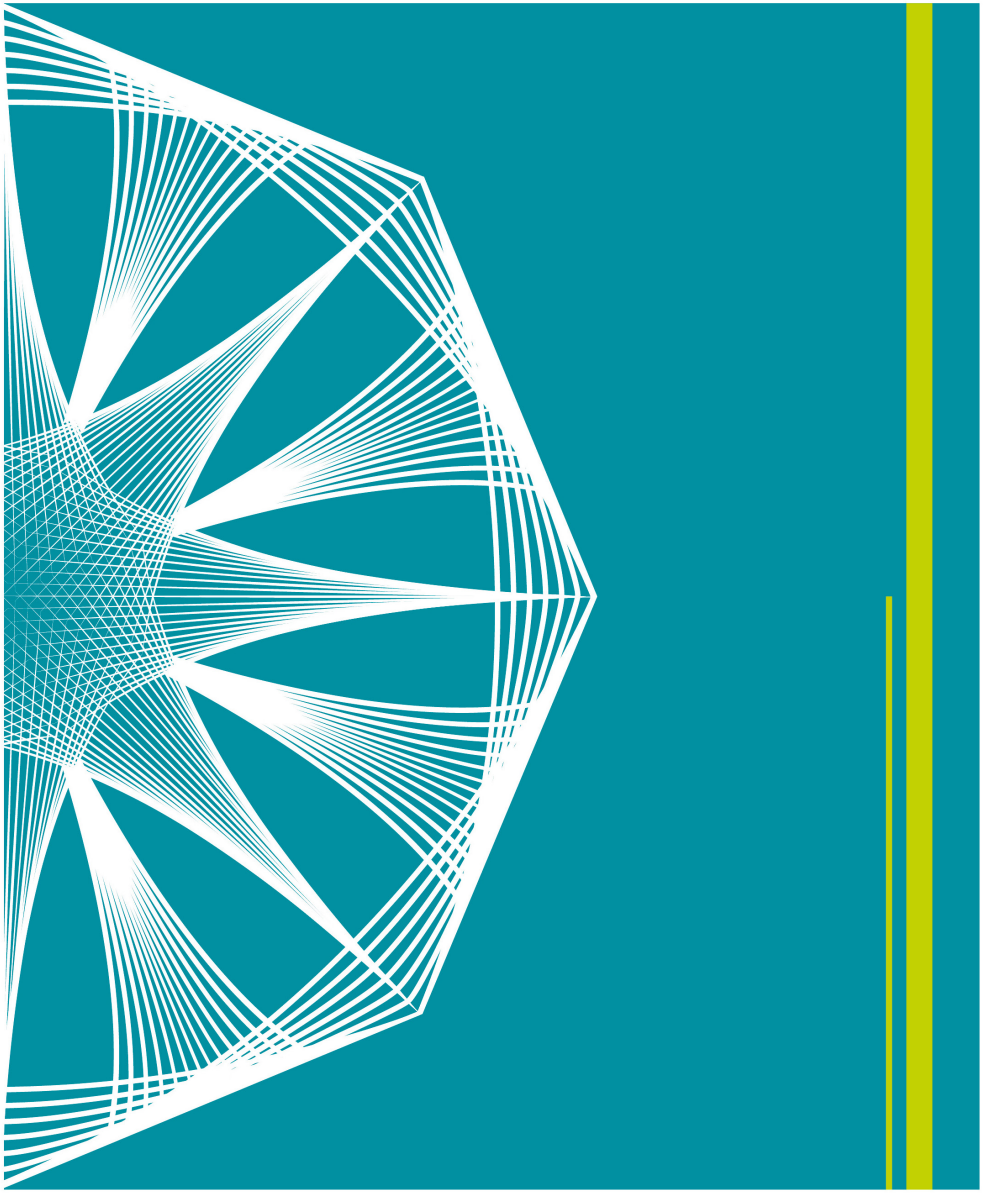
АРТПРОСТІР

07
2026

ART • DESIGN • EDUCATION



КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

ISSN: 3041-1505

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

АРТПРОСТІР
Науковий журнал

Видається з 2015 р.

Випуск 1 (7)

Київ – 2026

ISSN: 3041-1505

BORYS GRINCHENKO
KYIV METROPOLITAN UNIVERSITY

ARTSPACE
Scientific Journal

Published since 2015

Volume 1 (7)

Kyiv – 2026

DOI: https://doi.org/10.28925/3041-1505.2026.7
УДК 008+7/011(059)

АРТПРОСТІР: наук. журн. Київ: Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2026. Вип. 1 (7). 408 с.

Головний редактор:
Зайцева В. І., к. мист., доц., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)
Заступники головного редактора:
Братусь І. В., к. філ. н., доц., заступник декана з науково-методичної та навчальної роботи, доцент кафедри (суміщення) образотворчого мистецтва Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)
Ситник І. В., д. філ. з мист., доцент кафедри образотворчого мистецтва Факультету образотворчого мистецтвознавства і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)
Відповідальні секретарі:
Орленко О. С., викладач кафедри декоративного мистецтва і реставрації Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка;
Снігур В. І., викладач кафедри дизайну Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Редакційна колегія
Родов І. (Ilya Rodov), доктор мистецтвознавства, професор; посада завідувача кафедри єврейського мистецтва та очолює кафедру історії та культури східноєвропейського єврейства імені Самсона

Фельдмана в Університеті Бар-Ілан (Ізраїль);
Рокачук В. (Rocaciuc Victoria), доктор мистецтвознавства, доцент; посада: провідний науковий співробітник Інституту Культурної Спадщини Міністерства Культури (республіка Молдова);
Кузьменко Г. В., (кандидат пед. наук; посада: професор кафедри гуманітарних дисциплін, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва);
Урсу Н. О. (доктор мист., проф., посада: професор кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка)
Гуцул І. А. (кандидат мист., доц., посада: доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка)
Руденченко А. А. (доктор пед. наук, проф.; посада: зав. кафедри декоративного мистецтва і реставрації Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка)
Бровченко А. І. (кандидат мист.; посада: професор кафедри декоративного мистецтва і реставрації Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка)
Коновалова О. В. (кандидат мист.; посада: доцент, кафедри образотворчого мистецтва Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка)

Обкладинка:
Єфімов Ю.В. старший викладач, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)
Верстання:
Зайцева В.І. к. мист., доц., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Статті, подані до редакції журналу, рецензуються членами редакційної колегії

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (протокол № 6 від 29.05.2026 р.)

© Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2026
© Автори публікацій, 2026

ARTSPACE: Scient. Journ.: [ARTPROSTIR: Nauk. Zhourn.]. Kyiv: Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 2026. Vol.1 (7). 408 p.

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

Deputy Editor-in-Chief: *I. V. Bratus,* PhD in Philology, Associate Professor, Deputy Dean for Scientific-Methodological and Academic Affairs, Associate Professor (part-time appointment) of the Department of Fine Arts, Faculty of Fine Arts and Design, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine).
I. V. Sytnyk, Doctor of Philosophy in Art Studies, Associate Professor of the Department of Fine Arts, Faculty of Fine Arts and Design, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine).

Executive Secretaries:
Orlenko O. S., Lecturer of the Department of Decorative Arts and Restoration, Faculty of Fine Arts and Design, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University.
Snihur V. I., Lecturer of the Department of Design, Faculty of Fine Arts and Design, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine).

Editorial Board:
I. Rodov (Ilya Rodov), Doctor of Art Studies, Professor; Head of the Department of Jewish Art and the Samson Feldman Chair in the History and Culture of East European Jewry at Bar-Ilan University (Israel).
V. Rocaciuc (Victoria Rocaciuc), Doctor of Art Studies, Associate Professor; Leading Research Fellow at the Institute of Cultural Heritage of the Ministry of Culture (Republic of Moldova).
H. V. Kuzmenko, PhD in Pedagogical Sciences; Professor of the Department of Humanities, Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts.
N. O. Ursu, Doctor of Art Studies, Professor; Professor of the Department of Fine, Decorative and Applied Arts and Restoration of

Works of Art, Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko National University. *I. A. Hutsul,* PhD in Art Studies, Associate Professor; Associate Professor of the Department of Fine, Decorative and Applied Arts and Restoration of Works of Art, Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko National University. *A. A. Rudenchenko,* Doctor of Pedagogical Sciences, Professor; Head of the Department of Decorative Arts and Restoration, Faculty of Fine Arts and Design, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University. *A. I. Brovchenko,* PhD in Art Studies; Professor of the Department of Decorative Arts and Restoration, Faculty of Fine Arts and Design, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University. *O. V. Konovalova,* PhD in Art Studies; Associate Professor of the Department of Fine Arts, Faculty of Fine Arts and Design, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University.

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

Layout:
Zaitseva V.I., PhD in Arts, Ass. Prof., Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine)

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

Recommended for edition by the Academic Council of Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(Protocol № 6, 29.05.2026)

©Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 2026
©Authors of articles2026

ЗМІСТ

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

ДИЗАЙН ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ МИСТЕЦТВА

БРИЛЬОВ С. В. Системність викладання композиції як чинник формування професійної компетентності скульпторів і графічних дизайнерів.....**14**
ВОЛОБУЄВА В. Ю. Формування художніх образів богів Олімпу в мистецтві античної Греції.....**29**
ГЛУХЕНЬКИЙ І. І. Триптих «Дерево життя України» як образно-пластична інтерпретація архетипу національної тяглості у сучасній малій скульптурі.....**40**
ГРИГОРЕНКО Д. С. Кримськотатарська тематика в творчості Івана Айвазовського.....**56**
ГРОМАДСЬКА Ю. М. Сакральна природа світла у візуальній культурі бароко **73**
ІСАЄВА Є. С. Образи язичницьких богів пантеону князя Володимира в європейській художній традиції.....**85**
КАЛЬЯНОВА А. І. Вплив соціальних мереж на творчість художників.....**97**
КАРПОВ В. В. Концепт ідентичності національного культурного простору України у його глобальному вимірі **108**
КИРИЧЕНКО О. І. Втрата дому як домінантна тема сучасного українського мистецтва після окупації Криму.....**123**
КІКІНА Є. Р. Взаємодія традиції та іновації орнітоморфних мотивів в художній діяльності України.....**134**

КОРОЛЬ В. К. Образи України у творчості Абрахама Фон Вестерфельда.....**147**
КОМІСАРЧУК М. Є. Художні особливості кролевецького ткацтва: орнамент, колір, композиція.....**160**
ЛИХОЛАТ О. В. Акмеологічна парадигма формування синергії професійних навичок графічного дизайнера в умовах цифрової трансформації освіти.....**175**
МАКОВІЙ В. І. Давні символи, сучасна графіка: татуювання як форма бодіарту.....**201**
ПУГАЧЕНКО М., КАЛАПУНЬ М. Орнаменти надгробних плит на єврейському кладовищі в м. Болехів.....**213**
РОЖОШЕНКО М. І. Мотив втраченого дому у сучасному українському живописі.....**234**
СЛУЦЬКА С. Б., ШКОЛЬНА О. В. Східні стилізації в розвитку сучасного європейського образотворчого мистецтва.....**246**
СНІЦАРЕНКО М. С. Пейзажна творчість Сергія Світославського: теми, художні засоби та місце в українському живописі.....**262**
СОТНИК Л. І. Психологія кольору як інструмент формування просторового мислення у живописі.....**274**
СТЕПАНЕНКО А. О. Українські традиції та обряди в українському мистецтві XIX століття.....**287**
СТЕПАНЕНКО Н. І. Супрематизм Казимира Малевича як новий етап розвитку образотворчого мистецтва.....**299**
СТЕЦЮК А. Д. Магія обрядовості у картині Генріха Семирадського «Ніч на Івана Купала».....**312**
ЧУЙКО С. В. Феномен українського шеврону: від аматорського мистецтва військовослужбовців до символу національної ідентичності.....**325**
ШКОЛЬНА О. В. Розписні яйця у традиційній культурі різних народів світу.....**359**

ВІД РЕДАКЦІЇ

Вимоги до матеріалів

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

Технічне оформлення

Стаття має містити наступні елементи:
* **вступ**;
* **постановка проблеми** у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
* **аналіз останніх досліджень і публікацій**, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття;
* формулювання **мети статті;**
* **виклад результатів** дослідження;
* **висновки** з дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Список використаних джерел оформлюється за ДСТУ

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

Приклад оформлення:
Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького. Київ: Інтертехнологія, 2006. 256 с.
Після списку використаних джерел надається його транслітерований латиною варіант (References).
Приклад оформлення:
Avramenko, O. (2006). Terezy doli Viktora Zarets′koho [Libra of the fate of Victor Zaretsky]. Kyiv: Intertekhnolohiya [in Ukrainian].

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

По лівому краю:
Шифр УДК;
По центру:
Ім’я, по-батькові та прізвище автора (ів); вчене звання, науковий ступінь, посада, місце роботи (без скорочень), ORCID (укр. мовою), електронна пошта;
Назва статті (укр. мовою);
По ширині:
Анотація українською мовою (від 1800 знаків); Ключові слова українською мовою (7-10 слів); Текст статті;
Список використаних джерел;
По центру:

Ім’я, по-батькові та прізвище автора (ів); вчене звання, науковий ступінь, посада, місце роботи (без скорочень), ORCID (укр. мовою), електронна пошта англ. мовою; Назва статті (англ. мовою);
Анотація (англ.мовою); Ключові слова (англ.мовою); References.

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

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

DOI: https://doi.org/10.28925/3041-1505.2026.71
УДК 004.8:751.4

Сергій Володимирович БРИЛЬОВ,
старший викладач кафедри дизайну,
факультет образотворчого мистецтва і дизайну,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, Київ, Україна,
e-mail: s.brylov@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-0158-2359

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

СИСТЕМНІСТЬ ВИКЛАДАННЯ КОМПОЗИЦІЇ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ СКУЛЬПТОРІВ І ГРАФІЧНИХ ДИЗАЙНЕРІВ

SYSTEMATIC TEACHING OF COMPOSITION AS A FACTOR IN THE FORMATION OF PROFESSIONAL COMPETENCE OF SCULPTORS AND GRAPHIC DESIGNERS

Анотація. У статті досліджується вплив системності викладання композиції на формування професійної компетентності скульпторів і графічних дизайнерів в умовах сучасних освітніх трансформацій та цифрової

візуальної культури. Обґрунтовано, що композиція як базова структуроутворювальна дисципліна забезпечує формування просторового мислення, логіки візуальної організації та здатності до професійної художньої комунікації. Метою дослідження є виявлення взаємозв'язку між рівнем системності викладання композиції та якістю сформованості професійних компетентностей у сфері образотворчого мистецтва і дизайну. Методологія ґрунтується на поєднанні аналізу наукових джерел, педагогічного спостереження та візуального аналізу студентських і професійних робіт у провідних мистецьких закладах вищої освіти України. Встановлено, що скорочення або фрагментація композиційної підготовки призводить до типових порушень композиційної рівноваги, ритму, масштабних співвідношень та ієрархії візуальних елементів, що знижує комунікативну ефективність художніх і дизайнерських об'єктів. Наукова новизна полягає у формуванні узагальненої моделі залежності професійної компетентності від рівня системності композиційної підготовки. Висновки підтверджують необхідність відновлення цілісного викладання композиційних дисциплін як фундаменту професійної мистецької освіти.

Ключові слова: композиція, системність викладання, професійна компетентність, скульптура, графічний дизайн, візуальна культура, мистецька освіта.

Abstract. The article examines the influence of systematic teaching of composition on the formation of professional competence of sculptors and graphic designers under contemporary educational transformations and digital visual culture. It is substantiated that composition, as a fundamental structural discipline, ensures the development of spatial

thinking, visual hierarchy, and the ability to create coherent artistic communication. The purpose of the study is to identify the relationship between the level of systematic composition training and the quality of professional competence formation in fine arts and design education. The methodology combines analysis of scientific sources, pedagogical observation, and visual analysis of student and professional works in leading Ukrainian higher art institutions. The results demonstrate that the reduction or fragmentation of composition courses leads to typical violations of compositional balance, rhythm, scale relations, and visual hierarchy, which significantly decreases the communicative effectiveness of artistic and design objects. The scientific novelty lies in developing a generalized model of dependence between professional competence and the level of systematic composition teaching. The conclusions confirm the necessity of restoring holistic composition education as the foundation of professional art training.

Keywords: composition, systematic teaching, rofessional competence, sculpture, graphic design, visual culture, art education.

Вступ. У сучасних умовах трансформації візуального середовища, зумовленої цифровізацією, розвитком нових технологій та зростанням обсягів візуальної інформації, професійне формування скульпторів і графічних дизайнерів стикається з комплексом нових викликів. Основи композиції, які традиційно становили фундамент художньої майстерності та візуального мислення, у сучасній освітній практиці часто редукуються до фрагментарного засвоєння або формального опанування. Це зумовлює поширення типових помилок у професійних і навчальних роботах, зокрема порушень композиційної рівноваги, просторової ієрархії, дисгармонії кольорових і формальних рішень, що негативно впливає на художню якість і комунікативну ефективність візуальних об’єктів у

публічному просторі.

Водночас актуалізується потреба в науково обґрунтованих підходах до викладання композиції, які враховують сучасні освітні трансформації, міждисциплінарну інтеграцію та практичний досвід провідних мистецьких і дизайнерських закладів України. Системне засвоєння композиційних принципів є визначальним чинником формування висококваліфікованих фахівців, здатних створювати естетично цілісні, концептуально вивірені та соціально релевантні твори, що відповідають вимогам сучасної візуальної культури. У зв'язку з цим актуалізується потреба у науково обґрунтованому осмисленні ролі системності викладання композиції у професійній підготовці скульпторів і графічних дизайнерів.

Постановка проблеми. В сучасних умовах трансформації візуального середовища, зумовленої цифровізацією, розвитком медіатехнологій та стрімким зростанням обсягів візуальної інформації, професійна підготовка скульпторів і графічних дизайнерів зазнає суттєвих викликів. Композиція як базова структуроутворювальна дисципліна художньої освіти поступово втрачає статус системоутворювального фундаменту, часто зводячись до фрагментарного або формального засвоєння. Така тенденція призводить до поширення типових помилок у професійних та навчальних роботах: порушення композиційної рівноваги, просторової ієрархії, ритмічної організації, масштабних співвідношень і логіки кольорових взаємодій, що негативно впливає на художню якість і комунікативну ефективність візуальних об'єктів у публічному просторі.

Водночас сучасна мистецька освіта гостро потребує науково обґрунтованих моделей викладання композиції,

які враховували б міждисциплінарний характер сучасного візуального мислення, цифрові інструменти проєктування та реальний досвід провідних мистецьких закладів вищої освіти України. Відсутність цілісної, системної композиційної підготовки зумовлює дефіцит професійних компетентностей, що унеможливлює формування візуально грамотного, концептуально мислячого та соціально відповідального фахівця.

Наукова проблема полягає у необхідності теоретичного обґрунтування та практичного оновлення методик системного викладання композиції як ключового чинника формування професійної компетентності скульпторів і графічних дизайнерів в умовах сучасних трансформацій сфери візуального мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика композиції як фундаментальної основи професійного становлення митця та дизайнера широко представлена у вітчизняному й зарубіжному науковому дискурсі та розглядається у межах мистецтвознавства, теорії візуального сприйняття, педагогіки мистецької освіти й дизайну. У дослідженнях простежується спільна позиція щодо визначальної ролі композиційних принципів у формуванні просторового мислення, візуальної логіки, цілісності образу та комунікативної ефективності художнього твору чи дизайнерського продукту.

Теоретичний вимір композиції як системи організації візуальної форми ґрунтується на класичних підходах, зокрема у працях R. Arnheim, де композиція розглядається як психологічний механізм візуального сприйняття та структурної цілісності образу [8, с. 34–41]. Суттєвим для дослідження є підхід F. James, який акцентує на композиції як універсальній мові організації форми в мистецтві та дизайні, що визначає взаємодію елементів, ритм, баланс і семантичну ієрархію [11, с. 15–22].

У вітчизняних дослідженнях увага зосереджена на методико-педагогічних аспектах викладання композиції. Так, О. В. Іваненко розкриває теоретико-практичні основи композиції у контексті образотворчого мистецтва [1, с. 42–58]. Н. І. Петрова аналізує сучасні методологічні підходи до викладання композиції в графічному дизайні [6, с. 76–80]. М. С. Коваленко розглядає освітні стратегії поєднання класичних принципів композиції з цифровими технологіями [2, с. 99–103]. Т. М. Кравченко акцентує на оновленні освітніх програм з композиції в умовах цифрової трансформації [4, с. 116–120]. В. П. Семенов висвітлює трансформації композиційних підходів у цифрову епоху [7, с. 107–112]. І. О. Мельник пов'язує типові помилки у візуальних мистецтвах із недостатнім рівнем засвоєння композиційних принципів [5, с. 86–90].

У межах сучасної теорії дизайну та візуальної комунікації важливими є праці J. Frascara, який розглядає дизайн як комунікативну систему та підкреслює роль структурування інформації й візуальної ієрархії [10, с. 23–29]. E. Lupton аналізує сучасні основи графічного дизайну, акцентуючи на композиції як інструменті створення функціональних візуальних повідомлень [12, с. 44–52]. Важливим у контексті дослідження є також праця S. Brylov, I. Glukhenkij та M. Kochubei, у якій розглядається роль рисунка, живопису та скульптури у формуванні професійної підготовки дизайнера. Автори обґрунтовують значення фундаментальної художньої підготовки як основи формування просторового мислення, візуальної культури та професійної ідентичності майбутнього фахівця [9, с. 105–110].

Попри значну кількість праць, що висвітлюють теоретичні й методичні аспекти композиції, у науковій літературі недостатньо представлені дослідження, які

б комплексно розкривали залежність між системністю викладання композиції та рівнем сформованості професійної компетентності скульпторів і графічних дизайнерів. Саме ця обставина зумовлює актуальність даного дослідження.

Мета. Метою дослідження є теоретичне обґрунтування та емпіричне осмислення впливу системності викладання композиції на формування професійної компетентності майбутніх скульпторів і графічних дизайнерів у контексті сучасних трансформацій візуального мистецтва та мистецької освіти.

Виклад основного матеріалу. Композиція є основою художньої виразності у професійній підготовці скульпторів і графічних дизайнерів. В умовах розвитку цифрових технологій та зміни парадигми мистецької освіти актуалізується потреба переосмислення методів викладання композиції. Аналіз вітчизняних і зарубіжних наукових джерел засвідчує, що композиція функціонує не лише як навчальна дисципліна, а й як засіб формування художнього мислення та візуальної культури [7; 2, с. 77; 4, с. 108]. Вона безпосередньо впливає на естетичну якість твору та здатність митця працювати з візуальною інформацією.

Одним із визначальних чинників професійного становлення скульптора і графічного дизайнера є глибоке засвоєння законів композиції. Як структурний і змістовий каркас художнього твору, композиція забезпечує не лише візуальну цілісність образу, а й ефективність його сприйняття глядачем. У сучасному візуальному середовищі, де художній образ взаємодіє з урбаністичним контекстом, особливої ваги набуває здатність автора до цілісного просторового мислення та пластичного моделювання форми.

Іл. 1. Колаж. Пам'ятники: 1 – Василь Бородай. Батьківщина-мати. Нержавіюча сталь, 102 м, 1981 [1]; 2 – Юліан Сукач. Пам'ятний знак «Захисникам України», присвячений воїнам АТО/ООС у м. Бровари. Бронза, граніт, 2021 [2]; 3 – Василь Корчовий. Г. Сковорода. Пісковик, 360 см, 2009 [3].

Пам'ятники



1. Батьківщина-мати



2.Пам'ятний знак «Захисникам України»



3.Г.Сковорода

Емпіричне дослідження освітнього процесу в провідних мистецьких закладах вищої освіти України виявило низку типових проблем, зокрема відсутність логічної побудови простору, порушення ритмічної організації, масштабних співвідношень, недбале використання контрасту та ігнорування принципу рівноваги. Зазначені помилки зумовлені формальним підходом до засвоєння композиційних принципів [5, с. 86].

Показовим є приклад оновлення композиційного

елементу в київському монументі «Батьківщина-мати» (автор початкового проєкту – Василь Захарович Бородай). У 2023 році радянський герб на щиті було замінено на Державний Герб України – Тризуб (автор реалізації – Олексій Пергаменщик). Попри важливе символічне навантаження, композиційне розміщення Тризуба порушує принцип золотого перетину, що спричиняє візуальний дисбаланс та перевантаження нижньої частини щита, знижуючи загальну монументальність образу та художню виразність твору.

Ще одним прикладом проблемного пластично-композиційного вирішення є пам'ятний знак «Захисникам України» (м. Бровари, 2021 р., скульптор Юліан Сукач, бронза, висота – 2,5 м). Композиція включає центральну фігуру військовослужбовця, який обіймає двох дітей, та низку символічних елементів – голуба миру, розгорнуті крила, автомат, державні гасла. Надмірна кількість символів перевантажує композиційну структуру, ускладнює зчитування художнього меседжу та знижує емоційний вплив. Просторове розміщення фігур не формує єдиної цілісної композиції, а відсутність анатомічної достовірності та виразної взаємодії між персонажами підсилює враження статичності й умовності образу.

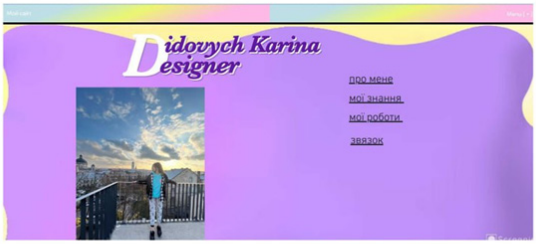
Натомість пам'ятник Григорію Сковороді, виконаний Василем Івановичем Корчовим, є прикладом професійно реалізованих композиційних засад. Погруддя на колоноподібному постаменті формує чітку вертикальну вісь, а розміщення атрибутів – Біблії, книги Платона, Алфавіту та ліри – узгоджене за принципами золотого перетину, що забезпечує гармонію та рівновагу композиції. У роботі чітко простежується вплив академічної школи: анатомічна достовірність, пластична виразність, вивірений силует і гармонійне співвідношення мас і ритмів. Пісковик

як матеріал підкреслює природну фактуру форми та сприяє створенню м'яких світлотіньових переходів. Іл. 2. Колаж студентських робіт: 1 – зовнішня реклама (білборд), 3 курс; 2 – вебдизайн, сайт, 3 курс; 3 – фірмовий стиль (бланк, візитка), 4 курс. [Світлина автора].

Роботи студентів



1.Зовнішня реклама(білборд) 3 курс



2.Вебдизайн,сайт, 3 курс



3.Фірмовий стиль, бланк ,візитка, 4 курс

Візуальний аналіз студентських проєктів у галузі графічного дизайну засвідчив типові проблеми: відсутність чіткої просторової ієрархії, порушення принципів ритму, масштабу, контрасту, золотого перетину та балансу. Це

призводить до перевантаження інформацією, хаотичного поєднання кольорів і зниження ефективності візуальної комунікації. Особливо актуальним є застосування «принципу трьох секунд» у зовнішній рекламі та вебдизайні, відповідно до якого саме за цей короткий час формується перше враження про об'єкт. Якщо композиція не має чіткої структури, вона не виконує своєї комунікативної функції.

Яскравими прикладами таких проблем є білборд факультету дизайну та студентський вебсайт, у яких порушено принципи ієрархії та ритму, а також макети бланків і візиток, що не відповідають функціональним і естетичним вимогам. Це свідчить про недостатній рівень засвоєння академічних основ композиції та необхідність удосконалення освітніх програм. Додатковою проблемою є відсутність системного викладання дисципліни «Основи композиції» у ряді мистецьких закладів після освітніх реформ, що призводить до фрагментації знань і зниження рівня професійної підготовки.

Академічна школа в образотворчому мистецтві є не лише сукупністю класичних дисциплін, а фундаментом формування професійного художнього мислення. Фундаментальні знання композиції становлять основу, без якої неможливе ефективне опанування сучасних цифрових інструментів у графічному дизайні, скульптурі та 3D-моделюванні [11, с. 106]. Це особливо актуально в умовах сучасних суспільних викликів, зокрема війни, коли мистецька освіта виконує важливу роль у збереженні культурної ідентичності та формуванні фахівців, здатних відповідати на запити часу [12, с. 161]. Поєднання академічної бази з інноваційними методами викладання дозволяє формувати універсального фахівця, який адаптується до сучасних вимог без втрати художньої глибини.

Висновки. Проведене дослідження підтвердило, що основи композиції залишаються ключовим чинником у підготовці скульпторів і графічних дизайнерів незалежно від трансформацій у мистецькій освіті. Композиція є базою організації форми, простору та візуальної комунікації [7, с. 94]. Аналіз освітніх програм і студентських проєктів виявив типові проблеми: порушення ієрархії, рівноваги, масштабу, контрасту та просторової логіки, зумовлені слабким засвоєнням композиційних принципів і браком системного викладання після освітніх реформ [12, с. 161].

Аналіз студентських робіт у галузі графічного дизайну засвідчив часті помилки – відсутність чіткої структури, порушення ритму та контрасту, візуальний хаос і втрату композиційних акцентів. Це істотно знижує ефективність візуальної комунікації, особливо в зовнішній рекламі та вебдизайні. Приклади білбордів, бланків і візиток свідчать про системні проблеми фахової підготовки, пов'язані з формальним та неякісним оновленням освітніх програм.

На противагу, пам'ятник Григорію Сковороді демонструє потенціал академічної школи: гармонія форм, вивірена композиція, точна силуетна побудова, пластична виразність і робота з фактурою створюють глибокий і цілісний художній образ [11, с. 107]. Натомість приклади заміни герба на монументі «Батьківщина-мати» та пам'ятного знака «Захисникам України» засвідчують втрату композиційної цілісності внаслідок нехтування базовими принципами побудови художньої форми.

Мистецька освіта має ґрунтуватися на класичних композиційних засадах, адаптованих до цифрових умов. Академічна школа повинна формувати професійне художнє мислення, пластичну культуру та здатність поєднувати традицію з інноваціями. Необхідним є відновлення системного викладання ключових дисциплін

— композиції, типографіки, кольорознавства – з метою подолання наслідків неефективних освітніх реформ та підвищення якості професійної підготовки фахівців у сфері візуального мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Іваненко О. В. Основи композиції в образотворчому мистецтві: теорія та практика : монографія. Київ : Академвидав, 2018. 256 с.

2. Коваленко М. С. Освітні стратегії інтеграції класичних принципів композиції з цифровими технологіями. Художня освіта в Україні. 2019. № 4. С. 98–105.

3. Корж-Радько Л. А. Безперервність розвитку законів композиції та універсальність композиційних прийомів. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2013. Вип. 19(1). С. 163–167. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2013_19(1)__36 (дата звернення: 15.12.2025).

4. Кравченко Т. М. Оновлення освітніх програм із композиції в умовах цифрової трансформації. Освітні технології в мистецтві. 2023. № 1. С. 115–123.

5. Мельник І. О. Помилки у візуальних мистецтвах, пов’язані з недостатнім засвоєнням композиції. Мистецькі науки. 2022. Вип. 8. С. 85–92.

6. Петрова Н. І. Сучасні методологічні підходи до викладання композиції в графічному дизайні. Вісник мистецтвознавства. 2020. Вип. 12. С. 75–82.

7. Семенов В. П. Трансформації композиційних підходів у цифрову епоху. Журнал сучасного мистецтва. 2021. Т. 5, № 2. С. 105–115.

8. Arnheim R. Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. Berkeley : University of California Press, 1974. 490 p.

9. Brylov S., Glukhenkij I., Kochubei M. Visual Arts in

the Professional Training of a Designer: The Importance of Drawing, Painting, and Sculpture. Baltic Journal of Legal and Social Sciences. 2025. № 2. P. 104–112. DOI: https://doi.org/10.30525/2592-8813-2025-2-13

10. Frascara J. Communication Design: Principles, Methods, and Practice. New York : Allworth Press, 2004. 256 p.

11. James F. Composition in Art and Design. London : Routledge, 2017. 320 p.

12. Lupton E. Graphic Design: The New Basics. New York : Princeton Architectural Press, 2015. 264 p.

References:

1. Ivanenko, O. V. (2018). Osnovy kompozytsii v obrazotvorchomu mystetstvi: teoriia ta praktyka [Fundamentals of composition in fine art: theory and practice]. Kyiv: Akademvydav [in Ukrainian].

2. Kovalenko, M. S. (2019). Osvitni stratehii intehratsii klasychnykh pryntsypiv kompozytsii z tsyfrovymy tekhnolohiiamy [Educational strategies for integrating classical principles of composition with digital technologies]. Khudozhnia osvita v Ukraini, (4), 98–105 [in Ukrainian].

3. Korzh-Radko, L. A. (2013). Bezperervnist rozvytku zakoniv kompozytsii ta universalnist kompozytsiinykh pryiomiv [Continuity of the development of composition laws and universality of compositional techniques]. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku, 19(1), 163–167. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2013_19(1)__36 (accessed: 15.12.2025) [in Ukrainian].

4. Kravchenko, T. M. (2023). Onovlennia osvitnikh prohram iz kompozytsii v umovakh tsyfrovoi transformatsii [Updating composition curricula under digital transformation]. Osvitni tekhnolohii v mystetstvi, (1), 115–123 [in Ukrainian].

5. Melnyk, I. O. (2022). Pomylky u vizualnykh mystetstvakh, poviazani z nedostatnim zasvoienniam kompozytsii [Mistakes in visual arts related to insufficient mastering of composition]. Mystetski nauky, (8), 85–92 [in Ukrainian].

