні стінописи в укрітті дитячих дошкільних закладів та загальноосвітніх шкіл допомагають зберегти ментальне здоров'я під час обстрілів українських міст.

Є приклади забезпечення орієнтації в просторі за допомогою тематичних муралів на стінах одноманітних будинків спальних мікрорайонів, що дозволяють швидко знайти потрібну локацію.

Функція забезпечення інклюзивності міського середовища – сучасні стінописи сприяють поліпшенню орієнтації в просторі для осіб з порушенням зору, може виконувати роль маркування маршруту, привернення уваги до конкретних об'єктів або визначених місць. Інтер'єрні стінописи з тривимірними елементами використовують в музеях для тактильної взаємодії та залучення осіб з порушенням зору до мистецтва.

Сучасні стінописи як екстер'єрні, так і інтер'єрні мають певну кількість спільних рис з постерами та плакатами. І ті інші створені для масової комунікації в суспільстві.

Основний аргумент щодо відмінності цих понять є матеріали та техніка створення, розміщення, тривалість існування. Стінопис це витвір мистецтва, а плакат це графічний твір друкований або цифровий аркуш що легко розмножується. Але сучасні стінописи далеко не завжди є витвором мистецтва. Щодо розмноження, то під час створення стінопису інколи використовують трафарети для розповсюдження твору на різних локаціях. Стінописи також можуть бути зорієнтовані на короткочасне існування на визначений період.

Отже, сучасний стінопис – це є поєднання живопису, дизайну середовища, графічного дизайну та архітектури.

ЖУКОВА Аліса Олександрівна,
студентка КНУБА, спеціальність
«Дизайн».

Наук. керівник: Ус В. Ф.
кандидат технічних наук, доцент
кафедри нарисної геометрії та
інженерної графіки КНУБА

ЕКО-ДИЗАЙН У КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ ХХІ СТОЛІТТЯ, ЗОКРЕМА ДИЗАЙН ІНТЕР'ЄРУ.

У нашому сьогоденні тема збереження довкілля та свідоме ставлення до підтримки екологічного балансу на Землі є однією з найактуальніших та найважливіших, бо світ змінюється дуже стрімко, й ми переосмислюємо наші соціально-культурні цінності. У мистецтві екологічний дизайн це не лише про сучасні модні тенденції, а й про відповідальність. Ми, студенти архітектурного факультету, також розуміємо, наскільки важливим є звертати увагу не лише на естетичні складові, а й на екологічні, наприклад, наразі у широкому використанні величезна кількість не екологічних матеріалів для створення меблів, підлоги, елементів декору, тощо. Ми беремо це до уваги та використовуємо екологічні елементи для створення дизайнів вже в своїх студенських проєктах. Саме тому я бажаю розглянути тему еко-дизайну у

контексті соціокультурних трансформацій ХХІ століття, зокрема дизайн інтер'єру.

У чому полягає прояв еко-дизайну в архітектурі та інтер'єрах? У поєднанні естетики, комфорту і турботи про природу. Розглядаючи нашу столицю, Київ, переважно помічаємо відсутність еко-дизайну. Наразі це дійсно є проблемою для наших громадян та розвитку країни в рамках світу. Не дивлячись на це, багато молодих дизайнерів активно включають в свою роботу принципи еко-проектів. Наприклад, з 2019 року у Києві все ж з'явилося кілька ЖК, де були впроваджені вертикальні сади на фасадах, що справді навіть трошки змінює бачення людей дизайну і дає змогу вийти за рамки свого уявлення про архітектуру. В квартирних інтер'єрах ситуація краща і все частіше можна зустріти використання натуральних природних матеріалів, таких як дерево, камінь або перероблених матеріалів. Багатьом складно мислити ширше свого світогляду, але все ж знаходяться дуже оригінальні ідеї - до таких відноситься використання в дизайні плитки, що залишилася після реконструкції якогось іншого приміщення. Обов'язково пам'ятати про те, що такі рішення мають підвищувати комфорт мешканців, створювати емоційний зв'язок з природою і бути завжди корисними.

Еко-дизайн це - не просто напрям мистецтва, це соціокультурне явище. Світ прагне до усвідомлення важливості грамонії з природою. Розвиток цього напрямку набирає стрімких обертів. Активно розвиваються проекти, що поєднують еко-принципи з сучасними тенденціями дизайну. Все більше підприємств виготовляють меблі та декоративні елементи з вторинного дерева. Застосовуються енергозберігаючі системи опалення та вентиляції, а також невеличкі дворики, засаджені рослинами чи парки. Це покращує, так званий, мікроклімат. Будь-які приклади використання екологічного дизайну показують те, що він не обмежується естетичними аспектами, а формує в суспільства культурну поведінку і підвищує рівень екологічної свідомості.

Все, що було вказане вище, використовується не лише в приватних проектах, а й в публічних та культурних просторах. Це є дуже важливим не лише для збереження природи, а й самих людей, бо багато не екологічних матеріалів шкодять нашому здоров'ю. Наприклад, нещодавно всім відомий матеріал для оздоблення та конструювання меблів, ДСП, після досліджень у Франції був визнаний канцерогенним, після чого був заборонений в деяких європейських країнах повністю, а десь лише для використання в просторах призначених для дітей. Музеї, школи та виставки все частіше інтегрують природні матеріали та повторне використання ресурсів. Також наразі дуже популярним є використання сонячних батарей (також в Україні через планові

відключення світла). Впровадження в свої проєкти принципів екологічного дизайну дозволяє створити комфортне середовище й показує, що мистецтво є одним із інструментів соціальних змін, позитивного впливу на людей, навчанні їх дбайливо ставитись до природи.

Також, проходячи курс з дисципліни «Основи економічного розвитку», я також можу додати, що еко-дизайн є тісно пов'язаним з Глобальними цілями сталого розвитку, таких як ціль № 11 «Сталий розвиток міст і громад», ціль № 12 «Відповідальне споживання та виробництво» та ціль №13 «Боротьба зі зміною клімату». Ми реалізуємо дані принципи популяризацією екологічних технологій, впровадженням повторного використання матеріалів, розвитком зелених громадських просторів, а також навчанням нас, архітекторів та дизайнерів, принципів сталого дизайну.

У підсумку скажу, що еко-дизайн наразі постає не лише як напрям мистецтва, а і як соціально-культурне явище, що формує нові культурні сенси та допомагає суспільству усвідомити важливість гармонії з природою. Інтеграція принципів еко-дизайну в архітектурні та інтер'єрні проєкти дозволяє створювати простори, де краса поєднується з функціональністю та екологічною відповідальністю. Таким чином, еко-дизайн стає важливим елементом синтезу мистецтв та сучасних соціокультурних трансформацій.

ЗАЙЦЕВА Емма Іванівна,
викладач кафедри «Мистецьких
дисциплін» Закарпатської академії
культури і мистецтв, Заслужений діяч
мистецтв України.

ПОСТАНОВОЧНИЙ ПРОЦЕС ЯК ВЗАЄМОДІЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ УМОВНОСТІ XXI СТОЛІТТЯ.

(На прикладі вистав Закарпатського українського театру).

У сучасному театрі XXI ст. відбулися істотні зміни, що торкнулися всіх сторін його діяльності та пов'язані із застосуванням нових постановочних процесів у театральній умовності вистави. Український театр Закарпаття стає на інноваційний шлях розвитку, використовуючи досягнення нових технологій в основних складових постановочного процесу: режисерській експлікації, створенні сценографічного рішення нової вистави сценічного простору (декорація, костюмів, грим, світло, відео). Адже, нові технології мають

величезний вплив на розвиток професійного закарпатського театру як виду мистецтва: з'являються нові форми вистав та розвиваються сценічні технології постановочної творчості.

Взаємозв'язки у постановочних процесах та театральній умовності приділяли увагу науковці: Г. Веселовської, Н. Владимирової, Д. Горбачова, Н. Єрмакової, О. Клековкіна, О. Ковальчук, О. Красильникової, В. Фіалка, К. Юдова-Романова. Питання закарпатського сценічного дизайну розглядалися у працях (В. Андрійцьо, Й. Баглай, В. Габорець, І. Давидова, О. Зайцев та ін).

Театр як синтетичне мистецтво, що об'єднує літературу, музику, танець, живопис, архітектуру, в усі часи одним із перших реагує на появу нового. Сучасні театральні художники краю (Л. Белая, В. Степчук, П. Полудена, Л. Душина, І. Кульчицька) активно звертаються до попередньої спадщини своїх колег, широко використовуючи при цьому досягнення науки і техніки. У сучасних виставах художники та режисери розробляючи образ вистави, відходять від величезної роботи з виготовлення ескізів декорацій та костюмів, технічних розрахунків, креслень, описів предметів художнього оформлення та попереднього кошторису, а демонструють лише сценічні ефекти (дим, світло, відео) у своїх театральних проектах.

Віртуальне мистецтво, що увійшло в сучасний театр на початку XXI ст., внесло у театральну виставу унікальні можливості імітації реальності, відображення життя в тривимірному відображенні місця дії, трансформації часу і простору; сприяло вдосконаленню технологій створення вистави.

Організація простору сцени нерозривно пов'язана з новими досягненнями науки в технічному оснащенні театру. Світлове художнє оформлення, використання екранів і різних відеопроєкцій у сучасній виставі стає домінуючим засобом художньої виразності. Так, у музичній казці «Цвіт папороті» Ю. Чорі (реж. – нар. арт. України А. Філіппов, худ. – Е. Зайцева, 2014) постановники використали відео для створення казкової атмосфери. На великому екрані який був змонтований у глибині сцени демонструвались закарпатські краєвиди у різні пори року, що наповнювало сценічне дійство новими можливостями.

Прийом асоціативного екрану стає «класичним» для оформлення вистав («Судний час» І. Козака, 2009; «Щоденник Президента» – І. Козак, А. Філіппов, 2024). Важливою складовою такої сценографії є наявність у театрі відповідного, сучасного обладнання та програмного забезпечення.

Останнім часом театральні режисери вдаються до інтертекстуальності під час постановки вистав. Особливо часто це зустрічається при зверненні до

класичних драматичних творів. Так, вистава «Ласкаво просимо, пане Майор» І. Еркення (реж. – В. Семенцов, худ. – Л. Белої, 2011) художниця будує на сцені дерев'яну споруду червоного кольору, навколо якої розміщувався зелений сад. Щоб перекривати сценічний простір на першому плані була зроблена інтермедійна завіса (військова маскувальна сітка) в яку були вплетені різнокольорові троянди, як символ любові та закінчення війни.

Застосування мультимедійних технологій дало можливість створити на сцені театру незвичайний сценічний прийом. Завдяки різним цифровим відео ефектам, глядач опиняється у старій Англії («Здрастуйте, я ваша тітонька», 2013), або потрапляє у світ фентезі («Орфей та Евридіка», 2016).

У виставі «Орфей та Евридіка» Ж. Кокто (реж. – О. Саркісянц, художник – Е. Зайцева, 2016) сценічний простір відкритий, на сцені декілька елементів декорацій (два білих столика та кілька стільців). Стіни кімнати рухливі (шматки тканини), які збудовані від ігрового порталу до глибини сцени. У глибині сцени створений чарівний ліс (аплікація на тканині) по центру великі дзеркальні двері, як вихід у інший світ. Костюми для балету вирішені в чорно-білому кольорі. «Евридіка» – одягнута в ніжно-рожеву сукню, яка підкреслювала її жіночність та елегантність. «Орфей» – у білому фракку, а на голові золотий вінок.

З 2022 р. на закарпатській сцені відбувається новий етап театральної умовності. Сценічний простір продовжує бути порожнім і займає важливе місце в теорії знакових систем. Німецький драматург Й. Гете зазначав, що «сцену треба розглядати, як картину без фігур, яка останнє замінюється акторами». Так, вистава «Крик нації» Л. Колосович, О. Біла Донецького академічного драматичного театру (реж. – зас. арт. України – Л. Колосович, худ. – Е. Зайцева) на ужгородській сцені розповідає про трагічну долю українського поета В. Стуса. У зв'язку повною відсутністю коштів на постановку вистави створюється оформлення за допомогою елементів декорації, меблів, костюмів та світла. Так, у лівій частини сцени з'являються вісім побутових чорних стільців, які під час дії вистави змінюють свої функції. Спочатку вони, як стільці у клубі де виступає В. Стус, потім стають прилавком у шахтарській столовій на Донеччині, лавою суду, рядами у кінотеатрі. Права частина сцени віддана головному герою вистави поету В. Стусу (стілець на високих ніжках над яким звисала електрична лампа). В глибині сцени на білому полотнищі демонструвалися світлини з життя поета та держави.

З кожним новим театральним сезоном тенденція до інтерактивності стає головною у розвитку театральної умовності у виставах українського театру.

ЗАМНІУС Тетяна Геннадіївна,
студентка кафедри монументального
живопису ХДАДМ.
Науковий керівник: Котляр Є. О.,
Кандидат мистецтвознавства,
професор, член-кореспондент НАМУ,
Завідувач кафедри Монументального
живопису ХДАДМ.

ДІАЛОГ ПОКОЛІНЬ У МОНУМЕНТАЛЬНОМУ ЖИВОПИСІ: ВІД ОБРАЗІВ ВІЙНИ МИНУЛОГО ДО ХУДОЖНЬОГО ОСМИСЛЕННЯ СУЧАСНОЇ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Монументальний живопис є одним із найпотужніших засобів візуального вираження історичної пам'яті та колективного досвіду суспільства. Його місія — закарбувати у просторі не лише події, а й смисли, через які спільнота усвідомлює себе в часі. Однією з наскрізних тем монументального мистецтва ХХ – ХХІ ст. залишається тема війни, як символу втрати, жертвності та відродження. В Україні, де війна не раз ставала поворотним пунктом історії, саме монументальний живопис був і залишається своєрідним дзеркалом суспільних трансформацій. Образи війни в ньому змінювалися разом із зміною поколінь, а сьогодні вони стали частиною великого діалогу між минулим і сучасністю — між досвідом попередніх воєн і нинішньої боротьби українського народу за свободу. Цей діалог відображає не стільки естетику, скільки глибокий злам у суспільній свідомості: перехід від колективного героїчного міфу до особистісного, етичного осмислення війни як трагедії людини.

Пам'ять як основа художнього мислення. Монументальний живопис завжди працює з категорією пам'яті. У ньому фіксуються не лише історичні події, а й способи їхнього переживання. Покоління митців, що творили після великих воєн, осмислювали історію як обов'язок перед минулими поколіннями і формували уявлення про війну як про спільний подвиг і основу національної гідності. З часом, пам'ять перестала бути лише колективною. Вона стала більш індивідуалізованою, заглибленою у внутрішній досвід людини. І стінопис почав наближатися до конкретної людської долі, до особистого болю й страждання.

Трансформація мови монументального живопису. Післявоєнні десятиліття були часом утвердження героїчного епосу, а художня мова була урочисто

монументальною — вона мала підтримувати офіційну концепцію перемоги та єдності. Проте з часом мистецтво почало звільнятися від зовнішньої ідеологічної форми, де замість холодного дистанційованого ідеалу з'явилося живе переживання і внутрішнє співчуття. Художник почав ставати співрозмовником історії, що шукає а сенс існування в умовах руйнування. Монументальне мистецтво починає говорити не про велич, а про людяність.

Від міфу до зміна позиції митця. Кожне покоління митців має свою оптику війни. Для старших поколінь — це міф про жертовність і визволення. Для сучасників — це безпосередня травма, свідчення, досвід виживання. Сучасне мистецтво прагне не створювати символи, а зберігати правду, навіть якщо вона болісна. Монументальність тут не у масштабі зображення, а в глибині етичного послання. Митець стає не літописцем перемог, а свідком трагедії, який говорить мовою співчуття, стає співрозмовником.

Переосмислення монументального живопису в сучасному контексті виходить за межі традиційного простору — храмів, палаців, меморіалів. Воно входить у міський простір, у публічні місця, у простір повсякденності. Його масштаб уже не в метрах, а у впливі на свідомість. Якщо раніше монументальність асоціювалася з вічністю та стабільністю, то тепер — із рухом, реакцією, процесом пам'ятання. Мистецтво перестає бути застиглим знаком, а стає живим актом пам'яті. Цей процес особливо відчутний у часи війни, коли суспільство знову шукає візуальні образи, здатні передати силу і біль, відчай і стійкість. Монументальний живопис стає способом духовного опору — не лише через форму, а через саму присутність у просторі руйнування.

Пам'ять і сутність діалогу поколінь. У монументальному живописі — це не механічне наслідування форм чи сюжетів. Це передача внутрішньої енергії пам'яті, моральної відповідальності та національної свідомості. Кожне покоління художників додає до цієї розмови власний голос: старше покоління — голос віри у перемогу й відбудову; середнє — голос сумніву, болю, усвідомлення трагедії; сучасне — голос свідка, який бачить війну не як міф, а як щоденну реальність. Завдяки цій багатоголосності мистецтво не перетворюється на застиглу традицію, а лишається живим організмом. Минуле і сучасне не змагаються, а співіснують, створюючи безперервний культурний континуум. Саме через цей діалог утверджується духовна спадкоємність українського мистецтва, яка зберігати ідентичність навіть у часи руйнування.

Сучасний монументальний живопис в Україні, відображаючи війну на сході країни, набуває особливого значення. Він стає свідченням сучасних подій, вираженням болю та надії українського народу. Митці, використовуючи різноманітні техніки та матеріали, створюють потужні образи, які глибоко

вражають глядачів. Вони закликають до солідарності, до підтримки тих, хто постраждав від війни, до боротьби за справедливість та мирне майбутнє.

Приклади від минулого до сучасності: Панно на фасаді будівлі на пр. Визволителів, Київ. На торцевій стіні розташоване панно, в центрі якого велика п'ятикутна зірка з вінком та символічними деталями: гарматами, погонами та хрестом-плечиками. Панно виконане у яскравій кольоровій гамі, що характерно для радянського монументального мистецтва. Панно займає значну частину фасаду й добре помітне з вулиці. Тематика відображає колективний героїзм, ідеал служби Батьківщині та поєднує військову складову з виховним посилом.

Панно у вестибюлі станції метро «Дворець Україна» (колишня «Червонозарядна»), Київ. Вестибюль станції прикрашає панно з образом червоноармійця з гвинтівкою. Композиція відображає військово-історичну тематику, акцентуючи на образі солдата та символіці армії. Панно унаочнює поєднання воєнної історії та виховного посилу радянського монументалізму.

Період незалежності та сучасна російсько-українська війна (2014–2025). Після 2014 року українське мистецтво радикально змінило тональність. Художники говорять не про «героїзм», а про досвід болю, втрати, незламності й духовного спротиву. Мурал стає головною формою суспільного живопису.

У Дніпрі, на стіні котельні у дворі на розі вулиць Антоновича й Бандери, патріотичний мурал. На ньому зображена дівчина в українському вбранні із соняшником у руках, яка уособлює Україну. За її спиною стоїть український воїн, що символізує захист і мужність народу. Ідея малюнка належить Тимуру Левченку, втілення — Ірина Камбур. Образ підтримує українських військових, уособлює єдність народу, віру в перемогу та силу українського духу.

Біля київського кінотеатру «Жовтень» на вулиці Ярославській, мурал під назвою «Запорізький месник». Центральний образ — наймолодший Герой України, на рахунку якого збиття семи ворожих літаків Су-25 та однієї крилатої ракети за допомогою ПЗРК «Ігла». За словами авторів, цей мурал — можливість розповісти справжню історію 19-річного строковика Нацгвардії, який з перших місяців війни проявив мужність і майстерність у боях на Запоріжжі та нині продовжує боронити країну. Фреска уособлює відвагу, силу духу й незламність українських воїнів, що стоять на захисті України.

У селищі Рогань (Харківщина) Анастасія Худякова створила мурал «Вільна» площею 225 м². На ньому зображена молода жінка у вишиванці в жовто-блакитній гамі, що символізує Україну, свободу та національну ідентичність. Використані символи підсилюють патріотичний меседж. Мурал

передає свободу, незламність і надію українського народу, слугує частиною культурного фронту та перетворює стіну на символ єдності для мешканців.

Отже, діалог поколінь у монументальному живописі — це складний процес спадкоємності й оновлення, у якому минуле і сучасне постійно взаємодіють. Від героїчних мотивів минулої епохи до глибоко особистих і трагічних інтонацій сьогодення — українське мистецтво пройшло шлях від міфу до правди, від офіційного до щирого, від колективного до людського. Сьогодні монументальний живопис є не лише носієм пам'яті, а й свідком нової історії, яка твориться на наших очах. У ньому звучить голос усіх поколінь — тих, що пам'ятають минулі війни, і тих, що переживають війну тепер. Цей голос об'єднує країну в спільному досвіді, у спільній відповідальності й у спільному прагненні до життя.

ЗАРУБАЄВА Владислава Сергіївна,
студентка КНУТД, спеціальність
«Дизайн».

Науковий керівник: Слітюк О. О.
к.т.н., доцент, доцент кафедри
мультимедійного дизайну КНУТД

TIKTOK/INSTAGRAM ЯК ВИСТАВКОВИЙ ПРОСТІР

Цифрова трансформація мистецького поля відбувається з великою швидкістю, змушуючи переосмислити традиційні підходи до поширення мистецтва. Соціальні мережі TikTok та Instagram перетворилися з простих платформ для обміну та поширення контентом на повноцінні виставкові простори, що вимагає критичного осмислення цього феномену в контексті перехідних процесів у сучасному мистецтві [Instagram-маски, AR-мистецтво та віртуальна ідентичність. LB.ua. 2020. URL: https://lb.ua/culture/2020/02/13/449727_instagrammaski_armistetstvo.html].

Традиційна галерейна система, яка століттями визначала способи презентації та споживання мистецтва, зіткнулася з викликом цифрових платформ. Instagram, заснований у 2010 році, породив кілька трендів у мистецтві — від вертикального кіно до photo-friendly виставок, змінивши культуру сприйняття візуального контенту [Instagram-маски, AR-мистецтво та

віртуальна ідентичність. LB.ua. 2020. URL: https://lb.ua/culture/2020/02/13/449727_instagrammaski_armistetstvo.html].

Переосмислення фотографування у галереях призвело до появи нового критерію побудови експозиції – «інстаграмності», тобто можливістю виставки стати фоном для селфі. Проте питання залишається відкритим: чи можна розглядати соціальні мережі як легітимний виставковий простір, чи це лише інструмент просування традиційного мистецтва?

Зміщення фокусу з фізичної реальності у віртуальну стало послідовним кроком для галерейного мистецтва. У часи, коли глядачі дивляться на мистецтво через камеру, потрібно потрапити всередину екрану. Instagram надає зручну платформу для AR-мистецтва та інструменти широкому колу користувачів, перетворюючи соціальну мережу на демократичний виставковий простір [Як мистецькі майданчики ведуть Instagram. Bazilik Media. 2020. URL: <https://bazilik.media/iak-mystetski-majdanchyky-vedut-instagram/>].

Специфікою виставкового простору в соціальних мережах є :

1. Демократизація доступу. На відміну від традиційних галерей, соціальні мережі не мають географічних обмежень та фінансових бар'єрів для відвідування. Це створює нову модель взаємодії між митцем та аудиторією [Using social media to curate digital artworks can lead to increased and more dynamic public participation and engagement. LSE Impact Blog. 2017. URL: <https://blogs.lse.ac.uk/impactofsocialsciences/2017/04/18/using-social-media-to-curate-digital-artworks/>].
2. Алгоритмічне кураторство. Виставковий простір у TikTok та Instagram формується не традиційними кураторами, а алгоритмами платформ. Це призводить до виникнення нових критеріїв "видимості" мистецтва, де важливими стають показники залученості (engagement rate), а не традиційні мистецтвознавчі оцінки.
3. Епімерність контенту. На відміну від стаціонарних виставок, контент у соціальних мережах має короткий цикл життя [Using social media to curate digital artworks can lead to increased and more dynamic public participation and engagement. LSE Impact Blog. 2017. URL: <https://blogs.lse.ac.uk/impactofsocialsciences/2017/04/18/using-social-media-to-curate-digital-artworks/>]. Це породжує нову естетику швидкості та моментальності, особливо у форматі Stories, що зникають через 24 години.
4. Інтерактивність. Цифровий виставковий простір передбачає активну участь глядача: коментарі, репости, створення власного контенту на основі

побаченого. Це змінює традиційну модель "митець-твір-глядач", додаючи нові рівні взаємодії.

Проте якщо Instagram зосереджений на статичній візуальності та естетиці кадру, то TikTok репрезентує мистецтво через динаміку, перформативність та наративність. Алгоритм TikTok, на відміну від Instagram, побудований на принципі discovery-first: контент показується не лише підписникам, а широкій аудиторії на основі інтересів. Це створює унікальні можливості для молодих митців без усталеної репутації отримати визнання. За даними Forbes, формат безперервного перегортання контенту робить платформу надзвичайно адиктивною, що збільшує шанси відео стати вірусним.

Однак мистецький світ ставиться до TikTok з певною обережністю. Аналіз 100 найвідвідуваніших музеїв світу показав, що лише 21 музей використовує TikTok, і тільки шість з них мають понад 100 000 підписників. Серед успішних прикладів – Museo Nacional del Prado (440 000 підписників), Національна галерея Лондона (240 000), Галерея Уффіці (148 000) ['TikTok, TikTok... It's time the art world stopped being so uptight and joined the world's most entertaining app'. The Art Newspaper. 2023. URL: <https://www.theartnewspaper.com/2023/04/14/tiktok-tiktok-its-time-the-art-world-stopped-being-so-uptight-and-joined-the-worlds-most-entertaining-app>]. Основною перешкодою для інституційного мистецького світу є lo-fi естетика TikTok, яка передбачає неформальність та легкість.

Музеї та арт-професіонали звикли до вишуканих продакшнів та серйозного ставлення до контенту. Тон, якого вимагає TikTok, може дисонувати з традиційною аудиторією. Проте економічні виклики змушують мистецькі інституції шукати нові способи залучення аудиторії через меми, гумор та презентер-орієнтовані відео.

Окрему увагу заслуговує феномен TikTok-митців, які побудували кар'єру виключно через платформу. Американський художник Майкл Тодд Хорн (@Bijijoo) з понад 110 000 підписниками та 1,8 мільйона лайків у 2023 році отримав персональну виставку в лондонській галереї Saatchi Yates – традиційному інституційному просторі ['TikTok, TikTok... It's time the art world stopped being so uptight and joined the world's most entertaining app'. The Art Newspaper. 2023. URL: <https://www.theartnewspaper.com/2023/04/14/tiktok-tiktok-its-time-the-art-world-stopped-being-so-uptight-and-joined-the-worlds-most-entertaining-app>]. Це свідчить про легітимізацію TikTok як повноцінного виставкового простору, здатного формувати мистецькі репутації. TikTok також змінює саму природу мистецтва. Якщо традиційне мистецтво орієнтоване на статичний об'єкт, а Instagram – на кадр, то TikTok вимагає темпоральності,

ритму, звукового супроводу. Музика стає невід'ємною частиною візуального твору. Це наближає TikTok-мистецтво до перформансу та відео-арту, але з важливою відмінністю: воно створюється масово, не лише професійними митцями, а широким колом користувачів.

TikTok та Instagram функціонують як повноцінні виставкові простори з власною специфікою, що вимагає розробки нових підходів до мистецтвознавчого аналізу та кураторських практик. Цифрові платформи не замінюють традиційні галереї, а доповнюють мистецьку екосистему, створюючи гібридні форми презентації та споживання мистецтва [Using social media to curate digital artworks can lead to increased and more dynamic public participation and engagement. LSE Impact Blog. 2017. URL: <https://blogs.lse.ac.uk/impactofsocialsciences/2017/04/18/using-social-media-to-curate-digital-artworks/>]. Перехідні процеси в мистецькому полі, спричинені цифровізацією, свідчать про формування нової парадигми, де віртуальне та реальне взаємно продовжуються одне в одному, формуючи єдиний простір без відчуття катастрофічної втрати.

ЗАХАРОВА Ксенія Володимирівна,
студентка КНУБА, спеціальність
«Дизайн».

Керівник: Ус В. Ф.

*кандидат технічних наук, доцент
кафедри рисової геометрії та
інженерної графіки КНУБА*

НАЦІОНАЛЬНІ МОТИВИ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРІВ: МІЖ ТРАДИЦІЄЮ ТА ГЛОБАЛЬНИМИ ТЕНДЕНЦІЯМИ.

У сучасному українському дизайні інтер'єрів прослідковується стійка тенденція повернення до національних мотивів – орнаментів, декоративних традицій, народних матеріалів – поряд із впливами глобальних стилістичних тенденцій, таких як мінімалізм, екологічність і мультикультурність. Ця відмінність між традицією та сучасністю стає центральною у формуванні нової дизайнерської мови України, оскільки, на думку дослідників, «увага до

народних текстильних традицій та їхня інтеграція в сучасний інтер'єрний дизайн була встановлена як певна тенденція» [Третьяк Ю., Кузнецова І., Ус В., Ілик І. Народні текстильні традиції в сучасному інтер'єрному дизайні України // *Design. Theory and Practice*. – Київ: НАУ, 2021. – № 2(15). – С. 45–52. – Режим доступу: <https://jrnل.nau.edu.ua/index.php/Design/article/view/11897>]. Українські народні мистецтва – вишивка, дерев'яне зодчество, кераміка, ткацтво, орнаментальний розпис – виступають важливою фундаментальною базою для формування унікального візуального коду, який сьогодні знаходить нове життя в житлових і громадських інтер'єрах.

Однак актуальність використання національних мотивів не обмежується декоративністю: як доводить дослідження Михайлової Р.Д. і Плисюка Ю.О., «інтер'єрний дизайн у стилі folk-елементів, що використовує елементи художньої та матеріальної культури України, є певною гарантією збереження її етнокультурної ідентичності як основи національної ідентичності в сучасному архітектурному середовищі» [Михайлова Р.Д., Плисюк Ю.О. Інтер'єрний дизайн у стилі folk-елементів як засіб збереження етнокультурної ідентичності // *Art and Design*. – Київ: КНУТД, 2020. – № 3(11). – С. 76–84. – Режим доступу: <https://jrnل.knutd.edu.ua/index.php/artdes/article/view/460>]. Таким чином національні мотиви стають не лише естетичним засобом, а й концептуальним інструментом самовираження культури.

Відродження етнічних мотивів у контексті інтер'єру супроводжується задачею адаптації до глобальних архітектурно-дизайнерських тенденцій. У статті про українську «писанку» як декоративний і символічний елемент відомо, що «писанка в сучасному інтер'єрі виступає одночасно як матеріальний об'єкт, символ та образ, що має амулетні властивості для свого власника» [Білик О. Символіка писанки в сучасному інтер'єрному дизайні // *Design. Theory and Practice*. – Київ: НАУ, 2023. – № 1(18). – С. 60–66. – Режим доступу: <https://jrnل.nau.edu.ua/index.php/Design/article/view/18641>]. Це демонструє, що дизайнерські рішення з національним мотивом мають глибоке символічне навантаження й можуть звертатися не лише до естетики, але й до культурної пам'яті. Подібно, у дослідженні про використання орнаменту в офісному декорі зазначено: «...петриківський розпис і український орнамент стали інтегрованими елементами сучасних офісних просторів» [Коваленко М. Петриківський розпис в сучасному офісному інтер'єрі // *Design. Theory and Practice*. – Київ: НАУ, 2019. – № 3(10). – С. 33–39. – Режим доступу: <https://jrnل.nau.edu.ua/index.php/Design/article/view/9919>], що вказує на застосування національного коду не лише у приватних житлах, а й у комерційних і корпоративних інтер'єрах.

Історичне підґрунтя цих процесів важливе. Аналіз модернізму початку ХХ століття показує, що «національні традиції в архітектурі українського модерну початку ХХ ст. проявились у формотворенні стилю, що базувався на модерних європейських досягненнях, але водночас черпав з народної архітектури й орнаменту» [Петришин Г. Національні традиції в архітектурі українського модерну початку ХХ століття // *DOCOMOMO Journal Ukraine*. – Львів: НУ «Львівська політехніка», 2020. – № 1. – С. 15–22. – Режим доступу: <https://docomomojournal.com/index.php/journal/article/view/552>]. Наприклад, архітектор Василь Кричевський (1873–1952) вже у проєкті Полтавського земства (1903–1908) застосовував мотиви дерев'яного зодчества, орнаментальні елементи і заломі дахів, поєднуючи модерністську форму з національним духом. Цей контекст свідчить, що сьогоденні звернення до етнічних мотивів має глибоке історичне коріння та не є тимчасовим трендом.

Сучасна практика українських дизайнерів і архітекторів демонструє, як національні мотиви можуть бути здійснені у сучасному контексті. Наприклад, студія ZIKZAK Architects в реалізації проєкту «Ethno (245 м², Київ, 2024)» інтегрувала символіку української вишиванки, мотанку-ляльки, глиняного посуду і червоних ниток як мотивів традиції, при цьому використавши сучасні матеріали, освітлення та просторову композицію [ZIKZAK Design Studio. Ethno Restaurant Concept (Kyiv, 2024) – поєднання традиційних українських мотивів і сучасного мінімалізму // *We Heart Magazine*. – 2024. – Режим доступу: <https://www.we-heart.com/2024/02/12/ethno-restaurant-concept-zikzak-design-studio/>]. Такі проєкти підтверджують, що національні мотиви можуть бути не лише історичним ремінісценцією, а живою складовою сучасного дизайну, яка відповідає запитам глобального ринку.

Дизайн-дослідження підкреслює, що текстиль народного походження у інтер'єрах виконує функцію сердечника композиції: «народні тканини розглядаються як центральні елементи сучасного українського інтер'єру». Це означає, що дизайнерська стратегія не лише використовує матеріали чи форми, але й передає контекст та значення – національну ідентичність, історичний зв'язок, культурну пам'ять. Цей підхід створює простори, в яких людина – користувач інтер'єру – відчуває себе не лише у функціональному середовищі, а у культурному просторі з багатовіковими коренями.

У процесі глобалізації дизайн інтер'єру опиняється під тиском універсалізації – стандарти, зручність, мінімалізм, глобальні бренди. Проте дослідники зазначають, що «культурна самобутність зберігається не через відтворення традиційних форм, а через осмислення їхнього змісту у сучасних умовах» [Мельник І. Культурна ідентичність у глобалізованому дизайн-

середовищі // Вісник Київського національного університету технологій та дизайну. – 2022. – № 2. – С. 102–109. – Режим доступу: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/27919>]. Тобто не йдеться про пряме копіювання орнаменту чи народної форми, а про переосмислення значення та символіки традиційних мотивів у новому контексті. Наприклад, українські дизайнери можуть стилізувати народний орнамент у вигляді графічної лінії або структури, зберігаючи при цьому колірну палітру чи матеріал. Саме таким чином формується сучасна інтер'єрна мова, яка водночас є локальною й конкурентоспроможною на глобальному рівні.

Водночас використання національних мотивів має свої виклики. З одного боку, існує ризик декоративного кліше – «національного стилю» як музейної репліки, без функціональної і концептуальної новизни. З іншого – надмірне акцентування на родинному чи етнічному контексті може обмежувати просторі можливості інтер'єру або суперечити сучасним вимогам функціональності. Важливим є баланс між впізнаваністю культури та універсальністю дизайну. У цьому контексті дизайнерська практика в Україні демонструє, що найуспішніші інтер'єри – ті, які поєднують «автентичність матеріалу, культурну символіку та сучасні функціональні рішення» [Стародуб Н. Український стиль у сучасному інтер'єрі: між автентичністю та універсальністю. – Київ: Видавництво КНУБА, 2021. – 156 с.].

Отже, сучасний український дизайн інтер'єрів розвивається на межі двох тенденцій – глобальної уніфікації та локального відродження. Використання

національних мотивів у поєднанні з сучасними технологіями дозволяє зберігати культурну ідентичність у глобальному просторі, водночас роблячи український дизайн актуальним і впізнаваним. Національні мотиви виступають не лише як естетичний засіб, а як концептуальний маркер приналежності до культурного коріння. Збереження цієї рівноваги між традицією та інновацією є ключем до формування сучасної української дизайнерської школи, що гідно представляє Україну на світовій арені.

ЗБАРСЬКИЙ Антон Анатолійович,

аспірант НАОМА, спеціальність

«Архітектура та містобудування».

Науковий керівник: Антонюк Д. І.,

кандидат архітектури, доцент, доцент

кафедри архітектурного проектування

НАОМА.

МОЖЛИВОСТІ ІНТЕГРАЦІЇ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ФОРМУВАННЯ МЕМОРІАЛЬНО-ПОХОВАЛЬНИХ КОМПЛЕКСІВ.

У доповіді розглядається особливості нового етапу у розвитку меморіальної архітектури — цифрової інтеграції як складової сучасного синтезу мистецтв. Аналізуються приклади поєднання архітектури та мистецтва, медіаарту, інформаційних технологій і ландшафтного дизайну в українських і світових меморіально-поховальних комплексах. Висвітлюється феномен «цифрової стратиграфії» пам'яті — багат шарового середовища, де дані, зображення, звук і простір утворюють єдину художню структуру. Особлива увага приділена етичним, просторовим і символічним аспектам цифрової меморіалізації, що постає в умовах воєнного досвіду України.

Меморіально-поховальні комплекси ХХІ століття функціонують у зовсім іншому культурному полі, ніж їхні попередники. Якщо у ХХ ст. домінував синтез *архітектури та образотворчого мистецтва, скульптури й ландшафту*, то нині до нього додається *медіа-вимір*, який розширює межі матеріального простору. Цифрові технології стають не зовнішньою декорацією, *а новим, додатковим носієм пам'яті*, що здатен візуалізувати голоси, події, траєкторії та історії людей, яких вшановують меморіали.

В українському контексті, особливо після 2014 року та з початком повномасштабної війни, архітектура пам'яті набула виняткової актуальності. Її функція — не лише зберігати, а й *трансформувати досвід травми* у форму спільної культурної рефлексії. У цьому процесі технології виступають посередниками між минулим і сучасністю, між скорботою та надією, між матеріальним і віртуальним, між індивідуальним та колективним(спільним).

Традиційна меморіальна архітектура ґрунтувалася на стабільності матеріалу — каменю, бетону, металу. Сьогодні натомість формується поняття «цифрової стратиграфії», коли пам'ять існує у кількох шарах: -*фізичному*

(об'ємно-просторова структура, ландшафт, пластика); *-інформаційному* (іменні реєстри, архіви, бази даних); *-сенсорному* (звук, світло, тактильні відчуття); *-віртуальному* (AR/VR, медіаінсталяції, онлайн-архіви).

У сучасному меморіалі ці рівні, вступаючи у взаємодію, мають бути *узгоджені композиційно й етично*, аби не перетворити пам'ять на видовищність. Цифровий шар не має «кричати», він повинен бути *«мовчазним продовженням каменю»*, як казав Петер Айзенман — автор Меморіалу жертвам Голокосту в Берліні.

У світовій практиці останніх десятиліть з'явилося чимало прикладів *успішного синтезу архітектури й цифрових медіа*:

-Меморіал Голокосту у Берліні (P. Eisenman, 2005) — класичний зразок «аналогової абстракції», який нині доповнено *цифровим архівом свідчень* і віртуальними екскурсіями, що продовжують дію простору в онлайні.

-9/11 Memorial & Museum у Нью-Йорку (Michael Arad, Snøhetta, 2011) — інтеграція фізичних іменних плит із *інтерактивною базою даних*, що дозволяє дізнатися історії кожного загиблого.

-POLIN Museum у Варшаві — не лише експозиційний, а й *архітектурно-медіальний простір*, де взаємодіють об'єкти, світло й мультимедійні проєкції як метафора історії єврейського народу.

Ці приклади демонструють, що сучасні *технології стають інструментом гуманізації простору*, дозволяючи бачити за кожним ім'ям конкретну історію.

Україна нині створює *нову типологію меморіальних просторів*, де реальність війни накладається на досвід спільної втрати. В українському контексті *війна та меморіалізація її жертв розгортаються одночасно*. Водночас ми відходимо від старої, *статичної моделі пам'яті* — застиглої, завершеною подією — до *динамічної мови меморіалізації*, що триває й трансформується разом із подіями.

Серед значущих тенденцій:

-використання доповненої реальності (AR) для реконструкції зруйнованих об'єктів (ініціативи «Memory Map», «SaveUaHeritage»);

-поява онлайн-меморіалів полеглих воїнів, що стають частиною матеріальних некрополів (наприклад, інтерактивні стели з QR-кодами в містах Київ, Дніпро, Харків);

-спроби осмислити пам'ять через світло і звук (інсталяції «Світло Пам'яті», «Голоси Маріуполя»).

У цьому ж контексті варто згадати архітектурний конкурс Меморіалу Героїв України на Марсовому полі у Львові (2024), де були запропоновані концепції з інтеграцією цифрових архівів, AR-шарів і тактильних інтерфейсів. Це стало прикладом пошуку етично виваженого поєднання традиційного некрополя з інноваційними формами комунікації.

Паралельно розвиваються й ініціативи переосмислення *Бабиного Яру* – від архітектурних конкурсів до створення *віртуального музею пам'яті*, де цифрова технологія не витісняє, а доповнює простір тиші. А, також, створення спеціальних просторів, закритих та відкритих - для проведення різних заходів (ініціативи архітектурного бюро А-111).

Використання доповненої реальності дає змогу відкривати приховані сенси: біографії, фотографії, листи, маршрути. AR не замінює простір, а доповнює його «невидимими історіями».

-Інтерактивні бази даних та стели. Фізичні об'єкти можуть мати QR-мітки чи NFC-чіпи, які ведуть до *персональних сторінок загиблих*, створюючи міст між місцем і наративом.

-Світло і звук як “нематеріальні” матеріали. Світлові сценарії, що підкреслюють траєкторії руху, чи спрямовані акустичні точки з «диханням тиші» перетворюють меморіал на *медіа-простір емоційного занурення*.

-Цифрові карти-архіви та ландшафтні проєкції. Геоприв'язане нанесення історичних шарів місцевості – своєрідна *цифрова археологія пам'яті*, що не порушує спокою поховань.

-Інклюзивні інтерфейси. Тактильні панелі, аудіоописи, контрастні шрифти та навігація для незрячих – обов'язкові для сучасного етичного простору пам'яті.

-Технологія як служіння, не як видовищність. Усі медіаелементи мають бути підпорядковані логіці ритуалу, а не ефектності.

-Добровільність і приватність. Родини самі визначають, що саме публікувати у відкритому цифровому просторі.

-Стійкість і реверсивність. Медіаінтерфейси повинні бути знімними або оновлюваними без втрати архітектурної цілісності.

-Тиша як цінність. У меморіалі цифрове не повинно заглушати мовчання, яке є головною формою присутності пам'яті. Авторське дослідження пропонує модель узгодження цифрових технологій із базовими принципами формотворення меморіалу:

-Пороговість і драматургія руху – поступовий перехід від міського середовища до сакрального ядра, де цифрові елементи поступово «згасають».

-Поле тиші – центральна зона без екранного впливу, лише зі світловими чи тактильними акцентами.

-Ритуальний сценарій – два стани простору: буденний (відкрите відвідування) та урочистий (церемонії, медіапідсвітлення).

-Матеріально-цифрова гармонія – камінь, дерево, вода, зелень і світло мають створювати тактильну основу для «тихих технологій».

-Еволюційність. Меморіал має потенціал розширення чи оновлення інформаційних шарів без втрати духовної автентичності.

Цифрові технології не заперечують матеріальності пам'яті, а продовжують її. Вони стають мовою, через яку архітектура може говорити про досвід війни, втрат і надії, та перетворюють факт меморіалізації на процес.

Українська практика створення нових меморіалів (Марсове поле у Львові, ініціативи Бабиного Яру, регіональні некрополі) демонструє поступ від традиційного монументу до *простору-комунікатора*.

Синтез архітектури, ландшафту, медіа та технологій формує нову естетику пам'яті, що поєднує тишу, світло, дані й людську присутність.

Головна мета – не технічна інновація, а *створення простору гідності*, у якому цифрове допомагає побачити людину за статистикою війни.

ЗУБ Дарія Вікторівна,

студентка кафедри архітектури та просторового планування ДУ «КАІ».

Науковий керівник: Марковський А.І., доктор архітектури, доцент, професор кафедри архітектури та просторового планування ДУ «КАІ».

СУЧАСНА АРХІТЕКТУРА ЯК МИСТЕЦТВО ЗЦІЛЕННЯ: ПОШУК НОВИХ СЕНСІВ У РЕАБІЛІТАЦІЙНИХ СПОРУДАХ.

Сучасна архітектура поступово відходить від типових функціональних рішень і дедалі частіше набуває рис, що здатні впливати на емоційний стан

людини, формує її світогляд і сприяє психологічній рівновазі. Особливе місце у цьому контексті займають реабілітаційні споруди, де архітектурне середовище стає частиною відновлювального процесу. Архітектура зцілення сьогодні розглядається не лише як напрям у проектуванні медичних об'єктів, а як система взаємодії простору і людини, що поєднує естетику, ергономіку та психологію.

Принципи архітектури реабілітаційних споруд ґрунтуються на ідеї формування гармонійного середовища, яке стимулює одужання через комфорт, світло, тишу і природу. Простір комплексу має бути не стільки медичним, скільки спокійним й зрозумілим. Таке середовище допомагає пацієнтам позбутися відчуття ізоляції, повертає відчуття психологічного контролю над простором і власним тілом.

На жаль, більшість реабілітаційних споруд в Україні й досі мають застарілі типові планувальні рішення медичних закладів радянського періоду. Такі будівлі не враховують потреби користувачів з різними типами інвалідності, не мають умов для соціальної інтеграції чи приватності. Приміщення часто позбавлені якісного природного освітлення, мають складну систему орієнтації, одноманітні довгі коридори, типову кольорову гаму та форму споруд. Атмосфера подібних об'єктів підсилює пригнічений стан будь-якого пацієнта і не сприяє відновленню. Тому, дуже важливо створити цікаві простори для розвитку архітектурної ідентичності міст України.

Архітектура сучасних медичних споруд повинна створювати умови для соціальної та емоційної реабілітації. Це досягається через організацію відкритих громадських просторів, місць для спілкування, творчих занять, тощо. Важливим напрямом також є інтеграція природи в архітектуру. Це, наприклад, використання природних форм, екологічних матеріалів та енергоефективних елементів. Тоді середовище стає не просто спорудою, а активним учасником процесу реабілітації.

Нові реабілітаційні центри у світі вже формуються як простори «фонові терапії» із застосуванням натуральних матеріалів, відкритих планувань, скляних фасадів, внутрішніх садів і т. д. Яскравим прикладом є Maggie's Centres у Великій Британії, де відомі архітектори створювали простір психологічного комфорту та надії. Також схожі простори реалізовані й у Centre for Cancer & Health у Копенгагені, де будівля формує атмосферу єднання з природою завдяки дереву та внутрішнім подвір'ям; у Rehabilitation Centre Revant у Нідерландах, де біофільні рішення та зелені тераси інтегровані в щоденний маршрут користувачів; а також у RENAB Basel у Швейцарії, що характеризується спокійними дерев'яними інтер'єрами, приватними садами та

комфортною атмосферою. Подібні підходи вже застосовуються і в Україні у нових реабілітаційних центрах для ветеранів і дітей з інвалідністю.

Таким чином, сучасна архітектура реабілітаційних центрів це своєрідний синтез мистецтва, медицини й психології. Вона прагне створити середовище відновлення. Простір який лікує, це не метафора, а реальна функція архітектури, що надає людині мотивацію до зцілення. Відкритість, м'яке світло, природні матеріали, зручні масштаби - усе це стає новими інструментами архітектора, який мислить не лише конструкцією, а станом людини.

ЗУБАВІНА Ірина Борисівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
старший науковий співробітник, головний
науковий співробітник відділу теорії та
історії культури ІПСМ НАМ України,
академік НАМ України.

БІО-МЕХАНІЧНІ ГІБРИДИ ТА АПГРЕЙД ТІЛА: ТРАНСГУМАНІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ ЯК ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МЕЖ ЛЮДСЬКОГО В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ.

У процесі розвинення інформаційних, когнітивних технологій, на тлі блискавичних відкриттів у сферах біосинтезу білків, дешифрації та редагування генома, можливостей біопринтингу, тобто 3D-друку органів, людство поступово опинилось у світі, де панують ідеї трансгуманізму, пов'язані з удосконаленням людини як антропотехнологічного «проєкту».

Теоретики та апологети трансгуманізму останні десятиліття все активніше розглядають перспективи за допомогою технологій подолати фундаментальні людські обмеження, такі, як хвороби, старіння і навіть смерть, а також намагаються осмислити можливі наслідки таких трансформацій.

Вважаючи, що людина в нинішньому її стані – ще не є вінцем еволюції, трансгуманісти мріють про пере моделювання homo на рівні біологічного виду, із впровадженням тілесних трансформацій та вдосконаленням ментального «спорядження». Осмислюються можливості емансипації інтелектуальних

здібностей від тілесності зі збереженням масиву даних на різноманітних носіях інформації, перспективи розширення функціоналу тіла та інші неоеволюціоністські шляхи отримання нової людини техноцентричним ривком. Сучасне мистецтво рефлексує над цими амбіціями, ставлячи етичні та екзистенційні питання.

Досліджуючи інтеграцію в мистецький простір ідей трансгуманізму, маємо усвідомити, що, з одного боку, це – інтелектуально-культурний рух і водночас – філософський напрям, що вивчає корпус ризиків від техноцентричної «перепрошивки» людської цивілізації.

Найсучасніші винаходи генної інженерії, біотехнології, інші інновації сприяють діагностуванню та лікуванню хвороб людини. Вони ж дають інструмент модифікації організму будь-якої біологічної істоти. Зокрема, корпус фундаментальних відкриттів у сфері біологічної науки спровокував такі дискусійні/амбівалентні прояви креативу, як біомисецтво або біоарт (термін увів бразильський художник Едуардо Кац у 1990-х). Цей напрям передбачає використання у якості арт-об'єктів живих організмів. Одним з найвідоміших творів біоарту став трансгенний GFP-кролик, що випромінює зелене світіння. Едуардо Кац у співпраці з французьким генетиком Луї-Марі Гудебіном вживили тваринці ген GFP, що генерує зелений флуоресцентний білок, реалізувавши цілком мистецький проєкт. Натомість трансгенні рибки з флуоресцентним світінням луски – результат цілеспрямованого наукового пошуку. В ДНК цих декоративних акваріумних мешканців вбудовані фрагменти ДНК медузи (GFP) і червоного коралу (RFP). Завдяки наявності цих чужорідних білків рибки яскраво світяться в ультрафіолетовому світлі зеленим та червоним кольорами, а при наявності двох білків – яскраво жовтим. Отже, біомистецькі проєкти іноді доволі важко відрізнити від наукових розробок.

До художніх практик з використанням живих або квазіживих об'єктів для конструювання нових гібридних форм – мутантів, генетично модифікованих організмів з новим функціоналом тощо, слід віднести оригінальні проєкти Стелларка (повне ім'я Стеліос Аркадіу). Відомість цьому кіпріотсько-австралійському художнику-перформансисту принесли креативні досліди тіла за допомогою хірургічних втручань, протезування, Інтернету та біотехнологій. Центальною темою постгуманістичних роздумів та творчості Стелларка є філософська ідея про «застаріле тіло». Основний посыл художника-трансгуманіста міститься в тому, що людське біологічне тіло у його нинішній формі є неадекватним та обмеженим для функціонування в сучасному високотехнологічному середовищі. Арт-майстер пропонує дивитися на тіло як

на платформу для експериментів з прогнозування нових траєкторій еволюції людського досвіду та тілесності.

Розробляючи вдосконалення «архаїчного» тіла для покращення взаємодії з кібернетичними, віртуальними системами та глобальною мережею, Стелларк вдається до вельми шокуючих експериментів. Серед таких – найвідоміший і найбільш радикальний проєкт «Вуха на руці». Артист перформансу замислив його у 1996-му, а у 2006 році реалізував, вмовивши лікарів здійснити хірургічне вживлення під шкіру передпліччя його лівої руки повноцінної біологічної копії людського вуха. Всередину цього додаткового органу слуху був хірургічно імплантований мікрофон та мініатюрний бездротовий передавач. З'єднавши імплант з мережею Wi-Fi, митець відкрив перед користувачами можливість чути все, що «чує» його вживлене третє вухо. В такий спосіб перформансист перетворив своє тіло з ізольованої окремості «Я» на трансляційний пристрій для колективного сприйняття, коли тіло стає інтерфейсом.

В іншому проєкті під назвою «Екзоскелет стонога» Стелларк намагається вдосконалити «застаріле тіло», здолавши його обмежену моторику та повільність за рахунок додаткових трьох пар ніг. «Абгрейджений» гібрид при цьому має пересуватись повзком, як стонога. Такі приклади функціонального апгрейду в сучасному мистецтві демонструють перехід від антропоцентризму, де машина була лише знаряддям людини, до системи «людина-машина», в якій людина стає частиною/складовою синергічної єдності.

Серед найвпливовіших фігур у сучасному боді-арті та європейському постгуманізмі маємо назвати французьку художницю-перформансистку Орлан (ORLAN, Мірей Сюзанна Порте), чий теоретичні міркування та художня практика безпосередньо пов'язані з радикальними концепціями вдосконалення тіла шляхом інвазивних хірургічних втручань. Проводячи серію операцій у межах проєкту «Реінкарнація святої Орлан» (1990-1993), художниця вживлювала в своє обличчя імпланти, що відтворюють окремі риси легендарних жіночих образів (лоб Мони Лізи, ніс Діани). Орлан спрямовувала свій культурно-символічний самокерований апгред на критику усталених стандартів краси як аспектів панівної ідеології. Організувавши хірургічні втручання у вигляді перформансу, що транслювався через супутник, дослідниця радикального боді-арту перетворила своє тіло на публічний простір, операційну – на художню студію, а лікарів та відео-операторів – на співучасників цієї живої вистави. У зверненні до хірургічних методів, що часто діють як інструменти домінування над жіночим тілом, насамперед, в індустрії краси, вбачаємо прагнення Орлан шляхом концептуального перформансу

демістифікувати акт пластично-оперативного втручання, тим самим перехоплюючи контроль над важелями влади.

У своїх подальших роботах Орлан розширює поле маніпуляцій з тілом, «кидаючи виклик вродженій масці людини» (як зазначила мисткиня у своєму інтерв'ю під час Київського Бієнале 2017 року). Зокрема, вона продукує цифрові модифікації власного обличчя, що метафоризують гібридизацію між культурами та між мистецькими практиками. Тим самим мисткиня послідовно доводить, що постгуманістичне тіло більше не детерміноване своїм біологічним видом чи накинута форматом тілесної форми. Мистецтво Орлан як маніфестація постійних оновлень, трансформацій, «перевинаходів» власного тіла інспірує чимало питань морально-етичного, філософського, біологічного, соціологічного штибу.

Крім креативних практик Стелларка та Орлан, сучасне мистецтво пропонує багато інших прикладів апгрейду, гібридизації та інтеграції людського тіла з технічними приладами. Ці роботи часто слугують пробними полігонами для мистецтва нового синтезу – виміром, де сходяться футурологія, технології, етика та естетика, надаючи матеріал для філософських коментарів щодо сенсорних обмежень, попереджень інвалідизації та прогнозування майбуття людської ідентичності.

Варто згадати технологію «малювання очима» за допомогою технічного ресурсу – шолома з двома датчиками, що поєднані з відеокамерами. Такий гаджет розширює людський ресурс, перетворюючи орган споглядання (око) на інструмент самовиразу. За приклад кібергібридизації з поєднанням технічного та біологічного в єдине ціле – запроваджене британським «кіборг-активістом» Нейлом Гарбіссоном вживлення у череп електронного чіпу, що перетворює світлові хвилі на звукові вібрації. В такий спосіб Гарбіссону вдалось здолати вроджену ахроматопсію за допомогою імпланту, що слугував своєрідною антеною, даючи змогу сприймати кольори на сліх. Такі впровадження, вочевидь, розмивають межу між медичною потребою та художньою експресією.

В числі прикладів перетворення митцями свого тіла на модифікований суб'єкт технологічної епохи, біо-механічну єдність, що відповідає вимогам ХХІ століття, – мистецтво Мун Рібас, яка перетворила тіло на резонатор для геофізичних даних. Імплантувавши в лікоть сейсмічний сенсор, який вібрує, коли у світі відбувається землетрус, Рібас, при отриманні сигналу, виконує танці в ритмі сейсмічної активності планети. Американський біохакер Річ Лі, імплантувавши крихітні магніти у вушні раковини, може використовувати ці імплантати як внутрішні бездротові навушники. Своєю практикою Річ Лі

прагне демократизувати апгрейди тіла, виводячи їх за межі медичних чи військових лабораторій. Латвійсько-британська співачка, авторка пісень та модель Вікторія Модена, яка добровільно пройшла ампутацію ноги через медичні проблеми, використовує протези унікального дизайну, що включають світлодіодні елементи, шипи, динаміки, інші технічні та естетичні вдосконалення. Такі надсучасні допоміжні засоби перетворюються на символ сили та впевненості.

Не менш активно відкидає загрози стигматизації інвалідності безнога американська актриса, модель та параолімпійська спортсменка Еймі Маллінз, знайома публіці за амбіційним проєктом Метью Барні «Кремайстер», де красуня-ампутантка є одним з центральних персонажів. Ця граціозна виконавиця віртуозно переміщується в просторі кадру то на прозорих протезах, то на механізованих, так званих «лапах гепарда», що окрім вишуканого дизайну вражають забезпеченням органометричних та динамічних показників, які значно перевищують середні людські потенції. Використання технологій при заміні втраченого фрагменту тіла Вікторією Моденою та Еймі Маллінз може слугувати прямим коментарем до ідеї Стелларка про «застаріле тіло», переконливо демонструючи, що технологічні, естетичні та функціональні апгрейди здатні зробити тіло іноді досконалішим за біологічну «норму».

З наведених прикладів зрозуміло: апгред тіла за допомогою технологій не тільки сприяє виведенню людини на нові рівні можливостей, а й помітно впливає на форми, зміст і методи креативного самовиразу. При цьому використання у творчих процесах філософських ідей трансгуманістичного дискурсу та біотехнологічних інновацій, породжуючи новий синтез, надає значний за обсягом матеріал для ґрунтовного переосмислення меж *людського*.

ІГНАТЕНКО Юлія Валеріївна,
магістрант, КНУБА, спеціальність
«Дизайн».

*Науковий керівник: ХАРАБОРСЬКА Ю.О.
Кандидат архітектури, доцент кафедри.
Теорії архітектури і архітектурного
проектування КНУБА.*

ІНТЕРАКТИВНІ РІШЕННЯ У ДИЗАЙНІ ШКІЛЬНИХ УКРИТТІВ

Повномасштабна війна в Україні спричинила потребу у створенні безпечних освітніх просторів, здатних захистити дітей під час повітряних тривог. У багатьох закладах освіти шкільні укриття стають не лише місцем безпеки, а й тимчасовим навчальним простором. Проте перебування учнів у таких приміщеннях часто супроводжується психологічним дискомфортом, стресом та втратою навчальної мотивації. Тому постає питання створення середовища, яке, окрім захисної функції, сприятиме підтримці освітнього процесу та емоційного стану дітей. Одним із перспективних напрямів є впровадження інтерактивних рішень у дизайн шкільних укриттів.

Відповідно до рекомендацій UNICEF щодо облаштування стандартних укриттів у школах України, дизайн таких приміщень має забезпечувати безпечне перебування, психологічний комфорт і можливість продовження навчання навіть під час тривог [UNICEF presents standard shelters designs for schools and kindergartens in Ukraine [Електронний ресурс]. – UNICEF Ukraine. – Режим доступу: <https://www.unicef.org/ukraine/en/press-releases/unicef-presents-standard-shelters-designs-schools-and-kindergartens-ukraine>]. У цьому контексті інтерактивні технології дозволяють створити освітній, адаптивний та емоційно комфортний простір.

Інтерактивні технології у дизайні освітнього простору сьогодні розглядаються як інструмент створення динамічного, емоційно залученого середовища, у якому дитина не є спостерігачем, а є активним учасником навчального процесу. В умовах шкільних укриттів такі технології набувають особливого значення, оскільки сприяють збереженню освітнього ритму, зниженню рівня тривожності та формуванню відчуття контролю над ситуацією, що є важливим для дітей під час перебування в умовах небезпеки.

Застосування інтерактивних технологій в укриття може реалізовуватися через інформаційні, навчальні, ігрові, комунікаційні та сенсорні системи, які

забезпечують взаємодію із середовищем. Їх завдання, не лише інформування чи розвага, а й підтримка когнітивних і соціально-емоційних навичок учнів.

Одним з найпоширеніших рішень є інтерактивні мультимедійні комплекси, які поєднують сенсорний дисплей, проектор, інтерактивну дошку та аудіосистему. Такі системи вже застосовуються в рамках українських програм «Безпечна школа» та «Безпечне навчання в укриттях» [Комплексні рішення. Безпечне навчання в укриттях [Електронний ресурс]. – AV-PRO. – Режим доступу: <https://av-pro.com.ua/bezpechne-navchannia-v-ukryttiakh/>]. Вони дозволяють учителям проводити уроки навіть під час повітряної тривоги, демонструвати навчальні відео, інтерактивні вправи, проводити вікторини чи уроки з будь-яких предметів. Мультимедійна взаємодія допомагає утримувати увагу учнів, створює знайоме освітнє середовище, що знижує психологічний стрес.

Для молодших школярів особливо ефективними є сенсорні інтерактивні поверхні — стіни або підлоги, що реагують на дотик, звук чи рух. Вони можуть використовуватись як елементи ігрової терапії: під час дотику змінюється колір, з'являються зображення, або активуються навчальні завдання. Такі елементи створюють ефект “занурення” у простір, стимулюють розвиток моторики, координації, а також знімають напругу. Аналогічні технології широко застосовуються у шкільних просторах Фінляндії, Польщі, Литви, де укриття переосмислюються як інтерактивні навчальні студії [New Bomb Shelters for Ukraine’s Schools [Електронний ресурс]. – CPVA. – Режим доступу: <https://cpva.lt/en/project/new-bomb-shelters-for-ukraines-schools/>].

Інтерактивні інформаційні стенди є функціональним рішенням, яке відображає актуальні повідомлення, карти евакуації, поради з безпеки, інструкції з першої допомоги тощо. Деякі сучасні моделі передбачають можливість взаємодії — учні можуть натискати кнопки, щоб отримати поради, оцінити свій настрій, пройти коротке опитування. Такі стенди виконують подвійну функцію, інформативну і психологічну, діти почуваються причетними до процесу, а не ізольованими від подій [Як застосовувати в школах універсальний дизайн: стандарти доступності й розумне пристосування [Електронний ресурс]. – НУШ. – Режим доступу: <https://nus.org.ua/2020/06/22/yak-zastosovaty-v-shkolah-universalnyj-dyzajn-standarty-dostupnosti-j-rozumne-prystosuvannya/>].

Ігрові інтерактивні рішення — це комп’ютерні або аналогові системи, що поєднують елементи навчання з грою. Наприклад, настінні панелі зі змінними магнітними або світловими елементами, що дозволяють дітям складати геометричні фігури, створювати малюнки, виконувати завдання. Такі елементи

сприяють розвитку креативності, мислення, командної взаємодії, а також позитивно впливають на емоційний стан.

Новим напрямом у дизайні освітніх укриттів є впровадження віртуальної та доповненої реальності. Завдяки VR-шоломам або планшетам із AR-додатками можна створювати симуляції евакуації, навчати дітей правилам безпеки, показувати наочні 3D-моделі природних явищ або історичних подій. За даними міжнародного дослідження, VR-тренінги підвищують ефективність засвоєння навичок безпечної поведінки майже на 40% у порівнянні з традиційними методами [Feng Z., González V., Amor R., Lovreglio R. Immersive Virtual Reality Serious Games for Evacuation Training and Research: A Systematic Literature Review [Електронний ресурс]. – arXiv:1805.09138, 2018. – Режим доступу: <https://arxiv.org/abs/1805.09138>].

Дизайн укриття може включати інтерактивне LED-освітлення, яке змінює колір або інтенсивність залежно від рівня шуму, кількості людей чи емоційного стану групи. Наприклад, під час занять використовується біле або тепле світло, а під час тривоги — м'яке синє чи зелене, що знижує тривожність. Такі системи можна інтегрувати в стелю або стіни як елемент дизайну та психологічної підтримки.

Розробка інтерактивного укриття має базуватися на кількох ключових принципах. Безпека, усі елементи мають бути надійно закріплені, виготовлені з негорючих, нетоксичних матеріалів. Автономність, обладнання повинно мати резервне живлення. Модульність, можливість швидкого демонтажу та адаптації простору під різні сценарії. Універсальний дизайн, врахування потреб дітей з порушеннями зору, слуху або опорно-рухового апарату [Як застосовувати в школах універсальний дизайн: стандарти доступності й розумне пристосування [Електронний ресурс]. – НУШ. – Режим доступу: <https://nus.org.ua/2020/06/22/yak-zastosovaty-v-shkolah-universalnyj-dyzajn-standarty-dostupnosti-j-rozumne-prystosuvannya/>]. Психоемоційна комфортність, застосування кольорів і форм, що знижують стрес, використання елементів гри, музики, творчості.

Інтерактивні рішення у дизайні шкільних укриттів є важливою складовою створення безпечного, комфортного та розвиваючого середовища для дітей в умовах воєнних викликів. Поєднання інтерактивних екранів, сенсорних систем, ігрових зон і VR-технологій сприяє підтримці навчальної діяльності, зменшенню стресу й формуванню навичок безпечної поведінки. Для успішного впровадження таких систем необхідно враховувати принципи універсального дизайну, автономність енергоживлення, надійність технічного оснащення та психологічну складову інтер'єру. Реалізація подібних рішень у

школах України вже доводить, що укриття можуть перетворитися з утилітарних приміщень на інтерактивні освітньо-культурні простори, орієнтовані на розвиток, безпеку й добробут дитини.

КАПУСТІН Пилип Русланович,
аспірант ХДАДМ, спеціальність
«Образотворче мистецтво, декоративне
мистецтво, реставрація».

*Науковий керівник: Литвинюк Л. К.,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри Графічного дизайну, декан
факультету Дизайну ХДАДМ*

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

У сучасну епоху цифровізації комп'ютерні технології стали невід'ємною складовою художнього процесу та суттєво вплинули на трансформацію образотворчого мистецтва. Така трансформація породжує нові форми художнього вираження та кардинально змінює традиційні підходи до створення, експонування та сприйняття мистецьких творів, що надало митцям нові можливості для творчих експериментів.

Проаналізувавши сучасні тенденції розвитку комп'ютерних технологій можна виокремити ключові напрями технологічних тенденцій в образотворчому мистецтві, серед яких провідну роль відіграють штучний інтелект та генеративне мистецтво, а також технології віртуальної та доповненої реальності, що формують принципово нову парадигму сучасної мистецької практики.

Однією з провідних тенденцій розвитку є *штучний інтелект (ШІ)*, та *генеративне мистецтво*. Ці технології здійснили революційний вплив на традиційне мистецтво, виконуючи завдання, які раніше здавалися виключно людською прерогативою. Технології штучного інтелекту, як-от нейронні мережі, здатні аналізувати великі масиви даних, розпізнавати стилі, імітувати художні техніки або створювати зовсім нові візуальні форми. Проте така взаємодія людини і машини не лише розширює інструментарій митців, але й піднімає фундаментальні питання про природу творчості, роль художника у цифрову епоху та майбутнє мистецької практики.

Насамперед необхідно розібратися у чому різниця між штучним інтелектом та генеративним мистецтвом. Штучний інтелект — це, в першу чергу, технологія, яка працює поєднуючи великі обсяги даних з інтелектуальними алгоритмами обробки [Пристай Д. Частіше, ніж здається. Де та для чого використовують штучний інтелект. 2025. URL: <https://prjctr.com/knowledge-base/aicases> (дата звернення: 24.10.2025)]. У той час як, генеративне мистецтво є формою творчості, а саме напрямком сучасного мистецтва, де використовуються алгоритми, програмування та випадковість для створення художніх творів. Тобто генеративне мистецтво — це один зі способів застосування ШІ в креативній індустрії

Митці використовують системи, які мають певний ступінь автономності, щоб генерувати зображення, музику, тексти чи інші форми мистецтва. У цьому контексті штучний інтелект виступає як основний інструмент або партнер у створенні, аналізі та вдосконаленні художніх творів. Генеративне мистецтво, яке дедалі активніше завойовує увагу у світі творчості, характеризується унікальними рисами, які дають змогу відокремити його від традиційних видів мистецтва, серед яких: 1) алгоритмічність — твори створюються за допомогою прописаних промптів або алгоритмів, що виконуються комп'ютером; 2) автономність — процес частково виходить за межі контролю митця, а алгоритм самостійно генерує варіації, утворюючи ефект «співавторства» людини й машини; 3) ітеративність — властивістю процесу, який змінює результат залежно від вхідних даних і забезпечує повторюваність та розвиток творчого експерименту [Чібалашвілі А. Штучний інтелект у мистецьких практиках. Збірник наукових праць «Сучасне мистецтво». 2021. № 17. С. 41-50].

Останніми роками існує безліч програм, що дозволяють створювати цифрові зображення. Ці інструменти здатні створювати як фотореалістичні, так і креативні художні твори. На сьогодні є три провідні інструменти генерації зображень з використанням ШІ, які набули популярності на ринку: Midjourney — вирізняється більш художнім підходом, Stable Diffusion — зосереджений на створенні фотореалістичних зображень та Dall-E — головною перевагою якого є безпосередня інтеграція у Chat GPT 4. Усі вони пропонують простий і доступний спосіб генерувати ілюстрації, змінювати зображення або створювати принципово нові цифрові твори, використовуючи лише текстовий опис або прості команди [Порівняння Midjourney, Dall-e та Stable Diffusion - що краще? Prompt. 2023 URL: <https://prompt.com.ua/midjourney-dall-e-stable-diffusion/> (дата звернення: 23.10.2025)].

З одного боку, генеративне мистецтво розширює можливості для художників, стимулюючи використання та експерименти з новими медіа. З іншого боку, воно піднімає складні питання щодо авторства, творчої свободи та етичних меж. Митці вимушені адаптуватися до нових реалій, інтегруючи ШІ-інструменти у свою

практику або спеціалізуючись на унікальних аспектах людської творчості, які поки що залишаються недосяжними для алгоритмів. Паралельно розвивається індустрія навколо самих ІІІ-технологій, що охоплює розробку та вдосконалення спеціалізованого програмного забезпечення й освітніх програм.

Другою важливою тенденцією є *інтерактивність і взаємодія з глядачем*. За допомогою технологій доповненої (AR) та віртуальної реальності (VR) глядач стає активним учасником мистецького процесу. Твір більше не є статичним — він реагує на рух, дотик та навіть емоції людини, створюючи ефект присутності в художньому просторі або творі. Технології віртуальної та доповненої реальності відкрили нові можливості для художньої творчості, поєднавши реальне й віртуальне у спільному просторі. Це відображає цифрову трансформацію культури, у якій фізичні межі поступаються безмежним можливостям віртуального простору.

Віртуальна реальність у сучасному мистецькому контексті постає як повністю імерсивне середовище, що не лише розширює межі художнього простору, а й трансформує природу творчого процесу, дозволяючи митцю створити власний художній світ. Окрім того, сучасні VR-технології забезпечують високу якість візуалізації, реалістичний звук і відчуття «псевдо-тактильності», що підсилює ефект занурення у цифровий простір. Інструменти, як-от Tilt Brush, Gravity Sketch та Medium, дають змогу створювати складні тривимірні композиції безпосередньо у віртуальному середовищі, що перетворює технологію на повноцінний засіб художнього висловлювання [Клівак В. С. Сучасне мистецтво у віртуальній та доповненій реальності // Український мистецтвознавчий дискурс. 2022. № 2. С. 20–26].

Доповнена реальність пропонує художникам створювати гібридні твори, що існують одночасно у реальному та віртуальному вимірах, накладаючи віртуальні елементи на реальні локації через спеціальні пристрої або мобільні додатки. Ця технологія особливо ефективна для розповсюдження витворів мистецтві на реальних локаціях, що дозволяє трансформувати міські простори та архітектурні об'єкти за допомогою віртуальних доповнень, адаптованих до певної теми та контексту, без «живого» втручання у первинний вигляд самого об'єкту.

Інтерактивність є ключовою рисою VR/AR-мистецтва, що відрізняє його від традиційних форм художнього вираження. Глядач перестає бути пасивним спостерігачем і стає активним учасником, здатним впливати на наратив, змінювати візуальні елементи чи співтворити через алгоритми, закладені в програмі. Така просторова специфіка потребує переосмислення традиційних принципів композиції, масштабу та перспективи. Художник має враховувати рух глядача у тривимірному просторі та зміну точок огляду. Центральним стає поняття «присутності», коли успіх твору визначається здатністю створити переконливе

відчуття перебування в іншій реальності. Крім того, останнім часом, все частіше зустрічається впровадження штучного інтелекту у VR та AR об'єкти, що ще більше підсилює ефект взаємодії між глядачем і твором мистецтва [Білик А., Ткаченко Р. Цифрове мистецтво як явище масової культури. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 69, том 1, 2023. С. 62—66].

Опираючись на згадані вище технології, варто відзначити що велику роль відіграє й *дематеріалізація мистецтва* — перехід від фізичних носіїв до віртуальних форм. Цифрові зображення, твори генеративного мистецтва, 3D-моделювання, інтерактивні інсталяції, доповнена та віртуальна реальність, демонструють тенденцію до створення цифрових витворів мистецтва, що існують у вигляді даних, а не матеріальних об'єктів. Це змінює традиційне розуміння художньої форми та простору, надаючи можливість митцям експериментувати з створенням робіт у нових художніх вимірах. Цифровізація образотворчого мистецтва також відповідає динаміці сучасного життя, у якому люди вимушені постійно змінювати місце перебування, адже такі твори не потребують транспортування, що надає їм очевидних переваг над традиційними арт-об'єктами.

Важливою тенденцією також є *синтез мистецтв у цифровому середовищі*. Сучасні художники поєднують живопис, музику, графіку, відео, типографіку у єдиному інтерактивному полі, що формує нову естетику «гібридного мистецтва».

Не менш значущим є процес *демократизації мистецтва*, зумовлений розвитком цифрових платформ і соціальних мереж. Ці інструменти забезпечують митцям прямий доступ до глобальної аудиторії, дозволяючи презентувати й продавати власні роботи без посередників, зокрема у форматі NFT, що змінює традиційні механізми функціонування арт-ринку. Окрім того, віртуальні галереї усувають просторові та фінансові обмеження, відкриваючи можливість демонстрації творчості поза географічними межами.

Отже, розвиток комп'ютерних технологій суттєво трансформує образотворче мистецтво, змінюючи не лише засоби художньої виразності, а й саму природу творчого процесу. Штучний інтелект, генеративне мистецтво, технології віртуальної та доповненої реальності формують нову парадигму взаємодії митця, твору й глядача. Що також сприяє дематеріалізації художніх творів, появі інтерактивних і гібридних форматів та демократизації доступу до мистецтва. У результаті цифровізація стає не лише технічним інструментом, а й важливим чинником еволюції сучасного образотворчого мистецтва, відкриваючи нові можливості для творчості, експерименту й міждисциплінарного діалогу.

КОЛОБАНОВА Дар'я Анатоліївна,
Асистент кафедри Дизайну КНУБА.

ВПЛИВ КОНСТРУКТИВНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ НА ВНУТРІШНІЙ ПРОСТІР МОДУЛЬНИХ ЖИТЛОВИХ БУДИНКІВ.

Модульні будинки стають все більш популярним рішенням у сфері житлового будівництва завдяки швидкості монтажу, економічності та екологічності. Особливістю таких споруд є їхня конструктивна модульність, яка впливає на можливості планування внутрішнього простору, комфорт проживання та енергоефективність. Конструктивна система модульного житла є визначальним фактором, що формує як архітектурну конфігурацію, так і внутрішній простір. Вона задає геометрію приміщень, обмеження для розташування функціональних зон, можливості трансформації та рівень комфортності інтер'єру. Вибір конструктивного принципу безпосередньо впливає на те, яким буде інтер'єр: гнучким і відкритим чи, навпаки, фрагментованим і функціонально жорстким.

Структурний каркас модульних будівель зазвичай формується за допомогою збірних елементів або готових конструктивних одиниць, які можуть вироблятися як серійно відповідно до стандартних розмірів, так і спеціально під конкретний будівельний проєкт. У проєктуванні модульних каркасів ключовим є узгодження геометрії опорних елементів із панелями та облицюванням. Це забезпечує точність монтажу, мінімізує похибки при стикуванні та дозволяє досягти стандартизації. Використання модульних сіток створює єдину координатну основу, завдяки якій будівельні елементи виготовлені на заводі безперешкодно інтегруються на майданчику, зберігаючи правильні пропорції приміщень і забезпечуючи основу для гнучких архітектурних та інтер'єрних рішень.

У науковій літературі, присвяченій модульному будівництву, відсутня уніфікована класифікація конструктивних систем, однак простежуються схожі підходи до їх групування, що дозволяє говорити про формування певної типологічної бази. У роботі [Modular housing system design charrette / L. Ferrara, S. Ciarlandini, P. Ruttonsha (ред.) ; George Brown College, Institute Without Boundaries. – Toronto : George Brown College, 2009. – 283 с.] системи розділяються на каркасні, панельні та гібридні, що відображає базову логіку організації будівельних елементів: несучий остов, огорожувальні елементи чи поєднання обох принципів. Для аналізу розділено вплив конструктивних

особливостей на групи, що дозволяє виявити різні рівні залежності з предметно-просторовою структурою.

- Планувальні обмеження

Каркасні системи з мінімальною кількістю опорних перегородок забезпечують відкритість планування та свободу інтер'єрних рішень. Це дозволяє формувати студійні простори, інтегрувати робочі й житлові функції, легко змінювати сценарії використання. Панельні, навпаки, жорстко задають пропорції приміщень відповідно до заводських модулів (наприклад, 3×6 м), що зменшує варіативність, але водночас спрощує стандартизацію та монтаж.

- Ергономіка та функціональні зони

Від конструкції залежить можливість інтеграції інженерних систем, товщина огорожувальних конструкцій і, як наслідок, корисна площа інтер'єру. Наприклад, SIP-панелі завдяки своїй компактності дозволяють збільшити внутрішній простір без втрати теплоізоляційних властивостей, тоді як масивні бетонні панелі зменшують корисну площу, але гарантують високу звукоізоляцію. Це впливає на ергономіку інтер'єру: від ширини коридорів до локації прив'язки обладнання і меблів. Водночас архітектурні рішення (поверховість, схема блочного компонування, орієнтація модулів) формують загальне середовище, яке або посилює, або обмежує ергономічну ефективність. Наприклад, гуртожиток блочного типу створює умови для мінімального набору зон (сон і гігієна), тоді як житло з декількох модулів дозволяє організувати повноцінний спектр функцій: від кухні до рекреації.

- Естетичні параметри та виразність

Конструктивна система задає пластику інтер'єру: видимі елементи каркаса можуть стати декоративними акцентами (наприклад, відкриті дерев'яні балки в CLT-модулях), тоді як панельні рішення часто потребують додаткових оздоблювальних матеріалів для подолання візуальної монотонності. Використання модульної координації забезпечує чітку геометрію приміщень, що створює основу для мінімалістичних чи раціональних дизайнерських концепцій.

- Обладнання та меблювання

Конструктивні особливості визначають можливості інтеграції меблів та техніки. Наприклад, у вузьких блок-модулях необхідним є використання меблів з функцією трансформації та вбудованих систем зберігання. У більш просторих каркасних рішеннях з'являється можливість зонування інтер'єру декоративними перегородками, острівними кухнями чи меблевими групами.

Таким чином, конструктивні особливості модульного житла не обмежуються суто технологічними характеристиками. Вони виступають системоутворюючим чинником, що визначає пропорційно-планувальну структуру внутрішнього простору, характер його функціонального зонування та ергономічну організацію. Вибір конструктивної системи зумовлює не лише геометрію приміщень, але й спектр дизайнерських рішень: від можливості інтеграції меблів-трансформерів та інженерного обладнання до застосування певних оздоблювальних матеріалів, які узгоджуються з опорними та огорожувальними елементами.

КОПАЙГОРЕНКО Василь Валентинович,
доцент кафедри живопису КДАДПМД ім. М.
Бойчука.

ТВОРЧІСТЬ У ЧАСИ ВІЙНИ: ХУДОЖНИК ЯК СВІДОК, ІНТЕРПРЕТАТОР І ТВОРЕЦЬ КОЛЕКТИВНОЇ ПАМ'ЯТІ.

Війна радикально змінює не лише суспільні структури, а й способи художнього осмислення дійсності. У цей період мистецтво стає не просто формою естетичного вираження, а актом свідчення, документування і символічного спротиву. Художник перетворюється на посередника між особистим досвідом і спільною історичною пам'яттю, формуючи нові візуальні й смислові наративи про трагедію та стійкість.

Творчість у час війни розгортається принаймні у трьох головних вимірах. Перший – свідчення, коли митець через особистий погляд фіксує реальність, виступаючи хронікером подій і людських емоцій. Тут документальність поєднується з художнім осмисленням, що дозволяє зберегти щирість і силу переживань. Другий вимір – інтерпретація, у якій художник за допомогою метафор, символів і алюзій переосмислює воєнний досвід, трансформуючи травму у візуальну мову, здатну пробуджувати колективне розуміння подій. І, нарешті, третій – творення пам'яті: коли живопис, графіка, кераміка, інсталяції чи перформанси стають носіями культурної пам'яті, формуючи етичні орієнтири суспільства та створюючи візуальний архів війни для прийдешніх поколінь.

У сучасному українському контексті творчість митців – від документальної фіксації руйнувань до метафоричних проєктів про втрату й

надію – виконує функцію морального свідчення та культурного захисту. Художник стає одночасно очевидцем і творцем нової історії, у якій мистецтво зберігає людяність, дає сенс і підтримує національну ідентичність.

Отже, творчість у часи війни є не лише актом самовираження, а формою духовного опору, інструментом колективної пам'яті та одним із найважливіших способів осмислення досвіду, який визначає культурну траєкторію майбутнього. Художник, на відміну від репортера чи фотографа-документаліста, передає емоційну правду моменту – не лише «що сталося», а й «як це болить». У цьому полягає його унікальна місія: перетворювати факт у символ, а особистий досвід – у спільний образ національної пам'яті.

Промовистим прикладом є творчість сучасних українських митців, чії роботи стали своєрідними візуальними документами війни. Так, Марія Куліковська у своїх перформансах і скульптурах звертається до особистого досвіду втрати дому в Криму, досліджуючи тему тілесності та людської вразливості в умовах конфлікту. Її серія «Homo Bulla» («людина – мильна бульбашка») символізує крихкість життя й нестійкість ідентичності у воєнному світі. Аліна Клейтман у відеороботах та інсталяціях розкриває емоційний вимір війни – страх, виснаження, лють – перетворюючи їх на глибоко метафоричні художні образи. Роман Мінін поєднує естетику іконопису з мотивами зруйнованих шахтарських міст Донбасу, формуючи нову іконографію війни, у якій святість і страждання співіснують у єдиному візуальному просторі.

У графічних щоденниках та ескізах багатьох сучасних українських художників фіксуються миттєві враження, які нагадують польові записи очевидця: швидкі, нервові, але влучні. Через них суспільство отримує емоційно достовірний образ війни, у якому важлива не лише зовнішня подія, а й внутрішній стан людини – страх, надія, спогад, співчуття.

Якщо свідчення фіксує безпосередній досвід війни, то інтерпретація відкриває шлях до його осмислення. Художник не лише передає побачене, а й перетворює реальність у мову символів, шукаючи глибші сенси за межами факту. У цьому вимірі мистецтво стає медіатором між травмою і культурою, між особистим болем і колективним розумінням подій.

У час війни інтерпретація виконує важливу психологічну та культурну функцію: вона допомагає суспільству прожити травматичний досвід, знайти форму для вираження того, що неможливо висловити безпосередньо. Через метафору, алюзію, іронію чи перформативність художник перекладає досвід насильства і втрат у художній образ, який дає змогу дистанціюватися, але водночас зберегти пам'ять і сенс.