6. Petrova, N. I. (2020). Suchasni metodolohichni pidkhody do vykladannia kompozytsii v hrafichnomu dyzaini [Modern methodological approaches to teaching composition in graphic design]. Visnyk mystetvoznavstva, (12), 75–82 [in Ukrainian].

7. Semenov, V. P. (2021). Transformatsii kompozytsiinykh pidkhodiv u tsyfrovu epokhu [Transformations of compositional approaches in the digital age]. Zhurnal suchasnoho mystetstva, 5(2), 105–115 [in Ukrainian].

8. Arnheim, R. (1974). Art and visual perception: A psychology of the creative eye. Berkeley: University of California Press.

9. Brylov, S., Glukhenkij, I., & Kochubei, M. (2025). Visual arts in the professional training of a designer: The importance of drawing, painting, and sculpture. Baltic Journal of Legal and Social Sciences, (2), 104–112. DOI: https://doi.org/10.30525/2592-8813-2025-2-13

10. Frascara, J. (2004). Communication design: Principles, methods, and practice. New York: Allworth Press.

11. James, F. (2017). Composition in art and design. London: Routledge.

12. Lupton, E. (2015). Graphic design: The new basics. New York: Princeton Architectural Press.

DOI: https://doi.org/10.28925/3041-1505.2026.72
УДК 7.032(38):75.046

Волобуєва Вероніка Юріївна,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, Київ, Україна
ORCID ID: 0009-0001-0076-4225, vyvolobuieva.fomd22@kubg.edu.ua

Volobuyeva Veronika Yuriyivna,
Bachelor's Degree Student,
Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, Ukraine
ORCID ID: 0009-0001-0076-4225, vyvolobuieva.fomd22@kubg.edu.ua

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ БОГІВ ОЛІМПУ В МИСТЕЦТВІ АНТИЧНОЇ ГРЕЦІЇ

FORMATION OF ARTISTIC IMAGES OF THE OLYMPIAN GODS IN ANCIENT GREEK ART

Анотація. У статті досліджено процес формування художніх образів богів Олімпу в мистецтві античної Греції. Проаналізовано особливості зображення провідних олімпійських божеств, зокрема Зевс, Афіна, Аполлон, Афродіта та Посейдон, В контексті розвитку давньогрецького мистецтва. Визначено основні іконографічні риси, що дозволяють ідентифікувати кожне з божеств а також розкрито їх символічне значення. Особливу увагу приділено репрезентації божественних

образів у скульптурі та вазописі, які відіграли ключову роль у формуванні канонічних уявлень про зовнішність олімпійських богів. З'ясовано, що художні образи формувалися під впливом міфологічного сприйняття, релігійних вірувань та художніх ідеалів античного суспільства. У результаті дослідження встановлено, що мистецтво Давньої Греції відіграло ключову роль у формуванні усталених візуальних образів божеств, які вплинули на подальший розвиток європейської художньої традиції.

Ключові слова: Античне мистецтво, олімпійські боги, іконографія, давньогрецька міфологія, художній образ.

Abstract. This article examines the process of forming artistic images of the Olympian gods in Ancient Greek art. It analyzes the characteristics of the depiction of major Olympian deities, including Zeus, Athena, Apollo, Aphrodite, and Poseidon, in the context of the development of Ancient Greek art. The main iconographic features that allow for the identification of each deity are determined, and their symbolic significance is revealed. Particular attention is paid to the representation of divine images in sculpture and vase painting, which played a key role in shaping the canonical perceptions of the appearance of the Olympian gods. It is shown that artistic images were formed under the influence of mythological perception, religious beliefs, and the artistic ideals of ancient society. The study concludes that the art of Ancient Greece played a crucial role in establishing stable visual representations of deities, which influenced the subsequent development of European artistic tradition.

Keywords: Ancient art, Olympian gods, iconography, Ancient Greek mythology, artistic image.

Вступ. Мистецтво античної Греції посідає особливе місце в історії світової культури, за оскільки саме в цей період сформувалися основи європейські художні традиції. Давньогрецькі митці створили унікальну структуру образів, у якій гармонійно поєднувались уявлення про красу, пропорційність і ідеальну людину. Важливу роль у цьому процесі відігравала міфологія, як стала невичерпним джерелом сюжетів і образів для мистецтва.

Образи олімпійських богів, зокрема Зевс, Афіна, Аполлон, Афродіта та Посейдон, стали провідними елементами художньої культури Давньої Греції. Вони втілювали не лише релігійні вірування, а й уявлення про етичні ідеали, силу, мудрість, чарівність та гармонію. У процесі розвитку скульптури, вазопису та архітектурного декору сформувалися стійкі іконографічні типи зображення богів, які збереглися у мистецтві наступних епох.

Важливою особливістю давньогрецького мистецтва було прагнення до ідеалу через співвідношення частин тіла та гармонії композиції. Міфологічні образи, завдяки своїм символічності та універсальності, залишається актуальними протягом багатьох століть, адаптуючись до нових культурних контекстів.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення процесу формування художніх образів та їхнього зв'язку з розвитком античного мистецтва. Цікавим є дослідження змін зображення богів у різні періоди грецької історії. Розглядаючи соціально культурний аспект, варто зазначити, що зображення богів відображали не лише релігійні думки, а й політичні ідеї та моральні концепції. Таким чином, мистецтво Давньої Греції показувало не лише естетичним явищем, а й інструментом формування культурної ідентичності.

Постановка проблеми. У мистецтві античної Греції провідну роль займають образи олімпійських богів, які стали наскрізних мотивом скульптури, вазопису та монументального мистецтва. Давньогрецькі митці створили усталені художні типи божеств, що поєднували ідеалізовані риси людського тіла із символічними атрибутами, які відображали їхні функції та міфологічні властивості. Водночас процес формування цих образів був складним і тривалим, оскільки залежав від розвитку релігійних відображень, естетичних ідеалів та художніх традицій давньогрецького суспільства. Зображення таких богів, як Зевс, Афіна, Посейдон, Аполлон та Афродіта, поступово набували чітких іконографічних ознак.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика розвитку мистецтва античної Греції та формування художніх образів олімпійських богів є предметом дослідження багатьох вчених у галузі історії мистецтва.

Давньогрецьке мистецтво стало важливим етапом розвитку світової культури, так як саме в ньому сформувалися основні естетичні принципи, пропорційності та ідеалізації людського образу. Дослідження цієї теми дозволяє глибше зрозуміти особливості художнього мислення давніх греків та їхнє уявлення про світ богів.

Вагомий внесок вивчення античної художньої культури зробив Йоганн Йоахім Вінкельман, який розглядав давньогрецьке мистецтво як втілення гармонії, пропорційності та ідеальної краси. У своїх працях він виділив, що античні митці прагнули створювати ідеальні пропорції людини, які стали основою художнього канону європейського мистецтва. Його дослідження грали ключову роль у формуванні наукового підходу до вивчення історії мистецтва. Питання розвитку художніх стилів і

унікальні ознаки образотворчого мистецтва античності досліджував Ернст Гомбріх. У своїх роботах він аналізував особливості формування художніх традицій, значення культурного контексту та роль митця у створенні образу для розвитку мистецтва. Його дослідження допомагають зрозуміти як змінювалися художні стилі в різні періоди античного мистецтва.

Міфологічні засади формування образів олімпійських богів висвітлено у працях Роберт Грейвс де аналізуються давньогрецькі міфи, походження божеств та їх символічні атрибути. У його дослідженнях більшу увагу приділяло інтерпретації міфологічних сюжетів та їх впливу на культуру і мистецтво. Такі дослідження дозволяють глибше зрозуміти культурні та релігійні уявлення, що вплинути на формування художніх образів таких богів, як Зевс, Афіна, Посейдон та Аполлон у мистецтві античної Греції.

Попри значну кількість наукових праць призначених античному мистецтву питання формування художніх образів олімпійських богів у різних видах мистецтва потребує подальшого комплексного аналізу. Особливу увагу заслуговує уявлення ідеалів давньогрецького суспільства, що дозволяє зрозуміти процес створення цих образів у скульптурі, вазописі та в інших видах мистецтва.

Мета. Ціллю статті є дослідження процесу розвитку формування художніх образів олімпійських богів у мистецтві античної Греції та визначення їхніх основних іконографічних особливостей у різних видах образотворчого мистецтва.

Результати дослідження. У результаті проведеного аналізу з'ясовано основні особливості формування художніх образів богів у мистецтві античної Греції. Давньогрецька культура сформувало особливу систему

художніх уявлень, у якій божества зображувалися в уподібненні до людини вигляді. Це свідчить на суть , що боги поставали перед людиною у формі возвеличення людського тіла, що віддзеркалює прагнення греків до гармонії, краси та фізичного ідеалу Такий підхід став визначною рисою античного мистецтва і суттєво вплинув на подальший розвиток європейської художньої традиції. Аналіз скульптури та вазопису показує, що митці прагнули не лише передати зовнішній вигляд божеств, а й підкреслити їхні характерні риси та символічне значення Кожен бог мав особисті атрибути, які допомагають ідентифікувати його образ і зрозуміти його роль у міфологічній системі Так, верховний бог Зевс здебільшого зображувався як могутній правитель із блискавкою або скіпетром у руках, що знаменувало його владу. (рис.1-2)

Додатково варто зазначити, що образи богів у мистецтві античної греції формувалися не лише під впливом міфологічних уявлень, а й під впливом культурних ідеалів того часу. Давні греки надавали перевагу гармонійному розвитку людини, тому митці прагнули створювати ідеальні образи, які уособлювали фізичну силу, врівноваження та внутрішню естетику. Саме тому богів часто зображували у вигляді величних постатей, що нагадували людину але водночас надавали могутність у своїй величі.





Рис.1 Федій. статуя Зевса в Олімпії. Рис.2 копія автор невідомий Зевс

Постать богині Афіни втілювала мудрість, справедливість і військову стратегію Її часто зображували у шоломі та з щитом, а поряд часом міг бути символ мудрості, сова. (рис 3-4) Така іконографія акцентувала її роль як покровительки міст і захисниці справедливого порядку. Окрім цього, образ Афіни у мистецтві античної Греції зазначали поєднанням сили та розуму. Митці прагнули підкреслити її впевненість і велич, що відображалося в скульптурах та зображень на кераміці. Афіна також виступає символом захистом міст і ремесел, тому її образ використовували у декоративному мистецтві, архітетному оздобленні храмів.



Рис. 3 Федій. Афіна Парфенес.

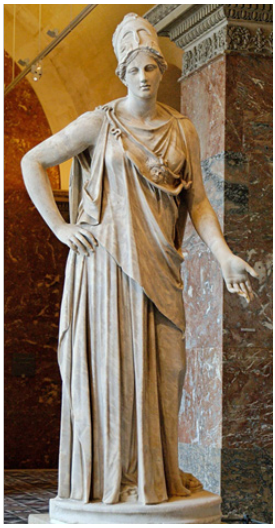


Рис.4 Эвфранор. Афіна Маттеі

Вагому роль у давньогрецькому мистецтві посідав у свою чергу образ Аполлона, бога світла, гармонії та мистецтва. У скульптурі він часто з'являється у вигляді юнака з ідеальними балансом тіла, що символізує красу, молодість і духовну рівновагу. (рис. 5) Аполлона могли

описувати з лірою або лавровим вінком, які вирізняли його зв'язок із музикою, поезією та перемогою. У художніх образах Аполлона могли описувати з лавровим вінком або з лірою яке вирізняло його зв'язок з музикою та поезією. Нерідко у художніх образах Аполлона пов'язували з гармонією світу. Саме через цей образ митці прагнули передати ідею поєднання природи та людської душі.



Рис. 5 Леохар. Аполлон Бельведерский

Дослідження також засвідчило еволюцію художніх підходів до зображення божеств. В архаїчний період скульптури мали умовний і статичний характер, тоді як у класичний період митці досягли високого рівня реалістичності та гармонії форм. Саме в цей час було створено зразки, які стали еталоном краси й пропорцій у європейській культурі. У класичний період мистецтво досягло значного розвитку у передачі анатомії руху, точності та емоційної виразності. Митці почали уважно вивчати будову людського тіла, що дозволили створювати більш точні динамічні зображення.(рис. 6-7) Художні досягнення визначили подальший розвиток європейського мистецтва.





Рис.6 Автор невідомий. Вмираючий воїн. Рис.7 Іктін. Фриз храму Апалона в Бассах

Таким чином, підсумок дослідження аргументує про те, що формування художніх образів богів у мистецтві античної Греції було щільно пов'язане з міфологічними уявленнями, релігійними віруваннями та естетичному смаку давньогрецького суспільства. Художники бажали не лише передати зовнішній вигляд божеств, а й пояснити їхній символічний зміст, що виявило античне мистецтво важливим джерелом культурної та духовної спадщини.

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що зображення богів у скульптурі, вазописі та інших видах мистецтва реалізовували не лише декоративну чи культову функцію, а й слугували методом передачі ідеологію уявлень давніх греків. Кожне божество мало власні символи та атрибути, які сприяли зауважити його характерні риси та значення у міфологічній системі. Таким чином, художні образи богів стали важливою частиною культурної спадщини античної цивілізації.

Художні образи богів у мистецтві античності відображали не лише міфологічні уявлення а й світогляд та принципи тогочасного суспільства. Через мистецтво в ті часи намагалися пояснити будову світу, взаємозв'язок з природою та роль богів у житті людей.

Формування мистецтва античної Греції відбувався поволі, від набутих і більш статичних форм архаїчного періоду до всевладдя і реалістичних образів класичної доби. Саме в цей період надали вигляду художнім канонам, які значною мірою вплинули на еволюцію європейського мистецтва. Розвиток художніх форм супроводжувалися поступовим удосконаленням техніки виконання художніх можливостей митців. Скульптори дедалі точніше передавали пропорції людського тіла, руху постаті та гармонії форм. Саме ідеали форм, пропорційності та краси сформовані у мистецтві античної Греції які вплинули на формування художніх принципів у подальшій історії мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Вінкельман Й. Й. Історія мистецтва давнини / пер. з нім. Київ : Основи, 2002. 512 с.

2. Гомбріх Е. Історія мистецтва. Київ : ArtHuss, 2019. 688 с.

3. Грейвс Р. Грецькі міфи. Київ : Основи, 2004. 704 с.

4. Boardman J. Greek Art. London : Thames & Hudson, 1996. 288 p.

5. Hurwit J. M. The Art and Culture of Early Greece, 1100–480 B.C. Ithaca : Cornell University Press, 2000. 480 p.

6. Neer R. Greek Art and Archaeology. London : Thames & Hudson, 2012. 432 p.

7. Osborne R. Archaic and Classical Greek Art. Oxford : Oxford University Press, 1998. 288 p.

8. Pollitt J. J. Art and Experience in Classical Greece. Cambridge : Cambridge University Press, 1972. 256 p.

9. Ковальчук О. В. Історія світового мистецтва : навч. посіб. Київ : Каравела, 2018. 512 с.

10. Бєляєва С. О. Історія античного мистецтва : навч. посіб. Київ : Либідь, 2015. 304 с.

References:

1. Vinkelman Y. Y. Istoriia mystetstva davnyny / per. z nim. Kyiv : Osnovy, 2002. 512 s.

2. Hombrikh E. Istoriia mystetstva. Kyiv : ArtHuss, 2019. 688 s.

3. Hreivs R. Hretski mify. Kyiv : Osnovy, 2004. 704 s.

4. Boardman J. Greek Art. London : Thames & Hudson, 1996. 288 p.

5. Hurwit J. M. The Art and Culture of Early Greece, 1100–480 B.C. Ithaca : Cornell University Press, 2000. 480 p.

6. Neer R. Greek Art and Archaeology. London : Thames & Hudson, 2012. 432 p.

7. Osborne R. Archaic and Classical Greek Art. Oxford : Oxford University Press, 1998. 288 p.

8. Pollitt J. J. Art and Experience in Classical Greece. Cambridge : Cambridge University Press, 1972. 256 p.

9. Kovalchuk O. V. Istoriia svitovoho mystetstva : navch. posib. Kyiv : Karavela, 2018. 512 s.

10. Bieliaieva S. O. Istoriia antychnoho mystetstva : navch. posib. Kyiv : Lybid, 2015. 304 s.

DOI: https://doi.org/10.28925/3041-1505.2026.73
УДК 73.071(477):7.04

Ігор Іванович ГЛУХЕНЬКИЙ,
Старший викладач кафедри скульптури,
Національна академія образотворчого мистецтва
і архітектури,
Київ, Україна,
ORCID: 0009-0003-5373-3195
e-mail: igor.gluhenkii@naoma.edu.ua

Igor I. GLUKHENKIJ,
Senior Lecturer at the Department of Sculpture,
National Academy of Fine Arts and Architecture,
Kyiv, Ukraine,
ORCID: 0009-0003-5373-3195
e-mail: igor.gluhenkii@naoma.edu.ua,

ТРИПТИХ «ДЕРЕВО ЖИТТЯ УКРАЇНИ» ЯК ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АРХЕТИПУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТЯГЛОСТІ У СУЧАСНІЙ МАЛІЙ СКУЛЬПТУРІ

TRIPTYCH “TREE OF LIFE OF UKRAINE” AS A FIGURATIVE-PLASTIC INTERPRETATION OF THE ARCHETYPE OF NATIONAL CONTINUITY IN CONTEMPORARY SMALL-SCALE SCULPTURE

Анотація. У статті здійснено осмислення творчого мистецького проєкту триптиха «Дерево життя України» як цілісної образно-пластичної інтерпретації архетипу національної тяглості у сучасній українській малій скульптурі. Актуальність дослідження зумовлена

потребою художнього переосмислення воєнного досвіду, трансформації колективної пам'яті та формування нової візуальної мови, здатної поєднувати традиційні символи з сучасними пластичними практиками. Образ дерева життя розглядається як універсальний культурний архетип, що в українському контексті набуває особливого значення символу історичної неперервності, духовної стійкості та потенціалу відродження нації.

У статті проаналізовано концептуальну структуру триптиха, у якій коріння, стовбур і крона репрезентують різні часові й смислові виміри буття України — минуле, сучасність і майбутнє. Особливу увагу приділено пластичним і технологічним аспектам реалізації проєкту: поліхромії, роботі з фактурою, поєднанню матеріалів, інтерактивним елементам, що посилюють семантичне навантаження скульптурної форми. Методологічну основу дослідження становлять іконографічний, іконологічний, культурологічний та компаративний методи.

Доведено, що триптих «Дерево життя України» формує авторську образно-пластичну систему, у якій архетипна символіка трансформується відповідно до сучасних соціокультурних і воєнних реалій. Проєкт постає не лише як художній твір, а як форма культурної рефлексії та візуалізації національної ідентичності в умовах кризових історичних викликів.

Ключові слова: архетип, дерево життя, мала скульптура, образність, поліхромія, національна ідентичність, війна, сучасне мистецтво.

Abstract. The article explores the artistic project of the triptych "Tree of Life of Ukraine" as a holistic figurative and plastic interpretation of the archetype of national continuity in contemporary Ukrainian small-scale sculpture. The

relevance of the study is determined by the need to artistically comprehend the experience of war, the transformation of collective memory, and the formation of a new visual language capable of combining traditional symbolism with contemporary sculptural practices. The image of the Tree of Life is considered as a universal cultural archetype which, in the Ukrainian context, acquires the meaning of historical continuity, spiritual resilience, and the potential for national renewal.

The article analyzes the conceptual structure of the triptych, in which roots, trunk, and crown represent different temporal and semantic dimensions of Ukraine's existence — past, present, and future. Special attention is paid to plastic and technological aspects of the project's realization, including polychromy, texture modeling, material synthesis, and interactive elements that enhance the semantic depth of the sculptural form. The methodological framework of the research is based on iconographic, iconological, cultural, and comparative approaches.

It is argued that the triptych "Tree of Life of Ukraine" forms an authorial figurative and plastic system in which archetypal symbolism is transformed in accordance with contemporary sociocultural and wartime realities. The project functions not only as an artistic object but also as a form of cultural reflection and a visual articulation of national identity under conditions of profound historical challenges.

Keywords: archetype, tree of life, small-scale sculpture, imagery, polychromy, national identity, war, contemporary art.

Вступ. У сучасному українському мистецтві скульптура малих форм дедалі частіше стає простором для осмислення фундаментальних культурних смислів, пов'язаних із пам'яттю, ідентичністю та тяглістю національної традиції.

В умовах суспільних трансформацій і воєнних викликів художники звертаються до архетипних образів як до універсальної мови, здатної поєднати індивідуальний авторський досвід із колективною історичною свідомістю. Одним із таких наскрізних образів є архетип «дерева життя», що в українській культурі репрезентує ідею безперервності буття, зв'язку поколінь, єдності земного й духовного вимірів.

Архетип «дерева життя» має глибоке коріння в народній символіці, декоративному мистецтві, сакральній образності та орнаментальній традиції України. Його семантика формувалася протягом століть і транслювала уявлення про світобудову, родову пам'ять і моральні цінності спільноти. У сучасному мистецтві цей образ зазнає переосмислення, набуваючи нових пластичних, композиційних і концептуальних форм, що відповідають актуальному культурному контексту.

Триптих як форма художньої організації дозволяє розгорнути складну багаторівневу структуру образу, поєднуючи різні смислові та емоційні стани в єдиному композиційному цілому. У малій скульптурі триптих відкриває можливість камерного, зосередженого діалогу з глядачем, де кожен елемент водночас функціонує автономно і як частина цілісної образно-пластичної системи.

Актуальність дослідження зумовлена потребою осмислення сучасних художніх практик крізь призму національної культурної спадщини та пошуком нових засобів пластичної інтерпретації архетипних образів. Метою роботи є аналіз триптиху «Дерево життя України» як образно-пластичної інтерпретації архетипу національної тяглості у сучасній малій скульптурі, з урахуванням композиційних принципів, символічного

змісту та контексту сучасного українського мистецтва.

Постановка проблеми. У сучасному українському мистецтві, зокрема у сфері скульптури малих форм, дедалі гостріше постає проблема поєднання актуальних художніх практик із глибинними культурними смислами національної традиції. Звернення до архетипних образів, зокрема до архетипу «дерева життя», часто обмежується поверховим цитуванням усталених символів без їхньої ґрунтовної образно-пластичної інтерпретації, що призводить до втрати смислової багатовимірності та зниження художньої виразності творів [13, с. 45].

В умовах воєнного стану та загострення процесів переосмислення національної ідентичності зростає потреба у створенні художніх образів, здатних репрезентувати ідею тяглості культури, історичної пам'яті та духовної стійкості українського суспільства [15, с. 78]. Проте в сучасній теорії та практиці скульптури малих форм недостатньо розробленими залишаються питання пластичного втілення архетипних структур у камерних скульптурних формах, а також використання композиційних можливостей триптиху як цілісної образної системи [8, с. 81].

Окремою проблемою є відсутність комплексних досліджень, які б поєднували аналіз архетипної символіки, традицій українського декоративного мистецтва та сучасних пластичних стратегій у малій скульптурі [3, с. 112]. Це ускладнює формування теоретичної бази для осмислення авторських творчих проєктів, орієнтованих на інтерпретацію національних образів у контексті сучасного мистецтва.

Актуальною є проблема розроблення образно-пластичної моделі, що дозволяє переосмислити архетип «дерева життя» як символ національної тяглості у

формі триптиху сучасної малої скульптури, поєднавши традиційні смисли з актуальними художніми засобами та концептуальними підходами [1, с. 12; 18, с. 64].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика малої скульптури в українському мистецтві останніх десятиліть активно розробляється в контексті історико-мистецтвознавчих узагальнень і жанрово-стильових характеристик. У працях, присвячених малій формі як самостійному явищу художньої культури, акцентується її камерність, експериментальність та здатність концентрувати складні смисли в обмеженому пластичному обсязі [3, с. 18; 6, с. 41]. Дослідники наголошують, що малі форми є чутливим індикатором культурних змін, оскільки швидше реагують на художні тенденції й суспільні запити, ніж монументальні практики [4, с. 22].

У низці публікацій аналізуються пластичні принципи та композиційні засади малої скульптури в українському художньому середовищі. Розкривається специфіка роботи з масою, силуетом, ритмом, простором і матеріалом, а також роль фактури й кольору у формуванні образності [11, с. 13; 14, с. 99]. Питання поліхромії як активного образно-смислового чинника у скульптурі розглядається в сучасних дослідженнях як самостійний засіб художньої виразності [9, с. 30].

Вагоме місце займають праці, присвячені співвіднесенню української скульптури з європейським мистецьким контекстом, що дозволяє простежити спільні тенденції та національну специфіку пластичної мови [8, с. 78; 15, с. 64]. Такі дослідження дають змогу точніше визначити напрями сучасного переосмислення традиції в умовах глобалізованого культурного простору.

Суттєвим теоретичним підґрунтям для аналізу

символічної образності є праці, присвячені українській орнаментальній традиції та декоративному мистецтву, де архетип «дерева життя» постає як універсальний культурний код і модель світобачення [13, с. 52; 16, с. 112]. Ці дослідження є важливими для розуміння глибинної семантики архетипу та можливостей його сучасної художньої інтерпретації.

У працях західних теоретиків скульптура розглядається як поле концептуальних трансформацій і зміни статусу художнього об'єкта. У дослідженні Krauss простежується еволюція пластичної мови сучасної скульптури та її вихід за межі традиційних жанрових рамок [21, с. 15]. Danto аналізує феномен «після кінця мистецтва» як нову фазу осмислення художньої форми та її смислів [18, с. 27]. Психологічні аспекти сприйняття візуального образу, взаємодія ілюзії та реальності, важливі для аналізу образності, ґрунтовно розглянуті у праці Gombrich [20, с. 41]. Проблематика тілесності, кольору й ефекту присутності в скульптурі висвітлена у сучасних каталогах і дослідженнях, присвячених історичному та актуальному досвіду пластики [23, с. 9; 19, с. 33].

Окремий напрям становлять дослідження, що поєднують аналіз пластичних принципів скульптури з проектним мисленням у дизайні та предметно-просторовому середовищі, де композиційна гармонія й баланс розглядаються як універсальні художні категорії [1, с. 10; 2, с. 6].

Сучасні наукові публікації формують достатню теоретичну базу для аналізу малої скульптури, її композиційних і символічних засад. Водночас проблема образно-пластичної інтерпретації архетипу «дерева життя» саме у форматі триптиху як цілісної композиційної структури в сучасній малій скульптурі залишається

недостатньо систематизованою, що й визначає актуальність подальшого дослідження [3, с. 19; 16, с. 118].

Мета. Метою дослідження є комплексний аналіз триптиху «Дерево життя України» як образно-пластичної інтерпретації архетипу національної тяглості у сучасній малій скульптурі, з урахуванням символічного змісту архетипу, композиційних принципів побудови триптиху та особливостей пластичної мови сучасного українського мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Архетип «дерева життя» посідає особливе місце в системі символічних образів української культури, виступаючи універсальною моделлю світобудови, що поєднує уявлення про безперервність буття, циклічність часу та спадкоємність поколінь [13, с. 47]. У традиційній орнаментальній і сакральній образності цей архетип реалізується через вертикальну структуру, де коріння символізує зв'язок із предками та землею, стовбур — теперішнє існування, а крона — спрямованість у майбутнє й духовний вимір [16, с. 109]. Така тричленна модель органічно співвідноситься з формою триптиху, що дозволяє розгорнути архетип у послідовну образно-пластичну систему.

У сучасній малій скульптурі архетип «дерева життя» набуває нових інтерпретацій, зумовлених зміною художніх стратегій і соціокультурного контексту. Камерний формат малої пластики сприяє зосередженості на деталях, фактурі та ритмі об'ємів, що підсилює символічну насиченість образу [3, с. 21]. Мала форма стає полем експерименту, де традиційний символ трансформується відповідно до індивідуальної авторської концепції та актуальних естетичних запитів [7, с. 12].

Триптих як композиційна структура в малій скульптурі виконує не лише функцію просторової організації, а й слугує

засобом смислового членування образу. Кожен елемент триптиху може репрезентувати окремий аспект архетипу — історичний, екзистенційний або духовний, водночас формуючи єдину пластичну систему завдяки ритмічній узгодженості форм, масштабним співвідношенням і балансу мас [2, с. 5]. Такий підхід відповідає сучасному розумінню композиції як динамічного процесу взаємодії частин у цілісному художньому організмі.

Пластична мова триптиху «Дерево життя України» ґрунтується на поєднанні узагальнених форм і символічно навантажених деталей. Вертикальна спрямованість композиції підкреслює ідею зростання та стійкості, тоді як варіативність силуетів і фактур відображає багатошаровість історичного досвіду та культурної пам'яті [15, с. 66]. Використання різних матеріалів або їхніх імітацій у межах одного триптиху дозволяє посилити контраст між елементами, не порушуючи при цьому цілісності образу.

Важливу роль у формуванні образності відіграє взаємодія скульптурної форми з простором. У малій скульптурі простір розглядається не як нейтральне тло, а як активний компонент композиції, що впливає на сприйняття ритму, масштабу та семантики твору [21, с. 18]. Розміщення елементів триптиху у просторі задає напрямок руху погляду глядача, сприяючи послідовному «прочитанню» образу та його смислових рівнів.

Сучасний контекст, зокрема досвід війни та переосмислення національної ідентичності, надає архетипу «дерева життя» додаткових смислових акцентів. Образ дерева в цьому випадку постає як символ життєстійкості, відновлення та неперервності культури навіть за умов руйнування [18, с. 31]. У малій скульптурі ці смисли можуть передаватися через напружені пропорції,

контрастні фактури або свідоме порушення симетрії, що підкреслює драматизм сучасного історичного моменту.

Триптих «Дерево життя України» виявляється ефективною формою образно-пластичної інтерпретації архетипу національної тяглості у сучасній малій скульптурі. Поєднання архетипної символіки, композиційних можливостей триптиху та індивідуальної пластичної мови дозволяє створити цілісний художній образ, здатний репрезентувати глибинні культурні смисли в актуальному мистецькому контексті [1, с. 11; 22, с. 54].

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що архетип «дерева життя» є одним із ключових символічних образів української культурної традиції, який зберігає свою актуальність у сучасному мистецтві завдяки здатності акумулювати смисли національної пам'яті, духовної тяглості та історичної спадкоємності [13, с. 48]. Його використання в малій скульптурі створює умови для камерного, зосередженого осмислення фундаментальних культурних цінностей.

Аналіз триптиху «Дерево життя України» показав, що форма триптиху є ефективним композиційним інструментом для образно-пластичної інтерпретації архетипу, оскільки дозволяє структурувати складний символічний зміст у вигляді послідовної та водночас цілісної художньої системи. Тричленна композиція органічно корелює з архетипною моделлю світобудови та посилює смислову багаторівневість образу [16, с. 115].

Доведено, що у сучасній малій скульптурі архетип «дерева життя» трансформується відповідно до актуального соціокультурного контексту, зокрема досвіду війни та переосмислення національної ідентичності. У цьому аспекті образ дерева набуває значення символу стійкості, відновлення та безперервності культури,

що реалізується через напружені пластичні рішення, варіативність фактур і свідоме ускладнення композиційної структури [18, с. 34].

Визначено, що образно-пластична мова триптиху ґрунтується на поєднанні узагальнених форм і знакових деталей, ритмічній узгодженості елементів та активній взаємодії зі скульптурним простором. Таке поєднання сприяє формуванню цілісного художнього образу, який зберігає зв'язок із традиційною символікою та водночас відповідає вимогам сучасної художньої мови [2, с. 6; 21, с. 19]. Отримані результати засвідчують, що триптих «Дерево життя України» може розглядатися як репрезентативний приклад сучасної малої скульптури, у якій архетип національної тяглості реалізується через актуальні пластичні та композиційні засоби. Матеріали дослідження можуть бути використані у подальших наукових розвідках, присвячених проблемам сучасної скульптури, архетипної образності та взаємодії традиції й інновації в українському мистецтві.

Список використаних джерел:

1. Брильов, С. В. (2018). Застосування засобів сучасної скульптури в дизайні предметно-просторового середовища. Технічна естетика та дизайн, спецвипуск, 14, 9–13. ResearchGate.

https://www.researchgate.net/publication/393647602_Zastosuvanna_zasobiv_sucasnoi_skulpturi_v_dizajni_predmetno-prostorovogo_seredovisa

2. Брильов, С. В., & Глухенький, І. І. (2025). Основи композиції в скульптурі та графічному дизайні: роль гармонії та балансу в сучасному мистецтві. ResearchGate.

https://www.researchgate.net/publication/393659781_Osnovi_kompozicii_v_skulpturi_ta_graficnomu_dizajni_rol_

garmonii_ta_balansu_v_sucasnomu_mistectvi

3. Гаврилюк, Ю. (2016). Малі форми в українській художній культурі ХХ ст. Київ.

4. Голубець, О. (2020). Магія третього виміру. Скульптурна пластика кінця XIX – початку XXI століття. Львів.

5. Гончарук, В. (2020). Пластика малих форм у творчості Тараса Левківа. Актуальні питання гуманітарних наук, 34(1), 64–70.

6. Добрянська, О. (2017). Малі форми в українській скульптурі: історія та сучасність. Львів.

7. Дзиндра, Є. (2008). Мала форма як простір експерименту. Каталог виставки. Львів.

8. Зайченко, В. (2022). Українська скульптура малих форм у контексті європейського мистецтва. Вісник Академії мистецтв, 5, 77–85.

9. Калініна, І. (2022). Поліхромія в скульптурі: від античності до сучасності. Українське мистецтвознавство, 8, 28–36.

10. Лисенко, Л. (2013). Українська скульптура у пошуках нової образності. Мистецтвознавство України, 13, 22–32.

11. Литвиненко, В. (2021). Пластика малих форм у художньому середовищі України. Сучасні проблеми мистецтва, 3, 12–20.

12. Мазур, Б. (2020). Українська скульптура та її вплив на художню культуру. Вісник НАКККіМ, 2, 110–114.

13. Нарбут, Г. (1996). Українська орнаментальна традиція. Київ: Мистецтво.

14. Одрехівський, В. (2017). Українська скульптура XXI століття. Вісник ЛНАМ, 31, 97–108.

15. Роготченко, О. О. (2020). Українське мистецтво в європейському культурному просторі. Львів: ЛА «Піраміда».

16. Скрипник, Г. А. (ред.). (2016). Історія декоративного мистецтва України (Т. 5). Київ: ІМФЕ НАН України.

17. Соколюк, Л. Д. (2022). Камерна пластика в сучасному виставковому просторі України. Український мистецтвознавчий дискурс, 2, 45–56.

18. Danto, A. (2018). After the end of art: Contemporary art and the pale of history. Princeton, NJ: Princeton University Press.

19. Dubois, M. (2020). Small sculpture: Concepts and practices. Paris: Éditions du Regard.

20. Gombrich, E. H. (2002). Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation. London: Phaidon Press.

21. Krauss, R. (1981). Passages in modern sculpture. Cambridge, MA: MIT Press.

22. Read, H. (1985). A concise history of modern sculpture. London: Thames & Hudson.

23. Syson, L., Billinge, R., & Jones, D. (2018). Like life: Sculpture, color, and the body (1300–1600). New York, NY: The Metropolitan Museum of Art.

References:

1. Brylov, S. V. (2018). Zastosuvannia zasobiv suchasnoi skulptury v dyzaini predmetno-prostorovoho seredovyshcha

[Application of contemporary sculpture methods in object–spatial environment design]. Tekhnichna estetyka ta dyzain, special issue, 14, 9–13. ResearchGate.

https://www.researchgate.net/publication/393647602_ZASTOSUVANNA_ZASOBIV_SUCASNOI_SKULPTURI_V_DIZAJNI_PREDMETNO-PROSTOROVOGO_SEREDOVISA

2. Brylov, S. V., & Glukhenkij, I. I. (2025). Osnovy kompozytsii v skulpturi ta hrafichnomu dyzaini: rol harmonii

ta balansu v suchasnomu mystetstvi [Fundamentals of composition in sculpture and graphic design: The role of harmony and balance in contemporary art]. ResearchGate.

https://www.researchgate.net/publication/393659781_Osnovi_kompozicii_v_skulpturi_ta_graficnomu_dizajni_rol_garmonii_ta_balansu_v_sucasnomu_mistectvi

3. Havryliuk, Yu. (2016). Mali formy v ukrainskii khudozhnii kulturi XX st.

[Small forms in Ukrainian artistic culture of the 20th century]. Kyiv [in Ukrainian].

4. Holubets, O. (2020). Mahiia tretoho vymiru. Skulpturna plastyka kintsia XIX – pochatku XXI stolittia

[The magic of the third dimension. Sculptural plasticity of the late 19th – early 21st century]. Lviv [in Ukrainian].

5. Honcharuk, V. (2020). Plastika malykh form u tvorchosti Tarasa Levkiva

[Plasticity of small forms in the works of Taras Levkiv]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 34(1), 64–70 [in Ukrainian].

6. Dobrianska, O. (2017). Mali formy v ukrainskii skulpturi: istoriia ta suchasnist

[Small forms in Ukrainian sculpture: History and modernity]. Lviv [in Ukrainian].

7. Dzyndra, Ye. (2008). Mala forma yak prostir eksperymentu

[Small form as a space of experiment]. Exhibition catalogue. Lviv [in Ukrainian].

8. Zaichenko, V. (2022). Ukrainska skulptura malykh form u konteksti yevropeiskoho mystetstva

[Ukrainian small-scale sculpture in the context of European art]. Visnyk Akademii mystetstv, 5, 77–85 [in Ukrainian].

9. Kalinina, I. (2022). Polikhromiia v skulpturi: vid antychnosti do suchasnosti

[Polychromy in sculpture: From antiquity to modernity]. Ukrainske mystetstvoznavstvo, 8, 28–36 [in Ukrainian].

10. Lysenko, L. (2013). Ukrainska skulptura u poshukakh novoi obraznosti

[Ukrainian sculpture in search of new imagery]. Mystetstvoznavstvo Ukrainy, 13, 22–32 [in Ukrainian].

11. Lytvynenko, V. (2021). Plastika malykh form u khudozhnomu seredovyshchi Ukrainy [Plasticity of small forms in the artistic environment of Ukraine]. Suchasni problemy mystetstva, 3, 12–20 [in Ukrainian].

12. Mazur, B. (2020). Ukrainska skulptura ta yii vplyv na khudozhniu kulturu

[Ukrainian sculpture and its influence on artistic culture]. Visnyk NAKKKiM, 2, 110–114 [in Ukrainian].

13. Narbut, H. (1996). Ukrainska ornamentalna tradytsiia

[Ukrainian ornamental tradition]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

14. Odrekhivskyi, V. (2017). Ukrainska skulptura XXI stolittia

[Ukrainian sculpture of the 21st century]. Visnyk LNAM, 31, 97–108 [in Ukrainian].

15. Rohotchenko, O. O. (2020). Ukrainske mystetstvo v yevropeiskomu kulturnomu prostori [Ukrainian art in the European cultural space]. Lviv: LA “Piramida” [in Ukrainian].

16. Skrypnyk, H. A. (Ed.). (2016). Istoriia dekoratyvnoho mystetstva Ukrainy (Vol. 5)

[History of decorative art of Ukraine]. Kyiv: IMFE NAS of Ukraine [in Ukrainian].

17. Sokoliuk, L. D. (2022). Kamerna plastyka v suchasnomu vystavkovomu prostori Ukrainy [Chamber sculpture in the contemporary exhibition space of Ukraine]. Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs, 2, 45–56 [in Ukrainian].

18. Danto, A. (2018). After the end of art: Contemporary

art and the pale of history. Princeton, NJ: Princeton University Press.

19. Dubois, M. (2020). Small sculpture: Concepts and practices. Paris: Éditions du Regard.

20. Gombrich, E. H. (2002). Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation. London: Phaidon Press.

21. Krauss, R. (1981). Passages in modern sculpture. Cambridge, MA: MIT Press.

22. Read, H. (1985). A concise history of modern sculpture. London: Thames & Hudson.

23. Syson, L., Billinge, R., & Jones, D. (2018). Like life: Sculpture, color, and the body (1300–1600). New York, NY: The Metropolitan Museum of Art.

DOI: https://doi.org/10.28925/3041-1505.2026.74
УДК 75.03(477.75):7.04-034.42(=512.162)

Григоренко Дарія Сергіївна
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка, Київ, Україна
ORCID: https://orcid.org/0009-0004-1959-466X
e-mail: dshryhorenko.fomd22@kubg.edu.ua

Hryhorenko Daria
ORCID: https://orcid.org/0009-0004-1959-466X
e-mail: dshryhorenko.fomd22@kubg.edu.ua

КРИМСЬКОТАТАРСЬКА ТЕМАТИКА В ТВОРЧОСТІ ІВАНА АЙВАЗОВСЬКОГО

CRIMEAN TATAR THEMES IN THE WORK OF IVAN AIVAZOVSKY

Анотація. У статті комплексно досліджується кримськотатарська тематика в образотворчій спадщині видатного художника Івана Айвазовського. Розглядається широка палітра творів митця, де відображено історію, культуру, побут та архітектуру корінного народу Криму. Запропоновано аналіз як жанрових сцен, так і пейзажних полотен, де невід'ємною частиною композиції виступають кримськотатарські поселення, побут та історичні пам'ятки, зокрема види Феодосії. У

роботі акцентується увага на тому, що Айвазовський, народившись і проживши більшу частину життя у Феодосії, глибоко відчував і, з етнографічною точністю, передавав місцевий колорит. Дослідження підтверджує, що інтерес митця до кримськотатарської теми був не випадковим, а природним відображенням його власного життя та глибокого зв'язку з Кримом. Наукова новизна дослідження полягає в систематизації та цілісному аналізі творів митця крізь призму відображення багатогранного життя кримськотатарського народу, що дозволяє розширити традиційне сприйняття життєвого й творчого шляху Айвазовського.

Ключові слова: образотворче мистецтво, живопис, пейзаж, Іван Айвазовський, Крим, побутовий жанр, кримськотатарська культура, мистецька спадщина.

Abstract. This article provides a comprehensive analysis of the Crimean Tatar theme in the artistic heritage of the outstanding painter Ivan Aivazovsky. While traditionally celebrated worldwide primarily as an unsurpassed master of marine art, Aivazovsky also made a significant contribution to the visual documentation of the history, culture, architecture, and everyday life of the indigenous people of Crimea. The research explores a wide range of the artist's works, shifting the art historical focus to include his detailed genre scenes, architectural depictions, and landscapes enriched with the vibrant presence of Crimean Tatars.

The author systematically examines paintings that feature traditional Crimean Tatar coffee houses, festive gatherings, oxcarts in the steppe, and daily activities on the shores of the Black Sea. Furthermore, the study pays special attention to Aivazovsky's accurate and empathetic depictions of significant historical and cultural locations, such as the

views of Feodosiia, local mosques, and traditional coastal villages nestled in the mountains. The article emphasizes that Aivazovsky, having been born and having spent the majority of his life in the multicultural environment of this region, possessed a profound, intuitive understanding of the local way of life. This organic connection to this place allowed him to capture the authentic spirit of the Crimean Tatar people with a level of ethnographic precision that went far beyond the Orientalism popular in 19th-century European art.

The methodological basis of the research includes formal-stylistic and contextual analysis, which helps to trace the evolution of the Crimean Tatar motif throughout different periods of the artist's career. From early sketches to mature canvases, Aivazovsky consistently demonstrated a deep respect for the architectural heritage and the harmonious coexistence of the indigenous people with the natural environment of the peninsula. The scientific novelty of this paper lies in the systematization and holistic evaluation of Aivazovsky's artworks through the lens of the multifaceted life of the Crimean Tatar nation. The research expands the traditional perception of Aivazovsky, highlighting his crucial role not only as a Romantic marine painter but also as a dedicated chronicler of the cultural and historical landscape of Crimea.

Keywords: visual arts, painting, landscape, genre painting, Ivan Aivazovsky, Crimea, Crimean Tatar culture, artistic heritage.

Вступ. Сьогодні, коли питання збереження національної ідентичності та культурної спадщини Криму постають з новою силою, звернення до творчості Івана Айвазовського набуває особливого значення. Ми звикли бачити в ньому геніального мариніста, проте його спадщина приховує

набагато глибший пласт – детальне та щире зображення життя кримськотатарського народу. Актуальність цієї теми зумовлена необхідністю деколонізації нашого погляду на мистецтво та повернення постаті художника в питомий український і кримський контексти. Картини майстра стають для нас візуальним містком у минуле, дозволяючи побачити півострів не просто як мальовничий курорт, а як простір із багатовіковими традиціями, унікальною архітектурою та особливим побутовим укладом корінного народу.

Постановка проблеми. Творча спадщина видатного живописця Івана Костянтиновича Айвазовського є фундаментальною складовою світового та вітчизняного мистецтва. У масовій свідомості та традиційному мистецтвознавстві його ім'я нерозривно пов'язане з мариністикою – зображенням морської стихії та батальних сцен. Проте такий ракурс залишає поза увагою значний пласт його робіт, присвячених рідному Криму, а саме – життю, побуту та архітектурі кримськотатарського народу. Народившись і провівши більшу частину життя у Феодосії, Айвазовський формувався як митець у мультикультурному середовищі, де кримськотатарська культура була органічною частиною повсякденності. Актуальність даного дослідження зумовлена необхідністю подолати стереотипне сприйняття художника виключно як мариніста та поширити культуру кримськотатарського народу. Відсутність комплексного погляду на цю тематику допоможе розширити знання про його глибокий зв'язок з простором Кримського півострова.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Постать І. Айвазовського традиційно перебуває в центрі уваги мистецтвознавчої науки. Класичні розвідки М. Барсамова,

Ш. Хачатряна та Н. Григоровича заклали фундамент для розуміння біографії майстра та еволюції його живописного стилю. Проте на сучасному етапі акценти досліджень зміщуються у бік вивчення соціокультурного контексту та діалогу культур.

Важливе значення для розуміння середовища, у якому творив митець, має дослідження Г. Бекирової та співавторів, що розкриває складні сторінки історії Криму та кримськотатарського народу [3]. Питання формування культурного ландшафту півострова та його український контекст ґрунтовно проаналізовано у статі Т. Младенової [4]. Архітектурний та побутовий пласт, який Айвазовський фіксував на своїх полотнах, знаходить наукове підтвердження у розвідках Е. Сейтасанова щодо планувальної організації традиційного кримськотатарського житла [7].

Окрему увагу в сучасній науковій думці приділено спадкоємності художніх традицій [3]. У матеріалах Першої Міжнародної наукової конференції «Крим в історії України» висвітлюються питання кримської історії в українському контексті з часів античності до сьогодення, і, зокрема, культури кримських татар [5]. Еволюцію пейзажного жанру та вплив «світлового коду» Айвазовського на наступні покоління досліджують Н. Бондарчук, аналізуючи кримську школу XX століття [1], та М. Примоченко, фокусуючись на тенденціях живопису XXI століття [6]. Крім того, компаративні студії М. Шевцова дозволяють глибше зрозуміти духовний світ ашиків, образи яких зустрічаються у творчості художника [9].

Попри значну кількість публікацій, роль І. Айвазовського як літописця саме кримськотатарської

культури залишається недостатньо висвітленою. У більшості наявних розвідок етнографічні сюжети (зображення кав'ярень, гарб чи вуличних сцен) розглядаються як другорядний план, що зумовлює необхідність переосмислення цих мотивів як самостійного об'єкта наукового інтересу в контексті збереження культурної пам'яті.

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми. Не зважаючи на високе зацікавлення до творчості визначного художника та наявність великої кількості публікацій, його художній доробок у контексті цілеспрямованого відображення історії, культури, архітектури та побуту кримськотатарського народу залишається фрагментарно вивченим і не систематизованим. Досі бракує комплексного аналізу, який би об'єднав жанрові, пейзажні та архітектурні твори митця під кутом зору кримськотатарської тематики.

Мета статті. Головною метою цієї статті є вивчення, систематизація та комплексний аналіз художньої спадщини І. Айвазовського, в якій відображено кримськотатарську тематику. Завдання дослідження полягають у розкритті ролі кримськотатарських мотивів у творчості митця, аналізі специфіки зображення побуту, архітектури (зокрема, Феодосії) і корінного населення Криму.

Виклад основного матеріалу дослідження. Дослідження кримськотатарської тематики у творчості Івана Айвазовського вимагає насамперед розуміння середовища, в якому формувався митець. Кримський півострів історично являє собою складний культурний ландшафт, де впродовж століть відбувався діалог різних

етносів та традицій. Художник народився у Феодосії (Кафі) – місті, яке було одним із центрів перетину торговельних та культурних шляхів. Саме цей широкий простір визначив його творчий метод: для Айвазовського Крим не був віддаленою екзотичною провінцією, він був рідним домом.

Історія кримськотатарського народу є невід'ємною частиною загальної історії Криму, визначаючи його архітектурне та соціальне становище у XIX столітті. На відміну від багатьох художників-романтиків, які приїздили на півострів за короткочасними враженнями, Айвазовський, як видатна особистість в історії вітчизняного мистецтва, мав змогу спостерігати побут корінного народу зсередини.

У жанрових сценах митець зображає кримських татар не як відсторонений спостерігач, а як людина, що розуміє ритм їхнього життя. Його постаті гармонійно вписані в гірські масиви та морські узбережжя, підкреслюючи історичну вкоріненість етносу в цю землю.

Особливе місце в кримській спадщині І. Айвазовського посідають полотна, де фокус уваги зміщується з морської стихії на повсякденне життя корінного народу. У такому творі, як «Кав'ярня в Криму» (Рис. 1), митець виступає уважним етнографом. Він детально фіксує не лише традиційний одяг, а й специфіку взаємодії людей із навколишнім середовищем.



Рис.1. І. Айвазовський «Кав'ярня в Криму», 1850. https://museum.myart.org.ua/marina/aivazovskyi-i-k-kav-iarnia-v-krymu/

Аналізуючи зображення прибережного поселення на картині «Кав'ярня в Криму», можна простежити точну передачу традиційної архітектурно-планувальної організації житла. Як зазначає у своєму дослідженні Е. Сейтасанов, кримськотатарська народна архітектура завжди формувалася в умовах складного рельєфу, де будинки зводилися терасами, органічно «вростаючи» в гірський схил [7]. Айвазовський тонко відчував цю архітектурну особливість: на його полотнах саклі (традиційні будинки) з пласкими дахами не порушують природної лінії ландшафту, а стають його логічним продовженням. Подібні місця були одними з тих просторів, де формувалася та передавалася унікальна музично-поетична традиція, яку детально розглядає у своєму дослідженні М. Шевцов [10]. Він акцентує увагу

на мистецтві ашиків – народних співців-поетів, які виступали перед публікою, супроводжуючи свій спів грою на традиційних інструментах. Зображуючи атмосферу кримської кав'ярні, Айвазовський фактично візуалізує те середовище, де століттями жила і розвивалася усна народна творчість. Художник зосереджується на деталях та загальному настрої неквапливої бесіди.

Гармонія між архітектурою, людиною та природою найкраще відчувається у вечірніх пейзажах Івана Айвазовського. На картинах «Місячна ніч у Криму. Гурзуф» (Рис. 2), «Вечір у Криму» (Рис. 3) та «Ніч у Криму. Вид на Аю-Даг» (Рис. 4) ми бачимо не просто краєвиди, а спокійне щоденне життя. Вечірні сутінки об'єднують силуети мінарету та звичайні будинки в один цілісний простір. Люди тут не просто випадкові фігури – вони органічно вписані в атмосферу буденності та тиші. Усе на полотні працює на створення єдиного настрою, де природа та побут існують у повній злагоді.



Рис. 2. І. Айвазовський, «Місячна ніч у Криму. Гурзуф», 1839. https://www.wikiart.org/uk/ivan-ayvazovskiy/misyachna-nich-u-krimu-gurzuf-1839



Рис. 3. І. Айвазовський, «Вечір у Криму», 1848. https://www.wikiart.org/uk/ivan-ayvazovskiy/vechir-u-krimu-1848



Рис. 4. І. Айвазовський, «Ніч в Криму. Вид на Аю-Даг», 1850.

У пізніших роботах, наприклад «Феодосія. Захід сонця» (Рис. 5), Айвазовський продовжує цю лінію, майстерно поєднуючи монументальність історичних пам'яток із повсякденним ритмом життя прибережних міст. Світло

в картинах використовується художником для того, щоб підкреслити сакральний і водночас домашній, затишний вимір кримськотатарського культурного ландшафту, про який згадує Т. Младенова [4]. Місто і море в цих роботах зливаються в єдиний живий організм, де культурна спадщина корінного народу є головним смисловим центром.



Рис. 5. І. Айвазовський, «Захід сонця у Феодосії», 1865. https://www.wikiart.org/uk/ivan-ayvazovskiy/zakhid-sontsya-u-feodosiyi-1865

У творчості Івана Айвазовського кримські та степові українські краєвиди не існують окремо – вони об'єднані спільним художнім світовідчуттям. Митець сприймав степ як «сухопутне море», застосовуючи до нього ті ж принципи побудови простору, що і в маринах [4]. Яскравим підтвердженням цього є полотно «Гарба в полі» (Рис. 6).



Рис. 6. І. Айваовський «Гарба в полі»), 1848. https://lnk.ua/SF7S25lN0

У цій роботі Айвазовський використовує специфічне світло-просторове планування. Низька лінія горизонту дозволяє небу домінувати над землею, займаючи дві третини композиції. Такий прийом створює відчуття безмежності, характерне як для морського обрію, так і для безкрайнього степу довкола Феодосії чи півдня України. Світло тут виступає головним архітектором простору: золотисті тони ранкового сонця та м'які лесування створюють ефект повітряної перспективи, яка об'єднує всі плани картини в єдине ціле.

Центральним символом, що поєднує ці ландшафти, стає гарба – традиційний візок, який був невід'ємним елементом побуту як у Криму, так і в степовій Україні. Вона виступає не просто жанровою деталлю, а метафорою руху та життєвого шляху. Маленький силует гарби на тлі

величного неба підкреслює філософський контраст між камерним людським буттям та вічністю природи. Таким чином, через колір та світло Айвазовський формує образ цілісного культурного простору, де дорога стає сполучною ланкою між різними горизонтами.

Спадщина Івана Айвазовського для художників півдня України та Криму стала не просто набором сюжетів, а особливим «світловим кодом». Як зазначає Н. Бондарчук, саме робота зі світлом та повітряною перспективою, закладена майстром, стала фундаментом, на якому виросла ціла плеяда живописців XX століття [1].

Для покоління митців минулого сторіччя, зокрема представників кримської пейзажної школи, характерним було поєднання класичного романтизму з пленерними пошуками. Художники почали використовувати сміливіші технічні засоби – мастихін, широкий мазок, локальні плями кольору. Проте, попри зміну пластичної мови, вони зберегли головне досягнення Айвазовського: здатність передати «дихання» південного сонця та вібрацію морського повітря. Світло в їхніх роботах продовжує підпорядковувати собі і сюжет, і колірну гаму, створюючи цілісний образ південного ландшафту.

У XXI столітті цей розвиток набуває нових значень. Марія Примоченко у своєму дослідженні підкреслює, що сучасний український пейзаж відходить від суто натуралістичного копіювання природи до її філософського осмислення. Сьогоднішні майстри часто звертаються до масштабних, «морських» за духом композицій, де світло стає символом пам’яті та національної ідентичності. Традиція Айвазовського продовжує жити в тому, як митці відчувають простір: через безкрайній горизонт та

непереможну силу сонячного сяйва, що об'єднує різні епохи в єдину історію українського мистецтва.

Висновки. Роль Івана Айвазовського як літописця кримськотатарської культури дозволяє об'єднати всі попередні спостереження у цілісний історичний та мистецький портрет. Творчість художника кримського періоду постає як унікальне візуальне свідчення життя корінного народу дев'ятнадцятого століття. Митець окрім ролі мариніста виступив уважним спостерігачем, який детально задокументував побутові та архітектурні особливості регіону. Аналіз таких полотен як «Кав'ярня в Криму» та «Місячна ніч у Криму. Гурзуф» підтверджує його здатність відтворювати традиційну житлову забудову та господарський уклад, що гармоніювали з природним рельєфом півострова.

Соціальний вимір культури отримав своє втілення через зображення місць громадського життя. У поєднанні з дослідженнями музичної та поетичної традиції ашиків, ці образи дозволяють нам побачити в роботах Айвазовського не просто пейзажі, а простір збереження духовної спадщини. Художник майстерно передав зв'язок між людиною та ландшафтом, де кожна деталь побуту стає частиною великої історії народу.

Важливим аспектом є формування цілісного південного простору, у якому Крим та материкова Україна об'єднуються спільним світловим кодом та символікою дороги. Ця єдність, зафіксована через образи гарб та нескінченних обріїв, підкреслює глибоке коріння та взаємозв'язок регіонів. Спадщина Айвазовського стала фундаментом для наступних поколінь митців, які продовжують розвивати його принципи роботи зі

світлом, наповнюючи їх новими філософськими змістами. Таким чином, доробок майстра є невід'ємною частиною культурної пам'яті, що зберігає ідентичність кримських татар та їхню нерозривну приналежність до ширшого українського контексту.

Список використаних джерел:

1. Бондарчук Н. О. Пейзаж у живописі кримських художників XX ст. (традиції, стильова еволюція, тенденції розвитку): автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київ, 2020. 20 с.

2. Брицький Петро. Україна та Крим: зв'язок в контексті історичних подій. URL: https://buk-visnyk.cv.ua/naukova-dumka/768/

3. Історія Криму та кримськотатарського народу / Бекірова Г., Іванець А., Тищенко Ю., Громенко С., Аблаєв Б. К.: «Кримська родина»; «Майстер Книг», 2020. 200 с.

4. Младенова Т. В. Діалогічні пролегомени культурного ландшафту Криму (український контекст). Культура України. 2019. Вип. 64. С. 138–147.

5. Наш Крим = Our Crimea = Bizim Qirimimiz. Вип. 1: Збірка статей за матеріалами Першої Міжнародної наукової конференції «Крим в історії України», присвяченої 700-літтю спорудження мечеті хана Узбека в Старому Криму / За ред. Д.С. Гордієнка та В.В. Корнієнка. К., 2015. 264 с.

6. Примоченко М. Ю. Особливості розвитку пейзажу в українському живописі XXI ст.: магістерська дипломна робота. Київ, 2022. 130 с.

7. Сейтасанов Е. Р. Архітектурно-планувальна організація кримськотатарського житла. Сучасні проблеми архітектури та містобудування. 2018. Вип. 51. С. 134–139.

8. Стешенко Н. Л., Бородай А. В. Видатні особистості в історії України: курс лекцій. Краматорськ: ДДМА, 2021. 180 с.

9. Хотин Ростислав. «Цар степу». URL: https://www.radiosvoboda.org/a/ivan-aivazovsky-ukrayina-kartyny/32941290.html

10. Шевцов М. Ю. Багатство художніх засобів у творчості кримськотатарських ашиків та українських кобзарів: компаративний аспект (на прикладі творів XVI–XIX ст). Київ, 2024. 47 с.

References:

1. Bondarchuk, N. O. (2020). Peizazh u zhyvopysi krymskykh khudozhnykiv XX st. (tradytsii, stylova evoliutsiia, tendentsii rozvytku) [Landscape in the painting of Crimean artists of the 20th century (traditions, stylistic evolution, development trends)]: avtoref. dys. kand. mystetstvoznavstva. Kyiv, 20 p. [in Ukrainian]

2. Brytskyi, Petro. Ukraina ta Krym: zv'iazok v konteksti istorychnykh podii [Ukraine and Crimea: connection in the context of historical events]. URL: https://buk-visnyk.cv.ua/naukova-dumka/768/

3. Bekirova, H., Ivanets, A., Tyshchenko, Yu., Hromenko, S., & Ablaiev, B. (2020). Istoriia Krymu ta krymskotatarskoho narodu [History of Crimea and the Crimean Tatar people]. Kyiv: "Krymska rodyna"; "Maister Knyh", 200 p. [in Ukrainian]

4. Mladenova, T. V. (2019). Dialohichni prolehomeny kulturnoho landshaftu Krymu (ukrainskyi kontekst) [Dialogical prolegomena of the cultural landscape of Crimea (Ukrainian context)]. Kultura Ukrainy, Issue 64, pp. 138–147. [in Ukrainian]

5. Nash Krym = Our Crimea = Bizim Qirimimiz. (2015). Issue 1: zbirka statei za materialamy Pershoi Mizhnarodnoi

naukovoi konferentsii “Krym v istorii Ukrainy”, prysviachenoi 700-littiu sporudzhennia mecheti khana Uzbeka v Staromu Krymu [Collection of articles based on the materials of the First International Scientific Conference “Crimea in the History of Ukraine”, dedicated to the 700th anniversary of the construction of Khan Uzbek Mosque in Old Crimea] / Eds. D. S. Hordiienko & V. V. Korniienko. Kyiv, 264 p. [in Ukrainian]

6. Prymochenko, M. Yu. (2022). Osoblyvosti rozvytku peizazhu v ukrainskomu zhyvopysi XXI st. [Features of landscape development in Ukrainian painting of the 21st century]: mahisterska dyplomna robota. Kyiv, 130 p. [in Ukrainian]

7. Seitasanov, E. R. (2018). Arkhitekturno-planuvalna orhanizatsiia krymskotatarskoho zhytla [Architectural and planning organization of Crimean Tatar housing]. Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia, Issue 51, pp. 134–139. [in Ukrainian]

8. Steshenko, N. L., & Borodai, A. V. (2021). Vydatni osobystosti v istorii Ukrainy: kurs lektsii [Outstanding personalities in the history of Ukraine: lecture course]. Kramatorsk: DDMA, 180 p. [in Ukrainian]

9. Khotyn, Rostyslav. “Tsar stepu” [“King of the Steppe”]. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/ivan-aivazovsky-ukrayina-kartyny/32941290.html

10. Shevtsov, M. Yu. (2024). Bahatstvo khudozhnikh zasobiv u tvorchosti krymskotatarskykh ashykiv ta ukrainskykh kobzariv: komparatyvnyi aspekt (na prykladi tvoriv XVI–XIX st.) [The richness of artistic means in the works of Crimean Tatar ashiks and Ukrainian kobzars: comparative aspect (based on works of the 16th–19th centuries)]. Kyiv, 47 p. [in Ukrainian]

DOI: https://doi.org/10.28925/3041-1505.2026.75
УДК 75.034.7:7.04.017

Громадська Юлія Максимівна,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна
ORCID: 0009-0003-2822-5818
e-mail:ymhromadska.fomd22@kubg.edu.ua

Hromadska Yuliia Maksymivna,
a student of the first (bachelor's) level of higher education,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
ORCID: 0009-0003-2822-5818
e-mail:ymhromadska.fomd22@kubg.edu.ua

САКРАЛЬНА ПРИРОДА СВІТЛА У ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ БАРОКО

THE SACRED NATURE OF LIGHT IN THE VISUAL CULTURE OF THE BAROQUE

Анотація. У статті досліджується сакральна природа світла як ключовий семантичний та естетичний компонент візуальної культури бароко. Метою роботи є визначення ролі світла як носія духовного змісту у живописі XVII століття та з'ясування його зв'язку з богословською традицією християнства. Актуальність теми зумовлена необхідністю комплексного осмислення світла не лише як формально-стилістичного засобу, але як феномену, що поєднує релігійну символіку, філософське мислення та художню практику.

У статті розглянуто трансформацію богословського уявлення про фаворське світло як божественну енергію, що не належить до створеного світу у художню систему бароко. Проаналізовано особливості функціонування світла в композиційній структурі творів європейських майстрів XVII століття. Показано, що світло виступає засобом формування духовної ієрархії образів, інструментом акцентування сакрального центру композиції та способом створення емоційно-містичного впливу на глядача.

На прикладі творчості Мікеланджело Мерізі да Караваджо, Рембрандта ван Рейна, Пітера Пауля Рубенса та Жорж де Латура доведено, що світло в бароковому живописі виконує не лише функцію просторової організації, а стає метафорою божественного одкровення. У результаті дослідження встановлено, що сакральна природа світла в бароковій культурі формує синтетичну модель художнього мислення, в якій поєднуються богословські концепції та візуальні практики.

Ключові слова: сакральне світло, бароко, світлотінь, духовна ієрархія, символіка світла, візуальна культура, живопис XVII століття.

Abstract. The article examines the sacred nature of light as a key semantic and aesthetic component of Baroque visual culture. The purpose of the study is to determine the role of light as a carrier of spiritual meaning in seventeenth-century painting and to clarify its connection with Christian theological tradition. The relevance of the topic lies in the need for a comprehensive understanding of light not only as a stylistic or technical device but as a phenomenon that integrates religious symbolism, philosophical thought, and artistic practice.

The research analyzes the transformation of the theological concept of divine (Tabor) light, interpreted as uncreated

divine energy, into the artistic system of the Baroque period. Particular attention is paid to the functioning of light within the compositional structure of paintings by European masters of the seventeenth century. It is demonstrated that light forms a spiritual hierarchy of images, emphasizes the sacred center of the composition, and creates a mystical emotional impact on the viewer.

Based on the works of Michelangelo Merisi da Caravaggio, Rembrandt van Rijn, Peter Paul Rubens and Georges de la Tour, the study proves that light in Baroque painting operates not merely as a means of spatial organization but as a metaphor for divine revelation. The findings confirm that the sacred nature of light in Baroque culture represents a synthetic model of artistic thinking that unites theological concepts with visual expression.

Keywords: sacred light, Baroque art, symbolism of light, divine illumination, spiritual hierarchy, seventeenth-century painting

Вступ. Світло в європейській культурі XVII століття постає не лише фізичною категорією, а універсальним символом божественної присутності, істини та одкровення. Барокова епоха, сформована в контексті Контрреформації та глибоких духовних трансформацій, переосмислює традиційне християнське розуміння світла як прояву божественної енергії та надає йому нової художньої форми. Світло стає активним учасником композиції, носієм сакрального змісту та інструментом впливу на глядача.

Особливого значення набуває взаємозв'язок між богословською концепцією фаворського світла та художніми практиками бароко. У живописі XVII століття світло перестає бути нейтральним середовищем і

перетворюється на семантичний центр композиції.

Постановка проблеми. У сучасному мистецтвознавстві світло барокового живопису здебільшого аналізується як технічний прийом або стильова характеристика (зокрема у контексті кьяроскуро). Проте недостатньо дослідженим залишається питання сакральної природи світла як носія духовного сенсу. Виникає потреба комплексного осмислення світла як феномену, що поєднує богословську традицію та художню мову бароко.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Богословське трактування божественного світла пов'язане з вченням Григорія Палама про нетварну енергію, яка може бути сприйнята людиною духовно. У філософських дослідженнях сакрального світла воно розглядається як форма божественної присутності.