Сучасне українське мистецтво пропонує широкий спектр підходів до осмислення воєнної теми. Влада Ралко у серії «Київський щоденник» створює експресивні графічні образи, де переплетення тілесних форм і напружена динаміка ліній передають відчуття постійної тривоги. Її роботи не фіксують конкретні події, а візуалізують внутрішню драму людини, що виживає, перетворюючи страх і біль на енергію пластичної виразності. Сергій Якунін у циклі «Руїна» поєднує архітектурні мотиви з постапокаліптичними краєвидами зруйнованих міст, перетворюючи образ руйнації на метафору занепадої, але здатної до відродження цивілізації. Арт-група «Фрукти» та перформанси Алевтини Кахідзе звертаються до тем виживання, побуту й абсурду, показуючи, як повсякденна реальність війни через художнє переосмислення набуває глибокого філософського звучання.

У цих практиках художник діє як інтерпретатор колективної травми. Він не просто передає досвід війни, а переосмислює його у формах, що дозволяють суспільству знайти мову для спільного переживання. Символічне мистецтво створює нову етичну опцію: воно показує, що війна – не лише зруйновані міста, а передусім зруйновані стосунки, страх і водночас непохитна гідність людини.

Мистецтво війни не завершується актом свідчення чи інтерпретації – воно переходить у фазу творення колективної пам'яті. Саме через художні образи суспільство осмислює минуле, формує символи спільного досвіду і визначає, що буде збережено в культурній свідомості. У цьому сенсі митець виступає архітектором пам'яті, який допомагає нації не лише згадувати, а й розуміти себе.

Колективна пам'ять – це не сума фактів, а емоційно-сміслова структура, що вибудовується через мистецькі знаки. Твори, створені під час війни, стають не просто документами епохи, а «місцями пам'яті» (за визначенням П'єра Нори), в яких концентрується досвід болю, втрати, солідарності та надії.

В українському мистецькому середовищі після 2014 року, а особливо з початком повномасштабного вторгнення 2022 року, численні художні проєкти набули значення своєрідного візуального архіву війни. Виставки у провідних музеях країни засвідчують, що митець, звертаючись до теми війни та мужності українського народу, бере на себе етичну місію збереження колективного досвіду, який формує майбутню культурну ідентичність нації. Його творчість виходить за межі особистого висловлювання, перетворюючись на спільну пам'ять – простір, у якому прийдешні покоління зможуть упізнати власне коріння. Меморіальні мурали, що з'явилися у Києві, Харкові, Дніпрі, Бучі, творять нову карту пам'яті, де вуличне мистецтво трансформує міський ландшафт у живу хроніку війни.

Саме тому – творення пам'яті через мистецтво – це також акт опору забуттю. Адже війна прагне знищити не лише життя, а й культуру, ідентичність, історію. Митець, який створює образи війни, протистоїть цьому забуттю, утверджуючи безперервність людського і культурного буття.

Таким чином, у триєдності: свідчення – інтерпретації – творення пам'яті розкривається цілісний гуманістичний потенціал мистецтва в умовах війни. Художник стає не лише хронікером подій, а й творцем духовного ландшафту епохи, у якому зберігається пам'ять про трагедію, але водночас народжується надія.

КОРНІЄНКО Владислав Вікторович,
доктор культурології, професор, академік
НАМ України, академік-секретар
відділення теорії та історії мистецтв НАМ
України, генеральний директор
Державного підприємства Національний
цирк України.

СТВОРЕННЯ НОВИХ АРХІТЕКТУРНИХ ФОРМ У НАЦІОНАЛЬНОМУ ЦИРКУ УКРАЇНИ ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ.

Сучасне візуальне мистецтво та масштабність

Культурно-мистецький публічний простір «ММ» втілює передові тенденції сучасного візуального мистецтва й масштабності, поєднуючи унікальні творчі рішення із загальною ідеєю оновлення культурних інституцій. Масштаб художнього оформлення Малого манежу, одного з найбільших у країні, підкреслює грандіозність арт-проекту, що створює потужний вплив на сприйняття українського циркового мистецтва.

Авторські малюнки та президентський грант

В основі нової естетики простору лежать авторські малюнки, виконані в техніці мінімалістичної акварелі, створені в межах Гранту Президента України (у частині розмальовування). Малюнки нанесено на велику площу муру — загалом 366 квадратних метрів — на чотиришаровому покритті зі спеціальної сітки, що гарантує їхню стійкість та довговічність у публічному просторі. Це

унікальна художня технологія забезпечує високу якість і витривалість зображень за інтенсивної експлуатації.

Архітектура, балкон і пам'ятка культури

Оновлення Малого манежу доповнює балконний простір довжиною 30 метрів, що був добудований у процесі останньої реконструкції манежу. Балкон проходить по периметру залу та створює додаткові можливості для глядачів і учасників заходів. Будівля Національного цирку України, в якій розташовано Малий манеж, є офіційною пам'яткою історії та культури, що посилює його значення для національної і культурної спадщини.

Мистецькі інновації: дзеркала, дизайнерська підлога, світлові рішення

Мистецьке рішення простору включає використання дзеркал, які розширюють простір та поглиблюють відчуття масштабності. Унікальне підлогове покриття вирішене в новітніх дизайнерських кольорових рішеннях — воно поєднує сучасний стиль, безпеку і високу зносостійкість для різних видів перформативної діяльності. Технічне оснащення залу доповнюють лазерна проєкція світла та великий мультимедійний екран, які забезпечують мультиформатність проведення мистецьких і публічних заходів.

Довгострокова культурна місія та багатоцільовість

Цей арт-простір орієнтований на тривале функціонування: в ньому вже відбуваються фестивалі, форуми, міні-вистави, музейно-експозиційні, перформативні, освітні, інноваційні, просвітницькі й соціальні заходи. На основі Малого манежу створюються нові формати комунікації між митцями, студентами, публікою та міжнародними партнерами, а також реалізуються сучасні творчі експерименти.

Монументальність, інновації та значення у воєнний період

Проєкт є монументальним і водночас дизайнерським рішенням сучасного масового культурного й публічного простору, створеним у надзвичайно складних умовах воєнного стану в Україні. Урочисте відкриття об'єкта відбулося 25 грудня 2024 року, й цей факт підкреслює стійкість і прагнення до культурного оновлення навіть у кризовий час. Усі конструкційні зміни та архітектурні рішення офіційно зареєстровані та зафіксовані в Державному реєстрі речових прав на нерухоме майно (ДРРПНМ), що підтверджує законність і стабільність нових функціональних можливостей простору.

Якщо потрібно додати ще будь-який аспект для акцентування — повідомте, доопрацюю будь-який блок у потрібній тональності та форматі.

КОРЖ Карина Ігорівна,
студентка КНУБА, спеціальність
“Дизайн”.

Керівник: Ус В. Ф.
кандидат технічних наук, доцент
кафедри нарисної геометрії та
інженерної графіки КНУБА

МУРАЛИ ЯК РЕАКЦІЯ МИТЦІВ НА ЗБРОЙНУ АГРЕСІЮ.

У часи соціокультурних потрясінь мистецтво є відображенням внутрішнього стану митців і загальних настроїв суспільства. Війни та інші кризові події спонукають людей до осмислення екзистенційних викликів та відтворення власних роздумів у творах мистецтва. У часи повномасштабного вторгнення творчість українських художників стає візуальною рефлексією на суспільні трансформації та війну. Митці стають свідками та своєрідними коментаторами воєнних дій у творчому вимірі, зображуючи у своїх роботах пережитий досвід. Вони не лише документують історію, але й інтерпретують її з допомогою символічних образів, метафор та інноваційних художніх прийомів, що викликає бурхливі емоції та закликає глибше осмислити те, що відбувається [Антонюк О. Еволюція художніх практик українських митців в умовах війни. Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва». 2025, 37. С. 103-110].

Серед усіх можливих наслідків війни вплив на психічне здоров'я мирного населення є одним із найвагоміших [Українське суспільство в умовах війни. 2022: Колективна монографія / С. Дембіцький, О. Злобіна, Н. Костенко та ін.; за ред. член.-кор. НАН України, д. філос. н. Є. Головахи, д. соц. н. С. Макеєва. Київ: Інститут соціології НАН України, 2022. - 410 с.]. Мистецтво муралу може давати силу та натхнення в складні часи, допомагаючи людям протистояти викликам та боротися з труднощами. Стіни будівель під час війни стали площиною для вираження болю, втрати, виплеску негативу та своєрідної терапії для глядачів. У створенні та спогляданні творів люди знаходять зцілення та своєрідне очищення від пережитого [Паньок Т. В. Образотворче мистецтво у контексті ескалації російської агресії проти України / Т. В. Паньок, М. А. Молчанова // Progressive research in the modern world : proceedings of the 3rd International scientific and practical conference, Boston, December 1 – 3, 2022. – Boston : BoScience Publisher, 2022 – Р. 495–501; Протас М. Мистецтво України в

умовах визвольної війни: зміни арт-наративу. Collection of scientific papers «SCIENTIA», 2022. August 5, 2022. Lisbon, Portugal. С. 194-196.].

Переважає більшість зображених сюжетів відтворюють сцени війни та битви, руйнування українських міст та сіл, портрети постраждалих у війні цивільних людей, волонтерів та військових. Часто простежується тема роздумів на теми втрати дому та близьких, пошук нового сенсу життя, вимушеної еміграції. Актуальною є рефлексія на тему жертви, незахищеності перед невідомістю, що виражається в образах жінок, дітей, тварин. Використовуються символи, пов'язані з миром, такі як голуби, квіти чи знаки миру, а також етнічна символіка [Паньок Т. В. Образотворче мистецтво у контексті ескалації російської агресії проти України / Т. В. Паньок, М. А. Молчанова // Progressive research in the modern world : proceedings of the 3rd International scientific and practical conference, Boston, December 1 – 3, 2022. – Boston : BoScience Publisher, 2022 – Р. 495–501.].

Художники створюють мурали як форму соціального коментаря, щоб розкрити важливі теми у міському просторі та певним чином вплинути на громадську думку. Зображення яскравих сюжетів на стінах будівель стало одним із способів донесення інформації про війну до міжнародної спільноти та залучення світової підтримки [[Мурали - Мистецтво перемоги. URL: https://milart.ucf.in.ua/murals/](https://milart.ucf.in.ua/murals/) (Дата звернення: 21.10.2025)].

Під час війни мурали стають більш ідеологічно спрямованими, відіграють важливу роль у формуванні відчуття єдності та спільної мети, виступаючи одним з дієвих засобів спротиву російській агресії за своїм змістовим наповненням та формами зображення.

Одним з яскравих прикладів є мурал «Палаюча земля» художника Яна Птушка, створений у 2022 року у Львові. У центрі малюнка зображений сокіл - символ міста Северодонецька, який уособлює безсмертя. За основу для роботи були взяті зображення з супутників ландшафтів степів даної місцевості. Сліди від вогнепальних поранень є паралеллю між землею і людським тілом [На фестивалі у Львові художник створив мурал-символ Северодонецька. [URL:https://shotam.info/na-festyvali-u-lvovi-khudozhnyk-stvoryv-mural-symvol-sievierodonetska/](https://shotam.info/na-festyvali-u-lvovi-khudozhnyk-stvoryv-mural-symvol-sievierodonetska/) (Дата звернення: 21.10.2025)].

На фасаді будівлі Департаменту запобігання надзвичайним ситуаціям ДСНС, у Печерському районі Києва на муралі під назвою «Герої без зброї» зображено рятувальника із крилами янгола. Основою для стінопису стало фото київського рятувальника Юрія Плетньова, зроблене під час гасіння пожежі. Авторами малюнку є українські муралісти Віталій Гідеван та Олена Нойна.

Свою роботу вони присвятили усім, хто докладає зусилля для перемоги України, зокрема рятувальникам, військовим, медикам [У Києві на честь рятувальників створили мурал “Герої без зброї”. [URL: https://life.pravda.com.ua/culture/2022/08/01/249813/](https://life.pravda.com.ua/culture/2022/08/01/249813/) (Дата звернення: 21.10.2025)].

На стіні Головного управління Національної поліції в Рівненській області Костянтин Качановський створив мурал “Світло переможе темряву”, що демонструє вічну боротьбу двох світів, у якому завжди перемагає світла сторона. На одній частині малюнку - військовий, позаду якого видно вогняне небо. На іншій - хлопчик у вишиванці, якому військовий дарує іграшкову поліцейську автівку. Позаду хлопчика зображене мирне небо та квітучі лани. Зображена дитина— уособлення мирного майбутнього, за яке сьогодні щоденно бореться український народ [Світло переможе темряву: У Рівному з’явився ще один патріотичний мурал (ФОТО) [URL: https://radiotrek.rv.ua/news/svitlo-peremozhe-temryavu-u-rivnomu-z-yavivsyashche-odin-patriotichniy-mural-foto_292499.html](https://radiotrek.rv.ua/news/svitlo-peremozhe-temryavu-u-rivnomu-z-yavivsyashche-odin-patriotichniy-mural-foto_292499.html) https://radiotrek.rv.ua/news/svitlo-peremozhe-temryavu-u-rivnomu-z-yavivsyashche-odin-patriotichniy-mural-foto_292499.html (Дата звернення: 21.10.2025)].

Отже, російсько-українська війна стала каталізатором фундаментальних змін у сучасному українському мистецтві, давши поштовх до пошуків митцями нових засобів вираження і вкладення нових сенсів у художні твори. Мистецтво муралу сьогодні виконує не лише естетичну, а й меморіальну, комунікативну, об’єднуючу та терапевтичну функції, будучи засобом фіксування історії, інструментом спротиву, методом піднесення національного духу і способом привернення уваги міжнародної спільноти до воєнних дій в Україні, виступаючи при цьому простором для рефлексії, що є надзвичайно важливим у часи соціокультурних потрясінь.

КОСТЮЧЕНКО Ольга Анатоліївна,
кандидат архітектури, доцент кафедри
архітектури та просторового планування в
ДУ «КАІ».

КРИЗА АВТЕНТИЧНОСТІ В МИСТЕЦТВІ ТА АРХІТЕКТУРІ ДОБИ ПОСТМОДЕРНУ.

Поняття *автентичності* – ключове для розуміння культурних та художніх процесів. В архітектурі та мистецтві воно означає зв'язок твору з його історичним контекстом, традиціями та авторським баченням. Однак у добу постмодерну цей зв'язок було під загрозою, через глобалізацію, технологічний прогрес і комерціалізацію культури. Це призвело до втрати глибинної суті автентичності, зумовлюючи її перетворення у симулякр - поверхневий або комерційний образ.

Постмодерн як передумова кризи. Постмодерн характеризується відмовою від ідеї єдиної істини й великих наративів, що знайшло своє відображення у мистецтві та архітектурі через іронію, еkleктику та цитування минулих стилів. За Жаном Бодріаром, ми живемо у світі симулякрів - копій без оригіналу, де автентичність зменшується до імітації. Архітектура постмодерну часто перестає нести глибокий зміст, ставши декоративною оболонкою, натомість мистецтво концентрується на візуальному ефекті.

Глобалізація та комерціалізація. Глобалізація зводить локальні культурні коди до одноманітних образів, що зменшує унікальність середовища. В архітектурі багато об'єктів виглядають майже ідентичними у різних країнах, а в мистецтві - автентичність перетворюється на товар, що використовується для маркетингу. Це сприяє поверхневості культурних символів і розриву між формою і змістом.

Технологічна революція і симуляція автентичності. Цифрові технології – 3D-друк, штучний інтелект – відкрили нові можливості у мистецтві й архітектурі, але водночас зменшили вагу оригіналу. Створюється «віртуальна автентичність», де об'єкт виглядає унікальним, але не має реального культурного коріння. Архітектура стає глобальним брендом; мистецтво – медіапродуктом. Як парадоксальна реакція на холодність концептуального мистецтва, у 1980-х роках з'являється неоекспресіонізм – живопис великих форматів з експресивною манерою, яскравими кольорами і часто

провокаційним змістом (Жан-Мішель Баскія, Джуліан Шнабель, Георг Базеліц, Ансельм Кіфер). У 1980-х роках з'являється термін "симуляціонізм" для опису мистецтва, що свідомо працює з логікою симулякрів. Художники-симуляціоністи (Хайм Стейнбах, Ешлі Бікертон, Пітер Хеллі) створювали роботи, що іронічно обігрували товарний фетишизм і споживацьку культуру.

Прояви кризи автентичності в мистецтві. Криза автентичності в образотворчому мистецтві виявилася через стратегії апропріації, тобто свідомого привласнення існуючих образів. Якщо поп-арт Енді Воргола 1960-х років ще зберігав елементи критичної дистанції щодо споживацької культури, то постмодерне мистецтво 1980-х років остаточно стерло межу між критикою і співучастю.

Прояви кризи автентичності в архітектурі. Постмодерна архітектура почалася як реакція на аскетизм і універсалізм модернізму, символізований знаменитим висловом Міса ван дер роє "Less is more". Роберт Вентурі у своїй полемічній книзі "Складність і суперечливість в архітектурі" (1966) проголосив контрпринцип "Less is bore" і закликав до повернення до багатства історичних форм, орнаментики і культурних референцій. Якщо ранній постмодернізм іронічно грав з історичними формами, то деконструктивізм 1980-х років піддав сумніву саму можливість стабільної архітектурної форми. Під впливом філософії Жака Дерріда, архітектори-деконструктивісти - Пітер Айзенман, Заха Хадід, Даніель Лібескінд, Френк Гері - створювали будівлі, що демонструють розпад, фрагментацію і нестабільність

Втрата зв'язку з місцем та контекстом. Автентичність у архітектурі тісно пов'язана з місцем - його історією, матеріалами, символами. Постмодерн часто відкидає цей зв'язок, створюючи об'єкти, які можна поставити в будь-якому місці, що знищує ідентичність і унікальність. Аналогічно, мистецтво втрачає глибину, коли відмовляється від авторського та суспільного контексту.

Шляхи подолання кризи. Щоб подолати цю кризу, потрібно переосмислити роль культурного контексту і повернутися до його врахування в архітектурі і мистецтві. Можливі шляхи:

- Відновлення контекстуального підходу, враховуючи історію та ландшафт.
- Етична відповідальність митця та архітектора, спрямована на значущість твору.
- Використання технологій для збереження і трансляції автентичності, а не її імітації.

- Підтримка локальних культурних практик для протидії глобальній стандартизації.

Висновки. Криза автентичності в архітектурі та мистецтві - це не лише естетична проблема, а проблема ідентичності сучасного суспільства. Постмодерн відкрив нові можливості для пошуку нових форм автентичності, що поєднують локальне і глобальне, традиційне і сучасне. Істинна автентичність має залишатися живим зв'язком між минулим і майбутнім, що потребує відповідальної творчості і духовної глибини.

КОТЛЯР Євген Олександрович,
кандидат мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри монументального
живопису ХДАДМ, член-кореспондент
НАМ України.

НАУКОВО-МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ ЯК ВІДКРИТА СТРУКТУРА: ДОСВІД ПРЕЗЕНТАЦІЇ СИНАГОГАЛЬНОГО МАЛЯРСТВА БУКОВИНИ.

Комплексні виставкові науково-мистецькі проєкти мають значний потенціал для тривалого життя й розвитку, що перетворює їх на відкриту структуру. Перший досвід їхньої реалізації і демонстрації дає бачення стратегії подальшого життя, на що впливають: накопичення матеріалу, глядацький резонанс і фідбек, сучасні цифрові технології, вихід на нові географічні кордони і залучення нового кола фахівців. Іншими словами, проєкт має своє, довготривале життя, що обумовлює осучаснення різних форм насичення його смислів, презентацій і експозиційних форматів.

Серед проєктів, реалізованих нами за останні десять років, таких як живописні колективні виставки «Автопортрет з яблуком. Самопрезентація міфу» (2018-2023), «Щастя в квадраті» (2020-2025), фотопроект «Український штетл. Повернення до місць сили» (перші виставки – 2005, останні – 2024-2025), окреме місце належить проєкту презентації синагогального малярства Буковини. Розробка і виставкове життя цього проєкту почалося у 2015 р. і вийшло на зовсім інший, інтернаціональний рівень вже під час сучасної війни.

Проєкт 2015-2016 рр. У ході колаборації автора цієї публікації з Чернівецьким музеєм історії і культури євреїв Буковини виникла ідея створити

комплексну виставку регіональної традиції синагогальних розписів історичної Буковини, на що вплинуло декілька факторів: відносна збереженість невеличкого кола пам'яток синагогального стінопису (в інших регіонах країни ситуація була набагато гіршою) та відкриття живописних шарів розписів малої зали Великої синагоги «Гройсе Шіл» у Чернівцях та синагоги в Новоселиці (Чернівецька обл.) у 2010-х рр. Тоді в якості дослідницького матеріалу було взято вісім синагог з розписами, що збереглися на історичних теренах в сучасній Україні та Румунії (по чотири в кожній країні). В межах проєкту була розроблена пересувна виставка (вісім великих стендів-трансформерів по кожній синагозі, що модифікували форму експозиції у залежності до приміщення. Також був підготовлений українсько-англійський каталог із фоторозгортками та схемами з іконографічними програмами розписів [«Які ж гарні шатра твої, Якове...». Настінні розписи синагог Буковини. Каталог виставки / упор. М. Кушнір, Є. Котляр, А. Ямчук. Чернівці-Київ: Чернівецький музей історії та культури євреїв Буковини, Дух і літера, 2016. 172 с., 133 іл.]. Упродовж 2016-2017 рр. виставки були показані у Чернівцях (приватна галерея «Art-Sweet»), двічі у Харкові (Єврейський культурний центр «Бейт-Дан» та виставкова зала Харківської державної академії дизайну і мистецтв), а також у столичному Музею історії Києва. Тодішні наміри привезти виставку до партнерів в Румунії та Німеччині не були реалізовані. Матеріали проєкту повернулися до місця свого зберігання – Єврейського музею в Чернівцях.

Проєкт 2023-2025 рр. Нове життя проєкт отримав у співпраці з відомою німецькою організацією Центр допомоги мистецтву України (Ukraine Art Aid Center / UAAC), що займається захистом та збереженням української культурної спадщини. Центр був заснований у березні 2022 р. у відповідь на повномасштабне вторгнення Російської Федерації для допомоги культурним інституціям України. Після нападу ХАМАСу на Ізраїль 7 жовтня 2023 р. Центр зацікавився єврейською спадщиною України. Під час онлайн-зустрічей автором цієї публікації було підготовлено декілька доповідей з презентаціями про історію, стратифікацію, статистику та сучасний стан єврейських нерухомих і рухомих пам'яток. Це зацікавило коло німецьких колег: була створена міжнародна робоча група з питань цифровізації єврейської культурної спадщини в Україні, яка почала розробляти новий, тепер вже цифровий формат документації пам'яток. Це обумовлювалося й тим, що сучасна війна потенційно створювала додаткові загрози для культурної спадщини. Враховуючи напрацьовані раніше матеріали, було обрано три синагоги з розписами (дві у Чернівцях – «Бейт Тфіла Бен'ямін» та мала зала «Гройсе Шіл» і одна – в Новоселиці), дві з яких за ці роки дійшли критичного стану. Почалося обговорення підходів, пошук методологій та компетентних партнерів.

Українська фірма Скайрон (Skeiron) [<https://skeiron.com.ua/ua>], що мала відповідний досвід, восени 2024 року провела лазерне сканування цих синагог. Отримані матеріали давали можливість презентувати цю спадщину як для широкого загалу – у вигляді 3D-моделей, так і підготувати детальну документацію для фахівців, які б змогли у майбутньому використати це для різних цілей – навіть для фізичного відтворення об'єкту і розписів.

Успіх цієї роботи створив підстави для створення нової виставки «Мальовані молитви. Загрожене малярство в синагогах української Буковини», яка розроблялася упродовж 2025 р. для показу в Університетській та міській бібліотеці Кельну, в Німеччині. До проєкту були залучені крім українських організацій (ХДАДМ та Чернівецький музей історії та культури євреїв Буковини) фахівці трьох німецьких університетів – Кельну, Майнцу та Мюнхену. Кураторка нової виставки, професорка Кельнського університету Александра Ліпінська прив'язала оновлену виставку під існуючий виставковий простір, вітрини та мультимедійне обладнання. Виставка відкриється 20 листопада 2025 р. й буде експонуватися до 30 квітня 2026 р. [<https://ub.uni-koeln.de/kulturprogramm/ausstellungen/ausstellungen-2025/gemalte-gebete>].

На виставці представлена тема майже втраченої традиції розписів синагог української частини Буковини. Крім матеріалів, заснованих на багаторічному мистецтвознавчому дослідженні автора цієї публікації, глядачі побачать нову цифрову 3D-документацію, над якою працювала міжнародна група фахівців. Експозиція розкриває різноманітність і художнє значення цих розписів, так само як і сучасні загрози цієї спадщини. Історичні будівлі синагог представлені у контексті єврейської історії та культури регіону.

Виставка має виразний мультимедійний характер: світлини доповнені історичними зображеннями, реконструкціями та пояснювальними текстами, які, серед іншого, пояснюють символіку синагогального стінопису та знайомлять глядача із важливими постатями єврейської культури Буковини. Особливою родзинкою є демонстрація анімованої 3D-моделі синагоги в Новоселиці, створене в рамках проєкту цифрового документування фахівцями Інститутом архітектури Майнцького університету прикладних наук [<https://architekturinstitut.hs-mainz.de/projects/synagogue-novoselytsia>] на підставі попереднього лазерного сканування синагоги компанією Скайрон. Крім того, на виставці представлені фото, що документують вивчення та практичне засвоєння розписів синагог студентами кафедри монументального живопису ХДАДМ.

У своєму сучасному форматі виставка пропонує цілісне уявлення про східноєвропейську традицію синагогального розпису та її регіональні особливості. Глибокий аналіз іконографії, семантики та комплексної

стінописної організації простору відкриває відвідувачам доступ до глибокого духовного змісту та соціальної цінності цієї культурної спадщини східноєвропейського єврейства. Ця спадщина значною мірою була знищена Голокостом та авторитарними повоєнними режимами, і сьогодні вона знову перебуває під загрозою в ході нинішньої агресивної війни Росії проти України. Виставка підтримана окремим тримовним сайтом, спеціально розробленим для широкого оприлюднення цієї спадщини. В рамках виставки заплановані тематичні публічні лекції фахівців з різних гуманітарних галузей.

Таким чином, глибокий інтерес західних фахівців до єврейської спадщини України, так само як і нові цифрові технології дозволили широко розгорнути доволі скромний за формою, хоча і глибокий за змістом проєкт попередньої виставки. З одного боку, це показує можливість зростання, поширення і поглиблення презентації раніше підготовлених виставок, а з іншого – демонструє певний модуль, до якого можна додавати нові матеріали, об'єкти та групи пам'яток.

КРИГІНА Анастасія Олексіївна,
аспірантка кафедри теорії, історії та
синтезу мистецтв НАОМА.

*Науковий керівник: Антонюк Д. І.,
кандидат архітектури, доцент, доцент
кафедри архітектурного проєктування
НАОМА.*

ПРИНЦИПИ АРХІТЕКТУРНО-ПЛАНУВАЛЬНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ СПОРТИВНО-РЕКРЕАЦІЙНОГО БЛОКУ ЯК НОВОГО ТИПУ АРХІТЕКТУРНОГО ОБ'ЄКТУ.

Сьогодні українська архітектурна практика стикається з потребою у винаході оптимальних рішень інтеграції спортивно-рекреаційної функції до типологій майже будь-якого типу: готелів, ТРЦ, офісів, виробництв, культурних центрів та житлових комплексів. Це пов'язано з тим, що тривалий час архітектура, яка обслуговувала галузь фізичної культури та спорту, у більшій мірі була сформована як така, що є самостійним об'єктом та має власні принципи архітектурно-планувальної організації.

З початку 2000-х Київ та інші великі міста України стали показовими у розвитку комерційної архітектури як прояву нової для нашої держави капіталістичної форми архітектури. Звісно, що соціальні функції, а саме спортивно-рекреаційна, також комерціалізувалися, і в той час, коли повсякденний дитячий спорт у більшій мірі залишився в стінах ДЮСШ, інфраструктура яких дісталася у спадок від Радянського Союзу, дорослий спорт зайняв місце майже повністю в комерційному секторі. Доступними були приватні спортивні клуби чи мережеві формати фізкультурно-оздоровчих закладів типу фітнес. Окрім цього, розвитку набула ланка епізодичного обслуговування, яка, враховуючи тодішні умови, була популярною для відвідування.

Спортивно-рекреаційна функція для всіх вікових груп мала дві форми. Перша – традиційна, у більшій мірі спортивна форма, і відповідно була утворюючою для традиційної спортивної архітектури: гра в гольф, теніс чи міні-футбол – криті манежі, відкриті майданчики чи поля; стрільба – різноманітні за специфікою тири; картинг, скелелазіння, авто- та мотокрос – траси й арени. Друга – більш модифікована під розвагу: використовувала спортивне обладнання, але не потребувала спеціальної підготовки: плавання в аквапарках, стрибання на батутах – у батутних парках, або боулінг чи більярд-клуби, що здебільшого розташовувалися в межах торгово-розважальних центрів; їзда на роликах та на ковзанах – у межах спеціалізованих ковзанок та подібне.

У капіталістичному світі архітектура має бути не тільки комфортною, але й окупною для свого замовника. Відповідно, розгляд принципів її формотворення без розкриття факту прибутку від експлуатації простору був би неповним. Як зазначають наукові дослідження, подібні об'єкти меншою мірою окуповувались, враховуючи вартість лише «квитка» для заняття спортом. У торгово-розважальних типологіях простір спорту був «магнітом» для стимуляції трафіку людей у межах усієї архітектурної структури. У житловій, готельній чи офісній галузі спортивно-рекреаційний блок традиційно радше був ознакою преміальності закладу в комплексі та елементом, що створював додаткову вартість об'єкта нерухомості. Так, елітні апартаменти, готельні комплекси певної категорії зірковості чи офісні комплекси класу А за стандартом мають мати у своїй структурі спортивно-рекреаційний блок приміщень.

Як показує статистика, в наш час, 25 років потому, саме торгово-розважальна та офісна архітектура перебувають у кризі, що слугує певним стимулом до перегляду основ формування цих типологій. У зрізі соціально-

економічного виміру архітектура вже не є оболонкою для збереження послуги як «фіксованого товару». Сучасні економічні моделі управління об'єктами, навпаки, пропонують «товар» у вигляді підписки на певне середовище. Це є головною відмінністю сьогодення, яка безпосередньо впливає і на архітектурну форму, і на її інвестиційну привабливість, і, у першу чергу, на якість простору.

Натомість популярність спортивно-рекреаційних практик у світі зростає, і спорт дедалі більше стає невід'ємною частиною життя все більшої кількості людей. У провідних країнах, таких як Данія та Норвегія, понад 70% населення залучені до спорту протягом останніх років. В Україні, на жаль, цей показник становить близько 20%, однак також продовжує зростати, попри воєнний стан.

Враховуючи цифровізацію, розвиток віртуального середовища та широкий доступ до цифрових технологій, дедалі більш актуальними стають матеріальні види діяльності, серед яких спорт є одним із наймасовіших і, як висновок, може слугувати тією функцією, що інтегрується до «сухих» типологій задля формування якісного середовища.

Попри припущення, така логіка побудови архітектурних просторів уже опрацьовується на практиці. Однак на теоретичному рівні об'єкти галузі фізичної культури та спорту переважно продовжують розглядати як такі, що є самостійними функціонально та морфологічно, або як підгрупу в межах більшого за структурою самостійного типу.

Авторською пропозицією є, у контексті традиційних підходів до формування типологій архітектурних об'єктів та подальших форм їх класифікації, перехід від рівня функціональної типології до рівня функціонально-морфологічної типології. При цьому слід відзначити провідну роль саме структурної складової. Якщо функція змінюється відповідно до поведінкових сценаріїв користувача, то структура забезпечує сталість зв'язків між елементами й формує умови для їх взаємодії.

Методологічно доцільно, окрім популярного системного підходу, застосовувати системно-структурний підхід, який дозволяє розглядати архітектурний об'єкт не лише як функціональну, а й як морфологічну цілісність. На нашу думку, такий підхід відповідає сучасним потребам у формоутворенні архітектури, де функція, залишаючись домінантою у відомій тріаді *«функція – конструкція – форма»*, у реальному часі стає більш відкритою до змін, зокрема залежить від поведінкових комунікацій користувачів.

Саме це й створює передумови для появи гібридних, складно визначених

архітектурних структур, у яких форма, функція й середовище взаємно впливають одне на одного.

Таким чином, пошук нових архітектурних рішень сьогодні неможливий лише в межах функціонального підходу. Потрібен структурний рівень аналізу, у межах якого функціональні блоки – житлові, культурні, рекреаційні, спортивні – можуть бути інтегровані у спільну систему, що створює цілісне середовище. Саме в цій площині виникає необхідність визначення *спортивно-рекреаційного блоку (СРБ)* як структурного елемента багатофункціонального комплексу, здатного об'єднувати функції через спільну просторову організацію.

Відповідно, автором пропонуються нові принципи архітектурно-планувальної організації СРБ:

- Принцип інтеграційності;
- Принцип адаптивності;
- Принцип рухомо-просторової організації;
- Принцип структурного доповнення;
- Принцип контекстної відповідності;
- Принцип компактності (раціональності простору).

КУРБАНОВ Георгій Олександрович,
доктор мистецтв, старший викладач
кафедри звукорежисури КНУТКиТ
ім. І. К. Карпенко-Карого.

СИНТЕЗ ЗВУКУ ДЛЯ САУНД ДИЗАЙНУ ФАНТАСТИЧНИХ ОБ'ЄКТІВ В КІНО ТА АНІМАЦІЇ.

Починаючи з другої половини ХХ століття у світі відбулася значна інтенсифікація теоретичного та практичного зацікавлення рисунком у контексті глобального мистецького процесу. Особливістю цього періоду є поява розгалуженої мережі академічних і дослідницьких осередків, які демонструють високий рівень наукової активності, методологічної рефлексії та міждисциплінарної взаємодії.

Особливе місце серед провідних європейських центрів дослідження рисунка справедливо займають наукові школи Великої Британії. Протягом другої половини XX століття рисунок розглядався ними переважно у контексті інших видів мистецтва, як складова цілісної проблематики доби постмодернізму. Від початку XXI століття акцент суттєво зміщується: британськими науковцями було започатковано ряд культурно-просвітницьких проєктів, покликаних досліджувати рисунок як самостійне явище, яке саме по собі є комплексним і міждисциплінарним. Більшість ініціатив сконцентровано в культурно-мистецьких установах Лондона, а також у ряді університетів інших міст, зокрема, Лафборо та Ковентрі.

Серед лондонських проєктів особливо відомий «*The Big Draw*», у рамках якого з 2000 року відбувається масштабний щорічний фестиваль, що об'єднує людей з усього світу у різноманітних заходах, присвячених рисунку. Ще однією вагомою ініціативою є кураторський проєкт «*Drawing Room*» (з 2000). На відміну від «*The Big Draw*», спрямованого на широку загальну аудиторію, «*Drawing Room*», покликаний до наукових досліджень рисунка, надаючи різноманітні можливості як для професіоналів-практиків, так і теоретиків. За чверть століття своєї діяльності «*Drawing Room*» здійснив низку різноманітних науково-дослідних, освітніх, культурно-просвітницьких та координаційних заходів, серед яких слід виділити проєкт «*Drawing on Space*» (2002) – виставку, яка об'єднала митців з різних куточків світу; видання монографій Кетрін Стаут (Katharine Stout) «Рисуючи в просторі» (2002) та «Сучасний рисунок: від 1960-х до сьогодення» (2013); відкриття безкоштовного відкритого дослідницько-освітнього центру «*Outset Study*» (2013); започаткування з цього ж 2013 року потужного міжнародного бієннале рисунка (*Drawing Biennial*), а також проведення ряду симпозіумів, зокрема, «*Thinking Drawing 1960 to Now*» (2019).

Одним з провідних центрів дослідження сучасних аспектів розвитку рисунка є Коледж мистецтв (Школа дизайну та мистецтв) Університету Лафборо (Loughborough University Creative Arts). У 2001 році науковцями університету було започатковано міжнародний проєкт «*Drawing Research Network*» (DRN), метою якого є колаборація як фізичних осіб, так і організацій, залучених до творення, використання й дослідження рисунка. З 2006 року Університет Лафборо видає щорічний електронний науковий журнал «*TRACEY: Drawing and Visualisation Research*», а також провадить активний розвиток сайту, присвяченого дискусіям у сфері сучасного рисунка та візуалізації. За ініціативи TRACEY було опубліковано трилогію колективних монографій, присвячених дослідженню концепцій сучасного рисунка: «Рисунок зараз: між лініями сучасного мистецтва» (2007); «Гіперрисунок: поза межами

сучасного мистецтва» (2012) та «Рисуючи невизначеність: по той бік ліній сучасного мистецтва» (2015). Редакційна колегія TRACEY складається з потужного кола науковців, авторів чисельних праць в галузі сучасного рисунка, зокрема: Саймона Даунса (Simon Downs), Дебори Харті (Deborah Harty), Рассела Маршалла (Russell Marshall), Енді Селбі (Andy Selby), а також двох зовнішніх спів-директорів Джеррі Девіса (Gerry Davies) та Джилл Журно (Jill Journeaux).

За кураторства професорки Джилл Журно з 2015 року в Університеті Ковентрі реалізується тривала мистецька акція під загальною назвою «Розмови про рисунок» (Drawing Conversations), в рамках якої проводяться міжнародні симпозіуми, виставки та конференції із подальшою публікацією матеріалів у вигляді ряду статей, монографій, альбомів.

Певним зрізом ідей науковців, які досліджують різноманітні міждисциплінарні аспекти рисунка, об'єднані під гаслом «мислення через рисунок», стала серія монографій «Drawing In», започаткована міжнародним видавничим центром Bloomsbury Visual Arts у 2016 році. На сьогодні більшість з восьми книг, виданих в рамках серії, належить саме британським авторам та Лондонському відділенню видавництва.

Таким чином, протягом першої чверті ХХІ століття у Великобританії спостерігається потужна активізація наукового дискурсу, спрямованого на переосмислення рисунка як автономного виду художньої діяльності, специфічного інструмента пластичного мислення та самодостатньої художньої мови. Основним напрямком досліджень є міждисциплінарність, яка втілюється водночас і в сепарації рисунка, його виході за межі міметичності та допоміжності, і у переплетенні рисунка з іншими видами мистецтв та технік, у взаємозбагаченні рисунка на перетині з іншими сферами знань. Формування значного корпусу наукових і мистецтвознавчих досліджень, присвячених комплексній проблематиці теорії та практики рисунка ХХ–ХХІ століть, засвідчує підвищення його статусу у структурі сучасного мистецького знання.

ЛАГУТЕНКО Ольга Андріївна,
 доктор мистецтвознавства, професор,
 головний науковий співробітник ІПСМ
 НАМ України, член-кореспондент НАМ
 України, Заслужений діяч мистецтв
 України.

ТВОРЧИЙ СПАДОК АНАТОЛІЯ ЛИМАРЕВА У СВІТЛІ СЬОГОДЕННЯ.

Творчість Анатолія Лимарева привертає увагу митців, мистецтвознавців, колекціонерів, галеристів як острів і як Terra incognita. Острів, що своєю присутністю, самим існуванням дає відчуття опори серед перебігу художнього життя нашої країни останньої третини ХХ – першої чверті ХХІ століть. Згадуючи про знакові твори майстра, віриш, що існує вимір духовної ієрархії і він, цей вимір, має своє місце і в нашій культурі України. Terra incognita, незвіданість виявляється через те, що твори, персональні виставки є настільки рідкісними у експозиційних просторах, що завжди залишається вимога, прагнення нового досвіду візуального спілкування. А крім того, непізнаність спровокована самими живописними та графічними роботами Лимарева, їх невичерпністю у емоційному, естетичному, смисловому наповненні.

Ім'я художника вписане у новий виклад історії українського мистецтва ХХ століття, творчий доробок став класикою, але шлях живописних та графічних робіт до широкого кола глядачів ніби тільки розпочинається. За життя Лимарева його твори були рідкісними на виставках, що їх влаштовувала Республіканська спілка художників УРСР. Справжньою подією стала «Виставка дев'яти» 1985 року, на якій вперше були представлені твори художників, далекі від соцреалістичного офіціозу. Учасники цієї довгоочікуваної виставки визнавали, що особливе місце в експозиції належало роботам Лимарева.

Персональні виставки майстра відбулися з великою дистанцією у часі, помертню. Виставка 1988 року – у виставкових залах Республіканської спілки художників на Червоноармійській, 1999 – у залах Національної спілки художників України на Артема, 2012 – у Мистецькому арсеналі. С першої виставки десять робіт художника були закуплені Державним музеєм українського мистецтва, відтоді вони час від часу потрапляли до музейних виставок та постійних експозицій. В останнє десятиліття камерні виставки

творів Анатолія Лимарева влаштовувала галерея «Дукат» у 2015, 2018, 2024 роках.



Таким чином, творчість художника є начебто вагомо присутньою й водночас утаємниченою, вона не може бути постійним каталізатором сучасних процесів, не маючи цілісного й широкого представлення у музейному просторі. Але водночас, ця творчість вже є оповитою легендами, і такий стан «працює» на її особливу привабливість. В українській культурі подібний феномен «закритого існування» був притаманним мистецтву авангарду 1910-1920-х років, мистецтву школи Михайла Бойчука доби розстріляного Відродження. Про них знали, мовчали, надихалися, на них рівняли власну творчість художники-шістдесятники. І, нарешті, довгоочікувана поява творів авангардистів у музеях не загубила їх цінності, а навпаки, додала можливість розгледіти різні грані мистецьких течій, відчутти сміливість творчих експериментів та відкриттів.

Творчість Анатолія Лимарева кожного разу доводиться відкривати для себе заново, як вперше. Змінюється налаштування нашого ока, напрацьовується

широкий новий візуальний досвід, трансформується контекст. Але дивним чином, твори майстра знову «обпалюють» щирим відчуттям захоплення, щемом душевним, нескінченною насолодою багатошаровим живописно-смісловим простором. До Лимарева приходиш як до сповіді. Тут не варто щось позиціонувати упереджено. Тут у кожній роботі – питання. Питання художника – до стихії живопису, до оточуючого виміру повсякденності, до макрокосму, до – себе самого.



ЛАРІНА Ярослава Андріївна,
студентка КНУБА, спеціальність
«Дизайн».

Керівник: Ус В. Ф.