У мистецтвознавстві проблему світла активно досліджували у працях, присвячених творчості Караваджо, Рембрандта ван Рейна та Пітера Пауля Рубенса. Однак переважна більшість досліджень зосереджена на стилістичних аспектах світлотіні, тоді як символічний та сакральний вимір світла потребує додаткового аналізу.

Мета статті. Метою статті є дослідити сакральну природу світла у візуальній культурі бароко та визначити його функцію як носія духовного змісту у живописі XVII століття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сакральна інтерпретація світла у бароковій культурі має глибокі богословські витоки. У християнській традиції світло ототожнюється з божественною істиною, одкровенням та благодаттю. Особливе значення має подія Преображення Господнього, де світло постає як прояв нетварної енергії. Вчення про божественне світло було систематизоване у працях Григорія Палама, який наголошував на розрізненні

сутності Бога та Його енергій. Світло у цьому контексті не є матеріальним явищем, а духовною реальністю, доступною містичному споглядання.

У добу бароко, позначену інтенсивними релігійними дискусіями та впливом Контрреформації, мистецтво набуває функції візуальної проповіді. Тридентський собор підкреслив необхідність емоційного впливу образу на віруючого, що сприяло формуванню нової моделі художнього мислення. Світло стає одним із ключових засобів створення переконливого духовного досвіду. Таким чином, сакральна символіка світла у бароко формується на перетині богословської доктрини, містичної традиції та художньої практики. У бароковому живописі світло перестає бути рівномірним освітленням простору. Воно концентрується, прорізає темряву, створює ефект раптовості. Саме цей принцип стає характерним для творчості Караваджо.

У картині «Покликання святого Матвія» промінь світла, що входить з правого верхнього кута, не має природного джерела в межах композиції. Його походження є символічним – це знак божественного втручання. Світло виділяє момент духовного вибору, фіксує кульмінацію події та перетворює буденний простір на сцену сакрального акту (див. іл. 1).



Ілюстрація 1. Караваджо. Покликання святого Матвія. 1599–1600. Церква Сан-Луїджі-деї-Франчезі, Рим.

Тут світло виконує не лише пластичну, а й семантичну функцію. Воно структурує простір, визначає центр композиції та формує драматургію образу. Контраст між темрявою і світлом набуває значення протиставлення гріховного та божественного, профанного та сакрального.

У творчості Рембрандта ван Рейна світло набуває іншого характеру. Воно стає м'яким, глибоким, внутрішньо зосередженим. Якщо у Караваджо світло є актом зовнішнього втручання, то у Рембрандта воно часто пов'язане з внутрішнім духовним станом персонажа.

У картині «Повернення блудного сина» світловий центр зосереджений на обличчі батька та його руках (див. іл. 2). Саме руки, освітлені теплим сяйвом, стають символом милосердя. Світло тут не агресивне, а співчутливе; воно не прорізає темряву, а поступово розкриває духовну

глибину сцени. Такий підхід свідчить про психологізацію сакрального світла. Воно перестає бути лише знаком божественної сили і стає образом духовного прозріння, внутрішнього перетворення.



Ілюстрація 2. Рембрандт ван Рейн. Повернення блудного сина. 1668–1669. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург

У творчості Пітера Пауля Рубенса світло пов’язане з динамікою та піднесенням. У великих вівтарних

композиціях воно формує вертикальну структуру простору, що символізує зв'язок між небом і землею. Світлові акценти спрямовують погляд глядача вгору, підкреслюючи трансцендентний вимір події. У сценах Вознесіння або Воздвиження Хреста світло виступає як знак небесної присутності. Воно не лише освітлює фігури, але підсилює рух, напругу та експресію (див. іл. 3).



Ілюстрація 3. Пітер Пауль Рубенс. Воздвиження Хреста. 1610–1611. Собор Антверпенської Богоматері, Антверпен.

У цьому випадку світло стає інструментом

монументалізації сакрального простору. Барокова композиція підпорядковується принципу ієрархії. Освітлені фігури набувають статусу духовно значущих, тоді як занурені у тінь персонажі символізують другорядність або профанність. Такий принцип відповідає бароковій моделі світобачення, у якій світ сприймається як театр божественної дії. Світло виступає своєрідним режисером цього театру, визначаючи акценти та смислові центри.

На відміну від драматичного світла Караваджо чи монументальної експресії Рубенса, у творчості Латура сакральне світло набуває характеру внутрішнього мовчання. Його композиції побудовані на принципі зосередженого світлового осередку, який існує в замкненому темному просторі. Світло не вторгається у світ – воно народжується всередині нього.

У «Марії Магдалини зі свічкою» джерело світла гранично конкретне – полум'я свічки. Проте його значення виходить далеко за межі фізичної функції освітлення. Свічка стає символом крихкої, але незгасної духовної присутності. Полум'я не агресивне, не театралізоване; воно спокійне й рівне. Саме ця стриманість створює атмосферу глибокої інтимності. Обличчя Магдалини занурене у м'яке світіння, яке поступово розчиняється у темряві. Тіні тут не контрастні, а бархатисті. Вони не протистоять світлу, а співіснують із ним. Така світлотіньова модель формує відчуття духовного простору, де зовнішній світ зникає, залишаючи лише акт внутрішнього споглядання.

Темрява, що оточує сцену, стає не символом гріха, а умовою духовної концентрації На відміну від італійського бароко, де світло часто виступає знаком божественного втручання, у Латура воно є знаком внутрішнього прозріння. Це не світло одкровення, а світло усвідомлення. Його сакральність полягає в тиші. Воно не драматизує, а

звільняє простір від зайвого.

Композиція побудована таким чином, що погляд глядача автоматично фіксується на світловому центрі. Світло формує замкнений колообіг: від полум'я – до обличчя – до рук – і знову до полум'я. Цей ритм створює медитативний ефект. Глядач не стає свідком події, як у Караваджо, а учасником духовного стану. Таким чином, Латур розвиває іншу модель сакрального світла – інтеріоризовану, психологічну, позбавлену зовнішнього пафосу. Його світло – це світло покаяння, тиші та внутрішньої трансформації. Воно не прорізає темряву, а співіснує з нею, перетворюючи ніч на простір духовного діалогу (див. іл. 4).



Ілюстрація 4. Жорж де Латур. Марія Магдалина зі свічкою. Бл. 1640. Музей мистецтв округу Лос-Анджелес.

Висновки. Дослідження показало, що світло у візуальній культурі бароко функціонує як багаторівневий феномен, що поєднує богословську символіку та художню інновацію. Воно виконує семантичну, композиційну, психологічну та містичну функції. Світло в бароковому живописі є не лише елементом пластичної організації, а метафорою божественного одкровення та духовного перетворення. Його сакральна природа полягає у здатності поєднувати матеріальне й трансцендентне, видиме й невидиме.

Список використаних джерел:

1. Belting H. Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art. Chicago : University of Chicago Press, 1994. 651 p.
2. Belting H. An anthropology of images: Picture, medium, body. Princeton : Princeton University Press, 2011. 256 p.
3. Conisbee P. Georges de La Tour and his world. New Haven ; London : Yale University Press, 1996. 304 p.
4. Freedberg D. The power of images: Studies in the history and theory of response. Chicago : University of Chicago Press, 2021. 560 p.
5. Graham-Dixon A. Caravaggio: A life sacred and profane. London : Penguin Books, 2011. 512 p.
6. Hills H. Rethinking the Baroque. Farnham : Ashgate Publishing, 2011. 312 p.
7. Langdon H. Caravaggio: A life. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1999. 480 p.
8. Palamas G. The Triads. New York : Paulist Press, 2019. 200 p.
9. Schwartz G. Rembrandt: His life, his paintings. New Haven : Yale University Press, 1985. 384 p.
10. Smith J. C. Sensuous worship: Jesuits and the art of the early Catholic Reformation in Germany. Princeton : Princeton University Press, 2018. 320 p.

11. Stoichita V. I. Visionary experience in the Golden Age of Spanish art. London : Reaktion Books, 1995. 240 p.

12. Westermann M. Rembrandt. London : Thames & Hudson, 2022. 320 p.

13. Wittkower R. Art and architecture in Italy 1600–1750. 6th ed. New Haven : Yale University Press, 1999. 480 p.

References:

1. Belting, H. (1994). Likeness and presence: A history of the image before the era of art. University of Chicago Press.

2. Belting, H. (2011). An anthropology of images: Picture, medium, body. Princeton University Press.

3. Conisbee, P. (1996). Georges de La Tour and his world. Yale University Press.

4. Freedberg, D. (2021). The power of images: Studies in the history and theory of response. University of Chicago Press.

5. Graham-Dixon, A. (2011). Caravaggio: A life sacred and profane. Penguin Books.

6. Hills, H. (2011). Rethinking the Baroque. Ashgate Publishing.

7. Langdon, H. (1999). Caravaggio: A life. Farrar, Straus and Giroux.

8. Palamas, G. (2019). The Triads. Paulist Press.

9. Schwartz, G. (1985). Rembrandt: His life, his paintings. Yale University Press.

10. Smith, J. C. (2018). Sensuous worship: Jesuits and the art of the early Catholic Reformation in Germany. Princeton University Press.

11. Stoichita, V. I. (1995). Visionary experience in the Golden Age of Spanish art. Reaktion Books.

12. Westermann, M. (2022). Rembrandt. Thames & Hudson.

13. Wittkower, R. (1999). Art and architecture in Italy 1600–1750 (6th ed.). Yale University Press.

DOI: https://doi.org/10.28925/3041-1505.2026.76
УДК 7.03:7.046.3+398.4(=161.2)

Ісаєва Єлизавета Сергіївна
студентка кафедри образотворчого мистецтва,
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка, м. Київ
ysisaieva.fomd22@kubg.edu.ua
ORCID ID: 0009-0003-2646-9587

Isayeva Elizaveta Serhiivna
student of the Department of Fine Arts,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv
ysisaieva.fomd22@kubg.edu.ua
ORCID ID: 0009-0003-2646-9587

ОБРАЗИ ЯЗИЧНИЦЬКИХ БОГІВ ПАНТЕОНУ КНЯЗЯ ВОЛОДИМИРА В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ТРАДИЦІЇ

IMAGES OF PAGAN GODS OF VOLODYMYR'S PANTHEON IN THE EUROPEAN ARTISTIC TRADITION

Анотація. У статті розглядається комплексний аналіз візуальної інтерпретації язичницьких богів пантеону князя Володимира Пантеон князя Володимира у контексті європейської художньої традиції та сучасної візуальної культури. Дослідження зосереджене на формуванні, трансформації та художньому переосмисленні міфологічних образів, що походять із ранньослов'янської релігійної системи та згодом набули нового значення в культурному та мистецькому дискурсі. Проаналізовано

символічні значення та архетипічні характеристики основних божеств пантеону, а також їх роль у формуванні світоглядних уявлень ранньосередньовічного суспільства. Оскільки автентичні візуальні зображення цих персонажів не збереглися, іх образи були реконструйовані через поєднання історичних інтерпретацій, порівняльної міфології та художньої уяви, що призвело до багаторівневого переосмислення в різні історичні періоди.

Особливу увагу приділено впливу європейських міфологічних та художніх традицій, зокрема античних, середньовічних та романтичних візуальних моделей, на формування сучасних образів слов'янських язичницьких персонажів. У результаті цього виникають гібридні візуальні системи, у яких поєднуються історичні, міфологічні та фантазійні елементи. У сучасному мистецтві, зокрема в цифровій ілюстрації, концепт-арті та фентезі-дизайні, язичницькі образи функціонують не як статичні історичні фігури, а як динамічні архетипи, що постійно переосмислюються у межах сучасної візуальної мови. Вони стають символічними конструкціями, які відображають універсальні теми: владу, природу, космічний порядок і людське буття. Дослідження демонструє, що міфологічні образи язичницьких богів залишаються живою та змінною семіотичною системою, яка поєднує давнє міфологічне мислення із сучасною художньою практикою та продовжує впливати на формування візуальної культури.

Ключові слова: язичницька міфологія; пантеон князя Володимира; візуальний образ; символіка; сучасне мистецтво; концепт-арт; художня інтерпретація.

Abstract. The article considers a comprehensive analysis of the visual interpretation of the pagan gods of the pantheon

of Prince Volodymyr The Pantheon of Prince Volodymyr in the context of European artistic tradition and modern visual culture. The study focuses on the formation, transformation and artistic reinterpretation of mythological images originating from the early Slavic religious system and subsequently acquiring new meaning in cultural and artistic discourse. The symbolic meanings and archetypal characteristics of the main deities of the pantheon are analyzed, as well as their role in the formation of worldviews of early medieval society. Since authentic visual images of these characters have not survived, their images were reconstructed through a combination of historical interpretations, comparative mythology and artistic imagination, which led to a multi-level reinterpretation in different historical periods.

Particular attention is paid to the influence of European mythological and artistic traditions, in particular ancient, medieval and romantic visual models, on the formation of modern images of Slavic pagan characters. As a result, hybrid visual systems arise, combining historical, mythological and fantasy elements. In contemporary art, in particular in digital illustration, concept art and fantasy design, pagan images function not as static historical figures, but as dynamic archetypes, constantly reinterpreted within the framework of modern visual language. They become symbolic constructions that reflect universal themes: power, nature, cosmic order and human existence. The study demonstrates that mythological images of pagan gods remain a living and changing semiotic system that combines ancient mythological thinking with modern artistic practice and continues to influence the formation of visual culture.

Keywords: pagan mythology; Pantheon of Prince Volodymyr; visual image; symbolism; contemporary art; concept art; artistic interpretation.

Вступ. Язичницька міфологія є важливою частиною культурної спадщини, що продовжує впливати на сучасне мистецтво та візуальну культуру. Особливий інтерес викликають образи богів пантеону князя Володимира, які, попри відсутність автентичних зображень, збереглися у культурній пам'яті через міфологічні описи, фольклор та подальші художні інтерпретації. Також у сучасному мистецтві інтерес до язичницьких образів значно посилився завдяки розвитку цифрової ілюстрації, концепт-арту та фентезійної естетики. Так, художники активно переосмислюють міфологічні архетипи, поєднуючи історичні уявлення із сучасними візуальними підходами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій показує, що питання слов'янської міфології розглядалися у працях М. Поповича, В. Шаяна, С. Плачинди, а також у дослідженнях зарубіжних авторів, присвячених архетипам та міфологічному мисленню. Саме таким чином метою статті є аналіз візуальних образів язичницьких богів пантеону князя Володимира та особливостей їх художньої інтерпретації в європейській традиції і сучасному мистецтві.

Постановка проблеми. Візуальні образи язичницьких богів пантеону князя Володимира сьогодні викликають значний інтерес у контексті сучасного мистецтва та культурних досліджень. Це пов'язано з тим, що дохристиянська міфологія Київської Русі поступово перетворюється на джерело художніх інтерпретацій, які використовуються у живописі, ілюстрації, цифровому мистецтві та концепт-арті. У традиційному історичному контексті пантеон князя Володимира розглядається як спроба впорядкування язичницьких вірувань у межах державної ідеології кінця X століття. Однак у сучасному мистецтвознавчому дискурсі ці образи набувають нового значення – вони сприймаються не лише як релігійні символи, а як архетипічні художні форми.

Проблема полягає в тому, що первинні зображення язичницьких богів не збереглися, тому їх візуальна реконструкція в мистецтві базується на поєднанні історичних джерел, міфологічних описів та творчої інтерпретації художників. Це створює різні підходи до формування образів, які часто суттєво відрізняються між собою.

Питання слов'янської міфології та її символіки розглядалося в працях багатьох дослідників. Зокрема, у роботах Володимира Шаяна підкреслюється духовно-символічна природа язичницьких вірувань, де божества розглядаються як відображення природних і космічних сил. У словникових і міфологічних дослідженнях Сергія Плачинди систематизуються образи богів, їх функції та атрибути, що дозволяє реконструювати базові візуальні характеристики кожного персонажа пантеону.

Філософський та культурологічний контекст дохристиянської культури Київської Русі розглядається у працях Мирослава Поповича, де язичництво подається як складна система світогляду, що впливала на формування культурних образів.

З точки зору загальної теорії міфу важливими є концепції Mircea Eliade, який розглядає міфологічні образи як прояви сакрального, що повторюються у різних культурах через архетипи.

Також значний внесок у розуміння універсальних міфологічних структур зробив Joseph Campbell, який описував повторювані архетипи героїв і божеств у світових міфологіях.

Мета статті. Метою даної статті є аналіз візуальних образів язичницьких богів пантеону князя Володимира та дослідження особливостей їх інтерпретації у сучасному мистецтві, з урахуванням символічного та архетипічного значення.

Методи дослідження. У роботі використано комплекс методів мистецтвознавчого та культурологічного аналізу, що дозволяють дослідити візуальні особливості образів язичницьких богів та специфіку їх художньої інтерпретації.

- Основним є мистецтвознавчий аналіз, спрямований на вивчення формальних характеристик зображень: композиції, колористики, стилістики та загальної образної структури.
- Іконографічний метод застосовано для визначення ключових символів, атрибутів і візуальних маркерів язичницьких божеств, що дозволяє відтворити їх умовні образи в мистецтві.
- Порівняльний метод використано для зіставлення образів богів пантеону князя Володимира з аналогічними персонажами європейської міфологічної традиції, що дає змогу виявити спільні архетипні риси та відмінності у візуальній інтерпретації.
- Метод візуального аналізу дозволяє розглядати сучасні художні роботи (живопис, цифрове мистецтво, ілюстрація) з точки зору образної побудови та художніх засобів виразності.

1. Символіка язичницьких богів пантеону князя володимира.

Пантеон князя Володимира є спробою впорядкування дохристиянських вірувань Київської Русі та формування єдиної системи язичницьких божеств. Попри відсутність автентичних зображень, їхні образи можуть бути реконструйовані через міфологічні описи та подальші культурні інтерпретації, що дозволяє аналізувати їх як візуально-символічні структури.

Перун у структурі пантеону виступає як божество грому, блискавки та військової сили. Його образ пов’язаний із уявленням про небесну енергію та захисну

функцію влади. У візуальному мистецтві цей архетип зазвичай розкривається через динамічну композицію, різкі діагональні лінії та контрастне освітлення, що створює відчуття напруги і руху. Подібні принципи можна простежити у європейській традиції романтичного історичного живопису, де міфологічні та героїчні сцени будуються через драматизацію простору та світлотінь. Таким чином у сучасній візуальній культурі (зокрема в концепт-арті та фентезійній ілюстрації) Перун часто інтерпретується як образ воїна або небесного захисника, що підкреслює його архетипічну спорідненість з іншими індоєвропейськими божествами, такими як скандинавський Тор.

Дажбог у міфологічній системі сприймається як сонячне божество, пов'язане з життєдайною енергією, світлом і природним циклом. Його образ відображає уявлення про гармонію та постійне оновлення природи. У візуальному мистецтві символіка Дажбога реалізується через коло, радіальні композиції, теплу кольорову гаму та мотиви світіння або випромінювання. Такі засоби виразності формують образ стабільності та космічного порядку. Таким чином, у сучасних художніх інтерпретаціях цей архетип часто набуває універсального характеру «сонячної сили», що виходить за межі конкретної міфології та наближається до загальних символів світла в європейській художній традиції. А вже у сучасних художніх інтерпретаціях цей архетип часто набуває універсального характеру «сонячної сили», що виходить за межі конкретної міфології та наближається до загальних символів світла в європейській художній традиції.

Мокош у пантеоні виступає як жіноче божество, пов'язане із землею, родючістю та долею. Її образ відображає уявлення про життєвий цикл, турботу та

природну гармонію. У візуальному мистецтві символіка Мокош проявляється через м'які пластичні форми, плавні лінії, рослинні мотиви та образи тканини або прядіння, що символізують долю та зв'язок поколінь. Вже у сучасних художніх інтерпретаціях Мокош часто набуває значення архетипу «матері-природи», що поєднує тілесність, землю та циклічність життя.

Хорс у структурі пантеону князя Володимира Пантеон князя Володимира зазвичай пов'язується з уявленнями про сонячне світило та небесний рух. Його образ досить складний для однозначної інтерпретації, однак у більшості досліджень він розглядається як божество, пов'язане з циклічністю часу, рухом сонця та впорядкованістю космосу. У візуальному мистецтві потенційна інтерпретація Хорса логічно тяжіє до сонячної символіки: коло, світло, радіальні структури та рівномірна композиція. На відміну від більш «динамічних» образів, таких як Перун, цей архетип сприймається як більш статичний і гармонійний, що підкреслює ідею стабільного космічного порядку.

Семаргл у пантеоні князя Володимира є одним із найбільш загадкових персонажів, оскільки його функції та візуальний образ не мають однозначного тлумачення в джерелах. У дослідженнях його часто описують як божество, пов'язане з вогнем, охороною посівів або посередництвом між світами. У візуальному аспекті Семаргл зазвичай інтерпретується через змішані, гібридні форми, що поєднують риси тварин і міфологічних істот. Це створює відчуття межовості образу — між природним і сакральним, людським і надприродним. У сучасному мистецтві такі персонажі часто стають основою для складних фантазійних візуалізацій, де важливу роль відіграє не точність реконструкції, а символічна багатозначність образу.

Окрім офіційно зафіксованих божеств пантеону князя Володимира, у ширшій слов'янській міфології важливе місце займає образ Велеса. Велес займає особливе місце як божество, пов'язане з природою, тваринним світом, багатством і потойбічним простором. Його образ є дуальним, поєднуючи мудрість, магічне знання та зв'язок із підземним світом. Наприклад, у візуальній інтерпретації Велес часто розкривається через органічні форми, природні текстури та приглушену, «земну» палітру кольорів. Символічно він пов'язується з лісом, тваринами та стихією дикої природи. А вже у сучасному мистецтві цей образ тяжіє до містичних і неоміфологічних інтерпретацій, де акцент робиться на його архетипічній ролі «провідника між світами».

Таким чином, образи язичницьких богів пантеону князя Володимира формують систему архетипічних візуально-символічних моделей, які відображають уявлення давнього суспільства про природу, владу та космос. У сучасному мистецтві ці образи трансформуються, але зберігають базову символічну структуру, що дозволяє їм залишатися актуальними у різних художніх практиках.

2. Візуальні образи в європейській художній традиції.

Якщо подивитися на те, як у європейському мистецтві зображували міфологічних богів, можна помітити досить стійку систему образів. Ще з античності художники намагалися не просто зобразити персонажа, а передати через нього певну ідею – силу, світло, мудрість або хаос. Саме тому кожен образ поступово отримував свої візуальні ознаки: атрибути, символи, характерні пози або зв'язок із природними явищами.

У добу Відродження ці образи стали більш живими й емоційними. Художники почали більше уваги приділяти не тільки символу, а й людиноподібності фігур. Міфологічні

сцени набули динаміки, складної композиції та виразної світлотіні. У результаті божества почали сприйматися не лише як умовні символи, а як повноцінні художні образи з характером і внутрішнім станом. У період романтизму інтерес до міфології ще більше посилився. Тут важливими стали емоції та взаємодія людини з природою. Стихії – грім, блискавка, сонце, вітер – почали відігравати активну роль у формуванні образу. Вони вже не були просто тлом, а ставали частиною самої суті персонажа.

Образ бога грому в різних європейських культурах має подібну візуальну логіку. Це завжди постать сили, пов'язана з небом, зброєю та блискавкою. У скандинавській міфології це Тор, у грецькій – Зевс. Незважаючи на різні культурні контексти, їхні візуальні риси схожі: динамічні пози, відчуття напруги, символи сили. Це допомагає зрозуміти, чому подібним чином може інтерпретуватися й образ Перуна.

Сонячні божества, навпаки, зазвичай передаються через світло, круглі форми, симетрію та теплу кольорову гаму. Вони асоціюються зі стабільністю, життям і природним циклом. Такі образи виглядають більш гармонійними та спокійними.

Окремо можна виділити образи, пов'язані з природою та підземним світом. Вони зазвичай мають більш складну, «органічну» структуру, темнішу палітру та менш симетричну композицію. Це створює відчуття глибини та прихованих процесів.

Таким чином, у європейській художній традиції сформувалися стійкі візуальні архетипи міфологічних образів. Саме ці архетипи впливають на сучасне мистецтво і пояснюють, чому навіть у різних культурах божества часто зображуються подібним чином.

Висновки. У результаті проведеного аналізу можна

зробити висновок, що образи язичницьких богів пантеону князя Володимира формують складну систему символічних і візуальних архетипів, які відображають уявлення давнього суспільства про природу, владу та космос. Попри відсутність автентичних зображень, ці образи можуть бути реконструйовані через міфологічні описи та подальші культурні інтерпретації, що дозволяє розглядати їх як об'єкти мистецтвознавчого аналізу.

Європейська художня традиція відіграє важливу роль у формуванні способів візуального сприйняття міфологічних персонажів. Від античності до сучасності закріплюються стійкі образні моделі, пов'язані зі стихіями, світлом, природою та людськими емоціями. Саме ці моделі впливають на те, як сьогодні інтерпретуються язичницькі божества, зокрема через їхнє співвіднесення з універсальними архетипами. У сучасному мистецтві міфологічні образи постійно набувають нових форм і значень, залишаючись при цьому впізнаваними завдяки збереженню базових символічних структур. Цифрове мистецтво, концепт-арт та фентезійна культура активно переосмислюють ці образи, поєднуючи історичні уявлення з сучасними візуальними технологіями.

Таким чином, можна стверджувати, що язичницькі образи не є статичними історичними залишками, а продовжують жити в культурі як динамічні символи, здатні змінюватися та адаптуватися до нових художніх контекстів.

Список використаних джерел:

1. Попович, М. В. (1998). Нарис історії культури України. АртЕк.

2. Плачинда, С. П. (2017). Міфи і легенди давньої України. ФОП Стебеляк.

3. Шаян, В. (1987). Віра предків наших. Видання Українського Золотого Слова.
4. Eliade, M. (1991). Images and symbols: Studies in religious symbolism. Princeton University Press.
5. Eliade, M. (2005). The myth of the eternal return. Princeton University Press.
6. Campbell, J. (2008). The hero with a thousand faces. New World Library.
7. Gimbutas, M. (1971). The Slavs. Thames and Hudson.
8. Dumézil, G. (1973). Gods of the ancient Northmen. University of California Press.

References:

1. Popovych, M. V. (1998). Narys istorii kultury Ukrainy. ArtEk. [in Ukrainian].
2. Plachynda, S. P. (2017). Mify i lehendy davnoi Ukrainy. FOP Stebeliak. [in Ukrainian].
3. Shaian, V. (1987). Vira predkiv nashykh. Vydannia Ukrainskoho Zolotoho Slova. [in Ukrainian].
4. Eliade, M. (1991). Images and symbols: Studies in religious symbolism. Princeton University Press.
5. Eliade, M. (2005). The myth of the eternal return. Princeton University Press.
6. Campbell, J. (2008). The hero with a thousand faces. New World Library.
7. Gimbutas, M. (1971). The Slavs. Thames and Hudson.
8. Dumézil, G. (1973). Gods of the ancient Northmen. University of California Press.

DOI: https://doi.org/10.28925/3041-1505.2026.77
УДК 7.01:004.738.5:316.77

Кальянова Анжеліна
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна
https://orcid.org/0009-0008-9958-7134
aikalianova.fomd22@kubg.edu.ua

Kalianova Anzhelina
student of the first (bachelor's) level of higher education,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine
https://orcid.org/0009-0008-9958-7134
aikalianova.fomd22@kubg.edu.ua

ВПЛИВ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ НА ТВОРЧІСТЬ ХУДОЖНИКІВ

THE IMPACT OF SOCIAL MEDIA ON THE ARTISTS` CREATIVITY

Анотація. Мистецтво є важливим фактором у розвитку культурного життя людей. У сучасному суспільстві невпинно розвивається роль візуальної комунікації, і з появою нових технологій та Штучного Інтелекту постає питання: «Чи потрібне нам справжнє мистецтво?» У статті актуалізується проблема використання художниками соціальних мереж для просування власних робіт, та як це впливає на творчість. Відзначаються позитивні та

негативні сторони інтернету: соціальні мережі показані не тільки як інструмент та нові шляхи як художники заробляють та рекламують себе, а і їхній вплив на життя, ментальний стан та креативність.

Ключові слова: мистецтво, соціальні мережі, творчість.

Abstract. Art is an important factor in the development of people's cultural life. In modern society, the role of visual communication is constantly progressing, and with the creation of new technologies and Artificial Intelligence, the question stands: Do we need real art?

The article highlights the problem of artists using social media to promote their own works, and how it affects creativity. It demonstrates the positive and negative sides of the Internet: social media is shown not only as a tool and new ways for artists to earn and advertise themselves, but also as something with a large impact on life, mental state, and creativity.

Keywords: Art, social media, creativity.

Вступ. На сьогоднішній день, соціальні мережі є великою та значущою частиною сучасного світового суспільства – вони є ефективним засобом комунікації між людьми. Для більшості митців вони можуть використовуватись як допомога у розвитку власної кар'єри. Ці технології надають можливості для творчого самовираження, позиціонування себе на ринку та сприяють максимальному розширенню аудиторії, завдяки чому зростає популярність творчості художника. Відео чи пости можуть з легкістю набрати мільйони переглядів, незалежно від місця публікації – мережі зараз можуть охоплювати людей зі всього світу. Завдяки цьому, легшим стає маркетинг. Продаж творів у соціальних мережах став

одним з найприбутковіших способів заробітку для митців. Але інтернет може бути як корисним інструментом для розвитку культури, так і негативно впливати на її сприйняття – саме через цифрові мережі художники можуть втратити натхнення до створення.

Постановка проблеми. Можливість миттєво поширювати свою творчість є важливим моментом для митців, які хочуть розширити охоплення замість показу робіт у галереях, як робили раніше. У соціальних мережах є також можливість взаємодіяти зі своєю аудиторією і отримувати критику через коментарі. Але, на жаль, є і негативні сторони інтернету. Розміщення творів у соціальних мережах несе ризик крадіжки і використання без вашого дозволу.

Багато митців вже викладаютьсвої творчі роботи у соціальних мережах, через це зростає велика конкуренція. Для тоого, щоб ваша творчість виділялася з «масовки», використовують певні стратегії та алгоритми. Але підтримка онлайн-персони може бути виснажливою: для отримання великої кількості переглядів, художники нерідко повинні бути активними у соціальних мережах, мати свій розклад, знати сучасні тренди та вміти створювати власний контент. Ця постійна конкуренція і негативні коментарі можуть значно вплинути на психічне здоров'я митця.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. За останні роки, проблема впливу соціальних мереж на художників була занедбана. Тільки невелика кількість публікацій розглядає цю проблему.

У статті В. Грисюка «Роль соціальних мереж у сприйнятті літератури та мистецтва» [1] автор висвітлює що інтернет-платформи можуть бути корисним методом для поширення різних видів мистецтва. Завдяки соцмережам

суспільство з усіх точок світу отримує інформацію про нові книги, галереї, виставки тощо. Але, як зазначається в джерелі, це може мати негативний ефект через активне поширення неправдивої інформації на шкоду автору.

У публікації Мусієнко Ольги «Демократизація мистецтва в цифрову епоху: вплив соціальних медіа на сприйняття та критику художніх творів» [2] розглядається проблема поверхневого сприйняття мистецтва у соцмережах через швидкий контент та певний вибір алгоритмів. За словами Ольги, «інтернет-платформи допомагають розвивати мистецтво на широку аудиторію, зберігати культурну спадщину і показувати воєнні реалії за межами України, що змінює традиційні методи художньої критики, яку отримували митці до появи цифрових мереж, але з іншого боку, відбувається знецінення самих творів мистецтва».

За допомогою цих публікацій, відбувається розширення знань про позитивні і негативні сторони сучасних змін, такі як поява соціальних мереж на початку XXI ст.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Через новизну згаданої проблеми, наразі відбувається дослідження впливу соціальних мереж на творчість художників. Дана стаття ширше розкриває актуальність та обговорення цього питання.

Хоча є значна кількість публікацій на тему впливу інтернет-платформ та суспільної адаптації до них, проблема виникає у змінах творчості художників у добу цифровізації та в тому, як цей процес впливає на змогу створювати нові та унікальні твори.

Мета статті. Головною метою цієї публікації є розгляд сучасних соціальних мереж, таких як Instagram, TikTok, YouTube, та їхнього впливу на сучасних художників. Для виконання мети, використані такі завдання:

- Визначення впливу соціальних мереж на творчість митців.
- Виявлення проблематики цифрових платформ для мистецтва.
- Окреслення прикладів творчої реалізації художників у добу цифровізації.

Виклад основного матеріалу дослідження. Мистецтво здатне викликати думки й емоції, спонукати до дискусій та ставати засобом суспільних змін. Саме через живопис, музику й хореографію формуються цінності та уявлення про культурну ідентичність. Воно дає змогу передавати життєві ситуації, історичний досвід і сприяє розвитку взаєморозуміння між людьми. Із появою соціальних мереж суспільство дедалі активніше переходить в онлайн-простір. Кожен користувач може ознайомитися з творами мистецтва, які його цікавлять, та за потреби придбати їх. Завдяки цифровим платформам мистецтво отримало нові можливості для розвитку, популяризації та комунікації з аудиторією.

Зараз художники мають змогу розширити своє хобі або бізнес на мільйонну аудиторію поціновувачів, не виходячи з дому. Саме доступність, є головним плюсом соціальних мереж. Окрім цього, митці здатні надихатися різноманітними видами медіа, які пропонує інтернет. Вони можуть брати участь у онлайн-виставках, бачити новини про заходи, рухи, заклики. І найголовніше – це те, що художники можуть виставляти власні роботи на широкий загал. З початку XXI століття зі створенням соціальних мереж більший попит набирають публікації власних творчих робіт в інтернеті. Такі платформи, як TikTok, Instagram, YouTube, Twitter та інші, – стали оптимальним інструментом для авторів щодо самореалізації та заробітку на своїй творчості. Художники мають змогу демонструвати свої роботи та безпосередньо взаємодіяти зі

своєю аудиторією, тоді як поціновувачі мистецтва можуть не відвідувати музеї чи галереї фізично, а контактувати з митцями через цифрові платформи. Завдяки цьому автори творів легше розширюють свою спільноту за межами власного міста й навіть країни.

Для привернення уваги до суспільних проблем користувачі соціальних мереж створюють різноманітні громадські рухи, у яких художники також можуть брати активну участь. Серед найвідоміших — Black Lives Matter, спрямований проти дискримінації темношкірих людей; YesAllWomen, присвячений боротьбі з мізогінією та насильством щодо жінок; SaveOurOcean, пов'язаний із проблемою глобального забруднення океанів пластиком. Такі активістські рухи використовують однойменні хештеги в соціальних мережах для охоплення ширшої аудиторії та спільного пошуку шляхів розв'язання актуальних проблем. Художники долучаються до цих ініціатив, створюючи мистецькі твори та публікуючи їх у мережі. У такий спосіб творчість митців адаптується до сучасних суспільних викликів, а соціальні мережі сприяють її поширенню у світовому інформаційному просторі.

Попри це, інтернет допоміг відкрити новий вид мистецтва – цифрове. Це напрям заснований на використанні комп'ютерних технологій. Він відрізняється від традиційних засобів малювання тим, що продукт зроблений і розглядається віртуально. Наразі, цифрові малюнки використовують у онлайн-галереях для занурення у мистецтво за допомогою Віртуальної Реальності. Це спрощує демонстрацію мистецтва, дозволяючи художникам виставляти та продавати свої роботи поціновувачам, навіть через телефон.

З приходом цифрових платформ також збільшилась

кількість людей які хочуть перенести свій бізнес у соцмережі. Зараз вже зрідка можна побачити галереї, музеї або індивідуальних художників які не ведуть свої сторінки. Як говорить публікація EastAndArts про вплив інтернету на мистецтво «Одним із найважливіших наслідків соціальних мереж є демократизація мистецтва. Митцям більше не потрібен показ в галереях, щоб охопити широку аудиторію.» [6]

При помірному використанні соціальних мереж, ці платформи підходять для розвитку творчого мислення суспільства. Наприклад, у 2009 році Джейк Паркер створив InkTober – заклик до митців малювати кожен день впродовж жовтня. Наприкінці вересня, офіційний Instagram-канал присилав задані теми на кожен день. Це можуть бути такі слова як: букет, кросівки, жаба. Ці теми можуть легко інтерпретувати художники під своє бачення та стиль. Упродовж місяця, творчі люди публікували свої роботи кожного дня за однойменним хештегом.

Таким же чином, соціальні мережі підходять митцям для пошуку мотивації. Інтернет пропонує безліч інформації, яку можна використовувати для натхнення. Наприклад, одна з відомих платформ Pinterest пропонує багатий обсяг творчості інших митців і референсів та ідей для малювання. Навіть будь-яка інша мережа може бути корисною, як починаючому художнику, так і професіоналу. Крім цього, всі художники, незалежно від рівня, можуть отримати можливість працювати у бажаній сфері і перетворити своє хобі на роботу. Завдяки тому, що значна кількість суспільства перебуває у соціальних мережах, є великий шанс на розвиток себе як професійного митця. До того, ще з'являється можливість комунікації з іншими творцями і розширення своїх соціальних навичок. Але, соціальні мережі можуть також негативно вплинути на

творчість і мотивацію митця.

Одним з негативних наслідків, як автора контенту, так і користувача інтернету, є порівняння себе з іншими. У публікації Праґья Й. [7] зазначається, що у соціальних мережах зазвичай виставляється ідеалізований контент. Для художників це: чисті малюнки в скетчбуках, охайні робочі місця, інфлюенсери, які малюють «не на свій вік». Митець буде порівнювати себе з іншими і через ці відмінності, частіше за все, це призводить до зменшення мотивації. Люди починають вважати лайки і перегляди важливішими за радість від процесу створення. З соціальними мережами виникає питання яка з робіт може «залетіти». Так, коли художник створював свою роботу декілька днів чи тижнів, а вона не набрала очікувану аудиторію, це значно його демотивує займатися творчістю у майбутньому [8]. За публікацією SanchitArt «Митців заохочують створювати контент, який добре працює з точки зору алгоритмів. Вони повинні балансувати між автентичним самовираженням та тим, що генерує залученість.» [9] Соціальні мережі стали причиною погоні художників за яскравим та цікавим контентом, що привертає увагу глядача, замість створення особистого.

Поява цифрових платформ також призвела до того, що художники почали поєднувати декілька ролей: оповідача, митця, монтажера, дизайнера, маркетолога. Для активного залучення цільової аудиторії, авторам потрібно створювати цікаві відео, правильно розповідати про свої роботи та вміти їх подати правильно. Тобто, онлайн-художникам необхідно балансувати між комерційними аспектами та творчим процесом, що не завжди буває легко. Окрім цього, для розпізнавання контенту автора соціальними мережами, необхідна чітка і постійна онлайн-присутність. Це може бути регулярне публікування різноманітного

контенту: відео, фотографії, прямі трансляції, та постійне спілкування з глядачами. У соціальних медіа кількість стоїть вище якості. Через це художникам часто складно розвиватися у цій сфері без ментального виснаження. Окреслені проблеми також порушують питання індивідуальності: митці постійно публікують свої найкращі роботи, однак замість задоволення від творчого процесу дедалі частіше замислюються над тим, наскільки той чи інший твір відповідатиме стилю їхнього профілю та очікуванням аудиторії. Унаслідок цього креативність художників може знижуватися, адже замість створення унікальних мистецьких творів вони починають більше перейматися кількістю переглядів і реакцій у соціальних мережах.

Крім того, через швидкий контент, який використовується зараз в багатьох соціальних мережах, повільно втрачається значення мистецтва – воно стає девальвованим для користувачів [2]. Це відбувається через те, що інтернет мережі такі як TikTok рекомендують виставляти контент регулярно для можливості створення цільової аудиторії. Через це, художникам доводиться витрачати менше часу на творчість задля розвитку цифрових платформ, що призводить до неавтентичності роботи.

Висновки. Соціальні мережі є важливим інструментом для сучасних митців. За їхньою допомогою розширюється спільнота поціновувачів мистецтва та створюється окрема платформа для публікації художниками своїх робіт. Цифрові мережі також допомагають митцям отримати натхнення і взяти участь у певних заходах.

Але, з іншого боку, автори творів можуть значно зменшити власну мотивацію щодо творчості, або гірше – ментально виснажитись. На соціальних платформах

існує велика проблема, пов'язана з порівнянням серед інших. Люди, які публікують свої «ідеальні» малюнки можуть суттєво знищити жагу художників виставляти свої роботи або малювати взагалі. Крім цього, все більше митців починають створювати заради переглядів та вподобайок. Відповідно значно змінюється стиль та манера подачі мистецьких творів, що негативно впливає на їх автентичність.

Іншими словами, соціальні мережі можуть мати як позитивний, так і негативний вплив на художників, що може проявлятися, зокрема, у трансформації їхньої творчості та втраті оригінальності мистецьких творів.

Список використаних джерел:

1. Грисюк В. Орел А. Роль соціальних мереж у сприйнятті літератури та мистецтва. Київ, 2023.
2. Кліки та креативність: вплив соціальних мереж на світ мистецтва. URL: https://eastendarts.org/
3. Креативність як ключ до соціальних змін або як митці змінюють світ. URL:https://impacthub.cz/uk/
4. Мусієнко Ольга. Демократизація мистецтва в цифрову епоху: вплив соціальних медіа на сприйняття та критику художніх творів. Харків, 2025.
5. Праґ'я Й. Вплив соціальних мереж на психічне здоров'я. Варанасі, 2026.
6. Роль мистецтва у нашому суспільстві та її вплив на людську психіку. URL: https://vseosvita.ua/
7. Тхі Ван Ань Нгуен. Вплив платформ соціальних мереж на арт-маркетинг. В'єтнам, 2025.
8. Чи шкодять соціальні мережі вашій креативності? URL: https://thefusepathway.com/
9. Як соціальні мережі змінили спосіб створення мистецтва. URL: https://sanchitart.in/

10. Яка соціальна платформа краще для художників? URL: https://joseartgallery.com/uk

References:

1. Hrysiuk V. Orel A. Rol sotsialnykh merezh u spryiniatti literatury ta mystetstva. Kyiv, 2023.
2. Kliky ta kreatyvnist: vplyv sotsialnykh merezh na svit mystetstva. URL: https://eastendarts.org/
3. Kreatyvnist yak kliuch do sotsialnykh zmin abo yak myttsi zminiuiut svit. URL:https://impacthub.cz/uk/
4. Musiienko Olha. Demokratyzatsiia mystetstva v tsyfrovu epokhu: vplyv sotsialnykh media na spryiniattia ta krytyku khudozhnikh tvoriv. Kharkiv, 2025.
5. Pragia Y. Vplyv sotsialnykh merezh na psykhichne zdorovia. Varanasi, 2026.
6. Rol mystetstva u nashomu suspilstvi ta yii vplyv na liudsku psykhiku. URL: https://vseosvita.ua/
7. Tkhi Van An Nhuen. Vplyv platform sotsialnykh merezh na art-marketynh. Vietnam, 2025.
8. Chy shkodiat sotsialni merezhi vashii kreatyvnosti? URL: https://thefusepathway.com/
9. Yak sotsialni merezhi zminyly sposib stvorennia mystetstva. URL: https://sanchitart.in/
10. Yaka sotsialna platforma krashche dlia khudozhnykiv? URL: https://joseartgallery.com/uk

DOI: https://doi.org/10.28925/3041-1505.2026.78
УДК 351.85]130.02(477):008

Карпов Віктор Васильович,
доктор історичних наук, завідувач кафедри дизайну
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
Київ, Україна
ORCID ID: 0000-0002-3446-9187
v.karpov@kubg.edu.ua

Karpov Viktor Vasilyevich,
Doctor of Historical Sciences, Head
of the Department of Design
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
Kyiv, Ukraine
ORCID ID: 0000-0002-3446-9187
v.karpov@kubg.edu.ua

КОНЦЕПТ ІДЕНТИЧНОСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ У ЙОГО ГЛОБАЛЬНОМУ ВИМІРІ

THE CONCEPT OF IDENTITY OF THE NATIONAL CULTURAL SPACE OF UKRAINE IN ITS GLOBAL DIMENSION

Анотація. Розглядається питання формування ідентичності національного культурного простору та його трансформації під впливом глобалізаційних процесів, цифровізації, міжкультурної комунікації та сучасних соціокультурних викликів. Проаналізовано роль культурної пам’яті, історичної спадщини, мистецтва, мови й символічних практик у процесах конструювання

національної ідентичності. Акцентовано увагу на тому, що в умовах глобального культурного обміну національний культурний простір постає не лише як територія збереження традицій, але і як динамічна система, здатна до адаптації, переосмислення та інтеграції нових культурних моделей.

У глобальному вимірі концепт ідентичності національного культурного простору трансформується у концепт надідентичності, що формується на основі синтезу локальних і загальноцивілізаційних цінностей. Надідентичність визначається як найвищий рівень національної самосвідомості, який інтегрує культурну різноманітність, забезпечує національну згуртованість, самобутність та стійкість культурної системи в умовах глобальних трансформацій. Водночас вона не заперечує локальні культурні особливості, а сприяє їх взаємодії та репрезентації у світовому культурному просторі.

Особливу увагу приділено ролі мистецтва та культурних практик як інструментів формування колективної ідентичності, консолідації суспільства та збереження національних смислів. Визначено, що сучасний культурний простір функціонує як багаторівнева система комунікації, у межах якої відбувається постійне співвідношення між традицією та інновацією, локальним і глобальним, національним та транснаціональним. Зроблено висновок, що формування надідентичності є важливим чинником культурної безпеки та репрезентації держави у глобальному гуманітарному середовищі.

Ключові слова: ідентичність, надідентичність, Україна, національний культурний простір, цивілізація.

Abstract. The article examines the issue of the formation of the identity of the national cultural space and its transformation under the influence of globalization processes, digitalization,

intercultural communication, and contemporary socio-cultural challenges. The role of cultural memory, historical heritage, art, language, and symbolic practices in the processes of constructing national identity is analyzed. Particular attention is paid to the fact that, in the context of global cultural exchange, the national cultural space appears not only as a sphere for preserving traditions but also as a dynamic system capable of adaptation, reinterpretation, and integration of new cultural models.

In the global dimension, the concept of the identity of the national cultural space is transformed into the concept of supra-identity, which is formed on the basis of the synthesis of local and universal civilizational values. Supra-identity is defined as the highest level of national self-awareness that integrates cultural diversity and ensures national cohesion, authenticity, and the resilience of the cultural system in the context of global transformations. At the same time, it does not deny local cultural characteristics but promotes their interaction and representation within the global cultural space.

Special attention is devoted to the role of art and cultural practices as instruments for shaping collective identity, consolidating society, and preserving national meanings. It is determined that the contemporary cultural space functions as a multi-level communication system within which a constant correlation occurs between tradition and innovation, the local and the global, the national and the transnational. It is concluded that the formation of supra-identity is an important factor in cultural security and in the representation of the state within the global humanitarian environment.

Keywords: identity, supra-identity, Ukraine, national cultural space, civilization.

Актуальність теми дослідження. Дискурс ідентичності

суспільства виникає із здобуттям незалежності Української держави та перспективами її розвитку як окремішного суб'єкту світової політики. На час здобуття незалежності існуюча модель ідентичності «новой общности людей – советского народа» і відповідно людини радянського типу зазнала свого краху. На порядок денний суспільного життя постало питання ідентичності ментально та історично складного пострадянського суспільства у якому вже не домінували, але інерційно існували радянські іделогеми, проте відроджувалися українські контенти, зароджувалася суміш нового значення на основі ідей вільного світу, яке ще потрібно було осягнути.

Мета статті полягає у дослідженні процесів формування і трансформації ідентичності національного культурного простору в умовах глобалізації та визначенні ролі надідентичності у збереженні культурної самобутності й національної згуртованості.

Виклад основного матеріалу. Концепція надідентичності набула особливої актуальності в українській культурології та філософії у період національного відродження та відновлення незалежності. Необхідність подолання наслідків культурної політики радянського періоду, результатом якої стало русифікація та зміна етнічного складу цілих регіонів України, а особливо Сходу, Криму і Півдня, їх культурна відмінність від українського культурного простору обумовила та стимулювала пошук універсальної об'єднуючої ідеї та формування єдиної політичної нації на тлі культурного плюралізму та зовнішнього впливу. В умовах тривалого існування під владою різних імперій, українці сформували субетнічні та регіональні ідентичності, які інколи вступали у протиріччя. Надідентичність пропонує рамку для їхнього гармонійного співіснування.

В українській культурології створено умови до появи дискурсу надідентичності як вищого, інтегративного рівня ідентичності. Надідентичність – це потужна ідея, що описує найвищий рівень національної самосвідомості, який інтегрує культурну різноманітність і забезпечує національну згуртованість та самобутність.

Концепт ідентичності національного культурного простору України у його глобальному вимірі представляється у форматі наративу надідентичності. Надідентичність виявляється глибинним чинником формування національної самосвідомості та вибору цивілізаційного вектору розвитку суспільства. Методологічно концепт спирається на порівняльно-теоретичний аналіз теоретичних положень про уявні спільноти Б. Андерсона, соціальної ідентичності Г. Тежфела та Д. Тернера, концепції безпекової спільноти К. Дойча, цивілізаційного аналізу С. Гантінгтона, Ф. Бродеяь, О. Рафальського, моделювання ідентичності культурного простору О. Гриценка, О. Кравченка, що виступили евристичним джерелом для подальшого осмислення концепту інтегрованих ідентичностей.

Науковці почали активно досліджувати витоки національної ідентичності знаходячи її джерела в історії та культурі. Проблему цивілізаційної ідентичності українства, історії її еволюції та сучасний контент досліджував науковий колектив, який очолював О. Рафальський [20], шлях становлення української ідентичності перебуває у полі уваги вчених Грицака Я. і Комарова О. [7], феномен і засади української ідентичності досліджував Степико М. Т. [19].

Моделі культурного простору та проблему ідентичності його елементів студіював Гриценко О.А. [8], концептуальні моделі ідентифікації національного

культурного простору України в сучасному публічному інтелектуальному дискурсі конструював Кравченко О. В. [13;14], який визначив національний культурний простір як ідентифікаційну модель.

Поруч із пошуком концептуальних підходів до конструювання моделі ідентичності досліджуються окремі аспекти. Зокрема, теоретико-методологічні аспекти релігійної ідентичності у площині соціокультурних викликів студіювала Якуніна К. [22], український контекст регіональної ідентичності вивчає Нагорна Л.П. [17], українську історичну ідентичність у загальноєвропейському контексті та взаємозв'язок історичної пам'яті та національної ідентичності досліджують Мартинов А. [16], Зерній Ю. [9] соціокультурну ідентичність як чинник підвищення ефективності політичного управління розглядає Малінін В.В. [15], роль культурного простору у процесі становлення української політичної нації дослідила Злобіна Т.Г. [10], значення мови у формуванні національної ідентичності вивчає Казакевич О. [11].

Особливо актуальним питання ідентичності постало із початком війни. Війна виявляється глибинним чинником формування національної самосвідомості. На думку Юлії Вацик в українському контексті війна виступає активним і видимим конструктором колективного досвіду, який формує національну ідентичність [4]. Українська мовна ідентичність під час повномасштабного російського вторгнення досліджена Сікорською В. та Дідур Л. [18]. Національна та громадянська ідентичності, історична ідентичність в Україні в умовах російсько-української війни вивчається Поліщук Ю., Кидонь В. [12]. Концепт ідентичності українства в умовах соціокультурних трансформацій та загрози національній безпеці в гуманітарній сфері висловила Бевз Т. А. [1].

Базові поняття та український контекст конструювання національної ідентичності розглянули Бевза Б., Гінкул А. [3]. Вчені Верезомська С. Ж., Каюн В. О., Голубчик Г. Д. [5] дослідили роль культурної спадщини в процесі конструювання національної ідентичності українців. Проблему співвідношення та взаємодії національної ідентичності і громадянського суспільства розглянули Бистрицький Є., Білий О., Зимовець Р., Кобець Р., Лозниця С., Пролеєв С. [3]. Концептуальні засади формування ідентичності національного культурного простору в умовах незалежності України розглядає Хлібосолов І. [21].

Підсумовуючим актом у дискурсі національної ідентичності постало прийняття постанови Кабінету міністрів України «Про схвалення Стратегії утвердження української національної та громадянської ідентичності на період до 2030 року», яка закріпила концепт існування в українському суспільстві національної та громадянської ідентичностей, що створює умови для виникнення як протиріч в суспільстві, так і їх взаємодії та синтезу і формування нової ідентичності базованої на розумінні і підтримці незалежності української держави на принципах надідентичності.

В українському контексті сучасного історичного процесу у прогнозуванні розвитку національного культурного простору визначальним є поява дискурсу надідентичності як вищого, інтегративного рівня ідентичності. Теорія надідентичності в українській культурології та суміжних західних школах є синтезом ідей із різних філософських, соціологічних та історичних напрямків, потужним інтелектуальним конструктом, що поєднує українську потребу в самоствердженні із західними аналітичними моделями соціальної інтеграції та цивілізаційного аналізу.

Надідентичність – це глибинна культурна програма, яка формує довготривалу, стійку, об’єднану цивілізаційну спільноту, забезпечуючи її внутрішню згуртованість та відмінність від інших цивілізацій. Основою такої програми слугують концепти глобального громадянства, глобальних культурних практик та співіснування наднаціонального та національного, глобального і регіонального (локального, глокального) вимірів культурної взаємодії.

Висновки. Підсумовуючи, слід сказати, що надідентичність у широкому культурологічному сенсі відіграє критично важливу роль у формуванні та збереженні цивілізаційних спільнот. Якщо національна ідентичність формує націю-державу, то надідентичність формує цивілізаційний простір – групу націй, об'єднаних спільними фундаментальними цінностями, історичними архетипами та світоглядними матрицями. У контексті цивілізаційного підходу, наприклад, у концепціях Фернана Броделя, Освальда Шпенглера чи Самюеля Гантінгтона, надідентичність є ментальним та ціннісним каркасом, який забезпечує історичну тяглість і внутрішню солідарність великих культурних регіонів.

Надідентичність виступає ядром цивілізаційної стійкості утворюючи спільну філософську, релігійну та етичну основу для різних народів і культур у межах однієї цивілізації, наприклад, Християнство та Римське право для Західної цивілізації, або Конфуціанство для Східноазійської. Вона служить фундаментом спільної свідомості, що дозволяє цим народам розуміти та передбачати дії одне одного, а також фактором, який забезпечує цивілізаційну стійкість.

Спільна свідомість в своїй базисній основі має історичну пам'ять та народні міфи, традиції і повір’я. Вона створює універсальні історичні міфи та символи, які є значущими

для всіх учасників цивілізації. Ці міфи формують спільну своєрідну «глибинну історію», або спільне історичне культурне поле, що допомагає цивілізації ідентифікувати себе як єдине ціле перед іншими цивілізаціями. Завдяки надідентичності цивілізація здатна пережити розпад імперій, зміну політичних систем та внутрішні конфлікти. Базові надідентичні цінності залишаються сталими, дозволяючи культурі відроджуватися на тому ж фундаменті спільної свідомості.

Спільна свідомість надідентичності утворює сталі культурні форми, що розуміються як цивілізаційні коди і діють у якості регуляторів внутрішніх і зовнішніх відносин. Вона чітко визначає цивілізаційні кордони. Ті, хто поділяє ключові цінності надідентичності входять до її цивілізаційного простору незалежно від їхньої національності чи мови. Це полегшує торгівлю, обмін знаннями та політичні союзи всередині цивілізаційного простору.

До важливої функції надідентичності відносяться інтеграція та культурна взаємодія народів, їх асиміляція. Надідентичність встановлює критерії приналежності. Вона визначає, як нові народи чи суспільства можуть бути інтегровані в цивілізацію через прийняття ключових цінностей, та як відбувається культурна асиміляція. В процесі культурної взаємодії відбувається масштабування національних та локальних цінностей до універсального рівня. Наприклад, ідеї демократії, прав людини, приватної власності у Західній цивілізації є саме такими надідентичними, загальноприйнятими нормами.

Надідентичність є умовою сталого розвитку цивілізації та надає їй сенсу існування та визначає напрямок руху. Вона відображає цивілізаційну місію через поширення власних цінностей, релігії, політичної системи чи культурного

впливу, або уявлення про те, яку роль ця спільнота має відігравати у світі. Основою культурної експансії є моральний капітал надідентичності як-то підтримка та сприяння розвитку суміжних культурних просторів посередництвом реалізації великих інфраструктурних проектів, освоєння нових територій чи ресурсів, а також надання допомоги у довготривалій війні за незалежність.

Таким чином, надідентичність – це глибинна культурна програма, яка формує довготривалу, стійку, об'єднану цивілізаційну спільноту, забезпечуючи її внутрішню згуртованість та відмінність від інших цивілізацій. Основою такої програми слугують концепти глобального громадянства, глобальних культурних практик та співіснування наднаціонального та національного, глобального і регіонального (локального, глокального) вимірів культурної взаємодії.

Список використаних джерел:

1. Вацик Ю.Р. Війна як структурний елемент національної ідентичності: досвід України та Японії. Культурологічний альманах. Вип. 3 (15), 2025. С. 137-143.

2. Бевз Т. А. Концепт ідентичності українства в умовах соціокультурних трансформацій: загрози національній безпеці в гуманітарній сфері (історіографія проблеми). Українознавство. 2020. № 3 (76). С. 178–200.

3. Боярська О.А., Поплавський О.О. Цивілізаційна парадигма С. Хатингтона та сучасна «лінія розлому» України. Політологічний вісник, 2015. № 79. С.301-311.

4. Бродель Ф. Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм XV-XVIII ст. Том 1. Структура повсякденності: можливе і неможливе. Перекл. Григорій Філіпчук. Київ: Основи. 2014. С.32, 137.

5. Верезомська С. Ж., Каюн В. О., Голубчик Г. Д.

Роль культурної спадщини в процесі конструювання національної ідентичності українців. Вісник науки та освіти. 2024. Вип. 10 (28). С. 1387–1404.

6. Ґібернау М. Ідентичність націй. Київ: Темпора, 2012. 303 с.

7. Грицак Я., Комаров О. Шлях становлення української ідентичності. Запоріжжя: Платформа спільних дій, 2021. 35 с.

8. Гриценко О.А. Моделі культурного простору та проблема ідентичності його елементів. Культурологічна думка. 2019. № 15. С. 66-82.

9. Зерній Ю. Взаємозв'язок історичної пам'яті та національної ідентичності. Політичний менеджмент, 2008. № 5. С. 104 – 115.

10. Злобіна Т.Г. Роль культурного простору у процесі становлення української політичної нації: дис. ... канд. філос. наук: 21.03.01; Нац. ін-т стратег. дослідж. К., 2009. 218 с.

11. Казакевич О. Роль мови у формуванні національної ідентичності. Наукові записки Національного університету «Острозька академія», 2017. Серія «Культурологія». Вип. 18. С. 77-79.

12. Кидонь В. Історична ідентичність в умовах російсько-української війни. URL: https://surl.li/ivxbkk

13. Кравченко О. В. Концептуальні моделі ідентифікації національного культурного простору України в сучасному публічному інтелектуальному дискурсі. Культура України. 2014. Вип. 47. С. 13–25.

14. Кравченко О.В. Національний культурний простір як ідентифікаційна модель. Вісник Харківської державної академії культури, 2010. № 31. С. 4 - 11.

15. Малінін В.В. Соціокультурна ідентичність як чинник підвищення ефективності політичного управління.

Актуальні проблеми політики, 2013. Вип.48. С. 258-267.

16. Мартинов А. Українська історична ідентичність у загальноєвропейському контексті: спільні риси та особливості. Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки. 2012. Випуск 21. С. 314–331.

17. Нагорна Л.П. Регіональна ідентичність: український контекст. К.: ІПіЕНД імені І.Ф.Кураса НАН України, 2008. 405 с.

18. Сікорська В., Дідур Л. Українська мовна ідентичність під час повномасштабного вторгнення рф. Причорноморські філологічні студії, 2023. №2. С. 42-51.

19. Степико М. Т. Українська ідентичність: феномен і засади формування : монографія. К. : НІСД, 2011. 336 с.

20. Цивілізаційна ідентичність українства: історія і сучасність / авт. кол.: О. Рафальський (керівник), Я. Калакура (науковий редактор), О. Калакура, М. Юрій. Київ : ІПіЕнД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2022. 512 с.

21. Хлібосолов І.О. Дискурс національного культурного простору в академічному ландшафті. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2025. № 51. С. 387-393.

22. Якуніна К. Теоретико-методологічні аспекти дослідження релігійної ідентичності у площині соціокультурних викликів. Соціокультурні виклики сучасності: потреба у теоретичному осмисленні: колективна монографія. Острог. Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2022. С. 154-195.

References:

1. Vatsyk, Yu. R. (2025). Viina yak strukturnyi element natsionalnoi identychnosti: dosvid Ukrainy ta Yaponii [War as a Structural Element of National Identity: The Experience of Ukraine and Japan]. Kulturolohichnyi almanakh, 3(15), 137–143.

2. Bevz, T. A. (2020). Kontsept identychnosti ukrainstva v umovakh sotsiokulturnykh transformatsii: zahrozy natsionalnii bezpetsi v humanitarnii sferi (istoriohrafiia problemy) [The Concept of Ukrainian Identity in the Conditions of Socio-Cultural Transformations: Threats to National Security in the Humanitarian Sphere (Historiography of the Problem)]. Ukrainoznavstvo, 3(76), 178–200.

3. Boiarska, O. A., & Poplavskyi, O. O. (2015). Tsyvilizatsiina paradyhma S. Khatynhtona ta suchasna "liniia rozlomu" Ukrainy [S. Huntington's Civilizational Paradigm and the Modern "Fault Line" of Ukraine]. Politolohichnyi visnyk, 79, 301–311.

4. Brodel, F. (2014). Materialna tsyvilizatsiia, ekonomika i kapitalizm XV–XVIII st. Tom 1. Struktura povsiakdennosti: mozhlyve i nemozhlyve [Material Civilization, Economy and Capitalism, 15th–18th Centuries. Vol. 1. The Structures of Everyday Life: The Possible and the Impossible]. (H. Filipchuk, Trans.). Kyiv: Osnovy.

5. Verezomska, S. Zh., Kaiun, V. O., & Holubchyk, H. D. (2024). Rol kulturnoi spadshchyny v protsesi konstruiuvannia natsionalnoi identychnosti ukraintsiv [The Role of Cultural Heritage in the Process of Constructing the National Identity of Ukrainians]. Visnyk nauky ta osvity, 10(28), 1387–1404.

6. Gibernau, M. (2012). Identychnist natsii [The Identity of Nations]. Kyiv: Tempora.

7. Hrytsak, Ya., & Komarov, O. (2021). Shliakh stanovlennia ukrainskoi identychnosti [The Path of Formation of Ukrainian Identity]. Zaporizhzhia: Platforma spilnykh dii.

8. Hrytsenko, O. A. (2019). Modeli kulturnoho prostoru ta problema identychnosti yoho elementiv [Models of Cultural Space and the Problem of Identity of Its Elements]. Kulturolohichna dumka, 15, 66–82.

9. Zernii, Yu. (2008). Vzaiemozviazok istorychnoi pamiati

ta natsionalnoi identychnosti [Interrelation of Historical Memory and National Identity]. Politychnyi menedzhment, 5, 104–115.

10. Zlobina, T. H. (2009). Rol kulturnoho prostoru u protsesi stanovlennia ukrainskoi politychnoi natsii [The Role of Cultural Space in the Process of Formation of the Ukrainian Political Nation] (Candidate's thesis). Natsionalnyi instytut stratehichnykh doslidzhen, Kyiv.

11. Kazakevych, O. (2017). Rol movy u formuvanni natsionalnoi identychnosti [The Role of Language in the Formation of National Identity]. Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu "Ostrozka akademiia". Seriia "Kulturolohiia", 18, 77–79.

12. Kydon, V. Istorychna identychnist v umovakh rosiisko-ukrainskoi viiny [Historical Identity in the Conditions of the Russian-Ukrainian War]. Retrieved from: https://surl.li/ivxbkk

13. Kravchenko, O. V. (2014). Kontseptualni modeli identyfikatsii natsionalnoho kulturnoho prostoru Ukrainy v suchasnomu publichnomu intelektualnomu dyskursi [Conceptual Models of Identification of the National Cultural Space of Ukraine in Contemporary Public Intellectual Discourse]. Kultura Ukrainy, 47, 13–25.

14. Kravchenko, O. V. (2010). Natsionalnyi kulturnyi prostir yak identyfikatsiina model [National Cultural Space as an Identification Model]. Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii kultury, 31, 4–11.

15. Malinin, V. V. (2013). Sotsiokulturna identychnist yak chynnyk pidvyshchennia efektyvnosti politychnoho upravlinnia [Sociocultural Identity as a Factor in Increasing the Effectiveness of Political Governance]. Aktualni problemy polityky, 48, 258–267.

16. Martynov, A. (2012). Ukrainska istorychna identychnist u zahalnoievropeiskomu konteksti: spilni rysy ta osoblyvosti

[Ukrainian Historical Identity in the Pan-European Context: Common Features and Peculiarities]. Mizhnarodni zviazky Ukrainy: naukovi poshuky i znakhidky, 21, 314–331.

17. Nahorna, L. P. (2008). Rehionalna identychnist: ukrainskyi kontekst [Regional Identity: Ukrainian Context]. Kyiv: IPiEND imeni I. F. Kurasa NAN Ukrainy.

18. Sikorska, V., & Didur, L. (2023). Ukrainska movna identychnist pid chas povnomasshtabnoho vtorhnennia rf [Ukrainian Linguistic Identity During the Full-Scale Invasion of the Russian Federation]. Prychornomorski filolohichni studii, 2, 42–51.

19. Stepyko, M. T. (2011). Ukrainska identychnist: fenomen i zasady formuvannia [Ukrainian Identity: Phenomenon and Principles of Formation]. Kyiv: NISD.

20. Rafalskyi, O., Kalakura, Ya., Kalakura, O., & Yurii, M. (2022). Tsyvilizatsiina identychnist ukrainstva: istoriia i suchasnist [Civilizational Identity of Ukrainians: History and Modernity]. Kyiv: IPiEND im. I. F. Kurasa NAN Ukrainy.

21. Khlibosolov, I. O. (2025). Dyskurs natsionalnoho kulturnoho prostoru v akademichnomu landshafti [Discourse of the National Cultural Space in the Academic Landscape]. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku, 51, 387–393.