*кандидат технічних наук, доцент
кафедри нарисної геометрії та
інженерної графіки КНУБА*

КРИЗОВІ ЯВИЩА У НОВІТНЬОМУ МИСТЕЦТВІ ТА АРХІТЕКТУРІ

Сучасне мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XXI століття перебувають у стані постійних трансформацій, зумовлених соціальними, економічними, технологічними та культурними змінами. Кризові явища в цих сферах відображають внутрішні протиріччя, такі як втрата традиційних естетичних орієнтирів і фрагментація стилів, а також зовнішні виклики, зокрема глобалізацію, екологічні проблеми та цифрову революцію.

Актуальність теми полягає в необхідності осмислення цих криз для прогнозування майбутнього розвитку мистецтва й архітектури, а також для адаптації до сучасних реалій. Аналіз кризових явищ відкриває нові можливості для творчості, інновацій і переосмислення ролі мистецтва в суспільстві.

Актуальність теми посилюється сучасними викликами, що трансформують мистецтво та архітектуру. Технологічні зміни, зокрема поява цифрових інструментів, змінюють традиційні підходи до творчості, створюючи нові можливості, але водночас викликаючи втрату ідентичності [Дубинський В. П., Мухортов М. Л. Конспект лекцій з курсу «Теорія і критика сучасної архітектури» (кінець XIX – XX – початок XXI ст.) : (для студентів 5 курсу спеціальності 7.06010202, 8.06010202 «Містобудування»). Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2013. 123 с. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/16423921.pdf> (дата звернення: 10.10.2025)]. Екологічні проблеми спонукають архітекторів до пошуку рішень для сталого розвитку, тоді як мистецтво реагує на кризи через концептуальні та протестні форми [Скорик Л. Філософські аспекти сучасної архітектурної творчості. Українська академія мистецтва : збірник наукових праць. Київ : НАОМА, 2024. Вип. 36. С. 91–104. URL: <https://journals.naoma.kyiv.ua/index.php/> (дата звернення: 12.10.2025)]. В Україні ці процеси ускладнені пострадянським контекстом, економічними обмеженнями та пошуком національної ідентичності, що робить аналіз

кризових явищ необхідним для розвитку локальних мистецьких і архітектурних практик.

Метою роботи є аналіз кризових явищ у новітньому мистецтві та архітектурі кінця XIX – початку XXI століття, визначення їх причин, проявів і впливу на розвиток цих сфер, а також узагальнення підходів до їх подолання на основі літератури.

Одним із ключових проявів кризи в мистецтві є втрата єдиних естетичних канонів і фрагментація художніх стилів. У другій половині двадцятого століття постмодернізм, як реакція на модерністські ідеали, призвів до розмиття меж між високим і масовим мистецтвом, що спричинило дискусії про цінність сучасних творів. Криза естетики, як зазначає К. Шевчук, полягає в руйнуванні традиційних уявлень про прекрасне та появі нових форм, які часто сприймаються як провокаційні або контрверсійні. Криза ідентичності в мистецтві проявляється в пошуку нових форм самовираження в умовах глобалізації, де локальні традиції конкурують із універсальними трендами, створюючи напругу між індивідуальним і глобальним [Шевчук К. «Криза мистецтва» і «криза естетики» в дослідженнях польської гуманітаристики другої половини XX століття. Українські культурологічні студії. 2023. № 1 (12). С. 25. URL: <https://ucs.knu.ua/article/> (дата звернення: 12.10.2025)].

Технологічні трансформації суттєво вплинули на мистецтво та архітектуру. Цифрова революція, як підкреслюють В. Дубинський і М. Мухортов, змінила способи створення та сприйняття мистецтва, зокрема через появу цифрового мистецтва та віртуальних платформ. Це призвело до кризи традиційних мистецьких інститутів, таких як галереї та музеї, які втрачають монополію на презентацію творів. В архітектурі цифрові технології, зокрема програмне забезпечення для інформаційного моделювання будівель і параметричний дизайн, відкривають нові можливості, але водночас створюють проблему надмірної стандартизації та втрати унікальності архітектурних рішень [Дубинський В. П., Мухортов М. Л. Конспект лекцій з курсу «Теорія і критика сучасної архітектури» (кінець XIX – XX – початок XXI ст.) : (для студентів 5 курсу спеціальності 7.06010202, 8.06010202 «Містобудування»). Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2013. 123 с. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/16423921.pdf> (дата звернення: 10.10.2025)].

Екологічна криза стала визначальним фактором для сучасної архітектури. Л. Скорик зазначає, що зростаюча потреба у сталому розвитку змушує архітекторів переосмислювати матеріали, форми та функції будівель [Скорик Л. Філософські аспекти сучасної архітектурної творчості. Українська академія мистецтва : збірник наукових праць. Київ : НАОМА, 2024. Вип. 36. С. 91–104.

URL: <https://journals.naoma.kyiv.ua/index.php/> (дата звернення: 12.10.2025)]. Використання енергоефективних технологій і біоміметичних підходів стає відповіддю на виклики зміни клімату та виснаження ресурсів. Мистецтво, у свою чергу, реагує на екологічні проблеми через створення творів, що звертають увагу на взаємозв'язок людини та природи, пропонуючи нові способи осмислення глобальних викликів [Скорик Л. Філософські аспекти сучасної архітектурної творчості. Українська академія мистецтва : збірник наукових праць. Київ : НАОМА, 2024. Вип. 36. С. 91–104. URL: <https://journals.naoma.kyiv.ua/index.php/> (дата звернення: 12.10.2025)].

Кризові явища у новітньому мистецтві та архітектурі є не лише викликом, але й можливістю для інновацій. Подолання криз вимагає інтеграції нових технологій, сталого підходу та збереження культурної ідентичності, що сприятиме розвитку мистецтва й архітектури в умовах сучасного світу.

ЛЄПШОВ Борис Валерійович,
аспірант кафедри теорії та історії
культури НМАУ ім. П. І. Чайковського,
старший науковий співробітник відділу
науково-координаційної діяльності та
інформації НАМ України.

ЕСТЕТИКА БЛОКБАСТЕРА У КІНЕМАТОГРАФІ: МІЖ МИСТЕЦТВОМ І ТЕХНОЛОГІЄЮ.

Мабуть, доволі важко знайти людину, яка не отримує задоволення від фільмів. У наш час перегляд аудіовізуальних творів є можливим не лише у залі кінотеатру чи вдома, а й на роботі, навчанні, перебуваючи в транспорті або пересуваючись пішки по вулиці. Завдяки появі доволі великої кількості гаджетів, які суттєво спрощують буденність та дають змогу отримати необхідну порцію дофаміну, «споживання» фільмів і серіалів стає можливістю для естетичного відпочинку та спрямування власної уваги на ілюзію реального життя. Яскраві зображення, маркетинг, доступ до насичення мозку швидкою інформацією без прикладання значних зусиль формує відповідну масову культуру, що віддзеркалює бажання соціуму насолоджуватися видовищем і водночас шукати інтереси для активізації процесу мислення. Досить сучасно, актуально та пізнавально поглибитися в аналіз ефектних аудіовізуальних творів ми можемо завдяки дослідженню блокбастерів.

Блокбастери – це фільми, які розраховані на широке коло глядачів. Вони є тим чудовим інструментом, що висвітлює прагнення кожного збалансувати свій час у взаємозв'язку з мистецтвом, застосовуючи при цьому технології як незамінний концепт постійного руху світових трендів.

Аналізуючи конкретні твори, можна відразу зробити висновок, що вони передусім мають доволі високі бюджети і формуються зі стратегією отримати кінцевий результат у форматі необхідних показників касових зборів, а також презентувати певний задум, що втілюється в режисерському баченні чи на рівні студійної системи.

Фільм «Щелепи» (англ. *Jaws*) американського кінорежисера Стівена Спілберга відіграв важливу роль у становленні нового видовищного аудіовізуального мистецтва, спроможного розважити широке коло глядачів і при цьому зафіксувати потрібний результат прибутку не лише у грошовому еквіваленті, але й у естетичних смаках масової аудиторії. Прем'єра кінокартини відбулася у червні 1975 року одночасно на більш ніж 450 екранах у межах американського ринку, хоч раніше така практика не була характерною для кінодистрибуції. Найпоширенішою схемою тоді був випуск фільмів у кількох великих містах. Залежно від їхнього успіху власники дрібніших кінотеатрів вирішували, чи варто демонструвати у себе ту чи іншу стрічку. У рік свого виходу «Щелепи» встановлювали рекорд за рекордом, зібравши в підсумку на внутрішньому та міжнародному ринку 495 мільйонів доларів (при витратах лише в 9 млн. \$), ставши на той момент найкасовішим фільмом в історії. Надалі комерційна популярність роботи Спілберга сприяла формуванню структури виробництва блокбастерів, яка функціонує й сьогодні. Важливим фактором такого феноменального успіху стала рекламна кампанія, а саме короткі тридцятисекундні ролики, які впродовж кількох місяців транслювали населенню на провідних національних телеканалах для посилення належної інтриги перед майбутньою прем'єрою [Kochberg, Searle (1996). «*Institutions, Audiences and Technology*». In Nelmes, Jill (ed.). *An Introduction to Film Studies*. London: Routledge. ISBN 978-0-415-10860-7. (P.31)].

Ураховуючи також той факт, що продюсери і автори сценарію ще за рік до виходу фільму в прокат почали відвідувати різноманітні телевізійні та радіо ток-шоу, інформуючи суспільство про роботу над майбутнім яскравим творчим проектом, можна стверджувати, що вплив технологічних можливостей маркетингу того часу вже на етапі знімального періоду відіграв важливу роль у забезпеченні якісної комунікації з аудиторією. Цей успіх підтверджується, зокрема, трьома нагородами премії «Оскар».

Особливо показовими для дослідження теми контрапункту двох начал естетики блокбастера є фільми про Термінатора. Перша частина (англ. *The Terminator*), що вийшла у світ у 1984 році, репрезентувала авторське бачення режисера стрічки Джеймса Кемерона щодо невизначеності подальшого майбутнього комп'ютерної революції, а також загрози застосування ядерної зброї у разі втрати контролю над арсеналом інноваційних засобів ураження. Кінокартина, з одного боку, демонструвала доволі динамічний та захопливий сюжет, тримаючи глядача упродовж всього часу в напруженні: чи вдасться головним героям захиститися від безжалісного кіборга, знайшовши спосіб його знешкодити; з іншого ж боку, твір ґрунтується на твердому філософському переконанні, що наукові досягнення наблизатимуться до тієї межі, коли різниця між живою діяльністю і штучною заміною стане все менш помітною. У певний момент це може призвести до фатальних наслідків як для окремої особистості, так і всього людства.

Порушення нагальних тем у формі видовищного фільму для широкого кола глядачів продовжилося і в сиквелі (англ. *Terminator 2: Judgment Day*), який отримав ще більший успіх за результатами касових зборів і рецензій кінокритиків, закріпивши творчо-технічний вектор щодо вдалої побудови блокбастера як ключового аспекту у досягненні цілі. Еволюційні цифрові засоби, застосовані у 1991 році під час створення другої частини серії – насамперед образ термінатора з рідкого металу T-1000 – акцентували увагу на тому, що мультимедійний синтез мистецтв є наступним кроком у напрямку синергії виробника зі споживачем аудіовізуального контенту щодо розвитку культури та віддзеркалення передових розробок усьому світові.

У XXI столітті значної популярності набули виробництво та перегляд серіалів, які презентуються глядачам як на телебаченні, так і на стримінгових сервісах. Досить часто сезон одного такого проєкту для показу на цифрових платформах вже стає співмірним за вартістю з повнометражним фільмом. Наприклад, 5-й сезон серіалу «Дивні дива» (англ. *Stranger Things*) для сервісу Netflix очікується з виробничим бюджетом у 50-60 млн. \$ за епізод, або приблизно 450 млн. \$ за весь сезон (8 серій), що загалом значно перевищує витрати на створення та PR переважної більшості фільмів-блокабстерів [https://www.celebitchy.com/944547/stranger_things_s5_costs_50-60_million_per_episode_its_more_expensive_than_most_films/?utm_source]. Серед найбільш популярних цифрових платформ для перегляду масштабних аудіовізуальних кінопроєктів варто назвати такі, як Amazon Prime Video, Apple TV+, Disney+, HBO Max, Hulu та навіть YouTube.

Досліджуючи естетику блокбастера в кінематографі, передусім інтеграцію мистецтва й технологій, можемо зрозуміти причини шаленої популярності видовищного контенту у світі. Пристрасть та релаксація, які транслює глядач, переглядаючи фільм-подію у кінотеатрі, на моніторі комп'ютера, ноутбука чи смартфона, спонукають виробника постійно вдосконалювати систему від розробки до виходу у світ масштабних кінохітів, які дедалі потужніше захоплюватимуть широку аудиторію та формуватимуть спільноту однодумців, об'єднану щирим інтересом і емпатією до цього мистецтва.

Найголовніше у створенні блокбастерів – зберегти баланс між творчістю та бізнесом, досягти взаєморозуміння між авторським задумом митців і прагматичними поглядами керівників, надихнути людей усього світу видовищним дійством і водночас закласти базис філософських роздумів за допомогою сучасних науково-технічних можливостей – таких, що торкнуться свідомості кожної особистості. У такому контексті масштабні аудіовізуальні твори неодмінно будуть включені до реєстрів національної та міжнародної культурної пам'яті, а їхній внесок в історію розвитку кінематографа та його безмежних можливостей стане найкращим цьому підтвердженням.

ЛОВАК Вікторія Борисівна,

кандидатка історичних наук, стипендіатка
Фонду Герди Хенкель, в Інституті
регіональних досліджень історії Східної
Європи Тюбінгенського університет ім.
Ебергарда Карла, Дюссельдорф
(Німеччина).

МИСТЕЦЬКА СКЛАДОВА НАЦІЄТВОРЕННЯ НА РУБЕЖІ XIX-XX СТ.

За класичною схемою чеського дослідника Мірослава Гроха націєтворчі процеси «малих» («недержавних») народів Центральної і Східної Європи проходять в 3 етапи:

А) Академічний («збирання» культурної спадщини та творення на її основі національної культури); В) Агітаційний (виникнення інституцій, які пропагують національну культуру серед широких верств населення); С) Політичний (створення політичних партій і боротьба за національну автономію або незалежну державу) [Hroch, M. *Das Europa der Nationen: die moderne Nationsbildung im europäischen Vergleich*. Göttingen, 2005. S. 45-47. Hroch, M..

From National Movement to Nation. UCLA: Center for Social Theory and Comparative History. 1992. Retrieved from <https://escholarship.org/uc/item/4n1147f1>, 15.02.2025. P.7].

Схема Мірослава Гроха, з огляду на її універсальність та концептуальну стрункість (все ж не позбавлену критики [Касьянов Г. Теорії нації та націоналізму. Київ, 1999. С. 223-224]), набула поширення і в Україні [Грицак, Я. Нариси з історії України: формування української модерної нації. Київ, 2019]; у контексті дослідження ролі культури як центральної складової націєтворчих процесів «культурна спадщина» трактується науковцями у першу чергу у площині лінгвістичній та літературній [Грицак, Я. Нариси з історії України: формування української модерної нації. Київ, 2019; Грабович Г. До історії української літератури. Київ, 1997]. Хоча сам Мірослав Грох і підкреслює ключову роль символів у процесі комунікації спільноти і, посиляючись на Уінтона Сміта [Smith W. National Symbols. In: Encyclopedia of Nationalism, Hg. A. J. Motyl, Bd. 1, San Diego/London, 2001. P.522 f], подає у їх класифікації також іконографічні символи (картини, портрети, історичний живопис, плакати, прапори, знаки) [Hroch, M. Das Europa der Nationen: die moderne Nationsbildung im europäischen Vergleich. Göttingen, 2005. S. 209], детально на даній проблематиці не зупиняється. Так само українські науковці не акцентують роль образотворчого мистецтва у націєтворенні, хоча вона, на нашу думку, була рівнозначною ролі літератури і за впливом, і за значенням.

Академічній фазі відповідає не тільки збирання народних дум, пісень etc. і витворення української мови, а і студії народного побуту та одягу, замальовки народних типів, українських ландшафтів, що ними займаються художники і витворюють на їх основі «високе» (професійне) мистецтво. Так українські народні сюжети спостерігаємо у малярстві у жанрових роботах, які виникають досить рано, якраз на першій стадії націєтворення (наприклад, у роботах Тараса Шевченка, Дмитра Безперчого, Лева Жемчужникова та ін.). При цьому побутові жанрові роботи на українську народну тематику стають одними з перших у Російській імперії, а художники, які їх творять, мають пряме відношення до України (наприклад, Олексій Венеціанов, Василь Штернберг).

Паралельно з витворенням «високого» мистецтва, відбуваються теоретичні розробки українського концепту національного стилю. Вони постають цілком синхронно з європейськими. Питання «українського стилю» постає у широкому контексті пошуків національних стилів у архітектурі, які спостерігаються у країнах Центральної та Східної Європи як наслідок формування модерних політичних націй та виникнення національних держав. Пошуки національного стилю проходять не тільки в країнах Східної Європи,

наприклад, Польщі [Chmielewska A. National style in the Second Polish Republic: artists and the image of the newly created state. In: Nation. Style. Modernism. Cracow-Munich, 2006. P. 187] чи Чехії [Storck, C. Kulturnation und Nationalkunst: Strategien und Mechanismen tschechischer Nationsbildung von 1860 bis 1914. Köln, 1999. S. 146-147], а і в західноєвропейських державах з пізнім націєтворенням (Німеччина, Італія) [Mangone, F. Neorinascimento e “stile nazionale” nell’Italia unita, tra teoria e prassi, In: Renaissance italienne et architecture au XIXe siècle. Interprétations et resituations, a cura di A. Brucculeri e S. Frommel, Campisano Editore, Roma 2015, pp. 273-282., Cianciolo Cosentino G., Targia G. Stil als (nationales) Eigentum. Architektur- geschichte und Denkmal- schutz zur Zeit Alois Riegls und Heinrich Wölfflins. In: Blunk J., Michalsky T. (Hgs.) Stil als (geistiges)Eigentum. München, 2018. S.229-251], де вони так само були складовою цього процесу.

Дискусія розпочинається в Україні фактично у той самий час і у тій самій площині (архітектура) та з тими самими питаннями: що таке «національний стиль» і з чого він складається? Так у 1861 році у 10 номері видання «Основа» Лев Жемчужников пише статтю «Полтавщина» [Жемчужников Л. Полтавщина. (Из записной книжки 1856 года). Основа. Спб, 1861. 10. С.77-99], Стаття цікава не тільки тим, що автор показує цілісний зв'язок у процесі націєтворення між літературними, етнографічними візуальними практиками, в яких сам бере безпосередню участь, а і його розмірковуванням про стиль. Лев Жемчужников вказує, що стиль визначається кліматом, місцевими потребами та смаком, який формується під впливом історії і що кожен народ має свій стиль і свої потреби. Джерелом смаку народу є його побут, який треба вивчати разом зі звичаями, обрядами, піснями і народною мовою, а його архітектурним орієнтиром - народна хата [Жемчужников Л. Полтавщина. (Из записной книжки 1856 года). Основа. Спб, 1861. 10. С.86], яка і стала основою для Будинку Григорія Галагана, що викликало обговорення і врешті суспільну дискусію про стиль.

Дискусія продовжується самим власником Будинку - Григорієм Галаганом, який цілком свідомий зв'язку між лінгвістичною і мистецькою (архітектурною) складовою: *«Тут у мене з'явилася думка спробувати відтворити нашу старовинну малоросійську споруду. Я не смію сказати архітектуру, — у ній нам відмовляють повністю. Та, втім, хіба не відмовляють нам люди короткозорі навіть окремо мови і в своєрідності всієї нашої народності, називаючи все це випадковими відтінками? Багато хто зовсім не розумів, як можна побудувати малоросійський будинок, в якому ожили б стіни так, як ожила наша мова в промовах наших поетів»* [Письмо Г. П. Галагана о

Малороссійском будынке в селе Лебединце, Прилувскаго уезда. В: Киевская старина. Документы, известія и заметки. Киев, 1904. С.2].

На цьому типовий європейський дискурс обривається, що, на нашу думку, напряму пов'язано з введенням Валуєвського циркуляру (1863) та Емського указу (1871). Ці рестрикційні заходи не тільки заборонили мову, а і ліквідували самі дискусійні майданчики – журнали, штучно обірвавши щойно започатковану дискусію, яка відновиться тільки у 1903 році [Чепелик В. Теоретична спадщина українського архітектурного модерну. В: Архітектурна спадщина України. Київ, 1994. Вип. 1. Маловивчені проблеми історії архітектури та містобудування. Київ, 1994. С.165]. Імперські заборони сприяли *«переведення мовного питання зі сфери прагматики в сферу символічних цінностей»* [Міллер О. Засвоюючи логіку націоналізму: ставлення владних кіл імперії та громадської думки її столиць до українського національного руху в перші роки царювання Олександра II. В: Ukraina Moderna, 1997. Вип. 2-3. С. 101], що накладало на мову суттєві обмеження (мова як священний символ, що підлягає охороні і зберіганню), тоді як образотворче мистецтво було легітимним у сфері практичного застосування і тому воно залишалося гнучким, адаптивним, здатним іти у всі можливі варіативності та експерименти. Воно автоматично перебирає на себе значну роль у процесі націєтворення. Маргіналізація українськості, коли українська мова трактувалася офіційною імперською владою як «южно-руське наречіє», а все, що пов'язане з національною культурою сприймалося як етнографічне (тобто «низьке» на протигагу «високому»), безумовно відбивалося і на образотворчому мистецтві. Але трактування «малоросійських образів» у образотворчому мистецтві як етнографічних зі свідомим заниженням їх ідеологічної цінності було «платою» за можливість їх легалізації і дуже вдало компенсувалося високою якістю мистецьких творів, яка і нівелювала цю ідеологічну маргіналізацію. В результаті візуальний відбиток народу, його життя, самотності і, зрештою, ідентичності став ключовим фактором у процесі націєтворення. Його особливістю було широке представлення і варіативність, яка проростає через всі стилі і напрямки образотворчого мистецтва другої половини ХІХ-початку ХХ ст. Так паралельно з архітектурою українські сюжети, образи, окремі елементи народної культури поширюються у живописі, де вони виникають у професійному мистецтві спочатку у передвижників, а потім органічно вписуються у процес пошуку нових стилів і напрямків – від імпресіонізму, через українську сецесію, до широкого спектру представлення з різною функціональністю в авангарді. Фіксування українських образів і елементів культури, які ішли у глибокій зв'язці з українським народом і були різними варіантами інтерпретації його буття, у творах високої якості професійного

образотворчого мистецтва з їх представленням на різноманітних виставках та у друкованих виданнях є нічим іншим, як залученням до фази (Б) Агітаційної (за Мірославом Грохом), яка однак так і не була на українських теренах Російської імперії інституціолізована. Вони стали візуальною складовою національного концепту уявленої спільноти (за Бенедиктом Андерсоном [Андерсон Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму. Київ, 2001]), яка поєднана не тільки мовою, а і широким спектром символів, в тому числі іконографічних, адже, як зазначав попередник Мірослава Гроха Кард Дойч: *«...всі звичні визначення народу — як спільноти, об'єднаної мовою, характером, спогадами чи спільною історією, — є неповними. Бо важить не наявність або відсутність якогось одного чинника, а лише наявність достатньої взаємодоповнюваності засобів комунікації, здатної створити цілісний результат»* [Deutsch K. Nationalism and Social Communication. An Inquiry into the Foundations of Nationality. Cambridge, Massachusetts, and London, 1966. P.97].

Іншою важливою особливістю цього процесу є те, що значна частина його учасників не була свідомою своєї безпосередньої участі і не мала такої інтенції: художників приваблював побут і народне мистецтво - яскраве, колоритне, розмаїте, що базувалося на цілій системі власної народної художньої мови. Але попри дуже часту відсутність свідомих намірів це не позбавляє художників кінця XIX-початку XX ст. статусу фактичних учасників процесу націєтворення, а образотворчого мистецтва — однієї з центральних складових цього процесу. Про несвідоме вираження національних рис і духу народу дуже слушно зазначає і засновник теоретичного формалізму, швейцарський історик мистецтва Генріх Вьольфлін: *«І нікому не спаде на думку, що маютьися на увазі лише питання форми, які відбуваються на поверхні смаку: вони мають свої корені в найглибших основах національного світогляду, національного розуміння світу, є пошук вичерпної формули для національних особливостей мистецтва. Національна самосвідомість переможе, але не варто намагатися підганяти живе мистецтво під готову схему. Насправді художники взагалі не повинні знати про ці речі. Вони тільки втрачають свою природність. «Таємна вечерея» Леонардо або «Афінська школа» Рафаеля — це суто італійські картини, цілком національні і цілком неперекладні, але ні Леонардо, ні Рафаель ніколи не думали про те, щоб у своєму мистецтві бути італійцями. А «Ієронім у кабінеті» Дюрера, безсумнівно, був створений поза будь-яким свідомим німецьким патріотизмом. Здатність робити такі остаточні висновки з національних можливостей ніколи не є справою волі, а є благодаттю, як і вся творчість»* [Wölfflin H. Gedanken zur Kunstgeschichte: Gedrucktes und Ungedrucktes. Basel, 1941. S. 130].

ЛУЦІВ Софія Романівна,
студентка КНУБА, спеціальність
«Дизайн».

Наук. керівник: Ус В. Ф.
кандидат технічних наук, доцент
кафедри нарисної геометрії та
інженерної графіки КНУБА

ЦИФРОВА РЕВІТАЛІЗАЦІЯ АРХІТЕКТУРНОЇ СПАДЩИНИ: 3D-МОДЕЛЮВАННЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ ПАМ'ЯТІ.

Останні декілька років ми можемо помічати, що технології дедалі більше стають частиною культурного простору. Можна вважати, що вони допомагають зберігати мистецтво і навіть відроджувати історію. Саме так виникає поняття цифрової ревіталізації архітектурної спадщини: вони являють собою спроби відновити або зафіксувати пам'ятки архітектури у цифровому середовищі.

Як на мене, це особливо важливо зараз, коли Україна переживає війну і ми втрачаємо багато історичних споруд, які були частиною нашої культурної спадщини. Цифрове 3D-моделювання дає шанс не просто “зберегти картинку”, а зафіксувати саму сутність архітектури — її форму, пропорції, навіть атмосферу місця. У цьому є певна символіка: ми можемо втратити матеріальну будівлю, але не її пам'ять.

3D-моделювання сьогодні використовується у різних сферах — починаючи від архітектури та закінчуючи кінематографією, але в контексті культурної спадщини воно має особливе значення. Завдяки сучасним технологіям можна створити точні копії старих будівель, які вже частково або повністю були зруйновані. Це можуть бути копії, побудовані за старими кресленнями, фотографіями чи навіть спогадами мешканців. У результаті з'являються об'ємні віртуальні моделі, що дозволяють вивчати об'єкт з усіх боків, поглиблюватися в їхню структуру.

Наприклад, українські ініціативи з фіксації пошкоджених об'єктів культурної спадщини вже використовують 3D-сканування для документування архітектури Києва, Чернігова, Харкова, Ізюма та інших міст.

Мені здається, що тут важливо не лише технічне, а й емоційне значення. Коли бачиш у 3D реконструкцію, наприклад, старої церкви, яка була у твоєму

рідному місті, виникає відчуття, ніби частина минулого знову ожила. Це не просто комп'ютерна модель — це спроба повернути те, що ми втратили. У цьому сенсі цифрова ревіталізація — це теж форма пам'яті, але вже сучасної та візуальної.

Ще один цікавий фактор — це поєднання технологій і мистецтва. Людина, яка створює 3D-модель історичної споруди, виступає не просто як технолог, а як художник. Вона має передати не лише форму, а й дух об'єкта: світло, текстуру, колір, навіть настрій місця. Іноді такі реконструкції виглядають настільки реалістично, що справляють враження цілого мистецького твору, а не просто візуалізацією.

Також хочу додати про освітній потенціал цифрової ревіталізації. Для таких студентів як архітектори технології відкривають нові можливості. Замість сухого аналізу креслень можна вивчати будівлю “зсередини”, бачити її у масштабі, спостерігати, як вона взаємодіє з простором. Це допомагає краще зрозуміти архітектурні принципи минулих епох і відчувати їхню естетику.

Крім того, 3D-моделі використовують у музеях, на виставках, у культурних проєктах. Завдяки цьому навіть ті люди, які ніколи не бачили оригінальних споруд, можуть ознайомитись із ними у цифровому форматі. Віртуальні тури, інтерактивні інсталяції, відеопродукції — усе це робить історію доступною та цікавою. І головне, що це допомагає глядачеві відчувати емоційний зв'язок із минулим.

Зрештою, можна сказати, що цифрова ревіталізація — це не лише про технології. Це про бажання людини пам'ятати минуле. Коли ми створюємо цифрову копію старої будівлі, ми фактично даємо їй шанс на друге життя. У цьому є щось дуже поетичне: архітектура, яка зникла у реальному світі, продовжує існувати у віртуальному. Вона стає частиною сучасної культури, яка не відділяє минуле від майбутнього, а поєднує їх через творчість і технології. Як на мене це великий плюс у розвитку сучасних технологій.

У висновку хочу сказати, що 3D-моделювання можна вважати не просто технічним інструментом, а свого роду формою сучасного мистецтва. Воно дозволяє не лише зберегти архітектурну спадщину, а й подивитись на неї під новим кутом таких як: процес взаємодії з історією, технологією і людських почуттів.

МАЗНІЧЕНКО Олена Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, в. о.
начальника відділу мистецької науки і
освіти НАМ України.

ДИЗАЙН-ОСВІТА ПІД ЧАС ВІЙНИ: ЯК ЦИФРОВІ ПЛАТФОРМИ, КРЕАТИВНІСТЬ І НАУКА ТРАНСФОРМУЮТЬ НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС.

Війна змінила освітнє середовище, створивши нові виклики для викладачів і студентів. Часті повітряні тривоги, нестабільний інтернет, вимушені переїзди — усе це суттєво впливає на навчальний процес. Окрім технічних труднощів, маємо справу з емоційною втомою, стресом та тривожністю. Викладання дизайну — дисципліни, що потребує творчої взаємодії, стало ще складнішим, але водночас відкритим до нових форм і підходів.

Перехід в онлайн став поштовхом для впровадження нових цифрових рішень. Практичне використання Google Classroom як платформи для організації матеріалів, Google Meet — для проведення лекцій і консультацій значно полегшує процес донесення знань до здобувачів. Спілкування з аудиторією активізувалося через соціальні мережі — Instagram, Facebook, а також тематичні Telegram-чати. Цифрова гнучкість дозволила розширити географію студентської аудиторії та зробити навчання більш інклюзивним.

Ситуація змусила нас переосмислити формат викладання. Замість звичних аудиторій — відеолекцій, які можна переглядати у зручний час, особливо під час відключень світла чи відсутності зв'язку. Локальні студентські групи в соцмережах стали платформою для оперативної підтримки, обміну ресурсами та ідеями. Тематичні Telegram-канали дозволяють структурувати навчальний матеріал і забезпечити швидкий зворотний зв'язок. Такий підхід створює нову модель взаємодії, гнучку та адаптивну до обставин.

Дослідницька складова проєктів стала особливо важливою. Студенти розробляють концепції мобільних укриттів, адаптивних інтер'єрів, багатофункціональних житлових просторів. Поширеною стала тематика безпечного освітнього середовища. Студенти самостійно обирають актуальні теми — просторову реабілітацію, екологічний дизайн, енергоефективність. Це розвиває критичне мислення, формує соціальну відповідальність і відкриває нові горизонти для наукової творчості.

Сьогодні викладач не лише передає знання, а й виконує функцію наставника й емоційної опори. Дизайн має терапевтичний потенціал: створення гармонійного середовища — це спосіб зменшити напругу, повернути відчуття стабільності. Студенти через свої проекти виражають особисті переживання, шукають рішення, які підтримують інших. Це вчить нас цінувати емоційний контекст проєктування.

Практичні кейси та рефлексія особливо важливі під час навчання. Серед студентських робіт можна побачити інтер'єри кризових кімнат, мобільні модулі для переміщених осіб. Ці проєкти демонструють здатність майбутніх дизайнерів реагувати на соціальні потреби. Особливо цінним є те, як студенти працюють у команді, залучають інтерв'ю з реальними користувачами та шукають нестандартні рішення. Це — ознака справжньої професійної зрілості.

Війна стала каталізатором змін, які залишаться з нами й після перемоги. Цифровізація, персоналізація навчання, зміна ролі викладача — все це формує нову освітню реальність. Дизайнерська освіта отримала шанс стати більш гнучкою, чутливою до контексту і соціально відповідальною. Наше завдання — зберегти ці здобутки й продовжувати рух уперед, попри всі труднощі.

МАЗУР Вікторія Павлівна,

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцент кафедри графіки в КПІ ім. Ігоря
Сікорського.

РОЗПИСИ СВЯТО-МИХАЙЛІВСЬКОГО КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРУ В ЖИТОМИРІ: ІДЕНТИЧНІСТЬ ТА НАПРЯМИ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ЦЕРКОВНОГО МАЛЯРСТВА.

Свято-Михайлівський кафедральний собор в Житомирі — одна з найцікавіших пам'яток української церковної архітектури XIX століття; нині авторство розписів у соборі належить сучасним українським професійним художникам під керівництвом Дениса Белянського. Працювали досвідчені і молоді художники, архітектори, майстри петриківського розпису, а також реставратори. Робота тривала понад двадцять років (з перервами) — з 2000 до 2023 року.

Художники розширили ідеї образної новизни у сучасному українському церковному малярстві в контексті сьогоденного європейського сакрального мистецтва. Прикметою своєрідного художнього напрямку в сучасному українському церковному живописі є поєднання монументальності, використання модуля книжкової мініатюри та орнаментальної декоративності з відображенням реальності деталей. Майстерні комбінації золота, червоних, синіх і зелених кольорів увиразнюють вишуканість колориту в розписах храму. Окреслені елементи оздоблення Свято-Михайлівського собору Житомира змодельовані як єдиний простір, який слугує для молитви, поклоніння й духовної рефлексії та, зважаючи на поліфонічність в образах, стилях і манерах, не є чужим для дослідників, відвідувачів храму та поціновувачів сучасного церковного мистецтва, а навпаки — увиразнює урочисту піднесеність православного богослужіння.

МАЙСТРЕНКО-ВАКУЛЕНКО Юлія В'ячеславівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри
комп'ютерних технологій дизайну і графіки ДУ «КАІ»,
Заслужений художник України.

ТЕОРІЯ СУЧАСНОГО РИСУНКА У ПРАЦЯХ БРИТАНСЬКИХ ДОСЛІДНИКІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – XXI СТОЛІТЬ.

Починаючи з другої половини XX століття у світі відбулася значна інтенсифікація теоретичного та практичного зацікавлення рисунком у контексті глобального мистецького процесу. Особливістю цього періоду є поява розгалуженої мережі академічних і дослідницьких осередків, які демонструють високий рівень наукової активності, методологічної рефлексії та міждисциплінарної взаємодії.

Особливе місце серед провідних європейських центрів дослідження рисунка справедливо займають наукові школи Великої Британії. Протягом другої половини XX століття рисунок розглядався ними переважно у контексті інших видів мистецтва, як складова цілісної проблематики доби постмодернізму. Від початку XXI століття акцент суттєво зміщується: британськими науковцями було започатковано ряд культурно-просвітницьких проєктів, покликаних досліджувати рисунок як самостійне явище, яке саме по собі є комплексним і міждисциплінарним. Більшість ініціатив сконцентровано в

культурно-мистецьких установах Лондона, а також у ряді університетів інших міст, зокрема, Лафборо та Ковентрі.

Серед лондонських проєктів особливо відомий «The Big Draw», у рамках якого з 2000 року відбувається масштабний щорічний фестиваль, що об'єднує людей з усього світу у різноманітних заходах, присвячених рисунку. Ще однією вагомою ініціативою є кураторський проєкт «Drawing Room» (з 2000). На відміну від «The Big Draw», спрямованого на широку загальну аудиторію, «Drawing Room», покликаний до наукових досліджень рисунка, надаючи різноманітні можливості як для професіоналів-практиків, так і теоретиків. За чверть століття своєї діяльності «Drawing Room» здійснив низку різноманітних науково-дослідних, освітніх, культурно-просвітницьких та координаційних заходів, серед яких слід виділити проєкт «Drawing on Space» (2002) – виставку, яка об'єднала митців з різних куточків світу; видання монографій Кетрін Стаут (Katharine Stout) «Рисуючи в просторі» (2002) та «Сучасний рисунок: від 1960-х до сьогодення» (2013); відкриття безкоштовного відкритого дослідницько-освітнього центру «Outset Study» (2013); започаткування з цього ж 2013 року потужного міжнародного бієннале рисунка (*Drawing Biennial*), а також проведення ряду симпозіумів, зокрема, «Thinking Drawing 1960 to Now» (2019).

Одним з провідних центрів дослідження сучасних аспектів розвитку рисунка є Коледж мистецтв (Школа дизайну та мистецтв) Університету Лафборо (Loughborough University Creative Arts). У 2001 році науковцями університету було започатковано міжнародний проєкт «Drawing Research Network» (DRN), метою якого є колаборація як фізичних осіб, так і організацій, залучених до творення, використання й дослідження рисунка. З 2006 року Університет Лафборо видає щорічний електронний науковий журнал «TRACEY: Drawing and Visualisation Research», а також провадить активний розвиток сайту, присвяченого дискусіям у сфері сучасного рисунка та візуалізації. За ініціативи TRACEY було опубліковано трилогію колективних монографій, присвячених дослідженню концепцій сучасного рисунка: «Рисунок зараз: між лініями сучасного мистецтва» (2007); «Гіперрисунок: поза межами сучасного мистецтва» (2012) та «Рисуючи невизначеність: по той бік ліній сучасного мистецтва» (2015). Редакційна колегія TRACEY складається з потужного кола науковців, авторів чисельних праць в галузі сучасного рисунка, зокрема: Саймона Даунса (Simon Downs), Дебори Харті (Deborah Harty), Рассела Маршалла (Russell Marshall), Енді Селбі (Andy Selby), а також двох зовнішніх спів-директорів Джеррі Девіса (Gerry Davies) та Джилл Журно (Jill Journeaux).

За кураторства професорки Джилл Журно з 2015 року в Університеті Ковентрі реалізується тривала мистецька акція під загальною назвою «Розмови про рисунок» (Drawing Conversations), в рамках якої проводяться міжнародні симпозіуми, виставки та конференції із подальшою публікацією матеріалів у вигляді ряду статей, монографій, альбомів.

Певним зрізом ідей науковців, які досліджують різноманітні міждисциплінарні аспекти рисунка, об'єднані під гаслом «мислення через рисунок», стала серія монографій «Drawing In», започаткована міжнародним видавничим центром Bloomsbury Visual Arts у 2016 році. На сьогодні більшість з восьми книг, виданих в рамках серії, належить саме британським авторам та Лондонському відділенню видавництва.

Таким чином, протягом першої чверті ХХІ століття у Великобританії спостерігається потужна активізація наукового дискурсу, спрямованого на переосмислення рисунка як автономного виду художньої діяльності, специфічного інструмента пластичного мислення та самодостатньої художньої мови. Основним напрямком досліджень є міждисциплінарність, яка втілюється водночас і в сепарації рисунка, його виході за межі міметичності та допоміжності, і у переплетенні рисунка з іншими видами мистецтв та технік, у взаємозбагаченні рисунка на перетині з іншими сферами знань. Формування значного корпусу наукових і мистецтвознавчих досліджень, присвячених комплексній проблематиці теорії та практики рисунка ХХ–ХХІ століть, засвідчує підвищення його статусу у структурі сучасного мистецького знання.

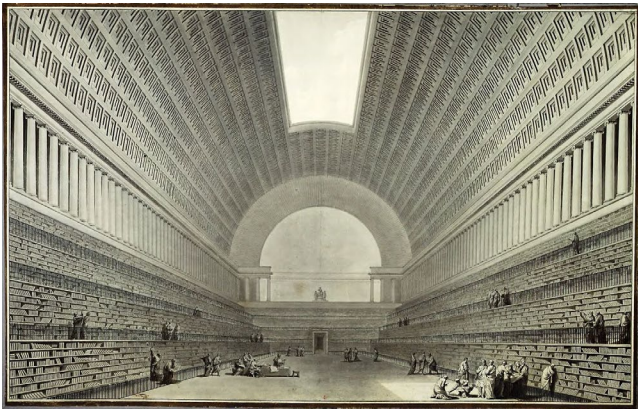
МАРКОВСЬКИЙ Андрій Ігорович,
доктор архітектури, доцент, учений
секретар відділення синтезу пластичних
мистецтв НАМ України, член-
кореспондент НАМ України, голова
української філії INTBAU.

«ПАПЕРОВА АРХІТЕКТУРА» ЯК НЕВІД'ЄМНИЙ ЕЛЕМЕНТ АРХІТЕКТУРНОЇ ОСВІТИ.

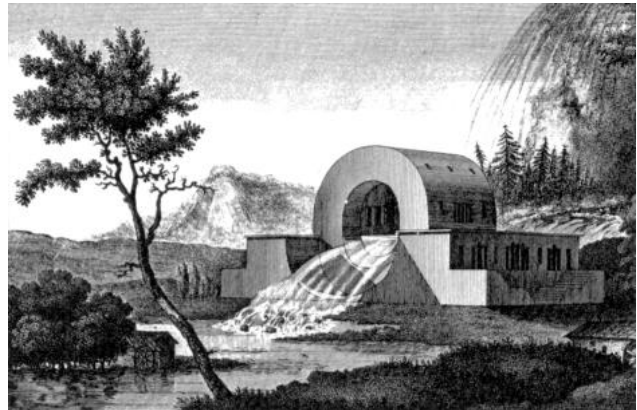
Термін «паперова архітектура», що здебільшого позначає концептуальні мистецькі пошуки та утопічні споруди, не призначені до сьогочасної реалізації,

набуває широкого розповсюдження в кінці 80-х років XX ст. Між тим є очевидним, що сама «паперова архітектура», як явище, значно старша.

Від пошуків ідеальних форм італійських майстрів доби пізнього Ренесансу, що не могли бути зведені передусім через економічну кризу та політичні виклики, які спіткали регіон; до гігантоманії Етьєна Луї Булле та утопічних альбомів Клода-Нікола Леду, що вже й не претендували на їх актуальну реалізацію, розмірковуючи про майбутнє (при тому, що кожен мав вдосталь зведених проєктів) – теоретичні матеріали, що ще в добу класичної архітектури виражали прагнення майстрів «вирватися» з матеріально-технічних обмежень та поринути у «чисту творчість», фантазуючи про наступну генезу.