22. Yakunina, K. (2022). Teoretyko-metodolohichni aspekty doslidzhennia relihiinoi identychnosti u ploshchyni sotsiokulturnykh vyklykiv [Theoretical and Methodological Aspects of the Study of Religious Identity in the Context of Sociocultural Challenges]. In Sotsiokulturni vyklyky suchasnosti: potreba u teoretychnomu osmyslenni [Sociocultural Challenges of Modernity: The Need for Theoretical Understanding] (pp. 154–195). Ostroh: Vydavnytstvo Natsionalnoho universytetu “Ostrozka akademiia”.

DOI: https://doi.org/10.28925/3041-1505.2026.79
УДК 7.036:341.324(477.75)

Кириченко Олександра Іванівна,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна
ORCID: 0009-0009-4554-0012
e-mail: oikyrychenko.fomd22@kubg.edu.ua

Kyrychenko Oleksandra Ivanivna,
a student of the first (bachelor's) level of higher education,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine
ORCID: 0009-0009-4554-0012
e-mail: oikyrychenko.fomd22@kubg.edu.ua

ВТРАТА ДОМУ ЯК ДОМІНАНТНА ТЕМА СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ПІСЛЯ ОКУПАЦІЇ КРИМУ

LOSS OF HOME AS A DOMINANT THEME IN CONTEMPORARY UKRAINIAN ART AFTER THE OCCUPATION OF CRIMEA

Анотація. У статті актуалізується проблема втрати Криму та неможливість безперешкодно перебувати в його просторі, що змінює сам характер художнього висловлювання. Якщо раніше пейзажі, створені безпосередньо на узбережжі, були результатом живого спостереження, то тепер вони дедалі частіше постають як реконструкції пам'яті. Це означає перехід від реалістичного зображення до образів,

що ґрунтуються на емоційних асоціаціях.

Море стає не географічним об'єктом, а символом втрати, недосяжності, кордону, який відокремлює минуле життя від теперішнього. Значно зростає роль архіву. Старі фотографії родинних альбомів, знімки кримських дворів, шкіл, мечетей, а також документи депортацій і переселень починають використовуватися як повноцінний художній матеріал.

Важливою тенденцією стає поєднання мистецтва й активізму. Художники не обмежуються суто естетичним висловлюванням, а беруть участь у публічних дискусіях, акціях пам'яті, правозахисних ініціативах. Мистецтво стає інструментом фіксації злочинів, документування зникнень людей, руйнування культурних пам'яток, заборони кримськотатарських інституцій.

В умовах окупації й примусової асиміляції мистецтво виконує функцію опору. Воно повертає голос тим, кого намагаються позбавити права на існування в публічному просторі.

Ключові слова: образотворче мистецтво, пейзаж, живопис, Крим, окупація, національна ідентичність, культурна спадщина, еміграція, стратегія опору.

Abstract. The article brings into focus the problem of the loss of Crimea and the impossibility of moving freely within its space, a condition that alters the very nature of artistic expression. Whereas landscapes once created directly on the coast were the outcome of lived, immediate observation, they now increasingly appear as reconstructions of memory. This marks a shift from realist depiction toward images shaped by emotional associations.

The sea ceases to be a geographical object and becomes a symbol of loss, inaccessibility, and a border separating a

former life from the present one. The role of the archive grows substantially. Old photographs from family albums, images of Crimean courtyards, schools, and mosques, as well as documents of deportation and displacement, begin to function as fully fledged artistic material.

An important tendency is the growing convergence of art and activism. Artists no longer confine themselves to purely aesthetic expression but take part in public debates, commemorative actions, and human rights initiatives. Art becomes a means of recording crimes, documenting disappearances, the destruction of cultural heritage, and the banning of Crimean Tatar institutions.

Under conditions of occupation and forced assimilation, art assumes the role of resistance. It restores a voice to those who are being denied the right to exist in the public sphere.

Keywords: fine art, landscape, painting, Crimea, occupation, national identity, cultural heritage, emigration, strategy of resistance.

Вступ. Окупація Криму у 2014 році стала не лише політичною та територіальною втратою, а й глибокою культурною травмою для України. Ця подія вплинула на колективну пам'ять, національну ідентичність, самоусвідомлення суспільства та значною мірою визначила траєкторію розвитку сучасного українського мистецтва. Втрата доступу до місць пам'яті, до унікальних природних ландшафтів і до культурного простору Криму призвела до зміни тематичних, жанрових та образних домінант у творчості художників, фотографів, письменників, музикантів та інших митців.

Постановка проблеми. Особливо гостро ця тема переживається кримськотатарським народом, для якого Крим – не просто територія, а простір історичної

батьківщини, символ духовної тяглості та культурної самобутності. Історія депортацій 1944 року, а пізніше – вимушених міграцій після 2014 року, створила ситуацію повторюваної травми та втрати дому. Митці опинилися в умовах вимушеного переселення, вигнання або добровільної еміграції, що сформувало новий тип «мистецтва вигнання» та «мистецтва без дому».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В сьогоденні не залишаються осторонь такі українські (зокрема кримськотатарського походження) історики-дослідники і письменники, як Гульнара Бекірова, Гульнара Абдулаєва, Анна Андрієвська, Анастасія Левкова. Дослідження останніх років показують, що вигнання стає не лише географічним, але й психологічним станом митця. Втрата дому означає втрату звичного світу, укоріненості, відчуття безпеки. В сучасних реаліях художник, письменник чи музикант опиняється в ситуації, де його ідентичність перестає бути стабільною: він більше не «митець із Криму», але й ще не інтегрований у нове середовище. Такий проміжний статус народжує нову художню чутливість, пов'язану з досвідом міжпросторовості, життям «між».

Вигнання змінює спосіб сприйняття реальності: митець починає працювати з темами тимчасовості, крихкості існування, невпевненості у завтрашньому дні. Замість стабільних композицій з'являються фрагменти, уривки пам'яті, перервані наративи [6].

У живописі та графіці це виявляється через мотиви розбитих вікон, уламків, розірваних ліній горизонту; у літературі – через мозаїчні тексти, щоденникові записи, листи, внутрішні монологи. Втрата фізичного дому веде до втрати символічного дому – звичних смислів, уявлень про майбутнє, відчуття приналежності до простору.

Митець позбавляється не лише майстерні чи місця

роботи, але також культурного контексту, до якого він був включений: локальних виставкових просторів, аудиторії, професійних спільнот. Це змушує його заново вибудовувати маршрути комунікації, шукати нових глядачів або читачів, а інколи – працювати насамперед для себе, як способу внутрішнього порятунку.

Дослідження показує, що з'являється нова хвиля солідарності. Митці без дому утворюють спільноти переселенців, беруть участь у резиденціях, створених спеціально для тих, хто втратив доступ до рідних територій. Виставкові проєкти про втрату Криму, депортацію кримських татар, руйнування домівок на півдні України стають не лише мистецькими подіями, а й формою колективної психотерапії. Прикладами слугують виставки, присвячені депортації 1944 року та сучасним переселенням, де особисті історії поєднуються з художніми роботами і документальними свідченнями. Такими яскравими прикладами можна назвати: проєкт «Zincir / Ланцюг – ланки пам'яті» в серпні 2023 року, який був покликаний популяризувати історію, культуру та традиції корінних народів України; «Shadow of water» в 2025 році виставка об'єднала митців з Криму та всієї України, багато з яких втратили свої домівки через окупацію, а їхні роботи стали актами солідарності; «Дім постійного вигнання» в 2025 році, який відбувся у виставковому просторі Garage 33-Gallery-Shelter, побудованому митцями для митців у Києві. Він об'єднав практики п'яти кримськотатарських художниць і художників: Еміне Зіятдін, Ренати Асанової, Ельміри Шемседінової, Юсуфа Абібулаєва та Севілі Наріман-кизи. Художники рефлексували працюючи з реконструкцією пам'яті, досліджуючи свою історію через сімейні архіви та спільні ритуали.

Виділення невирішених раніше частин загальної

проблеми. Попри значні досягнення у висвітленні даної теми, залишаються невирішені питання, які потребують подальшого дослідження. Зокрема, довготривала підміна культурної спадщини та імперські наративи. Коли змінюється інтерпретація минулого, змінюється і сучасна ідентичність народу. У випадку Криму наратив про «споконвіку російський Крим» витісняє багатовікову історію кримських татар і українців [5]. Ластівчине гніздо – один із найбільш відомих символів Криму, який активно експлуатувався радянською та російською пропагандою як «візитівка» півострова. Проте цей об'єкт не має глибокого коріння в кримськотатарській чи українській культурній традиції, будучи по суті штучно створеним неоромантичним проєктом. Його використання як головного символу Криму відсуває на периферію реальну історичну спадщину: ханські палаци, мечеті, кримськотатарську архітектуру, середньовічні поселення. До прикладу кілька штучних радянських топонімів, що витісняли історичні назви кримськотатарських поселень:

- Сімферополь це Ак-Мечеть / Aqmescit «Біла мечеть», назва була замінена на Сімферополь. У радянський період перейменування закріпилося як частина політики русифікації, а кримськотатарська назва практично зникла з офіційного вжитку.
- Севастополь це Ахтіар / Akhtiar «святе місце», назва була замінена на російську Севастополь ще XVIII–XIX ст, а в радянський період закріпилася остаточно як символ військової присутності [1].
- Ялта це Яліта / Yalta «викошене місце, узбережжя». У радянські часи топонім закріпився в сучасній формі і витіснив кримськотатарські корені з офіційного використання.
- Феодосія це Кафа / Kafyu, історична назва Кафа

походить із генуезького та кримськотатарського періоду. Радянська влада остаточно закріпила форму Феодосія, що витіснила автентичну кримськотатарську топонімію, хоча культурні сліди залишились у документах і пам'яті місцевих жителів [7].

- Сакі це Куйбишеве, історична кримськотатарська назва Saki була замінена на Куйбишеве у 1948 р. на честь радянського діяча Валеріана Куйбишева. Це типова практика радянської влади: заміна топонімів кримськотатарського походження на імена комуністичних діячів або нейтральні російські назви для витіснення місцевої культури [2].

Таким чином формується новий простір пам'яті, у якому справжні сенси замінюються вигаданими. Це саме стосується не лише міст та сіл, а й місцевих ландшафтів, до прикладу скелю Караул-Оба називають гора Носоріг, мис Капчик – називають гора Дельфін, скелю Кош-Кая – скеля Кішка та ін.

Мета статті. Метою цієї статті є аналіз того, як втрата Криму вплинула на сучасне українське мистецтво, які символи заміщують автентичну культурну спадщину, як формується наратив ностальгії та пам'яті, а також які стратегії опору запропоновані митцями у відповідь на імперські практики привласнення та переписування історії.

Виклад основного матеріалу дослідження. Кримські ландшафти – море, гори, перевали, степи – протягом століть були потужними джерелами натхнення для художників і письменників. Втрата фізичного доступу до цих місць означає не лише неможливість створювати морські пейзажі чи зображувати гірські панорами, але й відтинання від важливої частини національної символіки. Простір Криму існує тепер переважно як образ у пам'яті,

фотографіях, спогадах і реконструкціях.

Неможливість повернення до Судацької фортеці, кримських гірських сіл, карадазьких пейзажів змушує митців працювати з архівними зображеннями або власними спогадами, що змінює характер мистецького досвіду з безпосереднього на опосередкований.

Тема втрати дому стала наскрізною для українського мистецтва після 2014 року і особливо після повномасштабного вторгнення 2022 року. Митці осмислюють досвід вимушеного переселення, еміграції, життя між двома просторами – реальним і втраченим. Візуальні образи валіз, доріг, зачинених дверей, зруйнованих будинків стають постійними мотивами.

Кримська земля завжди була багатою на ремесла та майстрів. У минулі століття існувало близько 70 традиційних кримськотатарських ремесел. Майстри виробляли мідний посуд, були вправними гончарями, у кримських татар було добре розвинене ткацтво, шкіряне виробництво та інші ремесла. На жаль, багато чого вже втрачено. Величезної шкоди розвитку кримськотатарської культури завдала вимушена еміграція корінного народу півострова, а остаточним ударом – депортація 1944 року [3].

Депортація кримських татар 1944 року і вигнання після окупації 2014 року мають низку спільних рис: примусове залишення домівок, руйнування соціальних зв’язків, втрата культурної спадщини. Ця повторюваність породжує глибоке відчуття історичної несправедливості та посилює тему ненадійності дому [4].

Митці переосмислюють архівні фотографії депортації, поєднуючи їх із сучасними сюжетами – залізничні вагони 1944 року перегукуються з автобусами й автівками 2014–2022 років. Таким чином формується візуальна спадкоємність травми. Вони не просто ілюструють

історію, а буквально працюють із пам'яттю, відшаровуючи її пласти, поєднують минуле й теперішнє в одному образі. Такі практики особливо помітні у фотографії, відеоартах та інсталяціях, де архівні матеріали інтегруються у сучасний візуальний контекст. Одним з таких прикладів є роботи кримськотатарського майстра кераміки та художника Рустема Скибіна, його робота «Я тюльпан» показана як символ краю, частково зміщена – метафора розірваної долі Криму та роз'єднаної пам'яті. А українська художниця Катя Бучацька намалювала Крим, використовуючи мул, привезений з півострова.

Важливою тенденцією стає поєднання мистецтва й активізму. Художники не обмежуються суто естетичним висловлюванням, а беруть участь у публічних дискусіях, акціях пам'яті, правозахисних ініціативах. Мистецтво стає інструментом фіксації злочинів, документування зникнень людей, руйнування культурних пам'яток, заборони кримськотатарських інституцій.

Прикладом можуть слугувати плакати й графіка, присвячені політичним в'язням у Криму, або перформанси, що відтворюють досвід контролю, тиску та страху. Так формується нова документально-мистецька естетика, в якій творчість і громадянська позиція нерозривні.

Висновки. Втрата Криму стала потужним каталізатором переосмислення теми дому, належності, пам'яті та ідентичності в українському мистецтві. Митці реагують на політичні події не лише як на зовнішні обставини, але як на особисту екзистенційну драму. Відбувається трансформація жанрів, з'являються нові художні мови, формується потужний пласт «мистецтва вигнання».

Паралельно з цим триває боротьба за культурну спадщину та історичну правду. Практики підміни символів, нав'язування нових імперських наративів зустрічають

опір через творчість, дослідження, документування та збереження пам'яті. Таким чином мистецтво стає не лише відображенням реальності, але й активним інструментом супротиву та майбутнього повернення.

Список икористаних джерел:

1. Вапельник К., Стрільчук О. Як Росія змінювала назви в Криму: від Ак'яра до Севастополя. Суспільне Крим, 2025. URL: https://suspilne.media/crimea/1027513-ak-rosia-zminuvala-nazvi-v-krimu-vid-akara-do-sevastopola/

2. Депортація кримських татар у запитаннях і відповідях. BBC News Україна, 2015. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/society/2015/05/150514_tatars_deportation_ko

3. Депортація кримських татар = геноцид. Урядовий кур'єр, 2020. URL: https://ukurier.gov.ua/uk/articles/deportaciya-krimskih-tatar-genocid/

4. Інформаційні матеріали про депортацію кримськотатарського народу 1944 рок. Міністерство освіти і науки України, 2020. URL: https://mon.gov.ua/news/informatsiyni-materiali-pro-deportatsiyu-krimskotatarskogo-narodu-1944-rok

5. Наш Крим. Неросійські історії українського півострова. Український інститут національної пам'яті, 2018. URL: https://uinp.gov.ua/elektronni-vydannya/nash-krym-nerosiyski-istoriyi-ukrayinskogo-pivostrova

6. Салієв С. Малюнки з тюрми: 10 робіт кримськотатарського політв'язня Сейрана Салієва, Зміна Інфо. 2021. URL: https://zmina.info/columns/malyunky-z-tyurmy-10-malyunkiv-krymskotatarskogo-politvyaznya-sejrana-saliyeva/

7. Справжні кримські назви, знищені СРСР. Історії топонімів та родин. Радіо Свобода, 2021 URL: https://

www.radiosvoboda.org/a/toponimika-krumy-spravjni-nazvu/31267506.

References:

1. Vapelnyk K., Strilchuk O. Yak Rosiya zminiuvala nazvy v Krymu:vid Akyara do Sevastopolya. Suspilne Krym, 2025. URL: https://suspilne.media/crimea/1027513-ak-rosia-zminuvala-nazvi-v-krimu-vid-akara-do-sevastopola/

2. Deportatsiya krymskykh tatar u zapytannyakh i vidpovidyakh. BBC News Ukrayina, 2015. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/society/2015/05/150514_tatars_deportation_ko

3. Deportatsiya krymskykh tatar = henotsyd. Uryadovyy kuryer, 2020. URL: https://ukurier.gov.ua/uk/articles/deportaciya-krimskih-tatar-genocid/

4. Informatsiyni materialy pro deportatsiyu krymskotatarskoho narodu 1944 rok. Ministerstvo osvity i nauky Ukrayiny, 2020. URL: https://mon.gov.ua/news/informatsiyni-materiali-pro-deportatsiyu-krimskotatarskogo-narodu-1944-rok

5. Nash Krym. Nerosiyski istoriyi ukrayinskoho pivostrova. Ukrayinskyy instytut natsionalnoyi pamyati, 2018. URL: https://uinp.gov.ua/elektronni-vydannya/nash-krym-nerosiyski-istoriyi-ukrayinskogo-pivostrova

6. Saliyev S. Malyunky z tyurmy: 10 robit krymskotatarskoho politvyaznya Seyrana Saliyeva, Zmina Info. 2021. URL: https://zmina.info/columns/malyunky-z-tyurmy-10-malyunkiv-krymskotatarskogo-politvyaznya-sejrana-saliyeva/

7. Spravzhni krymski nazvy, znyshcheni SRSR. Istoriyi toponimiv ta rodyn. Radio Svoboda, 2021 URL: https://www.radiosvoboda.org/a/toponimika-krumy-spravjni-nazvu/31267506.

DOI: https://doi.org/10.28925/3041-1505.2026.710
УДК 75.042:598.2]:316.722(477)

Кікіна Єлизавета Романівна,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна
ORCID: 0009-0002-6088-7048
yrkikina.fomd22@kubg.edu.ua

Yelyzaveta Romanivna Kikina
a student of the first (bachelor's) level of higher education,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine
ORCID: 0009-0002-6088-7048
yrkikina.fomd22@kubg.edu.ua

ВЗАЄМОДІЯ ТРАДИЦІЇ ТА ІНОВАЦІЇ ОРНІТОМОРФНИХ МОТИВІВ В ХУДОЖНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНИ

THE INTERACTION OF TRADITION AND INNOVATION OF ORNITHOLOGICAL MOTIFS IN THE ARTISTIC PRACTICE OF UKRAINE

Анотація. У статті розглядається взаємодія традиції та інновації в інтерпретації орнітоморфних мотивів в українському образотворчому та декоративно-прикладному мистецтві. У роботі здійснено аналіз наукових досліджень останніх років, зокрема праць, присвячених орнітоморфним мотивам у давньоруському мистецтві та їх впливу на сучасну художню практику, а

також досліджень народного мистецтва XXI століття, які акцентують увагу на трансформації традиційних форм у новітньому культурному середовищі. Особлива увага приділяється поєднанню традиційних елементів із сучасними художніми практиками, що дозволяє зберігати культурну спадщину, водночас інтегруючи її у глобальний мистецький контекст. У статті проаналізовано аспекти, пов'язані з ризиком втрати автентичності традиційних мотивів у процесі їх стилізації та комерціалізації, а також з недостатнім рівнем дослідження декоративно-прикладного мистецтва у сучасному науковому дискурсі. Наголошено на необхідності комплексного підходу до вивчення орнітоморфних мотивів як важливого елемента культурного коду українського мистецтва.

Ключові слова: орнітоморфні мотиви, традиція та інновація, символіка, культурна спадщина, національна ідентичність, трансформація образу.

Abstract. This article examines the interaction between tradition and innovation in the portrayal of ornithomorphic motives in Ukrainian fine and decorative-applied arts. The article analyzes recent scholarly research, particularly works devoted to ornithomorphic motifs in Old East Slavic art and their influence on contemporary artistic practice, as well as studies of 21st-century folk art that focus on the transformation of traditional forms within the modern cultural environment. Particular attention is paid to the combination of traditional elements with contemporary artistic practices, which allows for the preservation of cultural heritage while integrating it into the global artistic context. The article analyzes aspects related to the risk of losing the authenticity of traditional motives in the process of their stylization and commercialization, as well as the insufficient level of research on decorative-applied art in contemporary scientific discourse. The article emphasizes

the need for a comprehensive approach to the study of ornithomorphic motifs as an important element of the cultural code of Ukrainian art.

Keywords: ornithomorphic motives, tradition and innovation, symbolism, cultural heritage, national identity, image transformation.

Вступ. Сучасний розвиток українського мистецтва характеризується активними процесами переосмислення культурної спадщини та пошуку нових художніх форм. Особливого значення набуває звернення до традиційних образів, які виступають важливими носіями національної ідентичності та культурної пам'яті. Одним із таких універсальних і водночас глибоко символічних образів є образ птаха, що здавна посідає значне місце у візуальній культурі України.

Орнітоморфні мотиви широко представлені в образотворчому та декоративно-прикладному мистецтві. Вони формувалися під впливом міфологічних уявлень, народних вірувань, релігійних символів і побутових традицій. У різні історичні періоди образ птаха виконував функції сакрального знака, оберега, символу душі, свободи, переходу між світами [6].

У контексті глобалізаційних процесів та розвитку новітніх технологій відбувається активна трансформація традиційних образів. Сучасні художники звертаються до орнітоморфних мотивів не лише як до декоративного елемента, а як до концептуального засобу вираження власного світогляду [5]. Це зумовлює необхідність наукового осмислення взаємодії традиції та інновації у трактуванні орнітоморфних образів, що визначає актуальність даного дослідження.

Постановка проблеми. Незважаючи на значну кількість досліджень, присвячених народному мистецтву

та символіці образів, проблема взаємодії традицій та інновацій в орнітоморфних мотивах залишається недостатньо розробленою. Особливо це стосується сучасного українського мистецтва, де традиційні образи набувають нових значень і форм.

Основна проблема полягає у виявленні механізмів трансформації орнітоморфних мотивів у процесі переходу від традиційного до сучасного мистецтва. Виникає питання: яким чином зберігається символічне ядро образу птаха при зміні художньої форми? Чи не призводить активна стилізація до втрати автентичності? Як сучасні художники інтегрують традиційні мотиви у нові медіа та художні практики?

Крім того, актуальною є проблема недостатнього дослідження декоративно-прикладного мистецтва в контексті сучасних трансформацій, що обмежує комплексне розуміння ролі орнітоморфних мотивів у сучасному культурному просторі [5].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання орнітоморфних мотивів у мистецтві розглядалося у працях українських науковців, які досліджували як історичні, так і сучасні аспекти цієї проблематики. Зокрема, у дослідженні Роготченка О., Шмагала Р., Руденченко А. та Коновалової О. проаналізовано орнітоморфні мотиви у києворуському золотарстві та їх значення як джерела інспірацій для сучасного мистецтва. Автори підкреслюють глибоку символічність образу птаха та його зв’язок із сакральними уявленнями давніх слов’ян [6].

Важливе місце займають праці, присвячені народному мистецтву, зокрема видання «Народне мистецтво XXI століття: актуальні напрямки досліджень», у якому розглядаються питання трансформації традиційних форм у сучасному мистецтві, збереження культурної спадщини

та взаємодії народних і професійних художніх практик.

Окремі аспекти орнітоморфних мотивів висвітлюються у дослідженнях традиційних ремесел, де аналізується використання образів птахів у текстилі, кераміці та декоративному розписі [1]. Такі роботи дозволяють простежити еволюцію стилізації орнітоморфних образів та їхню адаптацію до сучасних умов.

Сучаснімистецтвознавчідослідженнятакожакцентують увагу на інноваційних процесах у мистецтві, зокрема впливі нових технологій, глобалізації та міжкультурної взаємодії [4]. Проте комплексний аналіз взаємодії традиції та інновації саме в контексті орнітоморфних мотивів залишається недостатньо представленим, що підтверджує актуальність даного дослідження.

Мета дослідження. Мета дослідження полягає у комплексному аналізі орнітоморфних мотивів в українському мистецтві та виявленні особливостей їх трансформації в умовах взаємодії традицій та інновацій.

Виклад основного матеріалу дослідження. Взаємодія традицій та інновацій в орнітоморфних мотивах українського мистецтва є складним культурно-мистецьким явищем, що відображає тяглість художньої традиції та її здатність адаптуватися до викликів сучасності. Орнітоморфні образи мають глибоке символічне значення в українській культурі, що сформувалося ще в дохристиянський період і трансформувалося упродовж століть. Вони виступають важливими носіями міфологічних уявлень, релігійних символів та естетичних норм, які сьогодні активно переосмислюються у сучасних мистецьких практиках.

Згідно з дослідженням Роготченка О., Шмагала Р., Руденченко А. та Коновалової О. (2023), орнітоморфні мотиви київоруського золотарства є одним із ключових

джерел формування образної системи українського декоративного мистецтва. У виробах того часу птахи часто зображувалися у вигляді стилізованих фігур із підкресленими крилами, хвостами та дзьобами, що формували ритмічні композиції. Такі зображення мали не лише декоративну функцію, але й сакральне значення: птах символізував душу, посередника між світом людей і божественним простором. Поширеними були мотиви двоголових птахів або симетричні композиції з двома птахами, що дивляться один на одного – це відображало ідею гармонії та космічного порядку.

Ці давні образи не зникли, а трансформувалися в народному мистецтві наступних епох. У вишивці, писанкарстві, ткацтві, різьбленні по дереву орнітоморфні мотиви набули нових форм, але зберегли свою символічну основу. Наприклад, у традиційній українській вишивці птахи часто зображуються у поєднанні з рослинними елементами, утворюючи складні орнаментальні композиції. Це поєднання символізує єдність природи, родючість та життєвий цикл.

У контексті сучасного мистецтва, як зазначено у збірнику «Народне мистецтво XXI століття: актуальні напрямки досліджень», відбувається активний процес переосмислення традиційних орнаментів. Сучасні художники не просто відтворюють давні мотиви, а інтерпретують їх відповідно до власного художнього бачення та актуальних соціокультурних контекстів. Орнітоморфні образи можуть набувати абстрактних форм, втрачати буквальність і перетворюватися на символічні знаки, що передають ідеї свободи, руху, трансформації [3].

Важливу роль у цьому процесі відіграє використання нових матеріалів і технологій. Якщо традиційно орнітоморфні мотиви виконувалися у техніках вишивки,

ткацтва чи металопластики, то сьогодні вони з'являються у цифровому мистецтві, графічному дизайні, стріт-арті, інсталяціях. Така трансформація дозволяє значно розширити межі їх застосування та залучити нову аудиторію. Водночас це створює певні виклики, пов'язані з ризиком втрати автентичності та глибинного символічного змісту.

Ці тенденції добре ілюструються на прикладі традиційних ремесел, що збереглися до сьогодні. Зокрема, у матеріалах Bukovynian Center of Culture and Arts (2020) розглядається буковинська тайстра як приклад поєднання традиції та сучасності. Орнаментика тайстри, яка включає й орнітоморфні мотиви, зазнає змін під впливом сучасних естетичних запитів. Майстри можуть змінювати кольорову палітру, масштаб орнаменту, композиційні принципи, але при цьому зберігають основні символічні коди. Це свідчить про те, що традиція не є статичною, а постійно розвивається, адаптуючись до нових умов.

Науковий звіт Національної академії мистецтв України (2024) підкреслює, що сучасні українські митці активно звертаються до етнокультурної спадщини як джерела натхнення. Орнітоморфні мотиви стають частиною міждисциплінарних проєктів, де поєднуються різні види мистецтва – від живопису та графіки до перформансу та цифрових медіа. Такий підхід дозволяє надати традиційним образам нового звучання у глобальному культурному контексті [5].

Водночас важливо зазначити, що інноваційні підходи до використання орнітоморфних мотивів часто пов'язані з процесами ідентифікації та самоусвідомлення. В сучасних умовах, коли питання національної ідентичності набуває особливої актуальності, звернення до традиційних символів стає способом культурної репрезентації та комунікації.

Орнітоморфні образи, завдяки своїй універсальності та багатозначності, є зручним інструментом для вираження цих ідей.

Завдяки матеріалам конференції «Культурні та мистецькі студії XXI століття» (2022) можна акцентувати увагу на тому, що сучасне мистецтво функціонує в умовах постмодерної культури, де відбувається активне цитування та переінтерпретація традиційних форм. У цьому контексті орнітоморфні мотиви можуть використовуватися як елементи візуального коду, що легко впізнається. Це дозволяє митцям створювати багатошарові твори, у яких поєднуються історичні алюзії та сучасні концепції.

Згідно з дослідженнями, опублікованими у виданні Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, сучасне мистецтво активно залучає традиційні символічні образи як універсальні знакові системи. У цьому контексті орнітоморфні мотиви функціонують як носії культурної пам'яті, що зберігають архетипні значення, але водночас відкриті до нових інтерпретацій. Така подвійність зумовлює їхню особливу роль у формуванні художньої мови сучасності.

Вагоме місце у дослідженні взаємодії традиції та інновації орнітоморфних мотивів у сучасному українському мистецтві посідає творчість Петра Бевзи – представника українського нефігуративного живопису, чия художня мова базується на поєднанні абстрактного мислення та глибинної символіки.

Мистецька практика художника характеризується зверненням до архетипних образів, серед яких важливе місце займає мотив птаха. Проте, на відміну від традиційного фольклорного чи наративного трактування, у творах П. Бевзи орнітоморфні образи зазнають суттєвої трансформації: вони втрачають буквальну зображальність

і переходять у площину знаково-символічного узагальнення. Птах у його композиціях постає не як конкретний біологічний об'єкт, а як універсальний маркер руху, простору та духовного піднесення.

Звернення митця до орнітоморфної тематики можна розглядати як прояв спадкоємності з традиціями українського мистецтва, зокрема народного орнаменту та іконопису, де птах виступає носієм сакрального змісту, символом душі, посередником між земним і небесним світами. Водночас у творчості художника цей образ позбавляється декоративності та конкретної сюжетності, що свідчить про його переосмислення у контексті сучасних художніх практик.

Інноваційність підходу художника полягає у використанні абстрактних композицій, де орнітоморфний мотив інтегрується у складну систему кольорових площин, ритмів та фактур. Часто образ птаха спрощується до умовного силуету, лінійного натяку або навіть динамічного жесту, що лише опосередковано вказує на його присутність. Таким чином, відбувається перехід від предметного зображення до концептуального осмислення образу.

Таким чином, взаємодія традиції та інновації в орнітоморфних мотивах українського мистецтва проявляється у постійному діалозі між минулим і сучасністю. З одного боку, зберігається символічна основа цих образів, що формувалася протягом століть, з іншого – відбувається їх активна трансформація відповідно до нових художніх і соціокультурних умов. Саме ця динаміка забезпечує життєздатність орнітоморфних мотивів і їхню актуальність у сучасному мистецькому просторі.

Отже, можна стверджувати, що орнітоморфні мотиви є важливим елементом культурної спадщини України,

який не лише зберігається, але й активно розвивається. Їхня здатність до трансформації та адаптації робить їх актуальними у різних видах мистецтва, сприяє формуванню національної ідентичності та інтеграції української культури у світовий контекст.

Результати дослідження. У ході дослідження було встановлено, що орнітоморфні мотиви в українському мистецтві мають глибоке історичне коріння та формуються під впливом міфологічних, релігійних і культурних чинників [6]. У традиційному мистецтві образ птаха виступає як багатозначний символ, що поєднує у собі уявлення про життя, смерть, відродження, духовність і гармонію.

У декоративно-прикладному мистецтві орнітоморфні мотиви набувають особливої стилізації, що проявляється у спрощенні форм, симетрії композицій і декоративній узагальненості. Вони широко використовуються у вишивці, писанкарстві, кераміці, різьбленні та декоративному розписі. Зокрема, характерною є традиція зображення парних птахів як символу родинного благополуччя.

У сучасному мистецтві спостерігається активна трансформація орнітоморфних мотивів. Художники відходять від канонічних форм і використовують нові засоби виразності, включаючи цифрові технології, інсталяції та експериментальні матеріали [4]. Образ птаха набуває індивідуалізованого характеру та використовується як метафора сучасних соціальних і культурних процесів.

Важливим аспектом є збереження символічного ядра орнітоморфних мотивів при зміні художньої форми. Це свідчить про стійкість культурних архетипів і їх здатність адаптуватися до нових умов [3]. Водночас існує ризик втрати автентичності у випадку поверхневої стилізації або комерціалізації традиційних мотивів.

Таким чином, взаємодія традицій та інновацій проявляється у постійному діалозі між минулим і сучасністю, що забезпечує динамічний розвиток українського мистецтва.

Висновки та перспективи подальших досліджень. У результаті проведеного дослідження встановлено, що орнітоморфні мотиви є важливим елементом української художньої культури, який поєднує традиційні символічні значення та сучасні художні інтерпретації. Їхня трансформація в умовах взаємодії традицій та інновацій свідчить про живучість культурних архетипів і їхню здатність до адаптації.

Виявлено, що сучасні художники активно використовують орнітоморфні мотиви як засіб вираження актуальних ідей, поєднуючи традиційні образи з новими художніми формами [4]. Це сприяє збереженню культурної спадщини та її інтеграції у сучасний мистецький контекст.

Перспективи подальших досліджень полягають у більш детальному вивченні індивідуальних художніх практик сучасних митців, використання орнітоморфних мотивів у цифровому мистецтві, міжкультурних впливів на трансформацію традиційних образів, а також ролі орнітоморфних мотивів у формуванні візуальної ідентичності України.

Список икористаних джерел:

1. Буковинський центр культури і мистецтва (2020). Буковинська і бессарабська тайстри: традиції та сучасність. Отримано з https://bukcentre.cv.ua/index.php/tradytsiina-kultura/tradytsiini-remesla/4470-bukovynska-taistra-tradytsii-ta-suchasnist.html

2. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ : НАКККіМ, 2013. № 2 (13).

3. Кознаке́вич, О. (ред.) Народне мистецтво XXI століття: актуальні напрямки досліджень / Folk art of the 21st century: Current research directions. Київ: Інститут етнології НАН України, 2021.

4. Національна академія культури і мистецтвознавства (2022). Культурні та мистецькі студії XXI століття: матеріали конференції / Cultural and artistic studies of the 21st century: Conference proceedings. Отримано з https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Konferencii/Tezy_Kulturni_studii_10_11_2022.pdf

5. Національна академія мистецтв України (2024). Науковий звіт Національної академії мистецтв України / Scientific report of the National Academy of Arts of Ukraine.

6. Роготченко О., Шмагало Р., Руденченко А., Коновалова О. Орнітоморфні мотиви києворуського золотарства як джерело інспірацій для сучасних мистецьких практик / Ornithomorphic motifs of Kyivan Rus jewelry art as a source of inspiration for contemporary artistic practices. Ukrainian Art Studies Discourse, 3, 2023. С. 45–52.

References:

1. Bukovynskyi tsentr kultury i mystetstva. (2020). Bukovynska i bessarabska taistra: tradytsii ta suchasnist. https://bukcentre.cv.ua/index.php/tradytsiina-kultura/tradytsiini-remesla/4470-bukovynska-taistra-tradytsii-ta-suchasnist.html

2. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. (2013). Naukovyi zhurnal, 2(13). NAKKKiM [in Ukrainian].

3. Koznakevych, O. (Ed.). (2021). Narodne mystetstvo XXI stolittia: Aktualni napriamky doslidzhen. Instytut etnolohii NAN Ukrainy [in Ukrainian].

4. Natsionalna akademiia kultury i mystetstvoznavstva.

(2022). Kulturni ta mystetski studii XXI stolittia: Materialy konferentsii. https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Konferencii/Tezy_Kulturni_studii_10_11_2022.pdf

5. Natsionalna akademiia mystetstv Ukrainy. (2024). Naukovyi zvit Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy [in Ukrainian].

6. Rohotchenko, O., Shmaholo, R., Rudenchenko, A., & Konovalova, O. (2023). Ornitomorfni motyvy kyievoruskoho zolotarstva yak dzherelo inspiratsii dlia suchasnykh mystetskykh praktyk. Ukrainian Art Studies Discourse [in Ukrainian].

DOI: https://doi.org/10.28925/3041-1505.2026.711
УДК 75.041(477):929Вестерфельд

Король Валентина Костянтинівна
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна
ORCID ID: 0009-0007-5006-6576
e-mail: vkkorol.fomd22@kubg.edu.ua

Korol Valentyna Kostyantynivna
student of the first (bachelor's) level of higher education,
Kyiv Metropolitan University named after Borys Grinchenko,
Kyiv, Ukraine
ORCID ID: 0009-0007-5006-6576
e-mail: vkkorol.fomd22@kubg.edu.ua

ОБРАЗИ УКРАЇНИ У ТВОРЧОСТІ АБРАХАМА ФОН ВЕСТЕРФЕЛЬДА

IMAGES OF UKRAINE IN THE WORK OF ABRAHAM VON WESTERFELD

Анотація. У статті досліджується творчість Абрахама фон Вестерфельда та особливості зображення України в його роботах, створених під час подій 1651 року. Дослідження ґрунтується на принципах історизму й має комплексний характер. У роботі також застосовано метод порівняння візуальних і письмових джерел, що забезпечує більш репрезентативне висвітлення матеріалу.

Наукова новизна полягає в тому, що твори Вестерфельда розглядаються не лише як ілюстрація історичних подій, а і як важливий чинник формування образу України в

європейському культурному просторі.

Практичне значення роботи полягає в можливості використання її матеріалів в освітньому процесі, зокрема під час викладання курсів з історії та мистецтва, а також у підготовці лекцій і виставкових проєктів. Таким чином, роботи Вестерфельда допомагають зрозуміти не лише події XVII століття, а й механізми формування історичної пам'яті засобами мистецтва. Отже, творчість Абрагама Вестерфельда є важливим джерелом для вивчення історії України козацької доби. Його роботи поєднують високу художню майстерність із документальною точністю та допомагають сучасним дослідникам глибше зрозуміти події середини XVII століття. Завдяки рисункам Вестерфельда можна детальніше вивчати військове життя, культуру, архітектуру та побуту українських земель у період Національно-визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького.

Ключові слова: Україна XVII століття, візуальні джерела, козацтво, батальний живопис, історична пам'ять.

Abstract. The article examines the work of Abraham von Westerfeld, and the features of the depiction of Ukraine in his works created during the events of 1651. The work is based on historicism and is comprehensive. It also uses a comparison of visual and written sources, therefore it is more representative of the material. The scientific novelty lies in the fact that Westerfeld's works are considered not only as an example of historical events, but also as a whole event that shaped the image of Ukraine in Europe.

The practical significance of the work lies in the fact that its materials can be used in education (in particular, in history and art courses, as well as for the preparation of lectures or exhibitions). Thus, Westerfeld's works help us understand not

only the events of the 17th century, but also how historical memory is shaped by art.

Thus, the work of Abraham Westerfeld is an important source for studying the history of Ukraine during the Cossack era. His works combine high artistic skill with documentary accuracy and help modern researchers to better understand the events of the mid-17th century. Thanks to Westerfeld's drawings, it is possible to study in more detail the military life, culture, architecture and everyday life of the Ukrainian lands during the National Liberation War led by Bohdan Khmelnytsky.

Keywords: Ukraine, 17th century, visual sources, Cossacks, battle painting, historical memory.

Постановка проблеми. XVII століття стало важливим етапом в історії України, позначеним масштабними воєнними подіями та глибокими політичними змінами. Події Національно-визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького привернули увагу не лише сучасників, а й іноземних спостерігачів, серед яких були і художники.

Особливу цінність для дослідження цього періоду становлять візуальні джерела, оскільки вони дозволяють не лише доповнити письмові свідчення, а й побачити події очима безпосередніх очевидців. У цьому контексті творчість Абрахама ван Вестерфельда займає важливе місце, адже його роботи є одними з небагатьох збережених зображень українських земель середини XVII століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема вивчення візуальних джерел XVII століття привертає увагу істориків і мистецтвознавців. Особливу увагу дослідники приділяють замальовкам Абрагама ван Вестерфельда через їхню точність у зображенні військового побуту, озброєння та організації війська.

Водночас тема формування цілісного образу України у творчості митця залишається недостатньо розкритим. Саме це зумовлює необхідність комплексного аналізу його робіт не лише як ілюстрацій до історичних подій, а як самостійного культурного явища.

Мета статті. Метою статті є дослідження образів України у творчості Абрахама ван Вестерфельда, аналіз їхніх художніх особливостей та значення у формуванні уявлення про українські землі в європейському культурному просторі XVII століття.

Виклад основного матеріалу. Творчість Абрахама ван Вестерфельда формувалася в контексті європейської художньої традиції XVII століття, зокрема під впливом батального жанру. Однак його роботи мають особливу цінність завдяки тому, що вони створювалися під час воєнних подій.

Перебуваючи в польському військовому таборі, художник мав можливість спостерігати за перебігом подій і фіксувати їх у своїх замальовках. Це надає його роботам рис документальності та дозволяє розглядати їх як важливе історичне джерело.

Однією з ключових тем у творчості Вестерфельда є зображення козацтва. У його роботах козаки постають як організована військова сила зі своєю структурою, тактикою та матеріальною культурою. Детальне відтворення одягу, озброєння та поведінки в бою свідчить про уважність художника до деталей і прагнення передати реальну картину подій.

Важливу роль у формуванні образу України відіграє також ландшафт. У роботах Вестерфельда він не є лише фоном, а виступає як активний елемент композиції. Відкриті простори, річки, укріплені табори створюють відчуття реального середовища, у якому розгортаються

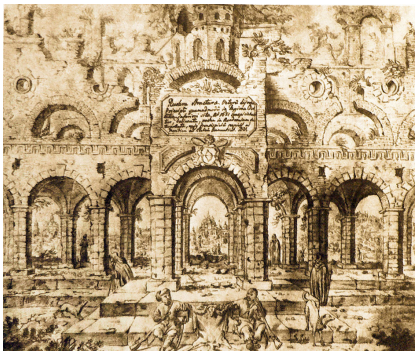
події. Це сприяє формуванню цілісного уявлення про українські землі як про конкретний історичний простір.

Особливе місце займають замальовки, пов'язані з Битвою під Берестечком. Вони дозволяють не лише реконструювати перебіг битви, а й відчути її масштаб і драматизм. Через композицію, розташування фігур і передачу руху художник створює динамічні сцени, які відображають напруженість бойових дій.

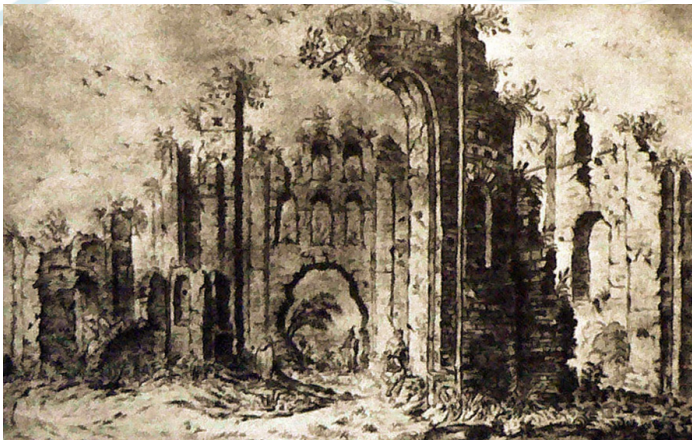
Водночас варто враховувати, що будь-яке художнє зображення є інтерпретацією. Незважаючи на документальну точність, Вестерфельд обирає певний ракурс, композицію та акценти. Це означає, що його роботи відображають не лише реальність, а й авторське бачення подій.

Цікавим є також той факт, що художник, перебуваючи в польському таборі, не обмежується зображенням лише однієї сторони конфлікту. Його роботи дають можливість побачити обидві сторони, що підвищує їхню цінність для сучасних дослідників.

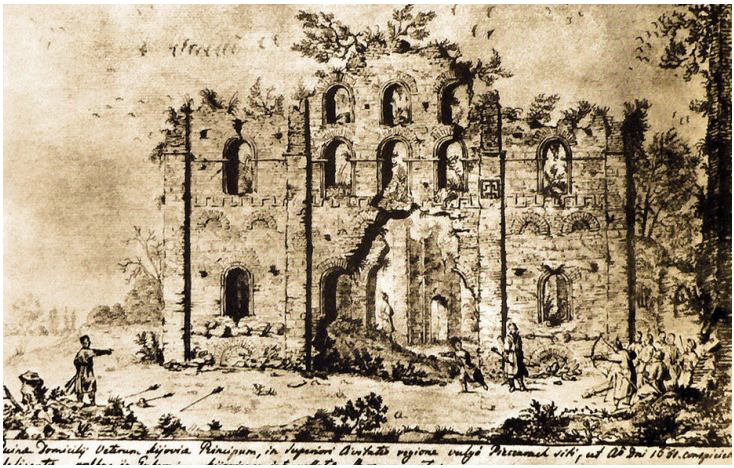
Таким чином, образ України у творчості Вестерфельда постає багатогранним. Це і територія воєнних дій, і простір життя козацтва, і природне середовище, і частина ширшого європейського історичного процесу.



Замальовка архітектурних споруд Києва XVII століття (автор — Абрахам ван Вестерфельд) Дата створення: 1651 р.



Зображення руїн сакральної архітектури Києва XVII століття (автор — Абрахам фон Вестерфельд) Матеріал і техніка: папір, туш, графічний рисунок. Дата створення: 1651 р.



Замальовка архітектурного середовища Києва середини XVII століття (автор — Абрахам ван Вестерфельд) Матеріал і техніка: папір, туш, лінійний рисунок. Дата створення: 1651 р.

Висновки.

1. Творчість Вестерфельда є унікальним поєднанням історичної достовірності та художньої концептуальності,

що робить його полотна цінними як мистецькі та наукові джерела.

2. Українська тематика у його роботах включає козацькі образи, батальні сцени, побут та історичні події, що дозволяє відтворити соціальну структуру та культурні особливості України XVII століття.

3. Художні засоби – композиція, колористика, іконографія та символіка – формують цілісну картину, де реалістичність поєднується з драматизмом, символічністю та емоційною насиченістю.

4. Вестерфельд створює ранньомодерний європейський образ України, який поєднує документальну точність, культурну ідентичність та художню майстерність.

5. Його творчість дозволяє сучасному глядачеві зрозуміти взаємодію історії, культури та людської діяльності, водночас формуючи естетичне та концептуальне сприйняття українського простору XVII століття.

Таким чином, образи України у творчості Абрахама фон Вестерфельда – це результат системного поєднання історичного, соціального і культурного контексту з художніми засобами, які створюють багатошаровий, живий і символічно насичений образ країни та її народу. Роботи Вестерфельда залишаються важливим джерелом для дослідження історії, культури, мистецтва та формування європейського уявлення про Україну у XVII столітті.

Список використаних джерел:

1. Батій Я. О. Україна. Славетні гетьмани та інші видатні постаті козацької доби. Харків : Веста, 2010. 125 с.

2. Білоус Н. Київ у ранній Новий час. Ілюстрована історія Києва. Київ : Темпора, 2012. С. 111–155.

3. Бойко О. Д. Історія України. Київ : Академвидав, 2018. 720 с.

4. Грушевський М. Історія України-Руси : у 11 т., 12 кн. Т. 8. Київ : Наукова думка, 1995. 856 с.

5. Дзюба О. Українське козацтво в історико-культурному просторі XVII століття. Київ : Інститут історії України НАН України, 2017. 312 с.

6. Ернст Ф. Київська архітектура XVII віку. Київ та його околиця в історії і пам'ятках / за ред. М. Грушевського. Київ : Державне видавництво України, 1926. С. 125–165.

7. Ісаєвич Я. Україна давня і нова: народ, релігія, культура. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1996. 336 с.

8. Історія українського мистецтва : у 5 т. Т. 3 : Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. Київ : Наукова думка, 1968. 439 с.

9. Ковалець Т. «Litwie z Koroną spólna sprawa…». Облога запорожцями Гомеля та козацько-литовські переговори у червні 1651 року за матеріалами маловідомих документів (публікація джерел). Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича : Історія. 2021. Вип. 1. С. 151–158.

10. Крізь віки. Київ в образотворчому мистецтві : альбом репродукцій. Київ : Мистецтво, 2016. 285 с.

11. Крип'якевич І. П. Богдан Хмельницький. Львів : Світ, 1990. 408 с.

12. Леп'явко С. Козацькі війни кінця XVI століття в Україні. Чернігів : Сіверянська думка, 1996. 288 с.

13. Литвин В. Історія України. Київ : Наукова думка, 2019. 824 с.

14. Макаров А. Світло українського бароко. Київ : Мистецтво, 1994. 288 с.

15. Мицик Ю. Про київського сотника Предримирського та його рід. Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. Київ, 2025. Вип. 34. С. 92–95.

16. Мицик Ю. Степан Подобайло. Полководці Війська Запорізького. Історичні портрети. Київ : Вік, 2004. Кн. 2. С. 119–136.

17. Мицик Ю., Березенко Б. Унікальний портрет полковника Мартина Небаби. Сіверянський літопис. 2013. № 4–6. С. 3–4.

18. Наливайко Д. Українське бароко. Київ : Либідь, 2007. 368 с.

19. Оглоблин О. Гетьман Іван Мазепа та його доба. Нью-Йорк ; Київ ; Львів ; Париж ; Торонто : Смолоскип, 2001. 466 с.

20. Плохій С. Брама Європи. Історія України від скіфських воєн до незалежності. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2016. 496 с.

21. Русина О. Київ часів Януша Радзивілла (питання іконографії). Київ : Інститут історії України НАН України, 2021. 40 с.

22. Сас П. Політична культура українського суспільства кінця XVI – першої половини XVII ст. Київ : Либідь, 1998. 296 с.

23. Смолій В., Степанков В. Богдан Хмельницький. Київ : Альтернативи, 2003. 400 с.

24. Субтельний О. Україна: історія. Київ : Либідь, 1991. 512 с.

25. Шаменков С. Образи мешканців Гетьманщини 1740-х років зі збірки Фрідріха Вільгельма Бергольца. Стрій. 2023. № 5. С. 47–58.

26. Шевченко Ф. Політичні та економічні зв'язки України з Росією в середині XVII століття. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. 500 с.

27. Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків : у 3 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1990. 560 с.

28. Яковенко Н. Нарис історії України з найдавніших часів до кінця XVIII століття. Київ : Генеза, 2006. 584 с.

29. Яценко В. «Українсько-білоруські» війни. Частина

1 – литвини захоплюють Київ. Історична правда. 2011. URL: Історична правда (дата звернення: 28.04.2026).

30. Batowski Z. Abraham van Westervelt malarz holenderski XVII wieku i jego prace w Polsce. Kraków : Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1932. 26 s.

31. Davies N. God's Playground: A History of Poland. Vol. 1. Oxford : Oxford University Press, 2005. 568 p.

32. Frost R. I. The Northern Wars: War, State and Society in Northeastern Europe, 1558–1721. London : Routledge, 2000. 401 p.

33. Gutowski J. Ceremonial Maces in Poland from the 16th to the 18th Century. Warsaw : Museum of King John III's Palace in Wilanów, 2015. 388 p.

34. Kiaupa Z. The History of Lithuania before 1795. Vilnius : Lithuanian Institute of History, 2000. 402 p.

35. Kłaczewski W. Janusz Radziwiłł. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005. 318 s.

36. Pufendorf S. De rebus a Carolo Gustavo Sueciae Rege gestis commentatorium libri septem. Norimberge : Christophori Riegellii, 1696. 689 p.

37. Przyboś A. Eryk Dahlbergh, szwedzki pamiętnikarz (1625–1703). Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace historyczne. 1972. Z. 6. S. 189–210.

38. Relation vom Litauischen Feldzug im Jahre 1651. Manuscriptorium. URL: Manuscriptorium (датазвернення: 28.03.2025).

39. Stone D. The Polish-Lithuanian State, 1386–1795. Seattle : University of Washington Press, 2001. 374 p.

40. Westermann M. A Worldly Art: The Dutch Republic 1585–1718. New York : Harry N. Abrams, 2005. 240 p.

References:

1. Batii Ya. O. Ukraina. Slavetni hetmany ta inshi vydatni

postati kozatskoi doby. Kharkiv : Vesta, 2010. 125 s.

2. Bilous N. Kyiv u rannii Novyi chas. Iliustrovana istoriia Kyieva. Kyiv : Tempora, 2012. S. 111–155.

3. Boiko O. D. Istoriia Ukrainy. Kyiv : Akademvydav, 2018. 720 s.

4. Hrushevskyi M. Istoriia Ukrainy-Rusy : u 11 t., 12 kn. T. 8. Kyiv : Naukova dumka, 1995. 856 s.

5. Dziuba O. Ukrainske kozatstvo v istoryko-kulturnomu prostori XVII stolittia. Kyiv : Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy, 2017. 312 s.

6. Ernst F. Kyivska arkhitektura XVII viku. Kyiv ta yoho okolytsia v istorii i pamiatkakh / za red. M. Hrushevskoho. Kyiv : Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, 1926. S. 125–165.

7. Isaievych Ya. Ukraina davnia i nova: narod, religiia, kultura. Lviv : Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy, 1996. 336 s.

8. Istoriia ukrainskoho mystetstva : u 5 t. T. 3 : Mystetstvo druhoi polovyny XVI–XVIII stolittia. Kyiv : Naukova dumka, 1968. 439 s.

9. Kovalets T. “Litwie z Koroną spólna sprawa…”. Obloha zaporozhtsiamy Homelia ta kozatsko-lytovski perehovory u chervni 1651 roku za materialamy malovidomykh dokumentiv (publikatsiia dzherel). Naukovyi visnyk Chernivetskoho natsionalnoho universytetu imeni Yuriia Fedkovycha : Istoriia. 2021. Vyp. 1. S. 151–158.

10. Kriz viky. Kyiv v obrazotvorchomu mystetstvi : albom reproduktsii. Kyiv : Mystetstvo, 2016. 285 s.

11. Krypiakevych I. P. Bohdan Khmelnytskyi. Lviv : Svit, 1990. 408 s.

12. Lepiavko S. Kozatski viiny kintsia XVI stolittia v Ukraini. Chernihiv : Siverianska dumka, 1996. 288 s.

13. Lytvyn V. Istoriia Ukrainy. Kyiv : Naukova dumka, 2019. 824 s.

14. Makarov A. Svitlo ukrainskoho baroko. Kyiv : Mystetstvo, 1994. 288 s.

15. Mytsyk Yu. Pro kyivskoho sotnyka Predrymyrskoho ta yoho rid. Novi doslidzhennia pamiatok kozatskoi doby v Ukraini. Kyiv, 2025. Vyp. 34. S. 92–95.

16. Mytsyk Yu. Stepan Podobailo. Polkovodtsi Viiska Zaporizkoho. Istorychni portrety. Kyiv : Vik, 2004. Kn. 2. S. 119–136.

17. Mytsyk Yu., Berezenko B. Unikalnyi portret polkovnyka Martyna Nebaby. Siverianskyi litopys. 2013. № 4–6. S. 3–4.

18. Nalyvaiko D. Ukrainske baroko. Kyiv : Lybid, 2007. 368 s.

19. Ohloblyn O. Hetman Ivan Mazepa ta yoho doba. Niu-York ; Kyiv ; Lviv ; Paryzh ; Toronto : Smoloskyp, 2001. 466 s.

20. Plokhii S. Brama Yevropy. Istoriia Ukrainy vid skifskykh voien do nezalezhnosti. Kharkiv : Klub simeinoho dozvillia, 2016. 496 s.

21. Rusyna O. Kyiv chasiv Yanusha Radzyvilla (pytannia ikonohrafii). Kyiv : Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy, 2021. 40 s.

22. Sas P. Politychna kultura ukrainskoho suspilstva kintsia XVI – pershoi polovyny XVII st. Kyiv : Lybid, 1998. 296 s.

23. Smolii V., Stepankov V. Bohdan Khmelnytskyi. Kyiv : Alternatyvy, 2003. 400 s.

24. Subtelnyi O. Ukraina: istoriia. Kyiv : Lybid, 1991. 512 s.

25. Shamenkov S. Obrazy meshkantsiv Hetmanshchyny 1740-kh rokiv zi zbirky Fridrikha Vilhelma Berholtza. Strii. 2023. № 5. S. 47–58.

26. Shevchenko F. Politychni ta ekonomichni zviazky Ukrainy z Rosiieiu v seredyni XVII stolittia. Kyiv : Vyd-vo AN URSR, 1959. 500 s.

27. Yavornytskyi D. I. Istoriia zaporozkykh kozakiv : u 3 t. T. 2. Kyiv : Naukova dumka, 1990. 560 s.

28. Yakovenko N. Narys istorii Ukrainy z naidavnishykh chasiv do kintsia XVIII stolittia. Kyiv : Heneza, 2006. 584 s.

29. Yatsenko V. “Ukrainsko-biloruski” viiny. Chastyna 1 – lytvyny zakhopliuiut Kyiv. Istorychna pravda. 2011. URL: Istorychna pravda (data zvernennia: 28.04.2026).

DOI: https://doi.org/10.28925/3041-1505.2026.712
УДК 746.3(477.52):7.012

Комісарчук Марина Євгенівна,
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна
ORCID: https://orcid.org/0009-0005-2814-385X
e-mail: mykomisarchuk.fomd25m@kubg.edu.ua

Komisarchuk Maryna Yevhenivna,
a student of the master's degree (second level)
of higher education,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine
ORCID: https://orcid.org/0009-0005-2814-385X
e-mail: mykomisarchuk.fomd25m@kubg.edu.ua

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ КРОЛЕВЕЦЬКОГО ТКАЦТВА: ОРНАМЕНТ, КОЛІР, КОМПОЗИЦІЯ

ARTISTIC FEATURES OF KROLEVETS WEAVING: ORNAMENT, COLOR, COMPOSITION

Анотація. У статті досліджуються художні особливості кролевецького ткацтва як унікального явища українського декоративно-прикладного мистецтва. Зазначено, що традиція виготовлення кролевецьких рушників сягає XVIII–XIX ст. Розглянуто специфіку орнаменту, колористики та композиції кролевецьких рушників, їх символічне значення та роль у формуванні національної культурної ідентичності.

Проаналізовано принципи побудови орнаментальних

мотивів, їх ритмічну організацію та взаємозв'язок із кольоровими рішеннями. Визначено значення традиційного червоно-білого колориту як важливого семантичного елементу. Акцентовано увагу на актуальності збереження кролевецького ткацтва в умовах сучасних культурних трансформацій. Проаналізовано принципи побудови орнаментальних мотивів, їхню ритмічну організацію та взаємозв'язок із кольоровими рішеннями; виокремлено функціонально-стилістичні закономірності, що визначають впізнаваність регіонального стилю.

Методологічно використано комплексне поєднання архівних матеріалів, аналізу зразків тканих виробів, порівняльної стилістики та етнографічних джерел. Стаття підкреслює необхідність різних галузей знань для забезпечення та передачі культурної спадщини наступним поколінням.

Ключові слова: кролевецьке ткацтво, рушник, орнамент, колір, композиція, декоративно-прикладне мистецтво.

Abstract. The article examines the artistic features of Krolevets weaving as a unique phenomenon of Ukrainian decorative and applied art. It is noted that the tradition of producing Krolevets towels dates back to the 18th–19th centuries. The specificity of the ornament color scheme, and composition of Krolevets towels, their symbolic meaning, and their role in shaping national cultural identity are considered.

Design principles ornamental motifs, their rhythmic organization, and their interrelation with color solutions are analyzed. The meaning of the traditional red and white color palette as an important semantic element is determined. Attention is focused on the relevance of preserving Krolevets weaving in the context of modern cultural transformations. The

principles of constructing ornamental motifs, their rhythmic organization, and their interconnection with color solutions are further analyzed; functional and stylistic patterns that determine the recognizability of the regional style is defined.

Methodologically, a comprehensive combination of archival materials, analysis of woven samples, comparative stylistics, and ethnographic sources is employed. The article emphasizes the necessity of an interdisciplinary approach to ensure the preservation and transmission of cultural heritage to future generations.

Keywords: Krolevets weaving, towel, ornament, color, composition, decorative and applied art.

Вступ. Декоративно-прикладне мистецтво України є важливим носієм історичної пам'яті, культурних традицій та світогляду. Особливе місце в цій сфері посідає народне ткацтво, яке формувалося протягом століть і відображає специфіку регіональних художніх традицій. Одним із найяскравіших осередків українського ткацтва є місто Кролевець на Сумщині, відоме своїми унікальними рушниками, що мають виразні художні особливості. Кролевецькі рушники є не тільки предметами побуту, але й важливими культурними символами, які використовувалися в традиційних обрядах та повсякденному житті. Їх художня мова формується через взаємодію трьох основних компонентів – орнаменту, кольору та композиції. Саме ці елементи забезпечують впізнаваність виробів і визначають їх естетичну цінність.

Постановка проблеми. У сучасних умовах глобалізації та стандартизації культури традиційні види народного мистецтва зазнають трансформацій і частково втрачають свою автентичність. Кролевецьке ткацтво не є винятком. Попри значну кількість досліджень українського

народного мистецтва, художні особливості кролевецьких рушників – зокрема взаємозв'язок орнаменту, кольору та композиції – залишаються недостатньо висвітленими. Це зумовлює необхідність комплексного аналізу зазначених елементів як єдиної художньої системи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика українського народного ткацтва висвітлювалася у працях багатьох дослідників декоративно-прикладного мистецтва, серед яких Т. Кара-Васильєва та К. Матейко. У наукових роботах розглядаються загальні питання розвитку ткацтва, символіка орнаментів та особливості народного костюма [3; 6]. Вагомий внесок у вивчення українського народного мистецтва зробили також О. Найден, Т. Ніколаєва, Г. Стельмащук, які аналізували регіональні особливості художніх традицій, зокрема орнаментальні системи та колористику тканих виробів [4; 5; 7].

Окремі аспекти розвитку художнього ткацтва, його технологічні та стилістичні особливості висвітлено у працях сучасних дослідників, зокрема О. Косміної та Л. Оршанського, де увагу зосереджено на еволюції декоративних форм і ролі традицій у сучасному мистецькому процесі [2].

Безпосередньо кролевецьке ткацтво стало об'єктом наукових досліджень у роботах, присвячених регіональним центрам народного мистецтва. Зокрема, у виданнях «Кролевецькі рушники: традиції та сучасність» та матеріалах музейних збірок розглядаються історія формування цього осередку, технологія виготовлення рушників та їх функціональне призначення [1; 9].

Водночас, незважаючи на наявність окремих досліджень, художня структура кролевецьких рушників, зокрема принципи побудови орнаменту, ритмічна

організація композиції та взаємодія кольору й форми, потребують більш ґрунтовного та системного аналізу. Це робить актуальним подальші наукові дослідження в цьому напрямку.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Попри значну кількість досліджень, присвячених українському народному ткацтву, зокрема працям Т. Кара-Васильєвої, К. Матейка, Г. Стельмащук, залишаються невирішені питання, що потребують подальшого наукового осмислення [1; 4; 7]. У більшості наукових розвідок увага зосереджується на загальних характеристиках народного мистецтва, символіці орнаментів і регіональних особливостях традиційного одягу, тоді як кролевецьке ткацтво розглядається переважно фрагментарно, без комплексного аналізу його художньої системи як цілісного явища.

Зокрема, недостатньо дослідженими залишаються принципи взаємодії орнаменту та кольору в структурі кролевецьких рушників. Як зазначає Т. Кара-Васильєва, колористика народного мистецтва тісно пов'язана із символічними уявленнями та має глибоке семантичне навантаження, проте ці положення не завжди конкретизуються щодо окремих регіональних центрів ткацтва [1].

Окремої уваги потребує також роль композиції у формуванні художнього образу виробів. У працях К. Матейка та О. Найдена підкреслюється значення ритму, симетрії та повторюваності орнаментальних мотивів, однак специфіка композиційної побудови саме кролевецьких рушників не отримала достатнього висвітлення [4; 5].

Крім того, залишається недостатньо розкритим символічне значення геометричних мотивів, які домінують у структурі орнаменту. Дослідники народного мистецтва

свідчать про їх зв'язок із архаїчними уявленнями щодо світобудови, проте потребує уточнення їх інтерпретація в контексті локальної традиції кролевецького ткацтва [7].

Отже, основна складність полягає не лише в уривчастому характері наявних досліджень, а й у тому, що кролевецьке ткацтво досі не розглядається як цілісна художня система з позицій комплексного аналізу. Це зумовлює необхідність подальшого наукового вивчення з урахуванням взаємозв'язку орнаменту, кольору та композиції.

Мета статті. Головною метою цієї роботи є комплексний аналіз художніх особливостей кролевецького ткацтва як цілісного явища українського декоративно-прикладного мистецтва.

Для досягнення поставленої мети планується виконання таких завдань:

- проаналізувати орнаментальні мотиви кролевецьких рушників та виявити закономірності їх побудови;
- дослідити особливості колористики та її символічне значення;
- визначити основні композиційні принципи організації художнього простору виробів;
- з'ясувати взаємозв'язок між орнаментом, кольором і композицією;
- окреслити значення кролевецького ткацтва в контексті сучасного мистецтва та культурної ідентичності.

Виклад основного матеріалу дослідження. У різних регіонах України, незалежно від масштабу населеного пункту – чи то невелике містечко, чи культурний центр – збереглися осередки традиційного ткацтва, серед яких особливо вирізняється кролевецьке. Воно сформувалося як самобутнє явище українського декоративно-прикладного мистецтва упродовж XVIII–XIX століть і зберегло свою

впізнавану художню мову до сьогодення [3]. Як зазначають журналісти Суспільне Суми, кролевецьке ткацтво – це «унікальне явище, де кожен витвір є не просто полотном, а зашифрованим посланням предків» [12].

Кролевецькі рушники виконують не лише утилітарну функцію, а й виступають носіями культурної пам'яті. У їхній художній структурі відображено традиційні уявлення про світ, естетичні ідеали та символіку, що передавалася з покоління в покоління. Як підкреслює Т. Кара-Васильєва, народне мистецтво є важливим засобом збереження колективного досвіду, закодованого в орнаментах, кольорових поєднаннях і композиційних рішеннях [1].

Особливої ваги кролевецький рушник набув у зв'язку з постаттю Тараса Шевченка. Відомо, що поет замовляв рушники для власного весілля саме у кролевецьких майстрів, оскільки вважав їх найкращими. Ресурс ТСН у своєму спецпроєкті наголошує: «Кролевецький рушник мав стати оберегом сімейного щастя Кобзаря, але за фатальним збігом обставин став його останньою покровою – саме цим рушником була вкрита труна поета під час перепоховання на Чернечій горі» [10].