*Королівська бібліотека. Проект.
Етьєн Луї Булле. 1795 р.*



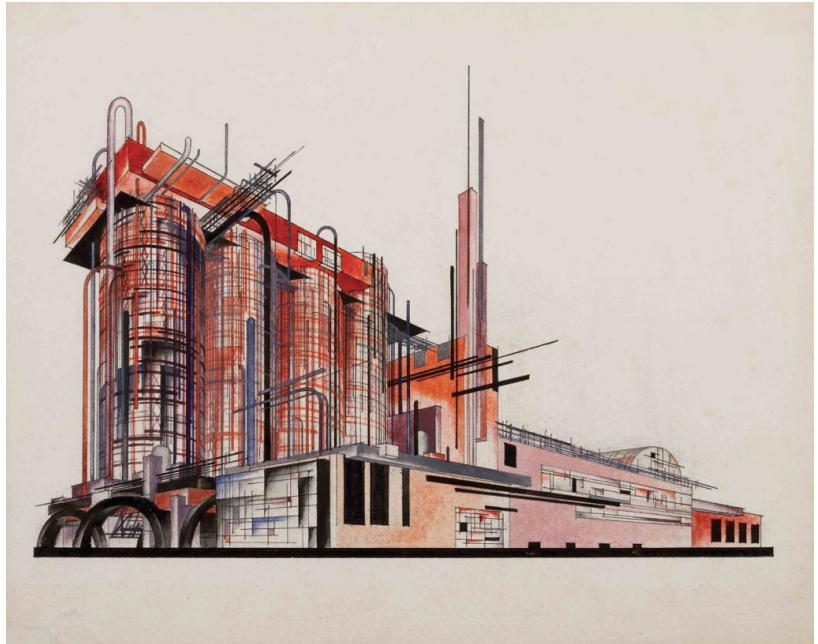
*Будинок охоронця джерела. Проект.
Клод-Нікола Леду. Між 1784 та
1799 рр.*

В добу формування «академічного мистецтва» саме французька школа, законодавиця європейських мод, у своїх навчальних курсах заохочує студентів до проектування уявних палаців, академій «всіх наук» та інших утопічних проєктів як елемент розвитку фантазії та творчого пошуку.

Новий виток тенденція отримує в XX ст. коли технічна революція (третя та четверта науково-технічні революції, якщо притримуватися точного визначення) та соціальні зміни структури суспільства (ерозія станової системи у Європі та розвиток «середнього класу») призводять до галопуючих змін як у запитах до архітекторів так і у свідомості самих майстрів. Сміливі пошуки між тим не завжди знаходять практичну реалізацію з багатьох причин – чи то матеріально-технічних (через руйнацію економіки після Першої світової війни та наступних мілітарних потрясінь), чи то соціальних (коли широкі верстви населення виявляються не готовими до на стільки різючих змін усталених образів споруд), чи коли архітектори свідомо занурюються у абстрактні футуристичні пошуки. До першої причини можна умовно віднести концептуальні та конкурсні проєкти Івана Леонідова, до другої – роботи молодого і ще не дуже відомого на перших парах Антонію Гауді, до третьої – архітектурні візії Якова Черніхова.



Готель Attraction. Проект.
Антоніо Гауді. 1908р.



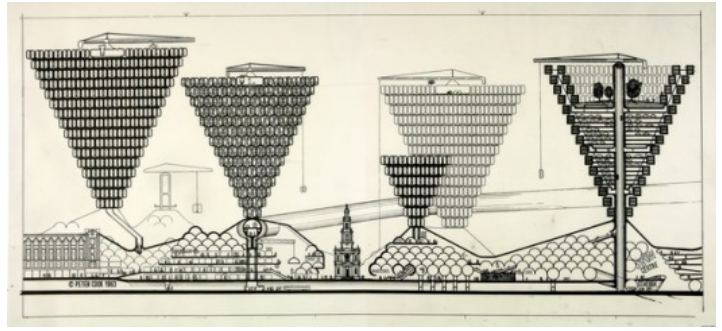
З серії «основи сучасної архітектури», Черніхов
Яків Георгійович. 1920-ті рр.

В той час, особливо у знекровленій війною та визвольними змаганнями Східній Європі, де на руїнах Російської імперії постає імперія Рад, через брак фінансів та технічних можливостей до реалізації, але при цьому величезний суспільний запит та активність самих архітекторів, непересічного значення набувають конкурси. Саме там знаходить реалізацію авторський пошук, дискусія, плідний обмін думками та концепціями.

Паралельно в цей же час як у Східній так у Західній Європі, а трохи згодом і в Північній Америці, ревізії піддається архітектурна освіта, на яку ще більший вплив здійснюють матеріали та напрацювання вищезначених конкурсів.

Після Другої світової, розвиток та розповсюдження так званого інтернаціонального стилю, як продовження модерністичних ідей, призводить до виникнення численних опозиційних рухів та явищ, як японський метаболізм чи британська група Архігрем з їх численними утопічними, саме «паперовими» проектами. Варто зазначити, що метаболісти, особливо Кензо Танге, якраз і розвивали свої ідеї через студентське середовище та викладацьку діяльність, долучаючи молодих митців до створення футуристичних концепцій.

В Радянському союзі, та, відповідно, Україні, пошукова «паперова архітектура» набуває нової популярності в кінці 1980-х років на фоні стагнації економіки та як наслідок й реальної архітектурно-будівельної діяльності. Проявляючись на початку в конкурсних проектах та творчих візіях досвідчених архітекторів, вона поступово проникає й у професорсько-викладацьке середовище, а за ним і до навчальних планів.



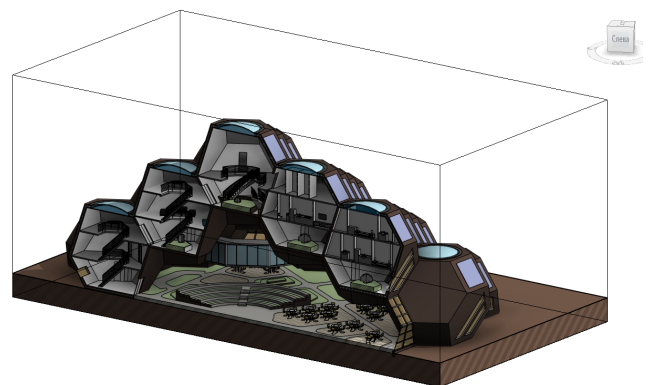
План розширення Токіо 1960. *The Plug-In City*. Концепт. Пітер Кук.
Макет. Кензо Танге. Японія. 1961 р. Британія. 1960 – 1974 рр.

З набуттям Україною незалежності процес значно активізується – концептуальне проектування міцно входить у програму провідних архітектурних та дизайнерських факультетів країни.

Питання розвитку та підтримки творчої свободи набуло особливої актуальності з масовим впровадженням спеціалізованих креслярських та 3-D комп'ютерних програм, що, являючись невід'ємним елементом технічного розвитку та прогресу, між тим сильно нав'язують студентам стандартизовані, шаблонні рішення в порівнянні з ручним макетуванням та кресленням. Що в свою чергу вимагає від викладачів приділяти більше уваги постановці творчого мислення та креативного пошуку, особливо на молодших курсах.



Концепт парку симбіотичного блокування. Daekwon.
США. 2014 р.



Поселення на Марсі. Концепт. Карпенко Тарас, Київ 2021 р.

Розвиток штучного інтелекту в останні роки здавалося б мав полегшувати процес ескізування, проте, як показує аналіз практики, навпаки підсилює манкування існуючих рішень та прийомів, створюючи за запитом хоч і утопічні на перший погляд, однак обмежені за тезаурусом референсів, а від того не менш шаблонні ескізи, які, до того ж, не являються авторськими. Тож пошукове

проектування в навчальному процесі набуває неймовірно великого значення саме зараз.

Нині, на основі багаторічного викладацького досвіду, участі в екзаменаційних та конкурсних комісіях, автор може стверджувати, що майже в кожній групі студентів на дипломні та конкурсні перегляди представляється одна-дві пошукові, «паперові» утопічні пропозиції (зокрема, серед дипломників, що захистилися під нашим керівництвом, були автори концепцій поселення-турбіни в океані, плавучого модульного міста та поселення на Марсі).

В новітній архітектурній діяльності, від заснування міжнародного конгресу сучасної архітектури (CIAM), з формуванням міжнародної спілки архітекторів (UIA), проводяться зусилля по стандартизації архітектурної освіти, що планомірно здійснювалися всю дугу половину XX ст. та зрештою реалізувалися у Хартії UNESCO / UIA від 1996 року. Що засвідчує глобальну транснаціональну та транскультурну універсальність означених підходів, серед яких увага також приділяється концептуальному проектуванню. Автор тез є діючим членом UIA Architectural Education Commission 2023-2026 та може з першоджерел підтвердити, що пошукове, «паперове» проектування було та лишається важливою складовою архітектурної освіти в усьому світі, як було відзначено в підготовленому звіті комісії за 2024 рік.

НЕСТЕРЕНКО Андрій Олександрович,
доктор філософії (Ph.D), викладач
кафедри рисунку ХДАДМ.

СТАН ЗБЕРЕЖЕНОСТІ НАСТІННОГО МАЛЯРСТВА XVII – XVIII СТ. В ДЕРЕВ'ЯНИХ ЦЕРКВАХ ЗАКАРПАТТЯ.

Основною проблемою для всіх стародавніх церков Закарпатського краю є прогнивання дерев'яних деталей та протікання води, що завдає найбільшої шкоди настінному живопису. Не дотримання належного температурного режиму, а саме високий рівень вологості в храмі, породжує утворення на стінах та стелі плісняви й грибка, а в дереві заводяться жуки. Така ситуація приводить до суттєвого пошкодження настінних розписів, які датуються XVII – XVIII ст.

В найбільш поганому стані знаходиться малювання в двох церквах: Святої Параскеви в с. Олександрівка Хустського району та Святого Миколая Чудотворця в с. Колодне Тячівського району. В Олександрівці розписи

збереглися трохи краще, особливо у вівтарі та бабинці. В наві стінопис дуже постраждав за останні роки, саме через протікання стелі. Добре помітно, що вода поступово змиває настінне малювання. Видно, що смужки полотна місцями відійшли від дерев'яної стіни, подекуди вони шматками звисають на ній. Відбувається і осипання ґрунту. Спостерігається негативний тривалий вплив на живопис надмірної вологи. В церкві в Колодному подібна ситуація, тож ці дві церкви потребують якнайшвидших дій щодо їх збереження і порятунку.

Найкраще збереглося настінне малярство в церкві Успіння Пресвятої Богородиці в с. Новоселиці Виноградівського району. Цьому посприяла проведена в кінці ХХ ст. реставрація. У наві частково був поновлений живопис, тож наразі він знаходиться в більш-менш задовільному стані. Проте, малювання все ще потребує подальшої реставрації.

В церкві Святого Архистратига Михаїла в с. Крайниково Хустського району у вівтарі не зовсім зрозуміло, в якому стані знаходяться розписи, бо вони вкриті значним шаром кіптяви. Візуально здається, що вони можуть бути у задовільному стані, якщо їх розчистити. Більш-менш добре зберігся розпис у наві. Проведення кваліфікованої реставрації могло би зберегти його практично в автентичному стані.

Загалом, на сьогодні увесь настінний живопис XVII – XVIII ст. в дерев'яних церквах Закарпаття потребує дієвих кроків для його збереження. Позитивним фактором є залучення до відновлення культурних пам'яток меценатів, суспільства, благодійних організацій; підтримка на державному рівні наукових досліджень; популяризація цінності мистецьких об'єктів, у тому числі і на місцевому рівні; проведення робіт по збереженню та реставрації національної спадщини тощо.

Зважаючи на різний ступінь пошкодженості церковного малярства XVII – XVIII ст. в дерев'яних церквах Закарпатського краю, необхідно та актуально визначити дієві шляхи для його подальшого збереження. Таке важливе питання повинно вирішуватися дослідниками-мистецтвознавцями у взаємозв'язку із фахівцями-реставраторами та іншими спеціалістами в цій галузі. Через те, що малювання знаходиться на різних стадіях руйнування, потрібно визначити доцільність та можливість його поновлення; встановити найкращі реставраційні методи; виявити перспективні підходи до консервації живопису, тобто, варто провести всебічне дослідження, створити необхідну документацію та догляд. Доповнення та поновлення потребує живопис в церквах в с. Крайниково, с. Новоселиця, с. Олександрівка, с. Колодне, Святого Миколая (нижній) в с. Середнє Водяне.

Нагальними є вирішення чимало завдань: чи можливе видалення перемальовування в церкві Святого Миколая (верхній) в с. Середнє Водяне; розкриття від шпалер та фанери в церкві Святого Миколи Чудотворця в с. Сокирниця. Вкрай цінним є збереження автентичності іконографічних програм: композицій, сюжетних сцен, образів, колориту та стилістики виконання. Потрібно зберегти відбитки епохи, самотність, найхарактерніші особливості, привнесені малярами в церковне монументальне мистецтво Закарпатського краю, щоб настінний живопис не втратив свою наукову і мистецьку цінність. Велика увага має бути приділена найдрібнішим деталям, щоб уникнути спотворення історичної правди. В першу чергу необхідно визначити та усунути причини, що призводять до руйнування стародавнього стінопису.

Проблема збереження настінного малярства XVII – XVIII ст. в дерев'яних церквах Закарпаття набуває сьогодні особливої гостроти. Вкрай необхідно зберегти нашу національну унікальну мистецьку спадщину.

ОВЧАРУК Дарія Сергіївна,

студентка кафедри архітектури та просторового планування ДУ «КАІ».

Науковий керівник: Марковський А.І.,

доктор архітектури, доцент,

професор кафедри архітектури та просторового планування ДУ «КАІ».

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В АРХІТЕКТУРНІЙ ОСВІТІ: ІНТЕГРАЦІЯ НОВІТНІХ ТЕХНІК У СТРУКТУРУ СУЧАСНОГО УНІВЕРСИТЕТСЬКОГО КАМПУСУ.

Сучасна архітектурна освіта перебуває у стані глибокої трансформації, зумовленої розвитком цифрових технологій, глобалізацією та змінами соціокультурного контексту. Нові технічні можливості та виклики ХХІ століття формують потребу у створенні навчального середовища, здатного поєднувати мистецтво, науку й технології в єдиний освітній простір. Актуальність теми визначається необхідністю модернізації архітектурно-мистецької освіти в Україні з урахуванням світових тенденцій і завдань післявоєнного відновлення країни.

Інноваційні процеси у світовій освітній практиці передбачають поєднання цифрових і фізичних методів навчання. Університети, такі як ETH Zürich, TU Delft, AA School of Architecture, Bartlett UCL, активно впроваджують технології віртуальної та доповненої реальності (VR/AR), роботизовані лабораторії (FabLab), системи 3D-друку, параметричне моделювання та штучний інтелект. Ці інструменти не лише вдосконалюють професійні навички студентів, а й змінюють структуру навчального простору, який перетворюється на інтерактивну лабораторію.

Технології просторового занурення дозволяють працювати з архітектурними моделями у реальному масштабі, аналізувати рішення з урахуванням контексту та взаємодії людини з простором. Цифрове прототипування та роботизоване виробництво формують у студентів розуміння матеріальності, конструктивної логіки та принципів сталого проєктування.

Сучасні технології стають не лише інструментом навчання, а й засобом формування нового типу мислення. Робота з параметричними системами, роботизованими установками та цифровими симуляторами вчить сприймати архітектуру як гнучку систему, здатну адаптуватися до контексту та потреб користувача. Використання VR/AR-додатків у процесі навчання розвиває просторову уяву, дозволяє оцінювати масштаб, пропорції, освітлення та психологічне сприйняття простору вже на етапі проєктування.

У структурі університетського комплексу нового типу з'являються зони спільного користування — відкриті атріуми, цифрові галереї, інтерактивні стіни для презентацій, модульні лабораторії. Вони сприяють комунікації між студентами різних напрямів — архітекторами, дизайнерами, медіа-художниками, інженерами. Таким чином формується навчальне середовище, у якому технології не ізолюють людину, а, навпаки, посилюють колективний творчий процес.

Інтеграція інноваційних технологій також визначає нову типологію внутрішнього простору: поєднання реальних і цифрових середовищ, зон експериментального виробництва, виставкових площ і публічних майданчиків. Кампус перетворюється на лабораторію міста — відкритий освітній простір, де архітектура не лише забезпечує умови для навчання, а й сама стає активним учасником освітнього процесу.

ОЗОВА Дана Асланівна,
викладач МАУП;
ДАНИЛЮК Валерія Олексіївна,
архітектор проєктної майстерні [АІП].

ПРОСТІР У FASHION-ЖИВОПИСІ ЯК СЕРЕДОВИЩЕ ЕСТЕТИЧНОЇ ВЗАЄМОДІЇ.

Сучасний живопис активно трансформує простір, створюючи нові умови для взаємодії художника, твору та глядача. Простір перестає бути лише плоскою сценою для зображення, стаючи активним учасником художнього процесу. Дослідження демонструє механізми організації та трансформації простору у живописі, особливо в контексті сучасних практик — інтерактивних полотен, інсталяційних живописних об'єктів та цифрових медіа.

Особлива увага приділяється fashion-живопису — напрямкові, де мода стає формою існування простору, а простір — його естетичним продовженням. Аналізуються приклади сучасних українських і зарубіжних художників, які демонструють інтеграцію просторового досвіду у композиційні та концептуальні рішення.

1. Простір як дійова особа художнього процесу. У сучасному живописі простір уже не є пасивним фоном — він стає емоційним полем твору, що формує атмосферу, ритм і характер зображення.

У fashion-живописі ця взаємодія особливо виразна: подіум, інтер'єр, архітектура чи міське середовище функціонують як повноцінні учасники художньої події, створюючи сценографію для руху, тіла, світла.

Простір реагує на образ, підсилює його енергетику, диктує композиційні рішення. Він не зображується — він діє.

У такому контексті простір виступає естетичним співрозмовником митця, що задає ритм, емоційний тон і динаміку твору.

2. Fashion-образ у просторі: синтез руху, кольору та світла. Модний образ у живописі завжди пов'язаний із рухом — тілесним, емоційним, духовним.

У fashion-живописі простір не обрамлює постать, а входить у неї, продовжуючи лінії одягу, жести, світлотінь.

Тканина, повітря й архітектурні деталі створюють єдину пластичну систему, де мода стає формою існування простору, а простір — продовженням

моди.Глядач у такому живописі перестає бути спостерігачем — він стає співтворцем, який «читає» картину через власний рух і відчуття присутності.

Так, у сучасних практиках — від fashion-перформансів до живописних інсталяцій — модний образ стає точкою перетину світла, кольору і руху. Простір реагує на тіло, а художник — на енергетику середовища. Це створює ефект живого простору, який «дихає» разом із глядачем.

3. Просторове мислення у викладанні живопису. У педагогічній практиці формування просторового бачення є ключем до сучасного мислення художника.

Студенти, які вчаться мислити не площиною, а простором, починають створювати живопис, що «дихає» — реагує на глядача, архітектуру, освітлення.

Викладаючи живопис, важливо показати, що простір може бути концептом, який має не лише геометрію, а й психологію, настрій, ритм.

У цьому контексті живопис стає не лише зображенням, а досвідом перебування у художньому середовищі — своєрідною інсталяцією, де глядач взаємодіє з кольором, масштабом і світлом.

Такі підходи, властиві fashion-живопису, формують у студентів чуття естетичної присутності, важливої для розуміння сучасного простору як частини художньої події.

4. Простір як енергія співтворення. Простір у сучасному живописі, особливо у модних образах, — це енергія, що поєднує художника, твір і глядача. Він несе у собі рух, тишу, відлуння архітектури, блиск тканини, віддзеркалення світла. У fashion-живописі ця енергія створює ефект присутності: ми ніби відчуваємо шелест сукні, погляд моделі, аромат сцени. Такий простір стає живою матерією мистецтва, у якому кожна деталь — частина діалогу між естетикою, тілом і духом. Це і є сутність сучасного художнього мислення — бачити простір не як площину, а як співрозмовника, який бере участь у творенні смислу.

5. Простір у сучасному мистецтві: контекст і трансформація. Традиційно простір у живописі розглядався як двовимірне полотно або фон, на якому розгортається композиція. Проте сучасні художні практики значно розширюють це поняття, роблячи простір динамічним і здатним впливати на сприйняття твору. Художники трансформують площину полотна, об'єднують живопис із фізичним середовищем, інтегрують елементи інсталяції, мультимедіа та fashion-сценографії.

Така трансформація дозволяє:

1. Створювати інтерактивні середовища, у яких глядач стає учасником художнього процесу;
2. Розкривати нові композиційні прийоми, що відображають соціокультурні зміни;
3. Виявляти концептуальні зв'язки між художником, твором і середовищем;
4. Розширювати межі традиційного полотна і його взаємодію з простором галереї, подіуму чи публічного середовища.

Прикладом синтезу живопису, простору та моди є творчість нідерландської дизайнерки Ірис ван Герпен, яка поєднує haute couture, архітектуру й цифрові медіа.

У її показах простір стає активним учасником художнього процесу: моделі рухаються у світлових проекціях, а тканини реагують на повітря й освітлення, створюючи ілюзію живописних мазків у русі. Колекції “Syntopia”, “Hypnosis” та “Earthrise” демонструють, як модний образ може розчинятися у просторі, а простір – у моді. Цей ефект «живописного руху» формує естетику присутності, у якій глядач стає співтворцем, сприймаючи не лише одяг, а й атмосферу, звук і колір середовища. Такі практики показують, як fashion-живопис виходить за межі площини полотна, перетворюючись на просторову дію, інсталяцію чи перформанс.

Висновки. Простір у сучасному живописі, зокрема у fashion-напрямі, трансформується відповідно до потреб художника і стає активним учасником процесу створення твору. Ця трансформація дозволяє експериментувати з композицією, масштабом і формою, створюючи інтерактивні, перформативні та концептуальні роботи, у яких глядач є невід'ємною складовою художнього досвіду. Fashion-живопис відкриває новий вимір просторового мислення, де мода стає мовою взаємодії людини й середовища, а простір – енергетичним полем естетичного переживання. Таким чином, простір – це не лише сцена для мистецтва, а живий співтворець художнього процесу, що об'єднує тіло, рух, світло, матерію й ідею в єдине художнє середовище.

ОКУНЄВ Даниїл Валентинович,
студент ХДАДМ, спеціальність «ДВК».
*Науковий керівник: ВЕКЛЕНКО О. А.,
професор, професор кафедри графічного
дизайну ХДАДМ, академік НАМ України,
Заслужений діяч мистецтв України.*

ІНТЕГРАЦІЯ ГЕНЕРАТИВНОГО ШІ В МЕЖАХ ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ ТА МИСТЕЦЬКОЇ ПРАКТИКИ.

Сучасна візуальна культура, включаючи дизайн і цифрове мистецтво зазнає суттєвих змін під впливом генеративного штучного інтелекту (ШІ). Інструменти на кшталт Midjourney, Stable Diffusion або ChatGPT не лише трансформують методику підходів до творчого процесу, але й вимагають нової позиції від митця, де він виступає у більшій мірі куратором, а не виконавцем.

Навички взаємодії з генеративними моделями стають ключовими на ринку праці. Попри це, багато молодих спеціалістів стикаються з труднощами: нерозуміння природи промтів, невміння критично оцінювати та масштабувати згенеровані графічні результати. Надмірне захоплення інструментами ШІ створює проблему перенасичення низькоякісним графічним контентом. Такі підходи призводять до проблем з авторськими правами, помилок у комунікації та зниження якості кінцевого продукту. [Niederhoffer K. AI-Generated “Workslop” Is Destroying Productivity, 2025. URL: <https://hbr.org/2025/09/ai-generated-workslop-is-destroying-productivity>]

У доповіді ми торкнемося питань трансформації ролі людини в умовах творчої роботи з генеративним ШІ. Сформулюємо загальні принципи творчого підходу, що орієнтовані на якість, оригінальність та авторську доброчесність.

Відповідно до українського Закону «Про авторське право і суміжні права», охороняються лише твори, створені в результаті творчої діяльності людини. Зображення, повністю створені ШІ без участі людини, не мають підстав на охоронний статус. Однак, якщо людина реалізує власний творчий задум, формулює унікальний промт, використовує власні роботи як референси, самостійно виконує доопрацювання згенерованого результату, такий контент може визнаватися авторським твором і, відповідно, підпадати під охорону авторського права. Ключове питання тут – чи був присутній творчий вибір автора, чи результат є лише продуктом технічної генерації.

Прикладом судової справи є спроби Стівена Талера отримати авторські права на зображення *A Recent Entrance to Paradise*, що було згенеровано Midjourney. [Wilson, Suzanne V.; Strong, Maria; Rubel, Jordana; et al. U.S. Copyright Office Review Board, 2023. URL: <https://www.copyright.gov/rulings-filings/review-board/docs/Theatre-Opera-Spatial.pdf>] Суд висловив позицію: лише людина може бути автором у розумінні Закону про авторське право. Ця справа утвердила «людське авторство» як базову вимогу для охорони творів у США.

Однак, існують і протилежні приклади. Позивач Лі згенерував зображення через Stable Difussion, а відповідач Лю без дозволу використала це зображення у своїй статті. Суд детально проаналізував процес створення графічного об'єкту. В результаті було визначено, що результат не є автоматичним продуктом ШІ, а відображає особисті творчі рішення автора – отже, наявний людський інтелектуальний внесок і оригінальність. На цій підставі зображення визнано роботою образотворчого мистецтва, а позивача її автором і правовласником. У листопаді 2023 року Пекінський суд виніс рішення, що слугує важливим прецедентом для розгляду подібних справ. [Beijing Internet Court Civil Judgment (2023) Jing 0491 Min Chu No. 11279. URL: <https://english.bjinternetcourt.gov.cn/pdf/BeijingInternetCourtCivilJudgment112792023.pdf>]

У світовій практиці вже наявні приклади високоякісних дизайнерських проєктів з використанням ШІ. Команда відомої дизайн студії Pentagram під керівництвом Паули Шер використовує Chat GPT для аналітики документів, а Midjourney для масштабування авторської графіки до готових ілюстрацій. [AI: Threat or Tool? Paula Scher on the New Design Reality, 2025. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0rUO6IEW0Bw>] Розроблений дизайнерами команди стиль використовувався як зразок, для генерації консистентних зображень. Результат – понад 1500 зображень у межах заданої стилістичної системи.

Інший приклад від української креативної агенції and action. Агенція вже має в своєму портфоліо не одне виконане замовлення, яке було створено за допомогою ШІ. В 2023 році вони створили рекламну компанію для мережі магазинів Comfy використовуючи різні інструменти ШІ для генерації ілюстрацій.

У власній практиці я відслідковую використання інструментів ШІ на різних рівнях та у різноманітних спеціалістів. Велика частка задач виконується мною також з ШІ. Пошук ідей, обробка існуючих зображень, стилізація та масштабування візуальних рішень – у всі ці кроки інтегровані різні інструменти

III. Посилаючись на світові практики та на власний досвід я можу виділити певні рекомендації щодо етичного застосування III, яке при цьому допоможе захистити права на авторство не тільки дизайнерам, але й митцям, які у своїй творчій практиці використовують III:

- Уточнення творчої мети. Доцільно розпочинати роботу з визначення власного задуму, стилістичних орієнтирів та очікуваного результату.
- Формулювання промту. Запит до III має відображати індивідуальну авторську ідею та бути структурованим відповідно до конкретного контексту проєкту.
- Юридична безпека. Найбезпечнішою практикою залишається використання власних візуальних напрацювань як референсів або матеріалів, що не охороняються авторським правом.
- Валідація результатів. Генеровані візуальні рішення мають проходити критичну оцінку та уточнення через декілька ітерацій для досягнення бажаного результату.
- Фіксація авторства. Важливо включати у процес фінальні етапи авторського редагування або кроки, що демонструють бачення самого дизайнера, чи митця.
- Збереження даних процесу. Рекомендується архівувати оригінальні промти, етапи ітерацій та стилістичні орієнтири як підтвердження творчого авторського внеску.

Висновок. У сучасному графічному дизайні і цифровому мистецтві генеративний III виступає не лише технічним інструментом, а новим середовищем творчості, що змінює структуру підходу до творчого процесу і, взагалі, роль людини в ньому. Аналіз власної практики, судових рішень і світових прикладів засвідчує, що питання авторства та креативного внеску залишаються центральними у дискурсі цифрової творчості. Визначальним чинником є не сам факт використання III, а міра людської участі та контроль процесу генерації.

Таким чином, інтеграція генеративних інструментів III у творчу дизайнерську та мистецьку практику вимагає не лише технічної компетентності, а й певні навички критичного мислення, етичної відповідальності та розуміння юридичних меж. Саме здатність оцінювати та валідувати технологічні та творчі процеси визначатиме професійну цінність митця в новій реальності.

ПИВОВАР Артур Юрійович,
студент кафедри архітектури та
просторового планування ДУ «КАІ».
Науковий керівник: Нещадим В. О.
старший викладач кафедри архітектури
та просторового планування ДУ «КАІ».

АРХІТЕКТУРА В УМОВАХ ВІЙНИ: ОСВІТНЬО-ТРЕНУВАЛЬНІ ПРОСТОРИ ДЛЯ НОВИХ ВІЙСЬКОВИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ (НА ПРИКЛАДІ НАВЧАЛЬНО-ТРЕНУВАЛЬНОГО ЦЕНТРУ ОПЕРАТОРІВ БПЛА).

Повномасштабна війна в Україні стала каталізатором трансформацій у багатьох сферах, зокрема в архітектурі та освіті. Виникла нагальна потреба у створенні спеціалізованих освітньо-тренувальних просторів для підготовки фахівців нових військових спеціальностей – операторів безпілотних літальних апаратів (БПЛА). Такі центри мають поєднувати архітектурно-просторові, технологічні та безпекові рішення, що відповідають сучасним викликам війни та післявоєнного відновлення.

У ході дослідження визначено, що архітектура освітньо-тренувальних просторів для нових військових спеціальностей потребує якісно нового підходу до організації простору, який виходить за межі традиційного проектування навчальних закладів. Особливості воєнного часу вимагають створення таких об'єктів, які одночасно забезпечують ефективну підготовку фахівців, технологічну гнучкість, безпеку та адаптивність до змінних умов.

В основу проєкту навчально-тренувального центру операторів безпілотних систем покладено принцип поєднання освітнього, науково-дослідного та практичного середовищ. Архітектурна структура комплексу передбачає чітке функціональне зонування на три основні блоки: адміністративно-навчальний, технічний та полігонний. Такий поділ забезпечує логічну послідовність підготовки операторів – від теоретичного навчання до практичних випробувань і тестувань безпілотних систем у реальних умовах.

Адміністративно-навчальна зона включає аудиторії, лабораторії симуляції, зали для програмування та обробки даних, а також кабінети викладачів і приміщення для планування місій. Просторова організація цієї зони сприяє формуванню динамічного освітнього середовища, в якому навчальний процес побудовано на основі гнучких форматів – лекцій, тренінгів,

симуляцій, групової роботи. Значна увага приділена ергономіці, зручності сприйняття інформації, акустичному комфорту та візуальній взаємодії між учасниками освітнього процесу.

Технічна зона виконує функцію дослідницько-виробничого центру. Вона містить цехи для складання, діагностики й ремонту БПЛА, лабораторії для тестування сенсорів, антен, систем навігації та управління. Тут передбачено простори з контрольованими мікрокліматичними умовами та енергетично незалежні модулі, що дозволяють випробовувати обладнання в різних сценаріях використання. Застосовано принцип *гнучкої трансформації* – більшість приміщень може змінювати функцію залежно від етапу підготовки чи кількості учасників.

Полігонна зона організована як відкритий навчально-тренувальний простір із злітно-посадковою смугою, майданчиками для FPV-дронів, маршрутом для наземних безпілотників і ландшафтними перешкодами для відпрацювання сценаріїв реальних бойових ситуацій. Тут поєднуються архітектурні та природні елементи, що створює максимально реалістичне середовище для тренувань. У конструктивному рішенні полігону передбачено легкі збірно-розбірні споруди, укриття, технічні контейнери та системи спостереження, що забезпечують безпеку і контроль процесу навчання.

Окрему увагу приділено *педагогічно-технологічному аспекту*. Сучасна військова освіта вимагає інтеграції цифрових технологій у просторову структуру об'єкта. У проєкті центру реалізовано концепцію *«інтелектуального навчального середовища»*, у якому архітектура та технології взаємодіють. Приміщення обладнано системами доповненої реальності (AR), симуляторами управління дронами, мультимедійними панелями для аналізу польотів і ситуаційних тренінгів. Архітектура виступає інструментом підтримки навчання — простір формує поведінку, сприяє командній роботі та швидкому реагуванню на зміну умов.

Ключовим принципом є *модульність і масштабованість*. Центр може бути розгорнутий у різних регіонах України, залежно від потреб оборони та відновлення територій. Модульна система дозволяє швидко адаптувати об'єкт до нових технологічних вимог або перетворювати його на цивільний освітній чи дослідницький центр після завершення воєнних дій.

Особлива увага приділена *енергоефективності та автономності*. На території комплексу передбачено сонячні панелі, системи рекуперації повітря, резервні джерела живлення, водозабезпечення та системи збору дощової води.

Такі рішення забезпечують безперервність освітнього процесу навіть за умов перебоїв з енергопостачанням.

Важливим компонентом проекту є *психологічний комфорт і мотиваційний простір*. Підготовка операторів БПЛА – це не лише технічна, а й емоційно напружена діяльність. Тому в архітектурному рішенні передбачено простори відпочинку, зелені зони, внутрішні дворики та місця для неформальної взаємодії. Візуальне середовище побудовано на контрасті технологічності й природності – поєднання металу, скла, бетону та зелених насаджень символізує баланс між технікою та людиною.

У процесі проектування було розроблено *систему безпеки*, що включає укриття, захисні бар'єри, дистанційні пункти керування та систему швидкого оповіщення. Просторова логіка центру дозволяє оперативно ізолювати окремі блоки у разі загрози, забезпечуючи безпеку персоналу та збереження обладнання.

Таким чином, отримані результати демонструють, що архітектурна модель навчально-тренувального центру операторів БПЛА поєднує в собі принципи інноваційного проектування, освітньої методології та військової логістики. Архітектура стає активним учасником процесу навчання, створюючи умови для формування нових компетенцій, розвитку критичного мислення, командної роботи й психологічної стійкості.

Запропоновані рішення можуть бути адаптовані не лише для підготовки операторів безпілотних систем, але й для інших спеціальностей, пов'язаних із сучасними військовими технологіями – кібербезпекою, робототехнікою, системами радіоелектронної боротьби. Таким чином, навчально-тренувальний центр розглядається не як окремий об'єкт, а як *типологічна модель архітектури майбутнього*, здатна об'єднувати науку, освіту та оборону в єдиному просторовому середовищі.

Висновки. Проведене дослідження засвідчує, що архітектура в умовах війни набуває нового змісту, перетворюючись на стратегічний інструмент не лише оборони, а й освіти, технологічного розвитку та стійкості суспільства. Розроблений проект навчально-тренувального центру операторів безпілотних систем демонструє можливість синтезу архітектурного, педагогічного та технологічного підходів у створенні сучасного освітнього середовища для нових військових спеціальностей.

Запропонована модель поєднує модульність, функціональну гнучкість, енергоефективність і високий рівень безпеки, що дозволяє адаптувати об'єкт до різних умов експлуатації – від активних зон бойових дій до мирних територій.

Центр формує простір комплексного навчання: від теоретичної підготовки до реалістичних тренувань на полігонах, інтегруючи сучасні цифрові технології, симуляційні системи та принципи «розумної архітектури».

З педагогічної точки зору, така архітектурна модель сприяє розвитку аналітичного мислення, командної взаємодії та психологічної стійкості майбутніх операторів БПЛА. Простір виступає не лише фоном, а й активним учасником освітнього процесу, який стимулює креативність, концентрацію та професійну відповідальність.

Отже, навчально-тренувальний центр операторів безпілотних систем можна розглядати як типологічну інновацію сучасної архітектури воєнного часу – об'єкт, що поєднує освітню функцію з оборонною та дослідницькою, формуючи середовище, орієнтоване на безпеку, технологічність та стійкий розвиток.

ПОЛТАВЕЦЬ-ГУЙДА Оксана Вікторівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
член-кореспондент НАМ України,
Заслужений художник України.

100 РОКІВ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ІСТОРИЧНОГО ЖИВОПИСЦЯ І ГРАФІКА ВІКТОРА ПОЛТАВЦЯ.

11 січня 2025 року виповнилося 100 років з дня народження видатного українського історичного живописця і графіка, баталіста, майстра діорами, народного художника України Віктора Полтавця. Художник народився в Пологах, Запорізької області, був козацького роду, який в кінці XVIII ст. заснував військовий писар Тиміш Полтавець. Етимологію прізвища юному Віктору пояснив сам Дмитро Яворницький на лекції про історію Запорізького краю. Полтавець завжди зберігав духовний зв'язок та пам'ять про героїчну українську історію, переймаючись долею українства в складних реаліях радянської доби. Звернення до історичної тематики дало змогу митцеві зберігати національно-ціннісну основу своєї творчості та неповторну індивідуальність, що згодом переросло в авторську манеру та оригінальний стиль. В. Полтавець позиціонував себе як окреслено національний художник,

відповідно трактуючи людину-героя, месника, ватажка, а також предметне та природне середовище минулих епох.

В своїй творчості він був продовжувачем традицій тих митців, які гостро відчували потребу висвітлення правдивої історії України для становлення і укріплення нації, для популяризації української історії і культури в світі. Цьому сприяла освіта в майстерні батального живопису під керівництвом Михайла Дерегуса в Харківському художньому інституті (1944-1950), попереднім керівником якої був Микола Самокиш. Рисунок в майстерні викладав знаний художник і рисувальник, учень І. Рєпіна О. Кокель. Крім означених майстрів, студентів налаштовували на творчість художників, майстрів композиції класичного українського і світового живопису – І. Рєпіна, П. Левченка, М. Ткаченка, С. Васильківського, О. Мурашка, М. Грекова (Мартиценка), Ю. Брандта, Ф. Рубо, Д. Веласкеза, Т. Жеріко, Ж.-Л. Давида, Я. Матейка, В. Коссака.

В. Полтавець стрімко увійшов в світ великого мистецтва своєю дипломною роботою, написавши у віці 25 років картину «Атаку відбито» (1950), яка згодом зайняла своє місце в постійній експозиції Національного художнього музею України. В ній художник продемонстрував свою здатність до втілення складних творчих задумів, композиційний дар, талант живописця і вправного рисувальника, а головне, вміння створювати на полотні живі образи з великою впевненістю і переконливістю, що свідчить про ранню творчу зрілість митця. Робота ґрунтувалася на нещодавніх враженнях молодого ветерана, адже В. Полтавець пройшов фронти II Світової війни в якості сапера, був тяжко поранений, мав бойові нагороди. В картині сила мистецтва зупинила і довела до знакового звучання здавалось би рядовий воєнний епізод, залишивши неповторний образний зріз епохи.

Після закінчення навчання В. Полтавець, не маючи ще ні майстерні, ні власного житла, почав багато працювати в графіці. Згодом художника визнавали як одного із провідних ілюстраторів України, називаючи його ім'я поряд з іменами видатних художників-графіків його покоління – А. Базилевича, Г. Якутовича, О. Данченка. В. Полтавцем вироблена впізнавана авторська стилістика, яка відзначається оригінальним композиційним рішенням, вільним досконалим рисунком і живописністю. Впродовж життя його творча манера змінювалась відповідно до завдання, яке поставало перед митцем із кожною новою книгою, його графічна творчість є різноманітною. В 1950–1970-х роках В. Полтавець проілюстрував твори класичної української і світової літератури, тяжіючи до складної історичної тематики, поетичні збірки, українські народні казки, твори для дітей. Основні із них: трилогія О. Гончара «Прапороносці»

(1950), книга О. Туманяна «Гікор» (1953), історичний роман І. Ле «Наливайко» (1953), оповідання І. Ле «Побратими» (1954), роман О. Серафимовича «Залізний потік» (1954), поетична збірка «Вибране» А. Міцкевича (1955), повість П. Панча «Син Таращанського полку» (1958), повість Д. Фурманова «Чапаєв» (1958), роман А. Первенцева «Кочубей» (1959). Особливо близькою світобаченню В. Полтавця була творчість І. Нечуя-Левицького, художник проілюстрував його повісті «Микола Джеря» (1960) і «Кайдашева сім'я» (1963), утвердившись як кращий ілюстратор творів великого письменника. Важливе місце в творчості митця займала шевченківська тематика, він проілюстрував «Малий Кобзар» Т. Шевченка (1961), поетичні збірки Т. Шевченка «Тече вода з-під явора» (1956), «Встала весна» (1961), «Зоря моя вечірня» (1964), оповідання С. Васильченка «Залізні стовпи» (1969). О. Олесь також був улюбленим автором художника, в 1959 році побачила світ його поетична збірка «Від льоду до льоду» з ілюстраціями В. Полтавця. Зворушливим і художньо досконалим є оформлення українських народних казок «Розумниця» (1962) і «Названий батько» (1964). Графічна творчість художника базувалася на багатому етюдному і рисувальному матеріалі, який художник збирав в щорічних поїздках до українських сіл.

Митець також був талановитим художнім редактором, майже два десятиліття обіймаючи посаду головного художника провідного видавництва дитячої книги «Веселка» (1958-1975). За його каденції видавництво мало значні успіхи, було відзначено багатьма нагородами, в тому числі престижними іноземними. В. Полтавець запрошував до співпраці молодих талановитих художників, відкривалися нові імена, формувалася своєрідна школа дитячої ілюстрації, яка вирізнялася високим професіоналізмом, стильовою різноманітністю, націєцентричними устремліннями.

Як живописець В. Полтавець був майстром станкової картини, правдивим літописцем української історії, охоплюючи в своїй творчості основні її періоди від скіфської доби, Київської Русі, Гетьманщини до Громадянської і II світової воєн, повоєнної відбудови, початкових років епохи Незалежності. Твори В. Полтавця глибоко національні, композиційно довершені, психологічно напружені, в них часто бринить романтична нота, їх вирізняє вільний майстерний рисунок і благородні колірні сполучення, пейзажі відзначені тонким ліризмом. Художник був талановитим баталістом, він відомий як один із кращих художників-кіннотників свого часу. В. Полтавець був вправним вершником, він відчував і вільно зображував коней у нестримному русі і будь-якому ракурсі, часто їздив на кінні заводи писати етюди. Серед багатьох кінних робіт майстра вирізняється живописна серія «Табуни», в якій художник з

високою майстерністю висловив свою любов до вірних козацьких друзів, передав нестримний шал життя. Основні картини художника: «Атаку відбито» (1950), «З ярмарку» (1952), «Хвилина відпочинку» (1961), «Червоні козаки» (1963), «Коліївщина» (1963-1964), «Портрет В. Примакова» (1964), «Бій під Берестечком» (1967), «В атаку!» (1968), «Гінці» (1970), «На безіменній висоті» (1973), «Полководець Богдан Хмельницький» (1974), «Дніпро форсовано» (1975), «В листопаді 1943-го» (1975), «Кінець війни» (1978), «З оточення» (1979), триптих «Куликовська битва» (1980), «Святослав» (1982), «Сурмач» (1984), «Прорив» (1984), «На уламках фашистського рейху» (1985), «З літопису громадянської» (1987), «Орля» (1988), «Олекса Довбуш та його опришки» (1988).

В. Полтавець відзначився як майстер діорами, написавши в 1977 році 25-метрове полотно «Штурм Турецького валу», присвячене подіям Громадянської війни. Діорама вражає складною виразною композицією, динамікою і пластичним вирішенням багатофігурних сцен, образним трактуванням численних учасників дійства, високим драматизмом і досконалим живописом.

Художник є автором низки мальовничих пейзажів України, пейзаж також відігравав важливу роль в картинах майстра. Полтавець продовжував традиції класичного українського пейзажу, який базується на безпосередніх натурних враженнях і тонкому відчутті природи, є образним і духовним.

З настанням епохи Незалежності В. Полтавець реалізував свої заповітні творчі задуми, він написав серію робіт, присвячену героям давньої історії України: «Герць» (1991), «Кобзар» (1996), «Данило Нечай» (1997), «Іван Сірко» (1997), «Скіфи» (1998), «Северин Наливайко» (1998), «Богдан Хмельницький та його соратники Максим Кривоніс і Іван Богун» (1998), «Козача застава» (1998), «Кий» (1998), «Аскольд» (1998), «Данило Галицький, на бій з Бату-Ханом» (1998), «Реве та стогне Дніпр широкий» (1999), «Яцько Остряниця» (1999), «За тобою, Морозенко, вся Вкраїна плаче» (1999), «Святослав – іду на Ви» (1999), «Петро І і Павло Полуботок» (2001). В. Полтавець чуттєво поставився до перемін в житті українців з настанням 90-х років, написавши нових героїв часу – «Фермер» (1992), «Людина на горищі» (1992), «Молодь» (1999).

Остання картина художника, яка залишилась недописаною, але є завершеною по своїй суті – «Спартак» (2003), присвячена героєві давньої світової історії. Тема є досить несподіваною для професійного живопису України початку 2000-х, робота не є замовною. Будучи фізично ослабленим роками та серцевими недугами, художник демонструє живопис молодій людини, адже душа не старіє, в мистецтві художник залишається самим собою

– активним, романтичним, завзятим. У своїй останній картині В. Полтавець, оглядаючись на пройдений життєвий шлях, сповнений труднощів, боротьби та напруженої праці, возвеличує найголовніше, що є в людині – високий дух, інтелект, честь, волелюбність, благородство, стійкість у боротьбі за справедливість, здатність до жертвності заради високої мети та переконання не здаватися за жодних обставин.

В. Полтавець жив мистецтвом, мав широкий світогляд, був людиною рідкої працездатності. Художник постійно брав участь у всеукраїнських і всесоюзних художніх виставках, був учасником виставок за кордоном. Персональні виставки художника відбулися в Національному художньому музеї України (1995), в Будинку художника Національної спілки художників України (2000).

Роботи зберігаються в Національному художньому музеї України, Національному музеї «Київська картинна галерея», Державній Третяковській галереї, Національному музеї історії України, Національному музеї літератури України, Національному музеї медицини України, більшості обласних художніх музеїв і галерей України, в музеях і приватних збірках Канади, Японії, Італії, Китаю, Греції, Росії, Франції, Словенії.

ПОЛТАВСЬКА Юлія Віталіївна,
науковий співробітник відділу мистецької
науки і освіти НАМ України.

ЗБЕРЕЖЕННЯ ОБ'ЄКТІВ МОНУМЕНТАЛЬНОЇ КЕРАМІКИ УКРАЇНИ В УМОВАХ ВОЄННИХ ЗАГРОЗ: ВИКЛИКИ ТА СТРАТЕГІЇ ОХОРОНИ.

Монументальна кераміка є важливою складовою художнього і культурного ландшафту України. Вона формує візуальну ідентичність міст, слугує історичним свідченням епох і відображенням творчих пошуків митців другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Повномасштабна війна поставила перед державою, науковцями та реставраторами безпрецедентне завдання – збереження унікальних зразків монументально-декоративного мистецтва в умовах постійної небезпеки, руйнувань та обмеженого доступу до об'єктів.

З початком збройної агресії Російської Федерації значна кількість пам'яток монументальної кераміки зазнала пошкоджень або перебуває під загрозою знищення. Йдеться не лише про окремі панно чи мозаїки, а й про цілі ансамблі, інтегровані в архітектурне середовище. Часто ці твори не мають чіткого правового статусу – не включені до державного реєстру пам'яток, що ускладнює їхній офіційний захист. Водночас значна частина таких об'єктів належить до періоду радянського модернізму, який до останнього часу залишався поза належною увагою культурної політики. Це одна з найгостріших проблем охорони культурної спадщини в Україні, особливо в умовах війни, коли багато таких об'єктів опинилися у зоні бойових дій або під загрозою знищення.

Витоки проблеми сягають радянського періоду, коли монументально-декоративне мистецтво розглядалося як складова архітектурного ансамблю, а не як самостійна пам'ятка. У більшості випадків проєктні документи не містили відомостей про авторів, техніку виконання чи художню концепцію. У фондах архівів залишилися, у кращому випадку, фрагментарні креслення або ескізи.

У 1990-х роках, після здобуття незалежності, відбулася масова приватизація будівель, на фасадах і в інтер'єрах яких розміщувалися керамічні композиції. Внаслідок цього об'єкти перейшли у приватну власність без фіксації художнього декору. Монументальна кераміка не потрапила до переліків пам'яток архітектури або мистецтва, що призвело до її поступової «невизначеності» у правовому полі.

На відміну від живопису чи скульптури, які мають усталені системи каталогізації (музейні інвентарі, реєстри), монументальна кераміка ніколи не мала державної системи обліку, що створює передумови для її втрати без можливості ідентифікації. Особливо складна ситуація – у малих містах, робітничих селищах та промислових центрах, де монументальна кераміка є важливою частиною культурного ландшафту.

Можна навести приклади: Слов'янськ (Донецька обл.) – місто, де діяли керамічні заводи, що створювали унікальні фасадні панно у техніці майоліки. Частина цих об'єктів зруйнована під час бойових дій або залишилася без нагляду; Кам'янське (Дніпропетровська обл.) – численні керамічні панно на заводських корпусах і житлових масивах 1970-х років сьогодні перебувають у напівзруйнованому стані; більшість не має авторської атрибуції; Первомайськ, Южноукраїнськ (Миколаївська обл.) – характерні зразки декоративної кераміки доби модернізму, які не внесені до жодних офіційних реєстрів; Краматорськ, Лисичанськ, Северодонецьк – міста, де через бойові дії втрачено або

пошкоджено десятки зразків монументальної кераміки, створених художниками з місцевих художніх комбінатів.

Без наявності облікових даних твори не можуть отримати охоронний статус пам'ятки місцевого чи національного значення. Це унеможлиблює виділення коштів на реставрацію, страхування або відновлення після зруйнування. Під час ремонтів фасадів, утеплення будинків, реконструкцій чи демонтажів будівель монументальні панно часто знищуються як «застарілий декор». Наприклад, у Дніпрі, Одесі, Харкові за останні десять років було демонтовано десятки таких композицій без фіксації або фотоархівування.

Відсутність обліку призводить до втрати інформації про авторів, дати створення, технологію, ідеологічний контекст. Це унеможлиблює наукове дослідження і популяризацію явища монументальної кераміки як окремої сторінки українського мистецтва другої половини XX століття.

Попри відсутність державної програми, низка ініціатив намагається заповнити прогалину документування: проєкт «Мапа монументальної кераміки України» – ініціатива мистецтвознавців і дослідників, що фіксує керамічні об'єкти у публічному просторі; «Мапа Мозаїк України», «Ukrainian Modernism», SUCHO (Saving Ukrainian Cultural Heritage Online) – цифрові платформи, які збирають фото- та відеоархіви об'єктів модерністського мистецтва. Завдяки цим зусиллям зафіксовано понад 1 500 монументальних об'єктів, з яких близько 300 – керамічні твори. Проте ці бази мають волонтерський характер і не забезпечують юридичної охорони.

Причини неврегульованості цієї проблеми цілком зрозумілі. Це відсутність державної програми інвентаризації монументального мистецтва. Розпорошеність відповідальності між різними відомствами (Мінкульт, місцева влада, власники будівель). Брак фахівців – відсутність методології і кадрової підготовки з паспортизації монументальної кераміки. Нестача фінансування та цифрових інструментів для створення інтерактивних реєстрів.

Всі ці проблеми можна подолати, але для цього необхідно створити: єдиний державний реєстр монументально-декоративного мистецтва з підрозділом «монументальна кераміка»; впровадити пілотні регіональні програми інвентаризації – насамперед у промислових містах Сходу (де це можливо в сучасних обставинах), Півдня та Центру України; провести цифрову паспортизацію об'єктів – 3D-сканування, фотограмметрію, геолокаційну фіксацію. Також, для вирішення питання необхідно залучити освітні установи й місцеві громади – створити мережі волонтерських ініціатив з фаховим кураторством академій мистецтв. Надати хоча б тимчасовий охоронний статус

для об'єктів, внесених до цифрових баз даних, до моменту їх офіційного визнання як пам'яток.

Монументальна кераміка — це не лише декоративний елемент архітектури, а частина культурної пам'яті та ідентичності України. Її збереження під час війни є актом культурного опору і важливим кроком до відновлення національного простору після перемоги. Формування єдиної стратегії охорони таких об'єктів має стати одним із пріоритетів державної політики у сфері культури та науки.

ПОНОМАРЬОВА Анастасія Сергіївна,

студентка кафедри монументального живопису ХДАДМ.

Науковий керівник: Котляр Є. О.,

Кандидат мистецтвознавства,

професор, член-кореспондент НАМУ,

Завідувач кафедри Монументального живопису ХДАДМ.

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВА І ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У СУЧАСНОМУ МОНУМЕНТАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ І СТРІТ-АРТУ: АНІМАЦІЯ, ДОПОВНЕНА РЕАЛЬНІСТЬ, МОУШН-ДИЗАЙН

Починаючи з ХХІ ст. вуличне мистецтво перестає бути лише формою протесту чи самовираження окремих митців – воно перетворилося на потужний культурний феномен, що поєднує традиційні художні техніки з новітніми технологічними засобами. Сучасні проєкти стріт-арту і мурали виходять за межі стін та площ, взаємодіючи з глядачем за допомогою доповненої реальності, цифрових проєкцій, інтерактивних додатків і штучного інтелекту. Таке поєднання дає нові можливості для художників-монументалістів створювати неможливе – динаміку у статичних роботах у реальному часі. Технологічна еволюція в межах сучасного монументального мистецтва не лише розширює межі творчих підходів, але й формує новий, тепер вже інтерактивний тип сприйняття твору.

Поєднання комп'ютерної анімації з традиційними формами вуличного мистецтва (настінні розписи, стріт-арт, мурали) як напрямок активно розвивається з кінця 2010-х років і часто позначається терміном «Моушн-дизайн». Безпосередньо в практиці монументального мистецтва «моушн-дизайн» проявляється у використанні сучасних технік та інструментів художником-муралістом задля «оживлення» статичного зображення за допомогою цифрових технологій. Це дозволяє створювати нові різноманітні напрямки розвитку відповідного синтезу мистецтв, що об'єднує традиційний за технікою стінопис із новими медіа, в наслідок чого виникають «digital muralism», «AR street art», «анімовані мурали» тощо.

Найпоширенішою на наш час технікою інтеграції анімації у монументальному середовищі є AR (Augmented Reality – з англ. «доповнена реальність») для муралів. AR у настінних розписах це в першу чергу спосіб поживавити статичне зображення за допомогою цифрових технологій. Глядач бачить розпис на стіні, а через смартфон, планшет чи спеціальне обладнання може відкрити для себе її анімовану версію, доповнену рухом, звуком та інтерактивом. Інструментами для створення AR анімацій виступають такі програми як – Artivive, Adobe Aero, Assemblr, Spark AR та ін. Художник створює цифрову модель розпису та анімації заздалегідь, щоб поєднати реальні та віртуальні елементи через технічні пристрої. В той же час, митець, який використовує доповнену реальність, стикається з новими труднощами в процесі роботи, які передбачають врахування заздалегідь освітлення, фактуру стіни та кут зору, щоб анімація виглядала природньо.

Прикладом такої анімації слугує проєкт київського об'єднання художників «Kyiv River Port mosaics. AR Project». Це проєкт, у якому старі мозаїки Київського річкового порту (автори: Ернест Котков, Валерій Ламах, Іван Литовченко) оживають через AR. Анімації показують, як річковий вокзал змінювався в різні епохи: 60-ті, 80-ті, і до сьогодні. Щоб побачити AR-ефекти, потрібно використовувати програму «ZIR» на смартфоні та навести камеру на мурал. У проєкті використані цифрові ілюстрації, відеоматеріали тієї епохи, музика, відповідна вивірена стилістика часу. Це найбільш наочний приклад українського монументального мистецтва, де фізичний твір (мозаїка) доповнено анімацією та звуками через AR-додаток.

Цифрова анімація такого роду може існувати і окремо від AR-компоненту. Художник-аніматор створює цифровий ескіз, який потім анімується, наприклад, у таких програмах наприклад як After Effects або Blender. Ця анімація існує тільки в межах конкретних цифрових платформ, як доповнення-трансформація к існуючому монументальному твору, або може використовуватися для

просування проєкту в соцмережах. Таким чином, розпис стає частиною мультимедійного проєкту: фізична версія на вулиці та анімована у мережі.

В якості прикладу можна згадати незалежного діджитал-митця із Іспанії Августина Відала Сааведру. На початку свого творчого шляху як митця цифрового муралу, він обрав анімацію за допомогою програми After Effects, для «оживлення» вже існуючих класичних творів монументального мистецтва від картин до фресок. Таким чином митець навчався та поступово формував свій власний художній стиль. Його анімація відомої фрески «Тріумф Імені Ісуса» церкви Іль-Джезу у Римі, дає змогу глядачу переосмислити класичний твір з нової динамічної точки зору і пірнути глибше в історію цієї знакової монументальної роботи. Це відбувається через споглядання божественних образів, анімованих у вигляді своєрідного небесного танцю.

Наступний за популярністю новаторський прийом у царині створення «рухомої реальності» для творів мистецтва середовища стріт-арт дуже рідкісний, але цікавий по суті складності технічного виконання проєкту – покадрова анімація. Художник, або кооператив малює мурали за кількома шарами-етапами, кожен шар в свою чергу фотографується окремо і збирається у рухоме зображення, яке найчастіше збирають у gif-файл або відео (GIF / stop-motion).

Найвизначнішим на даний час у полі «покадрової анімації» у сфері стріт-арту можна вважати художній колектив з Великої Британії «INSA», відомий, перш за все, серією так званого «GIF-iti» (Від поєднання слів «графіті» та «gif»). Один з їх перших творів – Проєкт «File Under: Unresolved» при перегляді через додаток «GIF-iti» з'являються рух, миготливі елементи, перетікання елементів одне в одне (наприклад, скелет, що танцює, бізнесмен, що б'є ноутбук) – все це підкреслює хаос, перенавантаження, нескінченні версії файлів. Такі «фізичні» роботи на відміну від комп'ютерної анімації, вимагають високого професіоналізму у виконанні, і ювелірної точності в створенні кожного шару, найменша нестиківка у шарах може похитнути увесь проєкт.

Отже, використання комп'ютерної анімації значно розширює виразні можливості вуличного мистецтва, а також робить міський простір більш залученим до інтерактиву із споглядачем монументального твору. Такий синтез мистецтв своїм новаторством та технічним рішенням привертає увагу до соціальних та культурних тем і проблем через ефект «оживлення» мистецтва, паралельно створюючи міст нової реальності між традиційним малярством і цифровими технологіями.

ПУЧКОВ Андрій Олександрович,
кандидат архітектури, доктор
мистецтвознавства, професор, радник
Президії НАМ України, член-
кореспондент НАМ України, Заслужений
діяч мистецтв України.

МИСТЕЦТВО ЯК ФОРМА ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНОГО ДОСВІДУ.

Концепція Вільгельма Воррінгера і концепт естетичного предмета

Світлій пам'яті Лади Міляєвої (1925–2022)

Вільгельм Воррінгер (1881–1965), досі впливовий німецький мистецтвознавець, розпочав учений шлях із розвитку теорії *Einfühlung* ('вчуття', 'вчування', 'очування', 'ощулення'), що її раніше сформулював Теодор Ліппс, у бік її співвідношення з теорією абстракції, якої до Воррінгера не торкався ніхто. Його перша праця «*Abstraktion und Einfühlung*» (захищена як докторська дисертація влітку 1906 року в Бернському університеті [*Worringer W. Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stylpsychologie. München: R. Piper & Co Verlag, 1908. IV, 119 S.*]) лягла в основу пізніших досліджень, зокрема трактатів «*Formprobleme der Gotik*» (1911, габілітаційна дисертація [*Worringer W. Formprobleme der Gotik. München: R. Piper & Co Verlag, 1911. 127 S.: Mit 50 Abb.*]) й «*Ägyptische Kunst*» (1927 [*Worringer W. Ägyptische Kunst: Probleme ihrer Wertung. München: R. Piper & Co Verlag, 1925. 114 S.: Mit 31 Abb.*]).

Мислення Воррінгера формується в зоні перехресних впливів психології, філософії й історії мистецтва. Його трактати виводять мистецтво на рівень культурної симптоматики. В «*Abstraktion und Einfühlung*» показано, що в основі художнього формотворення лежить не примхлива забава чи технічна майстерність, а глибинна потреба свідомості: або розчинитись у світі, перейнятися його живою ритмікою (вчуття), або, навпаки, захиститись від нього, створити форму, яка протистоїть хаосу, страху, непевності – абстрактну, геометричну, позачасову. Ці різноскеровані установки 'духотворення' – на вчуття і на абстракцію – не зводяться до стилістичних відмінностей між, скажімо, грецьким і єгипетським мистецтвом. Вони є проявом засадничого,

світоглядного ставлення до дійсності; відбивають не тільки погляд митця, а структуру самосвідомості доби.

Воррінгер визначає два різновиди мистецтва: *натуралістичне мистецтво*, базоване на вчутті, на зв'язку з природою, та *абстрактне мистецтво*, що відображає почуття відчуженості і прагнення до геометричних форм, часто жорстких і завжди неживих. У першому разі глядач відчуває підвищену життєздатність, симпатію до форм, які імітують рух природи; в другому мистецтво постає виявом глибшого, часто духового стану відокремлення від природи, що породжує волю до абстракції.

Тож мистецтво у Воррінгера постає не як віддзеркалення реальності (на чому будувалася марксистська естетика і закадемізована глядацька звичка), а як структура, в якій значне місце посідає хитка, мінлива історична свідомість. Художня форма виконує тут роль своєрідного середовища, де зустрічаються зовнішнє й внутрішнє, матеріальне й ідеальне. Це вузол смислів, точка перетину досвіду і уяви (за Кантом: єдність трансцендентальної апперцепції). Він не зводиться ані до уяви, ані до досвіду, а дає змогу свідомості формувати й упізнавати себе в межах культури певного часу. Адже те, що постає як форма, завжди є чимось більшим: і способом бачити, і способом бути (гільдебрандівські «форма впливу» і «форма буття»). І коли дивимось на стрілчасту арку готичного собору або химерний візерунок візантійської мозаїки, бачимо результат майстерності як витвір внутрішньої потреби, що набула трансцендентної форми. Мистецтво виявляється тим місцем (мовити б, теж «сфера, центр якої ніде, периферія всюди»), де історія творчих подій, залишаючи слід, промовляє на майбутнє, і саме в цьому мовленні щоразу набуває нової форми впливу.

Особливо це є наочним в готичному мистецтві, яке Воррінгер досліджує прискіпливо. Він каже, що готика це не просто стиль чи історичний період, а вираження особливого – готичного – духу, який пронизує і видимі форми, і невидимий, але відчутний світогляд доби. Цей дух стає ключем до розуміння, чому готичне мистецтво має саме ті форми і символіку, які відбивають не лише соціальні й економічні умови, а й загальну духову атмосферу.

Уявлення Воррінгера про мистецтво тісно перегукуються із запропонованою мною категорією 'естетичний предмет' [Пучков А. Розмай / *Studia humanitatis*: Статті, есеї, портрети / За заг. ред. К. Станіславської. Київ: Дух і Літера, 2024. С. 11–24], що слід розуміти як одну з апріорних форм споглядання.

Естетичний предмет (*Aesthetic Item, Ästhetischer Gegenstand*) це категорія трансцендентальної естетики, яка 1) є апіорною формою споглядання (*Anschauung*), що створює умови для побудови переконання не просто в повсякденній свідомості (як це «чинять» час і простір у Канта), але у свідомості історичній, темпоральній, що може виступати однією з форм досвіду, яка своєю чергою містить у собі форми споглядання 'простір' і 'час'. Наприклад, історичним джерелом є історична подія ('артефакт'), дана свідомості історика як історичний факт, що в ній відбувається як естетичний предмет; 2) являє собою (як простір і час) єдність трансцендентальної аперцепції, а через те не може бути описаний як такий ('річ-у-собі'), потребує втілення в художньому образі, що транспонується назовні в матеріальностях запису, переказу, формулювання; 3) моделює утворений свідомістю результат пізнання, що виникає «між» спостереженням видимої (відчутної) об'єктивної художньої форми та суб'єктивним художнім образом. Одним словом, естетичний предмет моделює результат пізнання, що утворюється «між» спогляданням об'єктивної форми та суб'єктивним художнім образом.

З такого погляду, мистецтво у Воррінгера це своєрідна просторинь зустрічі людини зі світом в її естетичному вимірі, жива, складна система взаємовідносин, яка не лише віддзеркалює зовнішній світ шляхом вчуття, «привласнюючи його», а й утворює місток між минулим і теперішнім, суб'єктивним сприйняттям і об'єктивною реальністю. Тож твір мистецтва не лише візуальна форма, а втілення духу часу, «запрошення» до глибшого зв'язку людини з власним самовпорядкуванням і світом.

Щодо більш сучасної моделі естетичного сприйняття, для якої теорія Воррінгера є, мовити б, «зовнішнім» мисленнєвим трампліном, – її можна описати як процес із чотирьох взаємопов'язаних ланок. Спочатку художник інтуїтивно осягає потенційний художній образ – ідеальну сутність, яка поки що не має форми, але вже існує в його свідомості як буттєвий статус. Цей первісний – потенційний – образ він втілює в конкретну художню форму (зображення, текст, архітектура, музична мелодія), тим самим робить його доступним для чуттєвого сприйняття. Далі глядач, взаємодіючи з цією художньою формою (формою-репрезентантом), формує в собі естетичний предмет – унікальну структуру переживання, вчуття, що виникає на перетині «побаченої» зовнішньої форми і «накопиченого» за естетичне життя внутрішнього змісту. Нарешті, через це переживання художньої форми актуалізується в свідомості глядача у формі – актуального – художнього образу, який тільки і здатний трансформуватися в нові форми вираження: мовлення, письмо, в будь-яке творче продукування назовні. Саме на такій динаміці

базуються ідейні засади постмодернізму, який підкреслює неперервність творення нового й інтерпретації попереднього.

Якщо детальніше «препарувати» описану послідовність, естетичний предмет виникає через поступове розгортання в свідомості: від первинного простого сприйняття, яке згодом переходить у домислювання побаченого; вигадкування; згущення смислів (їхню сублімацію), і зрештою – типологізацію, коли новий досвід ув'язується в ширший контекст наявних знань і естетичних уявлень.

Так, модель естетичного сприйняття це багатошаровий процес, що поєднує інтуїцію митця, матеріальність форми, складну внутрішню структуру переживання в глядача та подальше розгортання художнього образу в свідомості, що робить навіть «статичне» мистецтво динамічним явищем. У такий спосіб це явище резонує з фундаментальною ідеєю Воррінгера про мистецтво як форму трансцендентального досвіду, адже для нього мистецтво не просто набір художніх форм, а форма життя свідомості, яка дозволяє формулювати зв'язки між людиною і світом, часом і культурою, почуттям і думкою, невідчутним об'єктивним і нестійким суб'єктивним; це специфічний світ, у якому художня форма є відбитком (відтак свідком) історичного досвіду людності, водночас – вікном у трансцендентальний вимір буття.

РОГОТЧЕНКО Олексій Олексійович,
доктор мистецтвознавства, професор,
головний науковий співробітник відділу
теорії та історії культури ІПСМ НАМ
України, член-кореспондент НАМ
України.

ТЕМИ У МАЛЮНКАХ ВІЙСЬКОВИХ У КОНТЕКСТІ ПЛАТФОРМИ АРТТЕРАПІЯ.

Війна росії з Україною, що триває уже більше десяти років проявила багато аспектів у соціальній, медичній, культурній сфері, що за мирного часу не мали такого широкого розповсюдження і сенсу. Нове бачення важливої ролі художньої терапії, привернуло увагу громадськості, мистців, мистецтвознавців, культурологів і, звичайно, військових. Це стало можливим саме завдяки

зверненню митців та лікарів до давно відомого методу лікування психічних розладів, отриманих під час воєнних дій, а саме малюванню. Переважна більшість учасників малювань, що проходять на різних локаціях, є воїни які повернулися з фронтів у результаті отриманих поранень та контузій та воїни які повернулися з полону. Лікарі радять окремим пацієнтам звертаються до лікування психічного стану методом художньої терапії, а також ліпленням з глини. Малювання професійного митця з воїном є мало досліджене. Приклади застосування художніх практик, що були описані у психіатричній літературі, переважно досліджували хворе мирне населення. Йшлося про цивільне населення. Масового повернення з фронтів здорового чоловічого населення, яке отримало контузії, або поранення раніше не було. Не було і досвіду співпраці з такими специфічними людьми. Але уже з перших місяців гарячої фази російсько-Української війни стало зрозуміло, що кількість поранених щомісяця не лише не зменшиться, але й буде збільшуватися. Небезпечна контузія давалася в знаки. Воїни перебували на лікуванні у госпіталях і часто традиційних методів лікування було замало. У стінах ІПСМ НАМ України з початку 2023 року була створена артестична платформа під назвою «Арттерапія». Співпраця з військовими госпіталями не лише Києва, а й інших міст держави у запровадженні художніх практик почала давати перші результати. Військові лікарі відмічали, що тенденції видужання у воїнів, які брали участь у малюваннях з професійними митцями, значно кращі. Малювання на відкритому повітрі і у залах ІПСМ НАМ України супроводжувалося лекціями, круглими столами. Декілька разів до митців приєднувалися музиканти. Слід зауважити, що серед великої кількості намальованих картин та предметів, що були зроблені під час сеансів малювання та глинотерапії, були зразки, що могли класифікуватися як контемпоральне (сучасне) мистецтво. Праця платформи артестичного малювання продовжується. Результатом спільних сеансів стали художні виставки «Малюй з воїном», «Право на мирне життя», «Незламність волі». Арт терапія з воїнами крокує по Україні. Митці малюють у госпіталях Житомира, Дніпра, Миколаєва, Чернігова та багатьох інших міст. Арт терапія є прикладом реальної допомоги культури нашим воїнам.

РОСОХА Ванесса Віталіївна,
студентка КНУБА, спеціальність
«Дизайн».

Наук. керівник: Ус В. Ф.
кандидат технічних наук, доцент
кафедри нарисної геометрії та
інженерної графіки КНУБА

МИСТЕЦТВО ЯК ІНСТРУМЕНТ ЛЕГІТИМІЗАЦІЇ ВЛАДНИХ ЕЛІТ.

Упродовж усієї історії людства мистецтво являло собою не тільки відображення дійсності, соціальних проблем та загального настрою, це також потужний інструмент формування суспільної свідомості. Його емоційна сила та здатність говорити через символи та архетипи роблять його надзвичайно ефективним засобом впливу. Саме тому владні еліти здавна уміло використовують його для легітимізації своєї сили та авторитету, беручи художній образ як «візуальну мову»: від монументальних фресок Ренесансу до політичних плакатів ХХ століття.

У сучасному світі ця взаємодія набула нових форм. Держава, політичні діячі, великі корпорації та культурні інституції використовують мистецтво як інструмент «м'якої сили». Так, забезпечуючи видимість прогресивності, гуманізму та соціальної відповідальності, вони отримують лояльність суспільства. Та саме тут для митця проходить тонка межа між свободою в творчості та залежністю, підтримкою та використанням. Саме ця проблематика симбіозу мистецтва та влади являє собою дзеркало духовного стану епохи.

Тисячолітня історія взаємозв'язку мистецтва і влади дозволяє нам відслідкувати як формувалася їх вплив одне на одного в залежності від розвитку суспільства, його цінностей, ідей та свідомості. Вже у первісних культурах художні символи служили підтвердженням сили племені чи сакрального авторитету вождя. В періоди античності, середньовіччя, епохи Відродження мистецтво стало невід'ємною частиною політики. Імперії відображали свою велич через архітектуру, монументальний живопис та скульптуру. Церковна ієрархія, несучи в маси ідею гармонії та Божественного порядку, взяла мистецтво як свій основний образ. Так почав формуватися перший рівень симбіозу, коли влада естетично узаконює себе через образи краси, вічності та сили.

У період Нового часу взаємини між творчістю та владою набувають складнішого характеру. Влада перестає обмежуватися замовленням окремих творів, а починає формувати культурну політику. Відсіюється всі ідеї та творчі напрямки, які можуть нести «загрозу» усталеному порядку. А підтримується тільки те мистецтво, яке можна вважати «цінним», а ідеї – «правильними». Так творчість поступово перетворюється на механізм, яким держава та еліта розповідає про себе. У цьому процесі митці часто займають позицію не просто виконавця, а й активного учасника створення нових міфів. Особливо яскраво це проявилось в ХХ столітті, де художній образ використовувався як засіб створення «нової людини»: від радянського соцреалізму до західного модернізму.

У ХХІ симбіоз культури та влади вийшов на новий рівень, набувши більш витонченого, м'якого характеру. Мистецтво тепер функціонує не тільки в межах галерей чи музеїв, а й на просторах масової комунікації. Медіа, брендинг, державні і міжнародні культурні програми стали для нас такими ж носіями творчості як і консервативні інституції. Політичні, економічні та інформаційні центри впливу також активно використовують естетику як інструмент переконання. Задля створення привабливого образу відкритості, гуманізму та прогресу вони підтримують творчі ініціативи, організовують виставки, фінансують арт-події та співпрацюють із митцями. У результаті формується взаємовигідна система: влада таким чином досягає суспільної довіри та культурного авторитету, а мистецтво отримує фінансову підтримку та майданчик для реалізації.

Особливо виразно цей взаємозв'язок проявляється у країнах, які переживають період національного становлення. В українському контексті після розпаду Радянського Союзу саме ідея національно-культурного відродження стала основою, на якій будувалася нова політична легітимність. Культура, мова, мистецтво та історична пам'ять перетворилися не лише на духовну опору суспільства, а й на засіб утвердження незалежності держави. Така модель поєднує в собі дві риси: демократичні та консервативні. З одного боку, відкритість до світових процесів та культурного обміну, з іншого прагнення захистити власну самобутність та національні цінності. Створюється природня напруга між свободою творчості та прагненням влади контролювати культурні процеси. Це є характерною рисою симбіозу мистецтва і влади в пострадянських країнах.

Служіння суспільству чи служіння владі? Митець завжди буде опинятися між двома полюсами. І саме тут зароджується головне питання сучасності – чи можливо зберегти внутрішню свободу, отримуючи підтримку ззовні?

Симбіоз мистецтва та влади - явище багатовимірне. Він може бути як і простором взаємного збагачення, так і полем прихованої боротьби за вплив на свідомість суспільства. Влада звертається до мистецтва, шукаючи моральне виправдання своєї сили та естетичне підтвердження власної легітимності. Мистецтво ж у свою чергу отримує ресурс для розвитку та нові можливості, але ризикує втратити автономність і перетворитися на частину політичного механізму. Справжня цінність цього симбіозу відкривається тоді, коли він стає конструктивним, не підпорядкуванням, а діалогом. Це можливо в тому випадку, якщо митець зберігає внутрішню незалежність та здатність до критичного погляду. Бо там, де влада дає голос культурі, а культура не боїться говорити правду, народжується гармонія. Там краса знову стає синонімом істини.

СИЛКА Євгенія Олександрівна,
викладачка кафедри монументального
живопису ХДАДМ.

АРХІТЕКТУРНИЙ ВІТРАЖ В СУЧАСНІЙ АРХІТЕКТУРІ: НОВИЙ ВИМІР ТРАДИЦІЙНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ТЕХНІКИ.

У новітній світовій архітектурі, в якій перевага віддається скляним поверхням, все більш популярним стає використання сучасного вітражу як найбільш практичного функціонально й ефектного естетично оздоблювального матеріалу. Дана розвідка присвячена змінам в архітектурі і, відповідно, вітражу як традиційному виду монументального мистецтва.

Науково-технічна революція стала сильним стимулом для розвитку архітектури XIX – XX ст., вона надала будівництву нові матеріали і конструкції небачених раніше властивостей і можливостей. Відбулися радикальні зміни в царині технології архітектурного формоутворення. Функціональна і художня організація простору в усі часи становила синергію співтворчості архітекторів і художників. Але тільки в XX ст. в архітектурі відбулися принципові зміни у функціонально-художньому освоєнні простору, в рамках яких по-новому розглядаються й естетичні можливості синтезу сучасної архітектури і монументального мистецтва.

У пошуках нових засобів виразності, в прагненні пристосувати вітраж до лаконічності індустріальної архітектури нові конструкції стали матеріально-технічною основою для нової концепції архітектури межі останніх століть.

Змінилась не тільки конструкція, але і зовнішній вигляд споруд. Впровадження в будівництво великої кількості нових матеріалів: залізобетону, профільного алюмінію, зміцненого скла, сталі, легких утеплювачів, тощо, які володіють величезними конструкційними можливостями, а також технологічний прорив у виробництві скла дозволили використовувати великорозмірні скла для заповнення світлопроймів без великих несучих елементів. Це стало можливим завдяки застосуванню скляних ребер і консолей в якості опорних елементів. Вони ніби усувають огорожі, роблять їх абсолютно невидимими, що дає майже необмежені можливості для вітражного мистецтва.

З цього часу в творчості архітекторів і митців-вітражистів центральне місце почало займати поняття «простір». Споруди втратили свою масивність. На зміну традиційним підходам в архітектурі, основним завданням якої були організація і художнє оформлення громіздких об'ємів будівель, прийшла архітектура, істотною ознакою якої стало переважання простору і його форм над огорожувальними об'ємами. З'явилась незалежність від таких елементів архітектури як величина вікон, висота приміщень, товщина стін тощо.

Завдяки широкому застосуванню скла, заснована на новій просторовій концепції архітектура отримала нові функціонально-естетичні зміни, що ґрунтуються на розімкненості простору, відкритості архітектурної системи, взаємопроникненню та злиттю внутрішнього і зовнішнього простору, насиченні світлом і, тим самим, збільшенню розмірів споруд. Приміщення розкриваються назустріч світлу, масивні, глухі зовнішні і внутрішні перегородки замінюються легкими, а іноді і прозорими скляними огорожами. Приміщення освітлюються рівномірніше й інтенсивніше, ніж зі звичайними віконними отворами. З'явилися технологічні можливості безкінечно регулювати ступінь «розкритості» простору, створюючи отвори будь-якої протяжності та форми, аж до суцільних склінь.

Так, поступово, в ритм сучасної забудови вбудовуються суцільні поверхні скління, які зараз зайняли виняткове, часто провідне положення в створенні і прикрасі сучасної архітектури. Саме в такій архітектурі для вітража відкриваються необмежені можливості, а сам вітраж – тепер вже як органічна частина архітектури змінює свій статус. Архітектурний вітраж стає домінантним елементом в архітектурі.

Він застосовується в більшості випадків в громадських будівлях, що мають великі площі. Найчастіше це простори з великим потоком людей: аеропорти, вокзали, торгові центри, кінотеатри, лікарні, сходові прольоти, вестибюлі, фойє, тощо. Також часто архітектурний вітраж використовується в будівлях, де

великі площі скління необхідні за умовами зорової роботи: в навчальних закладах, офісах, виробничих будівлях.

За рахунок свого масштабу, кольоровості, здатності пропускати і відбивати світло, будівля з архітектурним вітражем як вражаючим засобом мистецтва й дизайну, відкидає на другий план всі інші види декоративного мистецтва й оздоблення архітектури. З одного боку, такий вітраж виконує завдання огорожі простору, замінюючи стіну, частково, або повністю приховуючи зовнішній світ зображенням із кольорового скла. З іншого – ліквідує перешкоду між інтер'єром та екстер'єром, розширюючи простір. Архітектурний вітраж стає перехідним елементом між ними і здатний переносити барвисті акценти екстер'єру всередину будівлі і навпаки, яскраві фарби вітражу відбивати на поверхні вулиці. Вдень світло наповнює інтер'єр мерехтливими фарбами, створюючи чарівну атмосферу в приміщенні. А в вечорі освітлений зсередини простору архітектурний вітраж, проявляє зображення назовні, створюючи неймовірні візерунки, що може стати головною особливістю міського ландшафту.

Найчастіше сучасні твори архітектурного вітражу покликані відобразити історію району, суть будівлі, підкреслити концепцію, покращити та зробити простір унікальним. Так, наприклад, вітраж у лікарні «Голлівудські арки» (худ. Мартін Донлін, Белфаст, Північна Ірландія, 2004), зображує трави, що володіють цілющою силою. Це неймовірно яскрава робота, незвичайність якої в тому, що вона поєднує декоративну абстрактність на відстані і чіткість зображень поблизу. Інша робота цього ж художника в офісному комплексі «Brewery Lane» перетворилась на справжній нічний символ, завдяки потужним, яскравим, жовто-червоним, вертикальним смугам, що зображують тисячі крихітних людських фігурок (Уельс, 2004). У будівлі «Апофеоз» Конференц-центру Такоми, (штат Вашингтон, США, 2005 р.) художники Стюарт Кілер і Майкл Махник використовують образи стовбурів стародавніх дерев і зображення абстрактних контурних карт району. Цей вітраж покликаний не тільки прикрити внутрішній простір від зовнішнього, але і підкреслити концепцію будівлі, відобразити історію району, тому що Такома асоціюється з лісовою промисловістю та старими, могутніми деревами. Складну історію свого району зображує скляна фреска «Розмиті кордони» в Громадському центрі Чемісаль (худ. Ісус Альварадо, Ель-Пасо, штат Техас, 2021). Прикладом архітектурного вітражу в навчальному закладі є фасад нової лабораторної будівлі LPME в кампусі Технічного університету Кайзерслаутерна (Німеччина, 2022), створений Ульріхом Бернардом. Це унікальна робота, яка художньо збагачує простір, створюючи надихаюче середовище для студентів,

викладацького складу та співробітників. Гарними прикладами архітектурного вітражу в будівлях пов'язаних з транспортом стають фасади в Міжнародному аеропорту Великого Орландо (2000) і в Міжнародному аеропорту Балтимор, Меріленд (2005) в США художника Гая Кемпера, стаючи своєрідним яскравим маяком для пасажирів.

Таким чином, вітражне мистецтво в сучасній архітектурі видозмінюється і вдосконалюється разом зі світовими трендами. Скляні виблискуючі поверхні стали майже символом новітньої архітектури, де скло перетворюється на авторський «будівельний» матеріал сучасності і обирається для втілення найсміливіших ідей художників-вітражистів, дизайнерів.

СІДОРОВА Марія-Юлія Андріївна,

аспірант кафедри архітектури та
просторового планування ДУ «КАІ».

*Науковий керівник: Гнатюк Л. Р.,
кандидат архітектури, доцент, доцент
кафедри комп'ютерних технологій
дизайну і графіки ДУ «КАІ».*

ЕМОЦІЙНА СКЛАДОВА ПЛАСТИКИ ФАСАДІВ ЗАБУДОВИ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ У ЗБЕРЕЖЕННІ СВОЄРІДНОСТІ КИЄВА.

Розглядаючи сприйняття архітектурно-художнього образу історичної забудови кінця XIX – початку XX ст. міста Києва треба зупинитися на емоційній складовій сприйняття. Особливий інтерес представляють позитивні емоції, які здатна викликати архітектура. Це інтерес, який виникає в результаті різноманітності, а також радість, викликана впізнаванням того, що звично і улюблено; здивування – різке підвищення нервової активності в результаті появи несподіваного.

Таким чином в міському середовищі треба виявити ті елементи, які викликають позитивні емоції – радість та інтерес, як найбільш поширені і здатні переживатись колективно. Елементи ці мають бути звичними, добре знайомими і водночас незвичними, несхожими на ряд інших елементів, які емоції не викликають. Житлова забудова XIX – початку XX ст. має добре знайомі і звичні містянину елементи: портали, двері, піддашся, балкони, грати

проїздів, які є водночас безперечно оригінальними і насиченими семантичною інформацією, яка має багато сенсів і сприймається на декількох рівнях. Перший рівень – форма, зручність, красота, стиль – викликають інтерес несподіваними рішеннями цих елементів і з іншого боку – радість впізнавання, другий рівень – символічне значення, міфологічність – викликають інтерес несподіваними асоціаціями.

Треба зазначити що історична забудова завдяки своїй периметральності спонукала до комунікативних зв'язків своїх мешканців, зокрема для неї характерні короткі дистанції спілкування при високій емоційній насиченості середовища. Тому мешканці старих районів важко переживають переселення в нові райони, де ці короткі дистанції спілкування зникають, а велика кількість відкритого простору навіть створює певний дискомфорт.

В ситуації тісного контакту фасадів у периметральній забудові, яка має ряд однакових обмежень, цілком природно виникало бажання вийти з цього ряду, звідси бажання домовласників та архітекторів зробити будинок несхожим на сусідні. Таким чином, багатостильє забудови вулиць кінця ХІХ – початку ХХ ст. є об'єктивною закономірністю, яка відображає громадський устрій тієї епохи.

Для розуміння механізму сприйняття образу міста та його елементів треба зупинитися на психологічних відчуттях, які викликають ті чи інші властивості лінії та форми. Такі експерименти були проведені багатьма вченими, серед яких Ален де Боттон у своїй книзі «Архітектура щастя» [Ален де Боттон Архітектура щастя. ArtHuss, 2021 – 296 с.] дослідив як архітектурні стилі і форми впливають на самопочуття людини, її настрій, відчуття щастя. В результаті було встановлено, що низхідні лінії асоціюються з в'ялістю та депресією, а висхідні – з радістю, силою, енергією. Прямі довгі горизонтальні лінії – з неживістю, нудьгою та відсутністю змін. Стану малої моторної активності відповідають довгі та низькі хвилі, а високої – ламані лінії з гострими кутами, а їх домінування викликає відчуття напруги і навіть ворожості середовища. Відчуття тривоги викликають злами лінії, які часто повторюються в горизонтальному напрямку, впевненість – прямокутні елементи в різних поєднаннях, динамічність – передається постійним або наростаючим ритмом. Примітивні одноманітні елементи викликають нудьгу та сум.

Криволінійні елементи київських барокових башточок історичної забудови та прямокутні, зрізані чи заокруглені кути наріжних будівель викликають відчуття спокою, ритмічне повторення виступаючих ризалітов та еркерів сприймається як раціональне і динамічне. Елементи з гострими кутами в симетричних та асиметричних лаконічних силуетах надають забудові

урочистості, суворості з відтінком холодності і містичного здивування (будинки за адресами: Ярославів вал, 1; Січових стрільців, 40; Рейтарська, 20/24, Гоголівська, 23). Складні контури, часто зламані лінії, поєднані з різними нахилами і кутами викликають відчуття тривоги, напруги і водночас жвавості, гостроти вражень. Архітектура історичного середовища Києва межі ХІХ та ХХ століть відрізняється складністю фасадів будівель в рамках площинного рішення забудови вулиць, має криволінійні та гострокутні контури силуетів, а також заспокійливі прямокутні та трапецієвидні кути будинків на перехрестях вулиць, тобто містить повний комплекс відчуттів, необхідний для виникнення почуття задоволення та збудження інтересу.

Гострокутні або криволінійні складного профілю силуети акцентних будинків на кутових ділянках, а також на видових точках, які розглянуті в дослідженнях Водзинського Є.Є. [Водзинський Є.Є. Охорона ландшафтів як складова збереження культурної спадщини. Праці НДІ пам'яткоохоронних досліджень. Вип.5. Київ: Фенікс, 2010. С.301-317.], викликають жвавий інтерес до забудови і слугують орієнтирами, а куполоподібні форми декоративних башточок сприяють виникненню візуальних зв'язків з найважливішими архітектурними акцентами, пам'ятками сакральної архітектури.

Важливу роль у формуванні своєрідного образу міста та позитивних емоцій від сприйняття забудови історичного центру Києва відіграє саме архітектурно-декоративна пластика, оскільки око людини в процесі сприйняття периметрального ряду фасадів фіксує певні «зачеми», якими є в верхньому полі сприйняття скульптура завершень будинків, аттики, декоративні башточки, а в нижньому полі сприйняття такими «зачепами» є портали, скульптура порталів, двері, ґрати проїздів, балкони, декоративна огорожа.

Індивідуальність міста в значній мірі відображається і в самотності стилістичної характеристики його забудови. Ця характеристика являється одним з факторів, що визначає її архітектурно-художні особливості. Забудова Києва представлена усіма основними стилістичними напрямками, які панували на той час в архітектурі великих міст Європи. Архітектура епохи історизму та модерну є віддзеркаленням ідей свого часу, з його протиріччями, ностальгією за минулим, ретроспективізмом (в історичних стилях), романтичними злетами, експресивністю форм, прагненням до скульптурності (в модерні). Для неї характерна яскраво виражена фасадність, багатoelementність, велика кількість оригінальних деталей, наповнених цілим рядом містичних символів і значень, прагнення до яскравої індивідуальності.

Висновки. Архітектурно-декоративна пластика забудови кінця ХІХ – початку ХХ століть відіграє важливу роль у створенні своєрідного образу

Києва, вона має «гострі» або криволінійні складного профілю силуети акцентних будинків на кутових ділянках, а також на видових точках, і асоціативні форми декоративних башточок, які сприяють виникненню візуальних зв'язків з найважливішими архітектурними акцентами, пам'ятками сакральної архітектури. А з іншого боку це специфічна для Києва лексика цегляної архітектури в поєднанні з багатостильними і багатозначними архітектурно – конструктивними і декоративними деталями, а також окремими унікальними архітектурними елементами київського міського фольклору. Оригінальні деталі фасадів забудови – «зачепа» в нижній і верхній зоні сприйняття в значній мірі визначають емоційний інтерес до неї. Ці деталі викликають позитивні емоції, відчуття різноманітності, впізнаваності, тісного зв'язку з міфологією та історією.

СОЛОПОВ Вячеслав Анатолійович,
асистент кафедри Дизайну Університету
«КРОК».

ПРИНЦИПИ БІОФІЛЬНОГО ДИЗАЙНУ В АРХІТЕКТУРІ ХХІ СТОЛІТТЯ: МІЖ ЕКОЛОГІЄЮ ТА ЕСТЕТИКОЮ.

Біофільний дизайн — це концепція, яка інтегрує природні елементи в архітектурне та просторове середовище. Основна ідея полягає в наближенні людини до природи, що покращує її психологічний та фізичний стан. У ХХІ столітті біофільний підхід стає одним із ключових напрямків архітектури та дизайну середовища, сприяючи гармонії між людиною та природою.

Метою цієї роботи є аналіз принципів біофільного дизайну та визначення його впливу на здоров'я, продуктивність та емоційний стан людини, а також дослідження способів його впровадження у сучасну архітектуру.

Основні принципи біофільного дизайну

Біофільний дизайн ґрунтується на природних елементах, які можуть бути використані у приміщеннях і зовнішньому середовищі:

- *Природне освітлення та вентиляція:* максимальне використання денного світла і свіжого повітря для підвищення комфорту та продуктивності.
- *Зелені насадження:* рослини у приміщенні та на фасадах будівель, які покращують мікроклімат і створюють естетичну цінність

- *Натуральні матеріали:* дерево, камінь, вода, натуральні тканини та інші матеріали, що викликають відчуття тепла та безпеки.
- *Органічні форми та текстури:* криві, плавні лінії, текстури, які імітують природні структури.
- *Простір для відпочинку та релаксації:* куточки, що нагадують природні середовища, з місцями для медитації або короткого відпочинку.

Психологічний та фізичний вплив

Біофільний дизайн впливає на людину у кількох напрямках:

1. *Психологічний ефект:* зменшує рівень стресу, покращує настрій, сприяє творчості та концентрації.
2. *Фізичний ефект:* поліпшує якість повітря, сприяє кращій вентиляції та зниженню шуму.
3. *Продуктивність та ефективність:* використання природних елементів у робочих просторах підвищує продуктивність та мотивацію співробітників.

Приклади застосування біофільного дизайну

- *Офісні приміщення:* введення внутрішніх садів, зелених стін та натуральних матеріалів у меблях.
- *Житлові будинки:* великі вікна з видом на природу, балкони з рослинами, природні покриття для підлоги.
- *Громадські простори:* парки на дахах, внутрішні садові дворики, інтеграція водойм і ландшафтного дизайну.

Переваги та виклики

Переваги:

- Покращення якості життя та психологічного стану людей.
- Підвищення енергоефективності будівель за рахунок природного освітлення та вентиляції.
- Створення естетично приємного простору, що позитивно впливає на соціальну взаємодію.

Виклики:

- Висока вартість впровадження в міських умовах.
- Необхідність постійного догляду за рослинами та системами вентиляції.

- Обмеженість простору для інтеграції природних елементів у щільно забудованих районах.

Висновки. Біофільний дизайн – це не просто тренд сучасної архітектури, а ефективний спосіб покращити якість життя людини та інтегрувати природу у міське середовище. Його принципи допомагають зменшити стрес, підвищити продуктивність та створити гармонійні простори для роботи, життя та відпочинку.

Впровадження біофільного підходу у дизайн будівель та громадських просторів – стратегічно важливий крок для сучасної архітектури, що прагне до сталого та здорового розвитку.

СОКОЛЮК Людмила Данилівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри теорії і історії
мистецтв ХДАДМ, академік НАМ
України.

ГРУЗИНСЬКА АРХІТЕКТУРА ТА МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС В ДОСЛІДЖЕННЯХ ДМИТРА ГОРДЄЄВА.1925 -- 1933.

Один з учнів видатного візантолога в Харкові Ф.І Шміта, професор Дмитро Петрович Гордєєв (1889 – 1968) з весни 1925 р. мешкав у Тифлісі, виїхавши туди з метою докладного вивчення пам'яток середньовічної грузинської архітектури і живопису. Тоді ще в Грузії не було власної мистецтвознавчої школи, але зберігалась величезна кількість монастирів християнської доби з чудовим декором. Натхненний ідеєю свого Вчителя про зв'язок грузинського і українського мистецтва в часи середньовіччя, а в Грузію християнство прийшло значно раніше, ніж на Русь – Україну, Гордєєв, оволодівши основами грузинської мови, розпочав поїздки в експедиції задля вивчення особливо важливих пам'яток давньої грузинської художньої культури і активно публікував результати своїх наукових розвідок, поки що спеціально не досліджених в українському мистецтвознавстві.

Основним будівельним матеріалом в розташованій на гористій місцевості Грузії з давніх-давен був камінь. З поч. XI ст. грузинська сакральна архітектура стає особливо художньою і декоративною з рельєфною орнаментикою фасадів.

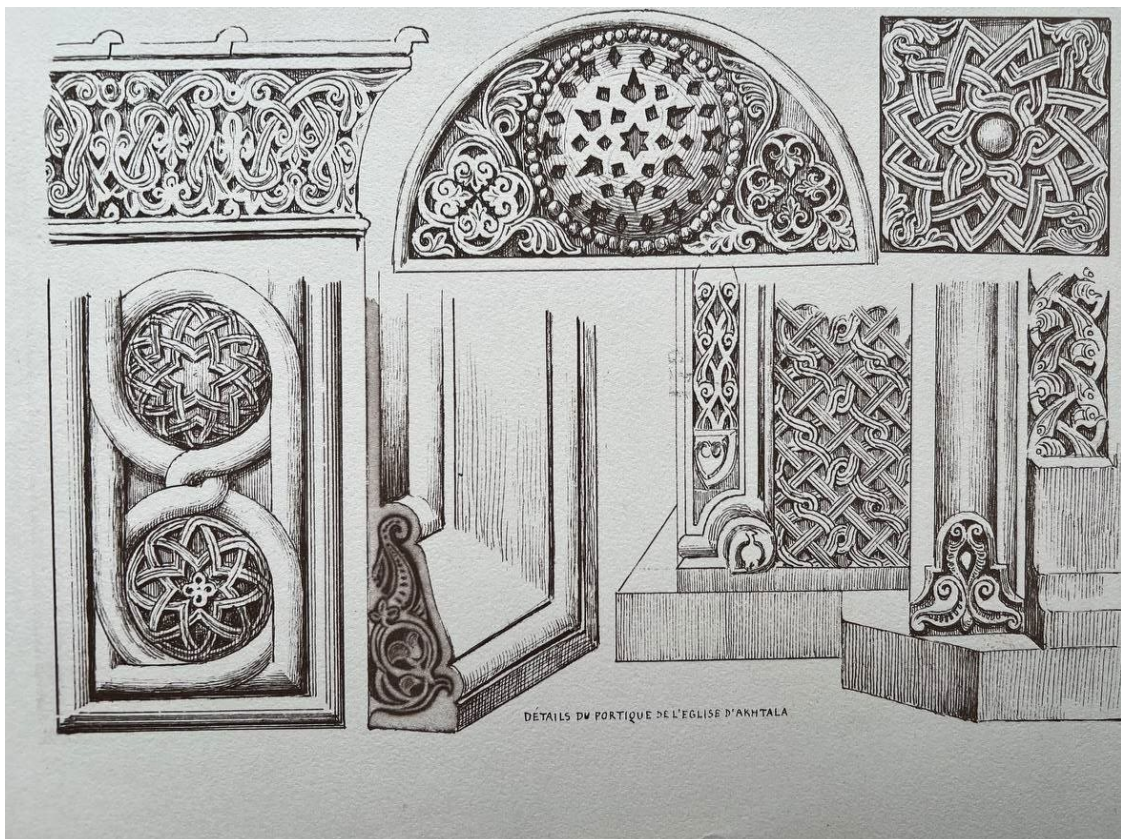
Східні фасади орнаментуються ромбами і хрестом над прикрашеним вікном. Вперше це з'явилося в храмі в Самтавісі (іл. 1) і використовувалось десь до XIII ст. Д. Гордєєв дослідив цю пам'ятку, важливу для історії грузинської художньої культури, і зробив відповідну публікацію. Не могла пройти повз увагу харківського професора і така визначна мистецька пам'ятка XIII ст., якою є храм Пресвятої Богородиці в Ахталі, що нині знаходиться на півночі Вірменії і, поєднуючи водночас риси як грузинських, так і вірменських середньовічних традицій, вміщує і чудове декоративне різьблення, і старовинні фрески в гарному стані (іл. 2 – 4).



Іл. 1. Храм Самтавісі // Samtavisi_Cathedral



Іл. 2. Ахтальський храм // Akhtala_entrance



Іл. 3. Грузія. Деталь Ахтальської церкви // Альбом кн. Г.Г. Гагарин, 1992. [табл. XXVIII]. Бібліотека ХДАДМ



Іл. 4. Стінопис Ахтальського храму

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Image_%D4%B1%D5%AD%D5%A9%D5%A1%D5%AC%D5%A1_10

Як визначний внесок у формування грузинського мистецтвознавства слід розглядати повідомлення і публікації Д. П. Гордєєва, присвячені різьбленим дверям храму в Мгвіневі (іл. 5), старій дзвіниці Сіонського храму в Тбілісі, розписам в Мартвільському монастирі, а також дослідження про *Tabula circa verticem* на ктиторському портреті Ошкського храму тощо. Весь цей спадок харківського вченого потребує подальшого вивчення, як і статті його колег, вихованих ним, а до нього – видатним візантологом Ф. Шмітом, розстріляним у 1937 р. під час сталінського терору. Та й сам Д. Гордєєв у 1933 р. був заарештований органами ГПУ і у лютому 1934 р. засуджений на п'ять років виправно-трудових таборів. Покарання відбував у Байкало-Амурському виправному таборі. Вчений був позбавлений професорського звання, а в автобіографії ще довго повинен був писати, що має судимість. Як сам про це писав Д. Гордєєв, то була «дорога в ад, вимощена добрими намірами», маючи на увазі сталінські заходи по «перевихованню» творчої інтелігенції в дусі тоталітарної системи.



Ил. 5. Мгвimeвський храм // მღვიმევის_მოხსტერი_—_მცხრე_ეკლესია

СОКОЛЮК Оксана Василівна,
аспірантка кафедри теорії і історії
мистецтв. ХДАДМ.

*Науковий керівник: Алфьорова З. І.,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри методології крос-
культурних практик ХДАДМ.*

СИНТЕЗ АРХІТЕКТУРИ Й ЖИВОПІСУ В БУДИНКУ І. БОЙКА В ХАРКОВІ (АРХ.С.ТИМОШЕНКО).

Архітектор Сергій Тимошенко (1881 – 1950) родом із Сумщини, як і його земляк Василь Кричевський, зростав у сільському українському середовищі, де продовжувалось дотримування старих народних традицій і в архітектурі, і в оформленні будівель. Ці знання, що набули популярності за доби модерну, як і для В.Кричевського, стали визначальними щодо характеру їхньої професійної діяльності. В.Кричевський став засновником стилю українського модерну. Тим

же шляхом пішов услід за ним і С.Тимошенко, творче життя якого багато в чому пов'язане з Харковом, де він став одним із засновників літературно-художнього гуртка, до складу якого входили і видатні українські живописці, зокрема С.Васильківський і М.Самокиш, з якими співпрацював цей зодчий.

На початку 1910-х рр. С. Тимошенко у співавторстві з П. Ширшовим (архітектор з Полтави, який на конкурсі на проєкт будівлі Полтавського губерньського земства програв В.Кричевському) та П. Соколовим (нині невідомий) створив проєкт будинку підприємця Івана Бойка в центрі Харкова, зведеного в 1912 – 1914 рр. у стилі українського модерну. Будинок був двоповерховий з трьома квартирами на кожному поверсі, мав хол з мармуровими сходами, що освітлювався крізь скляний дах, шестигранний портал, трапецієподібні вікна, як в національній народній архітектурі, а також вежу з куполом, що нагадував завершення дерев'яних церков на Слобожанщині (іл. 1). Утім, із захопленням більшовиками влади С.Тимошенко, який за часів УНР був членом Центральної Ради, вимушений був емігрувати, а особняк Івана Бойка в Харкові у 1930-ті рр. перетворено на багатоквартирний будинок: було добудовано ще два поверхи, зруйновано автентичну покрівлю, [мансарду](#), [світловий ліхтар](#) та кутову вежу. В результаті була порушена стильова цілісність (іл. 2).



Іл. 1. Будинок І. Бойка в Харкові (арх. С. Тимошенко, П. Ширшо, П. Соколов). 1912 - 1914



Іл. 2. Сучасний вигляд будинку І. Бойка в Харкові

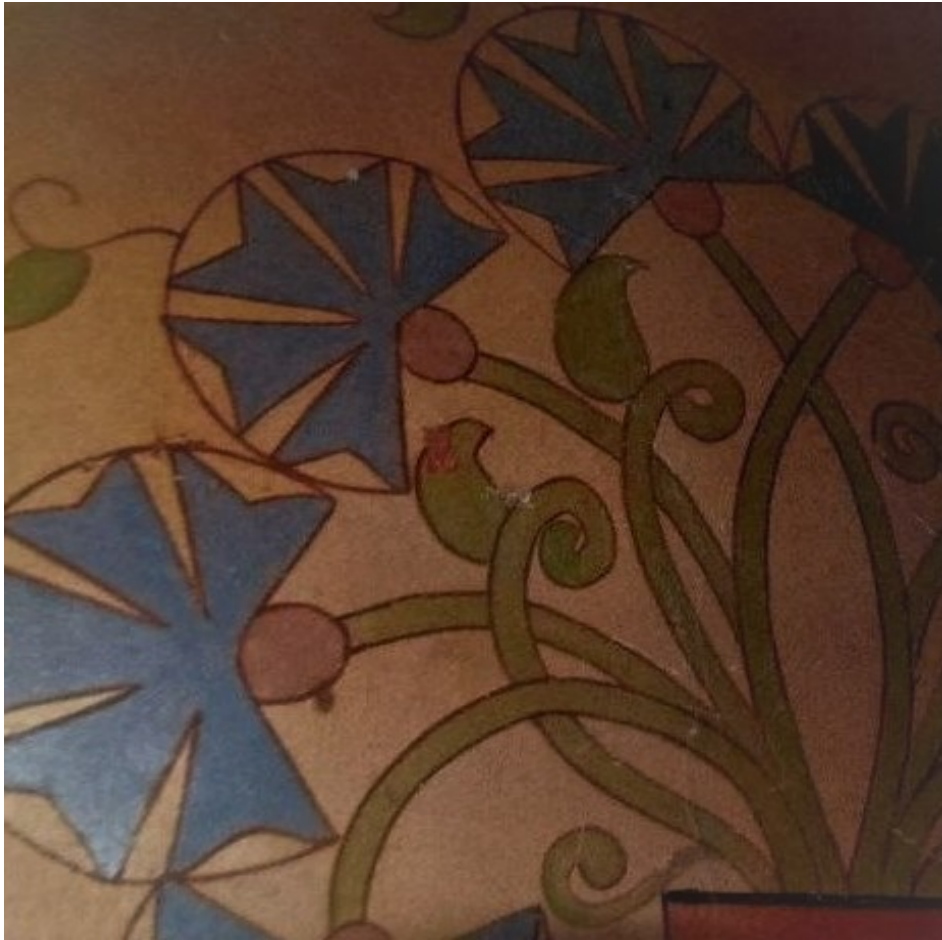
Разом з тим, що дуже важливо, у холі будівлі збереглися, хоч і пошкоджені, орнаментальні розписи, виконані видатним українським мистцем М. Самокишем перед його від'їздом на фронт з початком Першої світової війни у 1914 р. Вони багато в чому перегукуються з його орнаментики в центральній залі будівлі Полтавського губернського земства, зруйнованій під час німецько-радянської війни, а відновлений в ній живопис у післявоєнний період, виконаний за чорно-білими знімками, втратив свою ідентичність. Інша справа – орнаментальні композиції М.Самокиша в холі та на стінах сходів будинку І. Бойка в Харкові. Тут ми так само, як і в полтавських мотивах мистця, бачимо букети польових квітів, гілочки з пагінцями, вазони, куманці та інші елементи українського декору. Як і для архітектурних форм, їхнім джерелом стало українське народне мистецтво щ його багатючими традиціями. А зв'язок з ними і в архітектурі будівлі, і в настінному розписі став основою синтезу, притаманного стилю модерн. Простежується синтез і в співмасштабності збережених зображень з архітектурним рішенням (іл. 3 – 5).



*Іл. 3. Орнаментальні розписи М. Самокиша в будинку І. Бойка в Харкові. 1914.
Фото В. Шуліки*



Іл. 4. Фрагмент орнаментального розпису М. Самокиша в будинку І. Бойка в Харкові. 1914. Фото В. Шуліки



Іл. 5. Фрагмент орнаментального розпису М. Самокиша в будинку І. Бойка в Харкові. 1914. Фото В. Шуліки

Окрім орнаментальних композицій М. Самокиша, в будинку І. Бойка були і знищені в радянський період живописні панно С. Васильківського. Одне з них, вочевидь, варіант «Козацької левади», а друге – портрет Тараса Шевченка, в яких зберігався станковий підхід, як і в його монументальних панно в будівлі Полтавського губернського земства. Частина розписів М.Самокиша, що були зафарбовані наведенням панелей заввишки більше 1,5 м. синього кольору, у 2000-і рр. була обстежена дослідниками з Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Викладачеві кафедри реставрації В'ячеславу Шуліці разом із студентами вдалося відновити кілька фрагментів стінопису. Однак більшість замальованих розписів М.Самокиша, через відсутність фінансування, залишаються не відновленими. У 2022 р., під час вторгнення російських військ на землі суверенної Української держави, будинок І. Бойка у Харкові зазнав нових пошкоджень: втрачено частину скління та зруйновані деякі елементи фасаду. Автор проєкту Сергій Тимошенко, який, дотримуючись засад стилю модерн, забезпечив синтез архітектурного рішення з живописом, залишався в ньому до 1919 р., а ставши вимушеним емігрантом, опинився у Філадельфії (США) й у 1950 р. пішов з життя.

СОРОКОПУД Ірина Олексіївна,
докторка філософії (PhD), викладачка
кафедри фотомистецтва та візуальних
практик, ХДАДМ.

ТВОРЧІСТЬ І. ЯХІНА.

Для розвитку харківської школи графіки творчість І. Яхіна має велике значення. Художник представляє графічну школу Харкова як викладач та педагог і є активним учасником харківського художнього життя.

Працює в Харківській державній академії дизайну та мистецтв, доцент кафедри графіки, також він є головою секції графіки Харківського відділення Національної спілки художників України.

Найбільші авторські здобутки І. Яхіна пов'язані із естетикою постмодернізму. Митець завжди лишається в контексті власного творчого амплуа, через особливу рису поєднання форм у рисунку та друкованих техніках його роботи дуже просто упізнаються.

Художник про свої твори каже, що сенсові основи його творчості – скоріше асоціативні, метафоричні алюзії на життєвий та професійний досвід. Для художника базовим стрижнем творчості є таке поняття, як гра. Гра з тим, що часто не має прямого перекладу на вербальну мову, те, з чого складається образотворче мистецтво, тобто матеріальне втілення задуму художника: матеріал, інструменти, фарби, форма, композиція, лінія, пляма, фактура тощо.

Яхін Ільдан Ізмаїлович – учасник всеукраїнських, міжнародних та закордонних виставок з 1975 року. Багато і плідно працює в галузі станкової графіки, оформлення книг. Митець створив велику серію ілюстрацій до книг авторів світової літератури: В. Шекспіра, М. Сервантеса, Т. Манна, Г. Сенкевича, М. Ріда, Ф. Кафки, Д. Дюрренматта, У. Еко, Ф. Іскандера і багатьох інших (робота з видавництвом «Фоліо»).

Оформив книги відомих українських авторів – О. Забужко, І. Андрусяка (ілюстрація виконана в техніці двоколірного офорта). Його книжкові мініатюри відрізняються ніжністю виконання і естетичним смаком.

Ільдан Ізмаїлович має персональні виставки: 1997 – Галерея «Маестро», Харків; 2002, 2004, 2010 – виставка графіки, Харківська муніципальна галерея, 2008 – виставка графіки, Галерея «АВЕК», Харків; 2005, 2008, 2012 – Галерея «Академія», Харків; 2011, 2013 – виставка офортів та графіки Галерея «АС»,

Харків; 2006, 2016 – виставка графіки, Харківський художній музей, 2013 – «Ігри напередодні», Харків; 2015 – «Робота на полотні», Харків.

Має нагороди: 1978 – заохочувальний диплом Республіканського конкурсу на кращу книгу, 1986 – заохочувальний диплом Республіканської виставки плаката, 2007 – лауреат премії «Народне визнання» в номінації «Образотворче мистецтво», Харків.

Роботи І. Яхіна знаходяться в зібраннях Музею сучасного мистецтва України (Київ), художніх музеях і галереях Харкова, колекції Нортон Доджа (Бостон, США), в TALLER GALLERY FORT and ADOGI (Іспанія), Музеї плакату у Варшаві, а також в приватних колекціях України, Німеччини, США.

На прикладі включення творів І. Яхіна до проектів мультимедійного дизайну, можна побачити здатність його графіки до трансформації. У 2020 р. серія творів митця стала основою для анімаційної роботи, де авторська образність поєдналася із елементами графіки доповненої реальності. Офорт художника «Дерево» був спроектований як відео графіка з ефектами рухомості композиції. Графіка І. Яхіна часто є серійною за сюжетним змістом, що в цілому характеризує цей вид мистецтва.

СПІВАК Владислава Юріївна,
студентка кафедри Архітектури та
просторового планування ДУ «КАІ».
Науковий керівник: Нецадим В. О.
старший викладач кафедри архітектури
та просторового планування ДУ «КАІ»

ФОРМУВАННЯ РЕАБІЛІТАЦІЙНИХ ЦЕНТРІВ ДЛЯ ЖІНОК, ЩО ПОСТРАЖДАЛИ ВІД НАСИЛЬСТВА.

Проблема гендерно зумовленого насилля є однією з найгостріших соціальних тем сучасності. Згідно з даними ОБСЄ, понад 60% українок зазнавали психологічного, фізичного або сексуального насильства. В умовах війни ця проблема загострюється через зростання рівня стресу, економічну нестабільність та переміщення населення. Тому особливої актуальності набуває створення реабілітаційних центрів, які не лише забезпечують психологічну допомогу, а й формують простір пам'яті, підтримки та надії. Після повномасштабного вторгнення Росії в Україну ризики насильства зросли через

економічну нестабільність, переміщення, погіршення безпеки та вплив на психічне здоров'я. Це включає насильство з боку партнера, сексуальне насильство, експлуатацію, торгівлю людьми та домагання. У 2024 році 16 031 особа (80% жінок) отримали інформацію про послуги ГЗН, а понад 1000 – цільову підтримку, індивідуальний супровід та спеціалізовані послуги.

Аналіз світових практик показує, що успішні реабілітаційні простори для жінок поєднують принципи травмоінформованого дизайну, природної терапії та інтеграції мистецтва. Наприклад, проєкт «The Serenity» (Йорданія) створений для жінок із посттравматичним стресовим розладом. Його архітектура базується на відкритих внутрішніх дворах, природному освітленні та використанні натуральних матеріалів. У подібному ключі діє Art Therapy Centre у Львові, де передбачено зони творчості, роботи з природними матеріалами та простір для групової арт-терапії.

Психологічна складова таких просторів базується на роботі з ПТСР (посттравматичний стресовий розлад) – це психічний стан, який виникає, коли людина переживає тяжку травматичну подію. Таку як війна, серйозні аварії, стихійні лиха, тероризм або насильницькі особисті напади, такі як зґвалтування. Часто застосовуються терапевтичні методики — малювання, ліплення, музична терапія, пісочна терапія, бібліотерапія. Вони допомагають жінкам опрацьовувати травматичний досвід без вербального тиску, сприяють емоційному розвантаженню та відновленню почуття безпеки. Архітектура при цьому відіграє роль «мови підтримки»: важливою є наявність природного ландшафту, екологічних матеріалів (камінь, дерево), гнучких приватних і відкритих зон для поступового повернення до соціуму.

У проєкті «Women's Trauma Recovery Centre» (Австралія) просторове рішення ґрунтується на принципі «community of care» — єдності спільноти та турботи, де архітектура, мистецтво й психологічна допомога діють як єдина система. Такі приклади демонструють, що реабілітаційні центри можуть бути не лише медичними установами, а й культурними осередками колективної пам'яті, що допомагають суспільству осмислювати проблему насильства.

Висновки: Формування реабілітаційних центрів для жінок, що постраждали від насильства, має базуватися на принципах гуманістичної архітектури, травмоінформованого дизайну та культурної пам'яті. Такі простори покликані не лише забезпечити безпеку та психологічну підтримку, а й виконувати важливу соціокультурну функцію — збереження пам'яті про досвід насильства, перетворення болю на надію. В українському контексті, особливо в умовах війни, створення таких центрів стає не просто потребою, а актом відновлення людяності, довіри та солідарності.

ТАРАСОВ Володимир Володимирович,
Кандидат історичних наук, доцент,
Завідувач кафедри фотомистецтва та
операторської майстерності в ХДАК,
Докторант у ЛНАМ

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПРОЄКТИ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОТОГРАФІЇ 1990-Х – ПОЧАТКУ 2000-Х РОКІВ

У 1990-х – на початку 2000-х років українська фотографія переживала справжній тектонічний зсув, відходячи від декадансу «довгих 1980-х» та шукаючи нові художні мови на тлі щойно здобутої незалежності. Митці, які маніфестували фотографію як авторську художню територію, експериментували із західними концептуальними стратегіями, накладаючи їх на вкрай соціально гостру, почасти травматичну, проте відверто іронічну пострадянську реальність. Епіцентром такого концептуального бачення ролі фотографії стала, у першу чергу, Харківська школа фотографії, яка на відміну від інших регіональних феноменів, мала своє потужне андеграундне коріння 1970-х рр., яке стало засадничо важливим ґрунтом для пошуків 1990-х рр. Саме у рамках умовного другого покоління харківських фотомитців (Бориса Михайлова, Сергія Браткова, Євгена Павлом, Олега Мальованого) таке поєднання радянського андеграунду із пострадянським ліберальним викликом, вивело концептуальний підхід на світовий рівень.

Проєкти Б.Михайлова стали жорстокою, безкомпромісною і водночас дуже промовистою візуальною критикою суспільної напруги 1990-х, в якій образи бідності, депресивні акценти на маргінальні середовища та вкрай виразна контрастність між різними прошарками спільноти, набули якості художнього жесту, оберненого в сторону соціальних травм.

Сергій Братков, який працював у схожому концептуальному напрямку, більшу увагу приділяв тестуванню нових соціальних ролей, які були актуалізовані подіями середини 1990-х рр., досліджував еластичність табу у гендерних стереотипах та відверто іронізував над «епохою первісного накопичення капіталу», як практики художнього кітчю.

Окрім Харкова, київські та одеські митці, зокрема Арсен Савадов та Георгій Сенченко (у ранніх роботах), а також пізніше Олександр Гнилицький, інтегрували фотографію в ширші постмодерністські та інсталяційні проєкти,

помітно масштабуючи кордони концептуалізму. У проєктах зазначених митців фотографія часто виступала як елемент більш глобального візуального наративу, в якому постмодерністська гра із різноманітними відтінками масової культури, історичної міфології та ерзац-документалізмом набувало вкрай експресивних актуальних форм, що вимагали від аудиторії постійного виходу за рамки умовної «зони комфорту». В якості прикладу згадаємо проєкт А.Савадова «Донбасс-Шоколад» («Deerinsider»), (1997), де шахтарі одягнені у балетні пачки, шокували обивательські погляди на звичність фотографічної репрезентації, яка нібито має обов'язково демонструвати прямий зв'язок із дійсністю, а не провокувати глядача складними метафорами.

В цілому концептуальні фотопроекти цього періоду були сфокусовані на деконструкції радянського міфу і візуального спадку, що для митців «нової хвилі» стало фактично «родовим» завданням. Архівування, дослідження та іронічне переживання соціальних драм пострадянської трансформації набуло вкрай актуальних форм, які часто функціонували на перетині видових художніх практик (наприклад, живопису та фотографії) або у маргінальному спектрі тестування еластичності суспільних табу (особливо у гендерних та історичних темах). Не менш важливе значення для формування репертуару концептуальної фотографії мали експерименти з фотографічною візуальною формою, маючи на меті створення нового та більш голосного, ніж у попередні час художнього висловлювання. Це проявилось у максимально широкій амплітуді застосування виражальних засобів: серійність, колажування, фотографіки, жанрової гібридизації тощо.

В кінцевому рахунку, саме на початку 2000-х рр. концептуальна фотографія в Україні остаточно змінила видовий статус та соціальне амплуа, змістивши акценти із репортажно-документального медіуму на ідейно-художнє відображення дійсності через оптику художньої, інтелектуальної та соціальної критики.

ТИХОНЮК Олена Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
В.О.завідувача кафедри дизайну НАОМА.

ОСВІТНІЙ ПОТЕНЦІАЛ ПАПЕРОПЛАСТИКИ У ФОРМУВАННІ МИСЛЕННЯ ВІДЕОДИЗАЙНЕРА.

Паперопластика є інноваційним креативним підходом, що відкриває нові можливості в мистецтві та дизайні. Вона сприяє створенню унікальних експериментальних рішень, які вирізняються на тлі численних цифрових аналогів. Робота з папером дозволяє відеодизайнерам експериментувати з формами, фактурами та простором, створюючи автентичні образи та оригінальні візуальні концепції.

Цей напрям підтримує розвиток критичного мислення та нестандартного підходу до творчих завдань. Підготовка до відеопроєктів включає створення паперових моделей, макетів та образів, виконаних у техніках моделювання, аплікації чи витинання. Така практика не лише формує професійні навички, а й занурює студентів у культурний контекст традиційних ручних технік, розширюючи їхній світогляд і збагачуючи творчий досвід.

Паперопластика поєднує тактильність, просторове моделювання та експеримент, що підсилює композиційні компетентності майбутніх фахівців. У добу активного розвитку цифрових технологій вона стає важливим інструментом формування візуального мислення поза екраном, допомагаючи глибше розуміти структуру зображення, будову форми та її трансформації.

Робота з папером сприяє усвідомленню принципів об'єму, світлотіні, взаємодії фактур, пропорцій і ритму – категорій, що визначають якість екранної композиції. Від двовимірного ескізу до тривимірної моделі студент проходить шлях, який формує здатність аналізувати рух і розвиток форми в просторі – навичку, необхідну для анімації, сторібордів та моушн-дизайну.

Ручні експерименти стимулюють креативність і народжують несподівані пластичні рішення, які можуть стати основою візуальних метафор або концептів для відеопродукції. Паперові об'єкти часто виступають прототипами для подальшої цифрової обробки.

Технічні аспекти роботи включають вибір відповідного паперу, володіння навичками вирізання, складання та моделювання, а також розуміння світлових ефектів, які виникають під час зйомки паперових конструкцій.

Експериментування зі світлом і тінями дозволяє досягти потрібного візуального акценту.

Застосування паперопластики у відеодизайні не лише розширює технічні можливості студентів, а й формує їхню здатність мислити об'ємно, концептуально та інноваційно.

ТРОШКІН Арсеній Андрійович,

доктор філософії, старший викладач
кафедри архітектури та середовищного
дизайну Інституту будівництва,
архітектури та дизайну Національного
університету водного господарства та
природокористування.

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ В АРХІТЕКТУРІ ТА ДИЗАЙНІ: ДОСВІД І ПЕРСПЕКТИВИ.

З кожним днем технології штучного інтелекту (далі ШІ) стають більш звичними у використанні та все частіше проникають у повсякденне життя, хоча для багатьох все ще лишається достатньо складним питанням – як саме їх ефективно застосовувати. В архітектурі та дизайні інтер'єрів ШІ використовують переважно для швидкої генерації рендерів, зовнішнього вигляду або концепції об'єкта. Метою даного дослідження є розгляд перспектив використання ШІ не лише як інструменту для візуалізації, а і як засобу, що може брати участь у самому процесі проєктування.

Сьогодні дедалі більше архітекторів поєднують звичні архітектурні програми із доповненнями на базі ШІ, які допомагають пришвидшити роботу. Ми, наприклад, користуємося таким пайплайном (англ. pipeline – це послідовність етапів або інструментів, через які проходить робочий процес для отримання кінцевого результату): створюємо модель у SketchUp, обираємо ракурс, імпортуємо його в Stable Diffusion – програму, яка на основі “промту” (короткого опису бажаного настрою, стилю чи атмосфери) створює зображення. Після багатьох генерацій ми обираємо вдалі варіанти, аналізуємо їх та використовуємо їх як референси для фінальних рендерів. Такий підхід стає популярним серед архітектурних студій, що експериментують з ШІ. Якщо говорити про проєктування – а саме планування приміщень, зонування,

оптимізацію площ – штучний інтелект ще не здатен повністю замінити людське бачення, хоча вже з'являються цікаві спроби. Наприклад програма Finch 3D, створена архітекторами спеціально для багатоквартирних житлових проєктів [Finch 3D – AI Floor Plan Generator. NATURAL20. URL: <https://natural20.com/finch-3d> (дата звернення: 24.10.2025)]. Вона працює у зв'язці з Revit і дозволяє автоматично створювати планування квартир, розраховувати житлову та загальну площу, пропонувати варіанти розміщення меблів на основі ергономічних норм. Архітектор може скоригувати результат, вибираючи найбільш оптимальне рішення.

Finch 3D інтегрується з такими середовищами, як Revit, Rhino та Grasshopper, і автоматично генерує варіанти планувань, підраховує площі, показники щільності забудови, пропонує рішення на основі заданих параметрів [Finch 3D – AI Floor Plan Generator. NATURAL20. URL: <https://natural20.com/finch-3d> (дата звернення: 24.10.2025)]. Це дозволяє архітектору не витрачати час на рутинні завдання, але концентруватись на творчій частині – формування концепції та образу, зовнішнього вигляду та логіки будівлі. Засновник Finch 3D підкреслює: «*The role of the architect should always be creating great architecture*» (*Роль архітектора завжди полягає у створенні великої архітектури*) [Franco J. T. Can a Machine Perform the Work of an Architect? A Chat with Jesper Wallgren, Founder of Finch 3D. ArchDaily. URL: <https://www.archdaily.com/929300/can-a-machine-perform-the-work-of-an-architect-a-chat-with-jesper-wallgren-founder-at-finch-3d> (дата звернення: 24.10.2025)].

У нашій практиці робота з Finch 3D для багатоквартирного житлового комплексу виглядала так: спершу ми створили концепцію визначивши загальні параметри й габарити, потім змодельовали грубу об'ємно-просторову форму будівлі. Далі ми експортували контури типових поверхів до Finch 3D, де система згенерувала нам кілька варіантів внутрішнього планування. Після аналізу цих планувань ми обрали найоптимальніший варіант за площею, функціональністю та зручністю. На основі обраних планувальних рішень, наш архітектор деталізував зовнішній вигляд будівлі, пропрацював фасади, конструктивні елементи та інженерні комунікації. У підсумку проєкт було завершено та передано замовнику. Такий підхід дозволив заощадити час і представити замовнику декілька планувальних сценаріїв.

Отже, використання ІІІ у проєктуванні має реальні практичні переваги: це допомагає швидше створювати кілька варіантів рішення, спрощує аналіз і підвищує якість результату. Для архітекторів це означає зміну ролі – менше технічної роботи, більше творчої. У майбутньому архітектурні інструменти ІІІ

можуть стати стандартом для початкових етапів проєктування, тоді як архітектори зосередяться на унікальності концепції та художньому образі.

ТРОШКІНА Олена Анатоліївна,
кандидат архітектури, доцент, завідувач
кафедри теорії, історії архітектури та
синтезу мистецтв, НАОМА.

МИСТЕЦТВО ЕКСПОЗИЦІЇ В АРХІТЕКТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ МІСТА.

Через особливості людського сприйняття простір навколо нас розгортається як послідовність візуальних кадрів, що формують індивідуальну драматургію середовища. Архітектурні об'єкти в місті, подібно до експонатів у музеї, сприймаються у світлі, тіні, русі та контексті. Вони набувають значення в момент споглядання, а місто постає як експозиція, де просторові образи, ритм руху, освітлення і акценти вибудовують єдиний наратив.

Музейна експозиція має власну композицію, логіку огляду і систему акцентів. Головне завдання експозиціонера — створити цілісне сприйняття, організовуючи рух між експонатами, розкриваючи тему і формуючи емоційний зв'язок. Для цього використовуються різні способи виділення провідних експонатів: центрування, ізоляція у просторі, створення контрасту, розрядка порожнім простором навколо об'єкта, групування чи зіставлення предметів, масований показ однотипних елементів, виділення першого і другого планів, а також прийоми «взаємної документації», дзеркальні або віконні ефекти, які дозволяють створити багат шарову просторову структуру. Ці методи не лише підсилюють композиційне рішення, але й формують драматургію сприйняття.

Подібні прийоми можуть бути ефективно застосовані й у міському середовищі. Знакові будівлі, пам'ятники, художні інсталяції виступають як експонати, виділені засобами контрасту масштабу, матеріалу, кольору, світла або розташуванням на візуальній осі. Просторові «розрядки» у вигляді площ, скверів чи оглядових майданчиків виконують функцію пауз між акцентами, тоді як перспективні вісі, аркади або ритмічні фасади задають динаміку руху. Містобудівні прийоми центрування, ізоляції чи лінійного розгортання

створюють ефект поступового відкриття простору, аналогічний музейному шляху від експоната до експоната.

Як у музеї, де сюжет експозиції розгортається відповідно до задуму автора, так і в місті сприйняття вибудовується послідовністю просторових подій. Зміна масштабу, світлових ефектів, пропорцій і кольору створює відчуття руху, очікування й кульмінації. Архітектор у цьому контексті виступає режисером, що визначає ритм, темп і драматургію середовища.

Світло є одним із ключових інструментів експозиційного впливу. У музеї воно підкреслює форму, задає настрій і спрямовує увагу глядача; у місті – формує експозиційну логіку простору через підсвічування фасадів, скульптур, ландшафтних елементів. Світлові акценти створюють «експозиційні вузли» – місця концентрації вражень, що фіксують увагу й посилюють смислове навантаження об'єкта.

Музей і місто подібні за своєю природою: обидва є системами, де об'єкти взаємодіють через композицію, світло, масштаб і наратив. У музеї кожен експонат підпорядкований загальній ідеї, у місті – архітектурні й художні об'єкти формують єдине середовище, яке «розповідає» історію території, культури чи події. Людина, перебуваючи в цьому середовищі, виступає не просто спостерігачем, а активним учасником подієвого простору.

Таким чином, мистецтво експозиції – як музейної, так і міської – є універсальним інструментом формування художньо-архітектурного середовища. Воно дозволяє проектувати місто як експозицію, у якій поєднуються просторові й емоційні структури, де кожен об'єкт має свою роль, а кожен маршрут – власну драматургію. Перенесення музейних принципів у містобудівну практику відкриває можливість створення змістовних, естетично насичених і «читабельних» міських просторів, де архітектура стає носієм пам'яті, комунікації та культурного сенсу.

У Меньфей,

аспірантка кафедри методологій крос-культурних практик ХДАДМ.

Науковий керівник: КОТЛЯР Є., О.,

кандидат мистецтвознавства, професор,

завідувач кафедри монументального

живопису ХДАДМ, член-кореспондент

НАМ України.

ДУАЛЬНІСТЬ КОЛАЖУ У ТВОРЧОСТІ Є ЮНЦІНА (叶永青) ТА МАО СЮЙХУЕЙ (毛旭辉).

Є Юнцін та Мао Сюйхуей – визначні китайські художники, які належали до відомої у 1980-х роках «південно-західної» арт-групи (провінція Юньнань). Обидва є учасниками юньнаньської школи живопису і насамперед відомі своїми роботами в олійному живописі. Однак особливості розвитку китайського образотворчого мистецтва 1980-х–1990-х років були тісно пов'язані з переосмисленням практик європейського модернізму першої третини ХХ ст. У цьому контексті не є дивною увага митців до окремих напрямків, таких як кубізм, експресіонізм та абстрактний живопис, кожен з яких у своєму історичному розвитку мав власну «колажну» складову.

Є Юнцін та естетика «позачасової реконструкції». У творчості Є Юнціна присутні як елементи, споріднені з колажем, що безпосередньо вказують на його зацікавленість у різних аспектах мистецтва модернізму, так і власне колажні твори, в яких повноцінно використані техніка й естетика колажування.

Типовим прийомом художника було використання газетного паперу для створення зморшок, плоских форм або текстурних ефектів. Наприклад, це можна побачити у його роботі «Доказ кохання» (1990), де живопис поєднаний із фактурою, створеною колажним способом. За словами Бу Шуо (布说), у подібних творах синергія живописного та колажного начал формує цікавий ефект «позачасової реконструкції». Картина є одночасно і сучасною, оскільки Є Юнцін не мав наміру повторювати прийоми західних модерністів, і «вінтажною», тому що художник навмисно залишав візуальні «сліди» 1920-х–1930-х років, використовуючи специфічні колірно-тонові ефекти. Наприклад, такі враження викликає жіноче ню у картині «Осінній сад» (1990), що розглядалась сучасниками як приклад закономірного повернення китайського живопису до пошуків першого покоління китайських модерністів.

Власне колажні картини також присутні у творчості Є Юнціна як авторські пошуки абстрактної художньої мови, яка часто балансувала між фігуративними та нефігуративними рішеннями. Арткритика кінця 1980-х – початку 1990-х років оцінювала авторську манеру художника як навмисно «швидку» та «недбалу» («дудл»), відсилаючи її візуальність до класичних прийомів колажування Жоржа Брака та Курта Швіттерса — європейських митців, що працювали з колажем у першій половині ХХ ст. «Дудл» Є Юнціна найбільш повно віддзеркалився у його «пташиних» серіях 1990-х–2000-х років. Так, картина «Одна з пташиних кліток взимку» (1995) є абстрактним твором за художньо-образною репрезентацією, що, поза тим, не позбавляє сюжет фігуративності. У подальшому, у творах 2000-х–2010-х років, Є Юнцін неодноразово звертався до подібної, досить складної техніки з кількома шарами малюнка та кольору. Цей підхід, що поєднує здавалося б прості форми з виразною текстурою, має спільні риси з естетикою колажу, де фрагменти з різних джерел об'єднуються задля формування цілісного художнього враження. Як приклад можна згадати картину «Туманний дощ регіону Цзяннань» (2010).

«Колажна» мова символів Мао Сюйхуея. У творчості іншого представника «південно-західної» арт-групи, Мао Сюйхуея, колаж також посідає важливе місце одночасно і як техніка, і як особлива «колажна» художня мова. Митець відомий картинами, що використовують повторювані символи та фігуративні об'єкти, які за багато років використання набули вираженого суб'єктивного авторського значення. Серед таких усталених символів особливе значення мають ножиці — образ, що акцентує увагу на інструменті, який є основним для колажу. Водночас в особистій міфології Мао Сюйхуея вони також постають знаком контролю та стримування.

Крім того, у картинах на папері Мао Сюйхуей використовує змішану техніку, де колаж (техніка дефрагментації та поєднання під новим кутом зору) та «колажність» (живописна імітація розрізаних площин або фігур-предметів) постійно обмінюються змістами та образними потенціалами. Наприклад, колажем із використанням техніки олійного живопису є картина «Ножиці та пакувальні пакети» (1996), в якій знайдені, фрагментовані та написані на полотні об'єкти представлені в спільному узагальненні. Як і Є Юнцін, Мао Сюйхуей перебував під сильним впливом західного модернізму, зокрема експресіонізму, що, безумовно, сприяло його експериментам із формою та матеріалами, включаючи техніки, близькі до колажу.

Таким чином, Є Юнцін та Мао Сюйхуей, перебуваючи в авангарді китайського сучасного мистецтва 1980-х–1990-х років, сформували специфічну

дуальну манеру звернення до художнього потенціалу колажу як відомого напрямку в мистецьких практиках модернізму першої третини XX ст.

З одного боку, їхня авторська манера містила виразні аспекти колажного мислення, що рефлексувало у живописній образності. Проте з іншого боку, митці активно експериментували з елементами, що належать до колажу, задля поглиблення текстури та сенсу (Є Юнцін), або в якості імітації «колажності» у змішаних техніках (Мао Сюйхуей). На наш погляд, ця особливість вплинула на тенденції розвитку мистецтва колажу в китайському образотворчому мистецтві початку XXI ст.

ЧЕГУСОВА Зоя Анатоліївна,

кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, вчений секретар відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, Заслужений діяч мистецтв України, лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка, Почесний академік Української Академії Архітектури.

ВТРАТИ ПАМ'ЯТОК ІСТОРИКО-АРХІТЕКТУРНОЇ СПАДЩИНИ КИЇВЩИНИ ТА СУМЩИНИ В ЧАС РОСІЙСЬКОЇ ЕКСПАНСІЇ 2022 – 2025 РОКІВ.

Це дослідження присвячене питанням стану історико-культурної спадщини на території Київщини та столиці України Києва, а також прифронтової Сумщини та обласного центра міста Суми в час російської експансії 2022 – 2025 років.

Запропонована тема доповіді зумовлена нагальною необхідністю визначення в цих регіонах основних втрат і пошкоджень культурного надбання України в період російської збройної агресії останніх років. Актуальність роботи зумовлена соціально-політичними та соціокультурними реаліями в умовах виняткових викликів сьогодення, коли рф без оголошення війни напала на незалежну українську державу й у варварський спосіб знищує не лише інфраструктуру міст і сіл, а й давні пам'ятки художньої культури українського

народу. Київ, Біла Церква, Васильків, Переяслав, Ірпінь, Суми, Охтирка, Тростянець, всі села Київської та Сумської областей піддаються варварським обстрілам російської армії, опиняючися перед загрозою знищення. Страждають не тільки люди, а й старовинні архітектурно-мистецькі пам'ятки, що чудом уціліли під час Другої світової війни, і згодом були майстерно відроджені нашими високопрофесійними реставраторами як за часів радянської влади, так і за доби Незалежності Української держави. Проте за період 2022 – 2025 рр., на превеликий жаль, вже складається довжелезний список «культурних жертв» російських вандалів.

Порушена проблема нових реалій і аспектів дослідження полягають у створенні об'єктивного наукового аналізу стану значимих об'єктів національної історико-культурної спадщини в Києві та Київщині, в Сумах і Сумщині шляхом вивчення та систематизації втрачених чи частково зруйнованих нерухомих пам'яток – архітектурних споруд різного призначення в синтезі з творами монументального й образотворчого мистецтва під час повномасштабної російської збройної агресії на території України. Це, зокрема, шедеври старовинної архітектури сакральних споруд (храмів) в класичних історичних стилях з їхнім художнім опорядженням у вигляді монументальних розписів, вітражів, іконостасів тощо; історико-архітектурні пам'ятки громадського та житлового призначення національного та місцевого значення вищеназваних регіонів.

Київщина та Сумщина від початку повномасштабної російської військової експансії 24 лютого 2022 р., опинилися в епіцентрі бойових дій. Понад місяць, упродовж кінця лютого – початку квітня 2022 р., значну частину цих регіонів було окуповано, а довкола найбільших та малих міст: Києва, Бучі, Ірпеня, Гостомеля, а також Сум, Тростянця й Охтирки, точилися запеклі бойові дії, що зумовили значні жертви серед цивільного населення та руйнування інфраструктури.

Згідно з повідомленням Міністерства культури та стратегічних комунікацій (МКСК) від 29 серпня 2025 р., станом на 25 серпня 2025 р. в Україні постраждали 1553 пам'ятки культурної спадщини, серед них більшість становлять історико-архітектурні. У Київській області та м. Києві пошкоджено 112 пам'яток. Водночас у Сумській області зафіксовано 56 таких об'єктів. Нараховано також 2388 об'єктів культурної інфраструктури, які зазнали збитків упродовж означеного часу. З-поміж них 481 повністю знищено.

Проблематика збереження та охорони історичних пам'яток історії, культури, архітектури, мистецтва, що вважається пріоритетом для кожної цивілізованої держави, залишається для України вкрай важливою і за часів

воєного стану. Адже культурна спадщина – це найпотужніша складова формування української ідентичності нарівні із мовою, територією, економічним життям, яка перетворюється і в чинник національної консолідації, допомагаючи українцям усвідомлювати себе єдиною нацією, особливо в час війни. Взаємопов'язане з історичним культурним надбанням питання національної ідентичності, що в період 1990–2020-х років неодноразово порушувалося в гуманітарних науках, в умовах російсько-української війни набуває ще більшої гостроти.

Саме тому відділом образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв (ОМ ДПМ) Інституту мистецтвознавства, фольклористики, етнології (ІМФЕ) ім. М. Т. Рильського, який очолює доктор мистецтвознавства, академік НАМУ Т. В. Кара-Васильєва, і в якому я маю честь працювати і бути вченим секретарем відділу, вже через кілька місяців після початку російської агресії було порушено перед наукової частиною нашого інституту питання про необхідність мистецтвознавчого дослідження, яке б передбачало комплексне наукове вивчення сучасного стану культурної спадщини в Україні, яка вже тоді – в квітні 2022 р. зазнала значних втрат через знищення чи викрадення агресором окремих музейних збірок, руйнацію або часткове пошкодження архітектурно-мистецьких пам'яток. Навіть у межах поняття «війна» вже тоді складно було усвідомити факт стирання з лиця землі культурних цінностей України, які зберігають національну пам'ять і формують ідентичність українців, допомагаючи їм відрізнити себе від інших народів.

Поглиблене вивчення та фіксація пошкоджених і зруйнованих історично значущих мистецьких пам'яток за цією темою, яку було згодом затверджено на Бюро Президії НАН України для дослідження в період 2023 – 2025 рр. співробітниками відділу ОМ ДПМ ІМФЕ НАНУ, стало запорукою для підняття питання про репарації для майбутніх виплат ворогом Україні для відновлення архітектурних шедеврів та повернення музейних мистецьких шедеврів після завершення російської агресії.

Створення переліку понівечених пам'яток сприятиме донесенню до відповідних міжнародних установ фактів вандалізму з боку російського агресора.

ШУЛКА Вячеслав Вікторович,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри реставрації та
експертизи творів мистецтва ХДАДМ.

КОМПОЗИЦІЇ ПІТЕРА ПАУЛЯ РУБЕНСА В ТВОРАХ СЛОБОЖАНСЬКИХ ІКОНОПИСЦІВ.

Протягом 2022–2025 рр. автор цього тексту брав участь у проєкті «Фламандський каталог» Фондації Пруських палаців та парків Берлін-Бранденбург (Німеччина), присвяченому дослідженню та реставрації творів фламандських художників XVII ст. (П.П. Рубенс, Я. Йорданс, А. ВанДейк та ін). Як це зазвичай буває, робота над великим проєктом сприяла накопиченню різноманітного додаткового матеріалу, який виявився дотичним до українського сакрального мистецтва, зокрема до слобожанського іконопису. Ба більше, саме детальне та всебічне дослідження творчості П.П. Рубенса дало відповіді на низку питань, які багато років залишалися без відповіді.

Відомо, що розквіт друкарства в Європі наприкінці XV– на початку XVI ст. став поштовхом до використання графічних творів європейських майстрів як зразків до творів іконописних. Так, гравюрам А. Дюрера до «Апокаліпсису» (Нюрнберг, 1498) наслідували як західноєвропейські художники (Л. Кранах, Г. Гольбейн Молодший), так і афонські іконописці, які за композиціями А. Дюрера, у другій половині XVI ст. створили фрески монастиря Діонісіат (Афон) (вважаються першим втіленням теми Апокаліпсису в східнохристиянському мистецтві). Згодом наслідування та рустикалізація творів європейського мистецтва стало причиною появи цілої плеяди нових для східнохристиянської іконографії типів («Живоносне джерело», «Усіх скорботних радість», «Трьох радощів», «Несподівана радість», «Моління про Чашу», «Христос у терновому вінці», «Коронування Божої Матері», «Взискання загиблих», «Нев'янучий цвіт» та ін). Через гравюрні відтворення композицій П.П. Рубенса відбувався вплив творчості цього художника на іконописців. Кольорова варіативність одних і тих самих композицій та іноді їх дзеркальні відтворення свідчать, що майстри часто працювали з монохромними естампами. Твори П.П. Рубенса або цитувались майже точно, або переосмислювались й перекомпоновувались. Іноді композиція, яка у П.П. Рубенса не мала релігійного забарвлення, в інтерпретації слобожанських майстрів перетворювалася на витвір саме церковного живопису.

На цей час у сюжетному репертуарі слобожанських іконописців виявлено три іконні композиції, що наслідують творчість П.П. Рубенса: «Свята Трійця», ікона Божої Матері «Взискання загиблих» та Малочернеччинська ікона Христа.

Композиція картини «*Свята Трійця*», створена П.П. Рубенсом у 1616 р., неодноразово використовувалася художником для різних церковних замовлень. Як придворний живописець, П.П. Рубенс мав певні привілеї перед членами Антверпенської гільдії св. Луки, до якої належав. Зокрема, він мав штат до сорока учнів і найманих художників для виконання замовлень, що майже утричі більше, ніж дозволяла гільдія. Художник фактично поставив виробництво картин на комерційні рейки, майстерня виготовляла картини за ескізами П.П. Рубенса й під час його тривалих закордонних поїздок. Ескізи-зразки до майбутніх картин художник виконував на невеликих дошках з балтійського дубу. Ці ескізи згодом стали особливо цінуватись колекціонерами як зразки автентичної творчості художника, тому що більшість його великих творів є колективною творчістю його майстерні. Композиція «Свята Трійця» П.П. Рубенса відома майже монохромним ескізом (дерево, олія. 64,3x46,3. Художній музей м. Базель. G1988.24). В хмарах, з правого боку зображений Бог Отець зі скіпетром у вигляді старого, з лівої сторони – Христос, що звертається до Бога Отця, в правій руці тримає великий хрест. Над ними в сяйві парить Св. Дух в образі голуба. В нижній частині композиції зображена велика сфера, яку тримають янголяти. Сфера є одночасно підніжжям для Бога Отця та Бога Сина. Ця композиція П.П. Рубенса відома в багатьох відтвореннях, зокрема в картині з колекції замку Гельбес у Веймарі (Німеччина) (1616–1617). Про популярність цієї композиції свідчить те, що її використовували й інші члени гільдії, наприклад Х. ван Бален (Старший), який її відтворив у 1620-х рр. для антверпенської церкви св. Якова. На Слобожанщині ця композиція набула поширення в другій половині XIX ст. Слобожанські майстри відтворювали композицію П.П. Рубенса або цілком, або фрагментарно. Так, у Лебединському міському художньому музеї (ЛМХМ) виявлено дві схожі ікони (ВФ6 та ВФ15), які майже точно відтворюють зразок. Проте, попри загальну подібність, вони мають відмінності в кольорах одягу Бога Отця та кількістю зображених янголів, що тримають сферу. Прикладом використання фрагментів композиції П.П. Рубенса є ікона з Троїцької церкви м. Суджа, де лише постать Христа наслідує твір художника. Також на двох близьких за композицією іконах (з ЛМХМ (ВФ248) та з Пархомівського художнього музею) постать Христа зображена за мотивами П.П. Рубенса, але фігура подана статичною, ліва рука зображена біля серця. Підніжжя на обох іконах має форму півсфери.

«Взискання загиблих». В церковних виданнях цю ікону пов'язують із VII ст., але, зазвичай, ілюструють творами XVIII–XIX ст. Це дуже варіативна іконографія, де Божа Матір зображена сидячи із маленьким Христом, який стоїть на її коліні. Божа Матір притискає Христа до себе, складаючи кисті рук у «замок». Варіативність проявляється в тому, що постаті можуть бути розгорнуті в різні боки, голова Божої Матері може бути покрита хусткою або ні, тло ікони може містити елементи архітектурного стафажу. Поширення цієї іконографії на теренах колишньої російської імперії відбулося в другій половині XVIII ст. На Слобожанщині у 1770-х рр. в с. Малижине (зараз Харківська обл.) була знайдена в полі ікона цієї іконографії, яка з 1780 р. мала велике шанування через зцілення прочан (втрачена за часи СРСР).

Протографом ікони «Взискання загиблих» виявився не міфічний зразок VII ст. а образ Мадонни П.П. Рубенса, який існує в трьох варіантах. Найбільш вдалим вважається варіант із колекції Державного Ермітажу (ГЭ-497, 1615), придбаний у Парижі у барона Л.А. Кроза де Тьєра (1772). Порівнюючи дату появи цієї картини в російській імперії з часом поширення образу «Взискання загиблих», можна припустити, що твір П.П. Рубенса мав прямий вплив на формування відповідного образу Божої Матері. Однак ця композиція широко тиражувалася й через гравюри ще за життя П.П. Рубенса. Саме на гравюрах, на відміну від живописного оригіналу з'явився архітектурний стафаж на задньому плані (гравюри Ш.А. Болсверта, декілька великих тиражів протягом XVII ст.).

Малочернечинський образ Христа був знайдений у 1887 р. в с. Мала Чернеччина (зараз Сумська обл.), мав велику шану та був тиражований в багатьох списках (втрачений за часів СРСР). На іконі, у великому блюді наповненому кров'ю, зображений на повний зріст Христос в терновому вінці та в білому лентіоні. Ліва рука Христа опущена до низу, права рука, зігнута у лікті, вказувала у бік. Христос спирається на ліву ногу, права нога – зігнута у коліні. З ран на руках та ногах Христа ліється кров, що стікає у блюдо. Незвичність цієї іконографії спонукала шукати її витoki в європейському гравюрному матеріалі, проте довгий час пошуки не давали результату, оскільки відбувались серед творів християнського мистецтва. Насправді «протографом» цієї ікони стала картина П.П. Рубенса, сюжет якої не був пов'язаний із Христом. Це «історична» картина «Смерть Сенеки», де постать римського філософа зображена в тазі з кров'ю, яка витікає з його вен. Зацікавлення неостойцизмом в Європі к. XVI–поч. XVII ст. стало причиною написання П.П. Рубенсом двох варіантів «Смерті Сенеки» (Національний музей Прадо, Мадрид та Стара Пінакотека, Мюнхен). Постать «Сенеки» П.П. Рубенс змалював з античної скульптури під час відвідування Риму у 1601 р. На той час ця скульптура

вважалася правдивим образом Сенеки та викликала велике зацікавлення, оскільки до її знахідки 1594 р. не було відомо жодного зображення римського філософа (нині скульптура не вважається образом Сенеки, зберігається у Луврі; рисунок П.П. Рубенса – у Державному Ермітажі). Композиція із самогубством Сенеки була поширена в гравюрах та книжкових ілюстраціях. За рисунками П.П. Рубенса були виконані ілюстрації до видання творів Сенеки Ю. Ліпсія (1605). Гравюри (у дзеркальному відтворенні) виконав антверпенський гравер Корнеліус Галле (1567–1650). В середині XVII ст. за мотивами картини П.П. Рубенса О. Воетом Молодшим (Антверпен) була зроблена гравюра (дзеркальна), яка була оприлюднена К. Галле Молодшим (Антверпен). Композиція ікони Малочернеччинського Спаса в спрощених формах відтворює постать Сенеки з картин П.П. Рубенса, проте на іконах Сенека перетворюється на кровоточивого Христа, що стоїть у тазі із кров'ю. Через додані тексти образ набуває євхаристичного забарвлення. На жаль, досі невідомо, коли ця іконографія проникла на Слобожанщину, оскільки ікона, знайдена у 1887 р. не була атрибутована, а її втрата за часів СРСР унеможливорює точне датування (більше в статті: Шуліка В. Пітер Пауль Рубенс, Луцій Анней Сенека, «Африканський рибалка» та Малочернеччинська ікона Ісуса Христа. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Науковий збірник. Випуск 29. Матеріали XXIX Міжнародної наукової конференції, присвяченої 30-річчю Музею волинської ікони, м. Луцьк, 19-20 жовтня 2023 року. Луцьк: С.75-91).

ЯКОВЛЄВ Микола Іванович,
доктор технічних наук, професор,
академік-секретар відділення синтезу
пластичних мистецтв НАМ України,
академік НАМ України, Заслужений
працівник освіти України.

ГЕОМЕТРИЧНІ АРГУМЕНТИ ХУДОЖНЬОЇ ДОСКОНАЛОСТІ ШРИФТІВ ВАСИЛЯ ЧЕБАНІКА.

Тема доповіді присвячена питанням геометричного дослідження національних шрифтових форм.

Як відомо, національні особливості української шрифтової форми, які існували до середини 20-х років нашого століття, пізніше практично було

знівельовано переважною більшістю радянських шрифтів, Якщо історичні аспекти українського шрифту висвітлювалися в окремих дослідженнях (Г. Логвин, Я. Запаско, П. Білецький, М. Різник), то праць стосовно геометричного устрою шрифту було обмаль.

Треба зазначити, що тільки завдяки окремим виданням з шрифтовим оформленням книги, плакатам, листівкам, творам декоративно-прикладного мистецтва українська шрифтова форма остаточно не загубилася, не втратила своєї художньої пластики, емоційної образності.

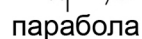
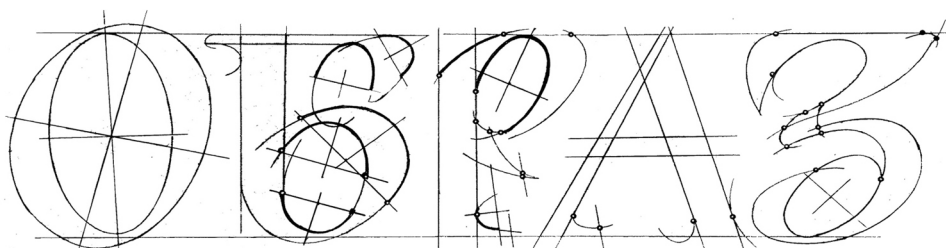
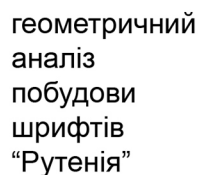
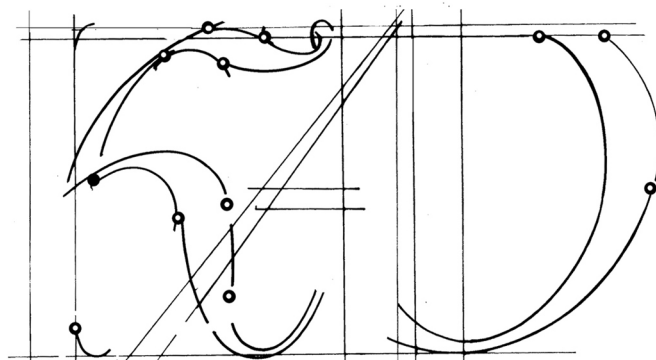
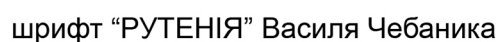
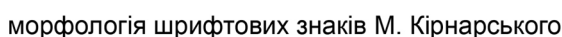
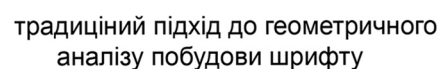
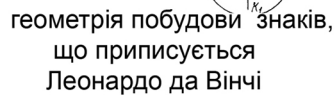
Але все-таки в чому ж полягає секрет своєрідності національного шрифту, чи можливо окреслити якісь особливі, притаманні тільки українському народові пластичні та образні ознаки літерних графем?, Розглянемо, перш за все, форму знаків-літер українських шрифтових гарнітур за конструктивною основою, за пластичними характеристиками.

Структура шрифтів, характер обрисів букв, пропорції, контраст елементів - усе це безпосередньо пов'язано з геометричною характеристикою літер і знаків абетки та в умовами організації знаків.

Ідея взаємозв'язку геометрії і принципів побудови шрифту не нова. Відомо, що геометрією побудови шрифтових знаків займалися ще Леонардо да Вінчі, Альберт Дюкер, інші дослідники - математики та поліграфісти.

Як свідчать літописи, писемність у Київській Русі була досить поширеною. Найдавніші з відомих шрифтових взірців було створено саме в на теренах нинішньої України ("Остромирове євангеліє", "Київські глаголичні аркуші" "Київський псалтир", "Пересопницьке євангеліє") Згадані давньоруські рукописи виконані типом письма, що одержав у палеографії назву устав, який згодом трансформувався в напівустав.

У зв'язку з поширенням грамотності в суспільстві, веденням діловодства, листування між людьми набуває поширення скорописне письмо, яке зараз називають українським скорописом. Саме устав, напівустав і український скоропис стали витоками у створенні "українських" шрифтових форм про що більш детально буде сказано далі.



Яскравим виявом творчого використання спадщини минулого є шрифтова графіка відомого українського художника-графіка Георгія Нарбута. Для Г.Нарбута шрифт став першоелементом на шляху до усвідомлення специфічної мови графіки. Нарбут не тільки створював оригінальні гарнітури українського шрифту, він виховав і сприяв появі цілої плеяди своїх послідовників (І. Адамська, Л. Лозовський, М. Кирнарський, М. Бурк) На рис. 1 з короткими коментарями наведено приклади сказаному вище, зокрема можна переконатись, що шрифт М. Кирнарського, створений на основі уставу має значну складнішу структуру, ніж літери побудовані за сіткою.

Нещодавно завершився життєвий шлях видатного художника-графіка, члена кореспондент НАМ України. професора, лауреата Національної премії ім. Тараса Шевченка Василя Яковича Чебаніка, який присвятив майже все життя відродженню національної шрифтової культури.

Основним його доробком крім ілюстрацій літературних творів, графічних серій, галереї портретів видатних особистостей стала величезна праця Рутенія – відтворення і розробка шрифтових форм, що базується на давніх українських почерках та козацьких скорописах. Рутенія – це узагальнена назва для групи шрифтів, що включає близько 60 шрифтових гарнітур. Рутенія стала найвідомішим з відтворених художником шрифтів.

Намагаючись з'ясувати в чому ж секрет художньої досконалості шрифтових гарнітур «Рутенії», ми поставили собі завдання дослідити геометричні складові шрифтових знаків. Найбільш переконливим аргументом в геометричних питаннях мають стати наочні графічні епюри побудови знаку.

Для аналізу було обрано знаки, що базувалися на історичних прототипах уставу та українського скоропису. Уставна форма, служила основним прототипом абетки. На рис. 1 показно обрану гарнітуру та фрагменти графічного аналізу морфологічних особливостей окремих літер.

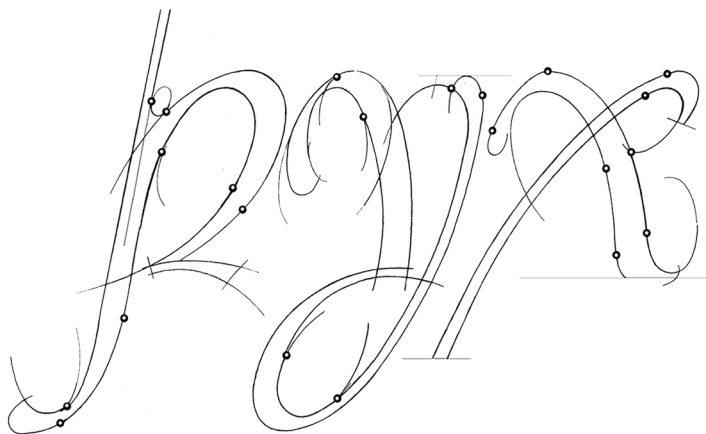
За матеріалами вивчення з'ясувалось, що конструкція шрифтових знаків базується на використанні більш ускладнених геометричних модулів, ніж елементарні типу кола квадрата рівнобічного трикутника. Обриси літер свідчать, що в основу криволінійних та заокруглених знаків покладено переважно відрізки еліпса, параболи та гіперболи, які мають назву кривих кінцевого перерізу або кривих другого порядку. Досить давно було помічено, що ці криві несуть в собі особливу пластичну привабливість, породжують певну закономірність в їх зоровому сприйнятті. Відомим є той факт, що еліпс, парабола і гіпербола як основа формотворчих та декоративних засобів були й залишаються поширеними в багатьох галузях людської діяльності, зокрема в

архітектурі, дизайні, образотворчому і декоративно-ужитковому мистецтві. Очевидно причиною цього є безліч природних явищ, що протікають за законами зміни форми еліпса, параболи, гіперболи.

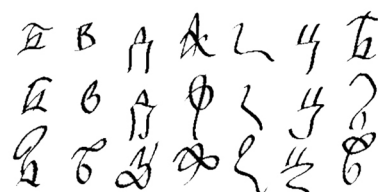
З сім'ї таких кривих еліпс кількісно завжди переважав в художньому формоутворенні, очевидно тому, що форма досить поширена в природі, вона є закінченою, наділеною здатністю органічно описувати і вписуватись у предметні форми, об'єднувати різнохарактерні за образною і стильовою характеристиками формотворчі складові. Досить поширеними у використанні є форми параболи і гіперболи.

Розглянемо рис.2 приклад геометричного аналізу шрифтової гарнітури Василя Чебанника, для яких прототипом було обрано український скоропис, що виконувався вільним розмашистим рухом пера. Художник, дотримуючись функціональності шрифту, зберіг пластичну різноманітність та декоративну орнаментальність. Такі елементи скоропису, як петля, завиток, крюк, шабля та інші перетворилися в конструктивно – обов'язкові, утримуючи при цьому первинні формотворчі асоціації. Лінійними орієнтирами конструкції знаків також стали обриси еліпса, параболи та гіперболи.

З великою вірогідністю припускаємо, що Василь Якович опрацювавши морфологічні ознаки українського скоропису, створив банк формотворчих конструктивних елементів – свого роду шрифтове «лего», з яких можливо конструювати будь який шрифтовий знак, що підтверджує рис.2. Звичайно, творчих секретів митця знати ніхто не може, можна лише їх прогнозовано передбачати. Такі модулі побудовано на синтезі досконалого вивчення історичної морфології функціональних, конструктивних, декоративно-оздоблювальних рис українського скоропису, геометричного відчуття закономірності побудови форми літер, величезного таланту майстра. В пам'ять про Василя Яковича варто подумати про доцільність наукового дослідження морфології шрифтових знаків Рутенії. Така тема нині надзвичайно актуальна. Відчуваючи інтуїтивно природну гармонію математичних кривих художник зміг яскраво презентувати їх приховану гармонію в формі знаків. Йому вдалось за прототипами рукописних зразків, використовуючи сучасні цифрові технології, розв'язати завдання сучасного художнього осмислення і графічного трактування шрифтових гарнітур проекту Рутенія.



геометричний аналіз побудови
"Рутенії" на основі українського
скоропису



часові зміни розвитку
скорописного письма



конструктивно - декоративні риси
українського скоропису



а б в г г г г г г г г	р у х ц ц ц ц ц ц ц ц
т т т т т т т т т т	й і і і і і і і і і і

споріднені за пластикою літери українського скоропису

l	l	l	o	o	s	e	z	h	s	d
o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o

конструктивні модульні елементи "Рутенії"

ЯРЕМЧУК Олена Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри дизайну Університету
«КРОК».

ПРОПОРЦІЯ УТИЛІТАРНИХ ТА ХУДОЖНІХ КОМПОНЕНТІВ У ДИЗАЙНІ АРКУШЕВОГО ВЕЛИКОФОРМАТНОГО КАЛЕНДАРЯ.

Дизайн образотворчих видань має свою специфіку, оскільки поєднує функції візуальної комунікації, естетичного сприйняття та документальної точності. Такі видання покликані не лише передавати інформацію, а й створювати художній досвід для читача або глядача, формувати їхній культурний світогляд. Для всіх видів продукції образотворчих видань структура, композиція та засоби оформлення підпорядковуються меті гармонійного співіснування тексту й зображення, де кожен елемент має образотворчу, смислову й емоційну роль.

Не виключенням є аркушеві видання, що існують як окремий візуальний об'єкт, аркуш чи серія аркушів. Саме остання група охоплює календар, плакат, листівку, художній відбиток, графічну серію тощо. Її умовно можна визначити як видавничо-графічні форми короткої візуальної комунікації.

Календар є одним із найцікавіших різновидів образотворчих видань, що поєднує утилітарну, інформаційну й естетичну функції. Його структура завжди пов'язана з відліком часу — рік, місяць, тиждень - але водночас із візуальним ритмом, що супроводжує сприйняття цього часу. У дизайні календаря важливу роль відіграє синтез зображення і типографіки: композиція має бути рівноважною між текстом і зображенням.

Календар може існувати як настінний, настільний, кишеньковий, електронний чи арт-об'єкт. Його образотворчий аспект найчастіше реалізується у вигляді тематичної серії - пейзажів, творів мистецтва, архітектурних пам'яток, дизайнерських концепцій тощо. У професійній практиці календар нерідко стає формою репрезентації бренду або культурної інституції, перетворюючись на своєрідний виставковий простір.

Головною особливістю календаря є домінування візуального ряду, який визначає логіку побудови всього видання. чи окремого аркуша. Зображення не просто ілюструють текст, а формують основний зміст — презентуючи художні твори, об'єкти мистецтва, архітектури, дизайну, фотографії тощо. Тому

важливим є точне передавання кольорової гами, фактури, масштабу, інших засобів організації та гармонізації загальної композиції. Крім того календар розкривається як особливий тип видавничої продукції, що поєднує властивості образотворчого видання, поліграфічного виробу та дизайнерського об'єкта.

Безумовно, важливу роль відіграє типографіка: шрифтова палітра повинна бути стриманою й виразною водночас, підтримувати зображальний форму і зміст зображення. Обираються чи проектуються шрифти що забезпечують високу читабельність при різних кеглях, не порушуючи індивідуальний візуально-комфортний рівень сприйняття.

Різноманітність за формою, призначенням та іншими специфічними аспектами календарів, свідчить, що календар у сучасному дизайні виходить далеко за межі утилітарного предмета: він стає носієм образу часу, культурного жесту та візуальної ідентичності епохи.

Аркушеві календарі - це найширша і найпопулярніша група календарної продукції. Великоформатні зразки календаря тяжіють до плакатної форми: вони передають інформацію одразу, у вигляді єдиного візуального поля, де графіка, шрифт і композиція працюють на миттєве сприйняття. Такі календарі відзначаються високою образотворчою насиченістю – вони часто оформлюються ілюстраціями, фотографіями, декоративною графікою, художніми композиціями. Через поєднання утилітарної функції та художнього образу вони нерідко стають унікальними за авторським трактуванням композиції, набуваючи колекційної вартості. Як правило великоформатні календарі орієнтовані на миттєве візуальне сприйняття, водночас виконуючи декоративну й комунікативну роль. Їхня різноманітність охоплює як серійні рекламні чи туристичні зразки, так і авторські арт-календарі, що мають колекційну або виставкову цінність.

Якщо говорити про раціональне, та ефективне співвідношення утилітарної та художньо-декоративної функції - перш за все варто мати на увазі талант і професіоналізм автора, можливості видавничої бази, актуальність поточних подій, призначення чи цільова аудиторія. Щодо процентного співвідношення - однозначної відповіді бути не може. Але пріоритетними в будь-якому разі стають художньо-образні якості, що дозволяють називати великоформатний календар справжнім твором графічного дизайну.

ЯЦИНА Олена-Стефанія Любомирівна,
студентка КНУБА, спеціальність
Архітектура та містобудування.
Науковий керівник: ШЕБЕК Н. М.
доктор архітектури, професор,
завідувач кафедри містобудування.
Київський національний університет
будівництва і архітектури.

ВІДСУТНОСТІ ПУБЛІЧНИХ І РЕКРЕАЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ ЯК ВИКЛИК СТАЛОМУ РОЗВИТКУ НОВОРОЗДІЛЬСЬКОЇ ТЕРИТОРІАЛЬНОЇ ГРОМАДИ

Питання формування комфортного, екологічно збалансованого та соціально активного середовища сьогодні є ключовим для сталого розвитку територій територіальних громад. Публічні та рекреаційні простори відіграють у цьому процесі роль не лише місць дозвілля, а й медіаторів соціальної взаємодії, культурної ідентичності та екологічної стабільності громади.

Місто Новий Розділ Львівської області, що нині є центром однойменної територіальної громади, сформувалося навколо колишнього хімічного підприємства «Сірка». Сучасний стан міського середовища демонструє дисбаланс між розвитком житлової забудови, транспортної мережі та природним середовищем, а відсутність якісних рекреаційних зон призводить до деградації соціальних зв'язків і зниження рівня комфорту проживання.

Однією з основних проблем міста є наявність великої кількості постіндустріальних деградованих територій, які потенційно можуть бути перетворені на зелені громадські простори. Це відкриває можливості для створення парків, прокладання ландшафтних маршрутів, організації екологічних коридорів та формування культурних локацій на базі колишніх промислових об'єктів. Проектування нових громадських просторів має здійснюватися на засадах синтезу архітектури, мистецтва та природи і передбачати не лише функціональне оновлення територій, а й художньо-естетичне осмислення середовища, використання природних матеріалів, локальних мотивів та інтерактивних елементів, що залучають мешканців до співтворення міського простору.

Для Новороздільської громади одним із стратегічних напрямів розвитку має стати створення мережі громадських і рекреаційних просторів різного масштабу – від майданчиків для соціокультурної взаємодії на межі житлових кварталів до місць проведення масових заходів, від скверів біля установ повсякденного обслуговування населення до багатофункціональних парків у зоні колишніх промислових кар'єрів. Це сприятиме не лише екологічній реабілітації території, а й формуванню нового культурного середовища, орієнтованого на людину та її взаємодію з природою.

Відсутність рекреаційних і публічних просторів у структурі малих громад є комплексною проблемою, що поєднує соціальні, екологічні та архітектурні аспекти. На прикладі Новороздільської громади видно, що сталий розвиток можливий лише через просторову інтеграцію природних і культурних ресурсів. Облаштування озелених зон, призначених для спілкування та відпочинку мешканців, має стати основою для відродження локальної ідентичності, покращення якості життя населення та створення умов для синтезу мистецтва, архітектури й екології в єдиному просторі громади.

ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ

INTBAU – International Network for Traditional Building, Architecture & Urbanism

ДУ «КАІ» – Державний університет «Київський авіаційний інститут»

ЗРНМЦ НАМ України – Західний регіональний науково-мистецький центр НАМ України

ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Тадейовича Рильського Національної академії наук України

ІПСМ НАМ України – Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

КДАДПМД ім. М. Бойчука – Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

КНУБА – Київський національний університет будівництва і архітектури

КНУТД – Київський національний університет технологій та дизайну

КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

КПІ ім. Ігоря Сікорського – Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»

ЛНАМ – Львівська національна академія мистецтв

МАУП – Міжрегіональна академія управління персоналом

НАМ України (НАМУ) – Національна академія мистецтв України

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

НМАУ ім. П. І. Чайковського – Національна музична академія України імені Петра Чайковського

НАКККіМ – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

НСАУ – Національна спілка архітекторів України

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ХДАК – Харківська державна академія культури