Характерною рисою кролевецького ткацтва є чітко організована орнаментальна система. В її основі лежать геометризовані мотиви – ромби, хрести, стилізовані рослинні елементи, зокрема образ «дерева життя». Ці символи мають глибоке семантичне навантаження: ромб традиційно асоціюється з ідеєю родючості та безперервності життя, тоді як вертикально спрямовані композиції відтворюють модель світобудови [7].



Із фондів Музею Кролевецького ткацтва, м. Кролевець

Композиційна структура рушників базується на принципах ритмічності та симетрії. Орнаментальні елементи розміщуються у вигляді повторюваних смуг, що створює відчуття впорядкованості та цілісності. Подібні закономірності організації декоративної площини описані у дослідженнях К. Матейка, де наголошується на ролі ритму як визначального чинника у формуванні народного орнаменту [4].

Не менш важливою складовою є колористика. Для кролевецьких рушників характерне поєднання червоного і білого кольорів, яке формує виразний контраст і водночас несе символічний зміст. Червоний колір традиційно пов'язується з життєвою енергією, захистом і силою, тоді як білий уособлює чистоту, гармонію та духовність [1; 6]. Як зазначає Суспільне Суми у репортажі з місцевої фабрики: «Біло-червона гама — це генетичний код Кролевця, який впізнають у всьому світі» [14].

Важливим аспектом є технологія виготовлення рушників. Вони створюються у техніці перебірного

ткацтва, що дозволяє досягти чіткості ліній і складності орнаменту. Така техніка потребує високого рівня майстерності та досвіду, адже кожен елемент виконується вручну з урахуванням загальної композиції [8].



У Музеї Кролевецького ткацтва, https://lib.knukim.edu.ua/proekti-biblioteki/proekt-skarbi-nacii/krolevecki-rushniki/

Функціональне призначення рушників також має багатовимірний характер. Вони широко використовувалися в обрядовій практиці – зокрема у весільних та родинних ритуалах – виконуючи роль символу життєвого шляху, оберегу та знаку єдності родини [2].

Упродовж ХХ століття кролевецьке ткацтво зазнало певних змін під впливом суспільних трансформацій. З одного боку, відбулося спрощення орнаментальних форм і часткова стандартизація виробів, з іншого – зберігалися ключові принципи традиції. У сучасний період спостерігається зростання інтересу до народного мистецтва, що сприяє відродженню ткацьких практик. Вагому роль у цьому відіграє Міжнародний літературно-

мистецький фестиваль «Кролевецькі рушники», що проводиться щорічно з 1995 року. За словами кореспондентів ТСН, фестиваль «перетворює місто на велику мистецьку майстерню просто неба, де рушник стає головним героєм дійства» [10].



«І летять над Україною Кролевецькі рушники!» Фестиваль 2018 року https://sumyvodres.davr.gov.ua/i-letyat-nad-ukrayinoyu-krolevetski-rushnyky/

Ця традиція є частиною мого особистого досвіду, оскільки я родом із міста Кролевець. Під час навчання у музичній школі я була безпосередньою учасницею цих урочистостей: усі хористи та музиканти в автентичному вбранні проходили містом із рушниками, співаючи українських пісень. Це вкотре доводить, що кролевецьке ткацтво – це жива стихія, що виховує нові покоління в пошані до свого коріння.

Сьогодні кролевецькі рушники виходять за межі традиційного використання і стають джерелом натхнення для сучасного мистецтва. Їхні орнаменти інтегруються

у дизайн, графіку, фотографію та моду. Зокрема, відома дизайнерка Роксолана Богуцька активно використовує елементи кролевецького перебору у своїх колекціях прет-а-порте, інтерпретуючи архаїчні знаки у сучасному крої. Також бренд EMBR GEM створює вишиванки та сучасний одяг, натхненний саме кролевецькими орнаментальними схемами, що базуються на автентичних візерунках Кролевеччини [12]. Така актуалізація національної спадщини в сучасному культурному контексті сприяє переосмисленню традиційного мистецтва як життєздатного бренду.

Отже, кролевецьке ткацтво можна розглядати як цілісну художню систему, в якій орнамент, колір і композиція взаємодіють, формуючи унікальний образ української культури.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що кролевецьке ткацтво є унікальною художньою системою, яка гармонійно поєднує архаїчні пласти народної пам'яті з актуальними мистецькими практиками сьогодення. Його самобутність ґрунтується на впізнаваному біло-червоному колориті та складній техніці перебору, що перетворює кожен виріб на зашифрований візуальний код української ідентичності. Кролевецький рушник виходить далеко за межі утилітарного предмета побуту, виступаючи потужним носієм семантичних значень, де геометризовані орнаменти, як-от «дерево життя» чи ромбічні структури, відтворюють цілісну модель світобудови та тяглість поколінь.

Особливе місце кролевецької традиції в національному пантеоні підтверджується її зв'язком із постаттю Тараса Шевченка. Те, що саме цей рушник мав стати оберегом його нездійсненого шлюбу, а зрештою став останньою земною покровою Кобзаря, надає промислу особливого

сакрального статусу та величі в очах кожного українця. Ця історична глибина підкріплюється сучасною живою традицією, втіленою у Міжнародному літературно-мистецькому фестивалі «Кролевецькі рушники». Для мешканців міста, зокрема й для мене як автора, цей захід є не просто офіційною подією, а частиною особистої біографії. Хода музикантів та хористів у народному вбранні з рушниками в руках, що супроводжує фестиваль із 1995 року, демонструє, як традиція вбирає в себе нові голоси, залишаючись невід'ємною частиною міського простору та виховання молоді.

У сучасному культурному контексті кролевецьке ткацтво демонструє дивовижну життєздатність, стаючи джерелом натхнення для провідних українських дизайнерів. Використання кролевецьких мотиві зокрема у колекції «Кролевець» бренду EMBR GEM свідчить про успішну трансформацію етнографічної спадщини в актуальний модний та інтер'єрний продукт. Це доводить, що традиційний орнамент є пластичним та відкритим до інтерпретацій у графіці, дизайні та фотографії. Отже, кролевецький рушник сьогодні – це не музейний експонат, а символ, що продовжує формувати сучасний образ української культури, поєднуючи досвід предків із візіями майбутнього.



Набір «Кролевецький» червоний. https://surl.li/gnngnf



Сукня «Луна» біла з червоною вишивкою
https://surl.li/ocjjxv



Чоловіча вишиванка «Платон» чорна
https://surl.lt/ninyyj

Список використаних джерел:

1. Кара-Васильєва Т. В. Семантика українського народного мистецтва. Київ: Либідь, 2003. 352 с.

2. Косміна О. Ю. Жіноче вбрання Київщини. Київ: Родовід, 2002. 160 с.

3. Кролевецькі рушники: традиції та сучасність. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Суми: Університетська книга, 2003. 124 с.

4. Матейко К. І. Український народний одяг: етнографічний словник. Київ: Наукова думка, 1996. 196 с.

5. Найден О. С. Українська народна іграшка. Київ: АртЕк, 1999. 256 с. (розділи про семантику орнаменту).

6. Ніколаєва Т. О. Історія українського костюма. Київ: Либідь, 1996. 176 с.

7. Оршанський Л. В. Художнє ткацтво: історія, технологія, художні особливості. Дрогобич: Коло, 2008. 154 с.

8. Стельмащук Г. Г. Українські народні головні убори. Львів: Апріорі, 2013. 276 с.

9. Суспільне Суми. Кролевецьке ткацтво – унікальне явище. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://suspilne.media/

10. ТСН. Спецпроєкт. Кролевецький рушник для Кобзаря. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://tsn.ua/

11. Офіційний сайт бренду ETNODIM. [Електронний ресурс]. URL: https://etnodim.com.ua/

12. Офіційний сайт бренду EMBR GEM. Колекція «Кролевець». [Електронний ресурс]. URL: https://surl.lt/ninyyj

References:

1. Kara-Vasylieva, T. V. (2003). Semantyka ukrainskoho narodnoho mystetstva [Semantics of Ukrainian folk art]. Kyiv: Lybid. [in Ukrainian].

2. Kosmina, O. Yu. (2002). Zhinoche vbrannia Kyivshchyny [Women's clothing of the Kyiv region]. Kyiv: Rodovid. [in Ukrainian].

3. Krolevetski rushnyky: tradytsii ta suchasnist (2003). [Krolevets towels: traditions and modernity]. Proceedings of the International Scientific and Practical Conference. Sumy: Universytetska knyha. [in Ukrainian].

4. Mateiko, K. I. (1996). Ukrainskyi narodnyi odiah: etnohrafichnyi slovnyk [Ukrainian folk clothing: ethnographic dictionary]. Kyiv: Naukova dumka.

5. Naiden, O. S. (1999). Ukrainska narodna ihrashka [Ukrainian folk toy]. Kyiv: ArtEk. (sections on ornament semantics). [in Ukrainian].

6. Nikolaieva, T. O. (1996). Istoriia ukrainskoho kostiuma [History of Ukrainian costume]. Kyiv: Lybid. [in Ukrainian].

7. Orshanskyi, L. V. (2008). Khudozhnie tkatstvo: istoriia, tekhnolohiia, khudozhni osoblyvosti [Artistic weaving: history, technology, artistic features]. Drohobych: Kolo. [in Ukrainian].

8. Stelmashchuk, H. H. (2013). Ukrainski narodni holovni ubory [Ukrainian folk headwear]. Lviv: Apriori. [in Ukrainian].

9. Suspilne Sumy. (n.d.). Krolevetske tkatstvo – unikalne yavyshche [Krolevets weaving – a unique phenomenon]. [Online resource]. Available at: https://suspilne.media/

10. TSN. Special project. (n.d.). Krolevetskyi rushnyk dlia Kobzaria [Krolevets towel for Kobzar]. [Online resource]. Available at: https://tsn.ua/

11. ETNODIM Official Website. (n.d.). Collection «Krolevets». [Online resource]. URL: https://etnodim.com.ua/

12. EMBR GEM Official Website. (n.d.). Collection «Krolevets». [Online resource]. URL: https://surl.lt/ninyyj

DOI: https://doi.org/10.28925/3041-1505.2026.713
УДК 378.011.3:7.05:159.923.2

Олена Віталіївна ЛИХОЛАТ
кандидатка педагогічних наук, доцентка,
доцентка кафедри дизайну
Київськго столичнго університету
імені Бориса Грінченка, м. Київ
ORCID ID: 0000-0002-7819-0903
o.lykholat@kubg.edu.ua

Olena Vitaliivna Lykholat
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Design
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv
ORCID ID: 0000-0002-7819-0903
o.lykholat@kubg.edu.ua

АКМЕОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА ФОРМУВАННЯ СИНЕРГІЇ ПРОФЕСІЙНИХ НАВИЧОК ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНЕРА В УМОВАХ ЦИФРОВОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ОСВІТИ

THE ACMEOLOGICAL PARADIGM FOR FORMING THE SYNERGY OF PROFESSIONAL SKILLS IN GRAPHIC DESIGNERS AMIDST THE DIGITAL TRANSFORMATION OF EDUCATION

Анотація. У статті розглянуто зміни в системі підготовки графічних дизайнерів, які відбуваються під впливом швидкого розвитку цифрових технологій та зближення різних креативних індустрій. Виявлено суперечність між традиційною академічною підготовкою

та сучасними вимогами ринку праці, який потребує не лише виконавців, а дизайнерів-стратегів, здатних мислити комплексно, адаптуватися до змін і створювати нові цінності. Це зумовлює потребу переходу від вузькоінструментального навчання до моделі розвитку цілісної особистості майбутнього фахівця. У статті обґрунтований акмеологічний підхід як методологічний фундамент, що орієнтує дизайн-освіту на досягнення індивідуального «акме» – вершини професійної майстерності та особистісної зрілості. У межах дослідження запропоновано триєдину модель навичок (hard, soft, self skills), де внутрішні навички самозарадності (self skills) визначено як «ядро» професійної ідентичності. Доведено, що рушійною силою синергії цих компетенцій є метакогнітивна установка на зростання (growth mindset), яка дозволяє фахівцю трансформувати виклики середовища та професійні помилки у ресурс для самоактуалізації. У роботі представлено авторську лінійну модель акме-сходження, що охоплює етапи від потенціалу (вхідні задатки абітурієнта) до акме (вищої точки майстерності). Особливу увагу приділено етапу професійної зрілості, що вперше маніфестується під час роботи над портфоліо та кваліфікаційним проєктом. Окреслено «формулу професіоналізму», яка базується на циклічності досвіду, постійній реновації навичок та забезпечує професійне довголіття. Акмеологічний вектор у підготовці дизайнера визначено як перехід від репродуктивного відтворення знань до продуктивного генерування сенсів, що мають соціальну та гуманістичну цінність. Впровадження запропонованих засад дозволяє структурувати навчання як цілісний шлях безперервного професійного становлення фахівця в умовах екзистенційних викликів сучасності.

Ключові слова: графічний дизайн; дизайн-освіта;

акмеологія; синергія навичок; hard skills; soft skills; self skills; growth mindset; Я-концепція; професійний розвиток.

Abstract. The article examines changes in the system of graphic designers' training occurring under the influence of rapid digital technology development and the convergence of various creative industries. A contradiction is identified between traditional academic training and modern labor market demands, which require not only executors but design strategists capable of complex thinking, adapting to changes, and creating new values. This necessitates a transition from narrow instrumental training to a model of developing the future specialist's integrated personality. The article substantiates the acmeological approach as a methodological foundation that orients design education toward achieving an individual «acme» – the peak of professional mastery and personal maturity. Within the study, a triune skills model (hard, soft, self skills) is proposed, where internal self-reliance skills (self skills) are defined as the «core» of professional identity. It is proven that the driving force behind the synergy of these competencies is a metacognitive growth mindset, which allows the specialist to transform environmental challenges and professional errors into a resource for self-actualization. The work presents the author's linear model of acme-ascent, covering stages from potential (the applicant's initial aptitude) to acme (the highest point of mastery). Special attention is paid to the stage of professional maturity, which first manifests during work on the portfolio and the qualification project. A «professionalism formula» is outlined, based on the cyclicity of experience and constant skills renovation, ensuring professional longevity. The acmeological vector in designer training is defined as a transition from reproductive knowledge replication to the productive generation of meanings that possess social and humanistic value. The implementation of

the proposed principles allows for structuring education as a holistic path of a specialist's continuous professional formation amidst the existential challenges of modernity.

Keywords: graphic design; design education; acmeology; skills synergy; hard skills; soft skills; self skills; growth mindset; self-concept; professional development.

Вступ. Трансформація сучасної системи підготовки графічних дизайнерів зумовлена стрімкою динамічністю цифрового ландшафту (освітнє середовище, цифрове проєктування освітніх програм і окремих освітніх компонентів, інструменти навчання, інтерактивні платформи тощо) та взаємопроникненням креативних індустрій (мистецтво, музика, кіно, дизайн, медіа, ігрова індустрія, мода, реклама тощо), що вимагає радикального перегляду традиційних освітніх моделей. У цих умовах дизайн-освіта відходить від вузько інструментального підходу й набуває рис цілісної системи формування особистості фахівця, здатного до саморозвитку, рефлексії та адаптації в умовах постійних змін [1]. Особливої ваги набуває ідея синергії професійних компетентностей, що разом формують основу для досягнення акме-вершин у професійній діяльності майбутнього дизайнера [2].

У цьому контексті фахова підготовка має розглядатися не як сума окремих умінь, а як взаємопов'язана система компетентностей, що забезпечує професійну мобільність, креативну автономність і конкурентоспроможність дизайнера в глобальному середовищі [3]. Саме синергія навичок стає тим механізмом, який дозволяє трансформувати знання у практичну майстерність, а досвід – у стратегічне мислення.

Постановка проблеми. Незважаючи на ґрунтовне вивчення окремих складників підготовки дизайнерів в

умовах сучасної дизайн-освіти, у системі вищої освіти зберігається відчутний розрив між запитом креативного сектору на гнучких фахівців-стратегів та рівнем підготовки графічного дизайнера як фахівця [4]. Сучасні дизайнери часто мають достатньо глибоку теоретичну базу і сформовані базові практичні навички з графічних і цифрових технологій, але мають прогалини в інноваційному мисленні та мультидисциплінарній співпраці. Це створює проблему адаптації таких фахівців на робочому місці. Проблема полягає не у відсутності навичок як таких, а у відсутності їхнього синергетичного зв'язку, що є необхідною умовою для подолання професійних криз та досягнення вершин майстерності («акме»). Недостатньо розкритими залишаються психолого-педагогічні механізми формування цілісної синергії між жорсткими (hard), м'якими (soft) та внутрішніми (self) навичками, що перешкоджає майбутнім дизайнерам ефективно використовувати власний потенціал для «акме» в умовах високого рівня мінливості цифрового середовища.

Методологічним фундаментом такого підходу виступає акмеологічна парадигма, яка орієнтує освітній процес на досягнення кожним суб'єктом освітнього процесу найвищого рівня його професійного і особистісного розвитку – індивідуального «акме» [5; 6]. У межах цього підходу підготовка графічного дизайнера інтерпретується як процес формування цілісної професійної ідентичності. Синергетичний ефект поєднання професійних навичок у підготовці дизайнера досягається завдяки їх поєднанню на основі метакогнітивних установок, що дозволяє фахівцю свідомо трансформувати виклики освітнього та навколишнього життєвого середовища у ресурс для власного розвитку. Кінцевою метою такої стратегії є формування професійної Я-концепції графічного

дизайнера, що виявляється не тільки у здатності створювати високоестетичні проєктні рішення, але і забезпечувати безперервну фахову і особистісну самоактуалізацію впродовж усього творчого професійного шляху.

Аналіз останніх публікацій. Досліджуючи публікації останніх років [1; 2; 3; 4; 7; 8; 9; 11; 12] з проблеми підготовки графічних дизайнерів та розвитку креативних індустрій, спостерігається трансформація підходів до формування «жорстких» навичок (hard skills), де пріоритет зміщується від статичного володіння інструментарієм до розвитку технологічної адаптивності. Стратегічним орієнтиром є перехід з простого володіння інструментарієм (наприклад, пакетом програм Adobe) у бік зближення раніше розрізнених, але суміжних сегментів дизайн-діяльності (ілюстрація, графічний дизайн, інтерфейсний дизайн, інфографіка, анімація та моушн-графіка) у єдиний мультидисциплінарний простір, що розширює коло обов'язків графічного дизайнера [7; 8; 9; 10]. Це зумовлено тим, що цифрові технології перестали бути лише зовнішніми інструментами й стали основою соціальних і економічних процесів, формуючи «постцифрову еру», де мультидисциплінарність є обов'язковою умовою. Дослідження доводять, що hard skills сьогодні виступають лише «технологічною платформою», яка без належного поєднання з іншими групами навичок швидко втрачає актуальність через розвиток штучного інтелекту.

Науковий дискурс останніх років у сфері дизайн-освіти демонструє стійку тенденцію до переосмислення підготовки майбутніх дизайнерів як інтегративного процесу, що базується на синергії різних груп компетентностей [2; 4; 10]. У межах глобальної освітньої парадигми, зокрема в концепції OECD «Future of Education and Skills 2030/2040» [11], підкреслюється необхідність

формування не лише знань і навичок, але й установок, цінностей і здатності до саморегуляції. Концепція OECD наголошує на розвитку «агентності» (agency) – здатності студента/людини активно впливати на світ та виділяє створення нових цінностей (creating new value) та критичне мислення.

Сучасні дослідження у галузі мистецької та дизайн-освіти підтверджують ефективність діяльнісно-орієнтованих моделей навчання, зокрема design-based learning (DBL), що інтегрує дослідницькі, комунікативні, рефлексивні та проєктні навички. Емпіричні результати свідчать, що студенти, залучені до DBL, демонструють значно вищий рівень розвитку дизайнерських компетентностей порівняно з традиційними підходами, а також підвищену внутрішню мотивацію як ключовий чинник професійного зростання [12]. Це підтверджує важливість синергії когнітивних і мотиваційних компонентів у досягненні високого рівня професійної майстерності.

Мета дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні синергії професійних компетентностей (hard skills, soft skills, self skills) як акмеологічної основи професійного становлення майбутніх графічних дизайнерів, визначенні ролі продуктивної Я-концепції, метакогнітивних установок та освітнього середовища у досягненні професійної зрілості й довготривалого творчого розвитку в умовах цифрової трансформації дизайн-освіти.

Методологічну основу дослідження становить міждисциплінарний підхід, що поєднує положення педагогіки вищої освіти, акмеології, психології професійного розвитку та теорії дизайну. В процесі дослідження були використані такі методи: а) теоретичний

аналіз і синтез наукових джерел – для узагальнення підходів до структури професійної компетентності графічного дизайнера; результатом стало визначення триєдиної моделі навичок (hard, soft, self skills) як синергетичної системи; б) порівняльний аналіз освітніх моделей, який дозволив виявити обмеження традиційного інструментального навчання та обґрунтувати необхідність інтегративного підходу; результат – формулювання концепції синергії навичок; в) метод концептуального моделювання, який було застосовано для побудови моделі взаємодії компетентностей, метакогнітивних установок (growth mindset) і освітніх підходів; результат – авторська структурна модель досягнення акме-вершин.

Виклад основного матеріалу. Акмеологічний підхід у сучасній вищій освіті виступає не просто як методологічний інструмент, а як комплексна стратегія досягнення «акме» (грец. ακμή) – вершини професійної майстерності та особистісної зрілості [13; 14]. Він базується на синергії когнітивного, мотиваційно-вольового та рефлексивного компонентів, що дозволяє трансформувати потенційні можливості студента у реальні професійні здобутки [5; 6]. Ключовими здобутками акмеології для дизайн-освіти є такі:

- Продуктивність замість репродукції, оскільки одним із найважливіших напрацювань акмеології є теорія переходу від репродуктивного засвоєння знань до продуктивної, творчо-дослідницької діяльності. Для графічного дизайнера це означає відмову від простого копіювання візуальних стилів на користь створення інноваційних візуальних систем. У контексті формування індивідуальної акмеологічної траєкторії майбутнього дизайнера «продуктивність» виступає для студента не просто як створення нового візуального контенту, а як

його здатність до генерування сенсів, що мають не тільки естетичну, але і соціальну, гуманістичну цінність [10]. Також, свідома відмова від репродукції може свідчити про високий ступінь автономії та відповідальності студента. Особистісна зрілість майбутнього графічного дизайнера проявляється у здатності свідомо відкидати очевидні, «шаблонні» рішення на користь експерименту. Це вимагає від магістра психологічної готовності до ризику, розвитку критичного самоаналізу та інтелектуальної чесності.

- Системно-моделюючий розвиток. Акмеологія, як наука, збагатила педагогіку принципом системного моделювання. У навчанні дизайну це реалізується, по-перше, через формування здатності бачити цілісний образ проєкту, прогнозувати його соціальний вплив та естетичну цінність, що перетворює кожне навчальне завдання на інструмент розв'язання складних комунікаційних проблем. У цьому контексті розвиток професіоналізму майбутнього дизайнера розглядається не як лінійне накопичення технічних навичок, а як динамічне сходження до «акме» – вершини творчої самореалізації. По-друге, акмеологічний підхід стимулює формування суб'єктної позиції майбутнього дизайнера, де здатність до безперервної рефлексії та самокорекції стає головним внутрішнім ресурсом для подолання страху помилок, будь-яких професійних криз. По-третє, напрацювання акмеології дозволяють трансформувати освітній процес у простір моделювання успіху, де майбутній фахівець вчиться не просто адаптуватися до екзистенційних викликів сучасного креативного ринку, а активно формувати нові стандарти візуальної культури та відповідального дизайну.

- Неперервна рефлексія та самокорекція. Відомо, що наука про «акме» наголошує, що професіоналізм – це не

статичний стан, а процес постійного самовдосконалення [12]. Акмеологія вчить дизайнера трансформувати професійні виклики в енергію особистісного росту. Завдяки розвитку рефлексивної сфери, майбутній фахівець графічного дизайну стає здатним до самостійного аналізу власних проєктних помилок та гнучкої адаптації до динамічних вимог сучасної креативної індустрії (диджиталізації, інклюзивності, екологічності, людиноцентричності тощо). У цьому контексті самокорекція постає не як виправлення технічних недоліків, а як усвідомлена стратегія інтелектуального, естетичного та етичного зростання. Для майбутнього графічного дизайнера досягнення «акме» означає перехід від зовнішнього контролю (оцінки викладача(чів) або уявного чи дійсного замовника) до внутрішнього професійного самоконтролю, де критерієм якості є відповідність власним високим стандартам та ціннісним орієнтирам. Розвиток рефлексивної сфери перетворює кожний реалізований проєкт на платформу для самонавчання, що дозволяє фахівцеві не просто реагувати на зміни в креативній індустрії, а й випереджати їх, досліджуючи та прогнозуючи нові потреби суспільства. Такий стан динамічного проявлення професіоналізму гарантує, що «акме» не перетвориться на стагнацію після досягнення перших значних успіхів, а стане поштовхом до освоєння нових горизонтів майстерності. Зрештою, саме здатність до конструктивної рефлексії перетворює досвід у справжню мудрість, дозволяючи дизайнеру зберігати актуальність і творчу енергію впродовж усієї професійної кар’єри.

- Творча автономія. Розвиток творчої автономії в акмеологічному вимірі трансформує дизайнера з технічного виконавця на свідомого архітектора візуальних

комунікацій, для якого професіоналізм є способом вираження особистісної людської і професійної зрілості. На шляху до «акме» цей процес передбачає перехід від простої операційної майстерності (hard skills) до формування цілісного світогляду, де авторський почерк стає не лише естетичною категорією, а й маніфестом професійної гідності та інтелектуальної незалежності. Досягнення вершини професіоналізму в цій площині проявляється у здатності фахівця самостійно визначати вектори свого розвитку, не підпорядковуючись сліпо мінливим трендам, а створюючи їх на основі глибоких етичних принципів. Творча автономія дає дизайнеру силу обстоювати гуманістичні цінності в проєктних рішеннях, що є ознакою найвищого рівня зрілості – коли професійне «Я» гармонійно поєднується з високою соціальною відповідальністю. Зрештою, саме ця суб'єктна незалежність дозволяє магістру дизайну не просто функціонувати в межах професії, а здійснювати її трансформацію, залишаючи вагомий особистий слід у культурі та суспільстві.

В основі акмеологічного підходу лежить концепція максимального розкриття внутрішніх ресурсів особистості шляхом гармонійного поєднання її інтелектуальних (когнітивних), спонукальних (мотиваційних) та аналітичних (рефлексивних) якостей [5]. У площині педагогіки ця методологія слугує фундаментом для вибудовування професійної майстерності та закладення механізмів безперервного фахового зростання, розвитку продуктивної «Я-концепції» [15; 16; 17].

Розвиток продуктивної «Я-концепції» є центральним елементом акмеологічного супроводу майбутнього графічного дизайнера. Це не просто статичне самосприйняття, а складна динамічна система уявлень

особистості про себе, яка виступає внутрішнім стимулом до безперервного саморозвитку та досягнення професійних вершин на кожному етапі фахової підготовки [15]. Формування такої концепції передбачає перехід від пасивного засвоєння професійних ролей до активного конструювання образу себе як успішного суб'єкта творчості. В акмеологічному вимірі це означає вибудовування позитивного, проте об'єктивно-критичного ставлення до власних здібностей. Усвідомлення сильних сторін стає фундаментом професійної впевненості, а рефлексивне визнання «зон росту» – рушієм для неперервної освіти [16; 17].

Для графічного дизайнера продуктивна «Я-концепція» трансформується у внутрішню установку на інноваційність та авторську унікальність. Вона дозволяє фахівцеві не лише ідентифікувати себе з професійною спільнотою, а й чітко окреслювати власну нішу в креативній індустрії [187]. Досягнення «акме» у цьому контексті – це стан динамічної гармонії між «Я-реальним» (наявними компетенціями) та «Я-ідеальним» (професійними прагненнями), що забезпечує психологічну стійкість перед обличчям творчих криз та мінливих вимог ринку [15; 16; 17]. Таким чином, продуктивна «Я-концепція» стає внутрішнім вектором, який спрямовує зусилля майбутнього графічного дизайнера на реалізацію свого творчого призначення та утвердження професійної гідності.

Впровадження акмеологічних засад у підготовку графічних дизайнерів дозволяє змінити вектор навчання від оволодіння сумою технологічних навичок до формування цілісної творчої особистості, готової до високих професійних досягнень протягом усього життя. Ключовою особливістю підходу є фокусування уваги на

самому процесі еволюції майбутнього фахівця, а не лише на фіксації освітніх результатів. Важливим є формування у здобувача освіти розуміння того, що професіоналізм у дизайні – це не лише набір технік, а екзистенційний вибір безперервного становлення себе як творця. Це дає змогу сформувати адаптивну творчу особистість, готову ефективно відповідати на мінливі виклики сучасної індустрії протягом усієї кар'єри (рис. 1).

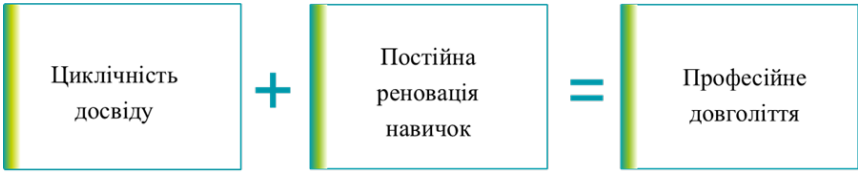


Рис. 1. Формула професіоналізму в дизайні

На рис. 1 представлена авторська формула неперервного професійного розвитку графічного дизайнера в акмеологічному контексті. Рисунок ілюструє, що шлях до «акме» – це не одноразовий стрибок, а постійний процес оновлення та переосмислення власної діяльності, що забезпечує сталий розвиток особистості. Циклічність досвіду відображає ідею того, що професіоналізм не є статичним досягненням. Кожен новий проєкт чи виклик запускає новий цикл рефлексії та аналізу, що дозволяє дизайнеру переосмислювати свій попередній доробок і уникати творчої стагнації. Постійна реновація навичок вказує на необхідність безперервного оновлення як «твердих» (hard skills), так і «м'яких» (soft skills) навичок. У дизайні це особливо актуально через появу нових інструментів (наприклад, генеративного ШІ) та зміну соціальних запитів в умовах екзистенційних викликів. Професійне довголіття є результатом синергії перших двох

компонентів. Це здатність фахівця зберігати актуальність, конкурентоспроможність та високу продуктивність у креативній індустрії впродовж тривалого часу.

У системі підготовки графічного дизайнера акмеологічний вектор забезпечує якісну трансформацію навчального процесу: по-перше, відхід від репродукції, коли просте відтворення знань заміняється продуктивною та пошуковою діяльністю; по-друге, усвідомлене творче моделювання, коли не тільки здійснюється перехід до системного проєктувння знань, а відбувається усвідомлене конструювання власного професійного «Я». Відмова від репродуктивних методів у дизайні є ключовим етапом переходу від рівня «виконавця» до рівня «майстра-творця», що в акмеології ототожнюється із досягненням професійної зрілості [4, с.41-52]. Така інтеграція системного мислення та особистісного розвитку є критично необхідною для дизайнерської сфери, де здатність до створення інновацій та гнучкої трансформації власного стилю визначає рівень професійної успішності, сприяє формуванню продуктивної Я-концепції.

Впровадження акмеологічних засад у фахову підготовку графічного дизайнера дозволяє структурувати розвиток майбутнього спеціаліста як цілісний шлях професійного зростання. Кожен етап цього процесу спрямований на поступове перетворення особистісного потенціалу у високу майстерність. Трансформація від початкового рівня «виконавця» до рівня «майстра-творця» відбувається через послідовну інтеграцію знань, навичок та рефлексивного досвіду. Зазначена динаміка становлення графічного дизайнера, що охоплює шлях від первинної мотивації до досягнення професійного акме, графічно відображена на рисунку 2:

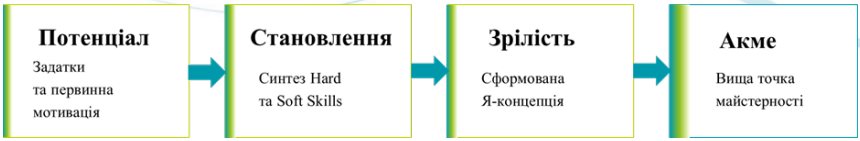


Рис. 2. Лінійна модель акме-сходження графічного дизайнера

Рисунок 2 візуалізує лінійну модель акмеологічного розвитку графічного дизайнера, демонструючи етапи еволюції від початкових задатків до найвищої точки професійної реалізації. Розглянемо зміст етапі детально:

- Етап 1: Потенціал. Це вихідна точка, що базується на природних задатках, творчих нахилах та первинній мотивації студента до дизайнерської діяльності. Цей початковий етап акмеологічного сходження не є статичним, бо вихідна точка для навчання зазвичай базується на фундаменті, що вже сформований попереднім досвідом та набутими навичками абітурієнта. Така підготовленість і творчий потенціал найбільш яскраво виявляються на етапі відбору абітурієнтів, зокрема під час вступних випробувань, де оцінюється здатність майбутнього студента до візуального мислення та рівень його первинної залученості у професію. Саме в цей період закладається когнітивний та спонукальний фундамент майбутнього фахівця, який у подальшому трансформується у професійну компетентність.

- Етап 2: Становлення. Це центральна ланка акмеологічного розвитку, де якісні зміни у професійному профілі дизайнера забезпечуються гармонійним поєднанням зовнішніх педагогічних умов та внутрішньої активності студента. На цьому етапі відбувається синтез Hard та Soft Skills. Тут відбувається перехід від репродуктивного засвоєння інструментарію до

продуктивного формування синергії професійних навичок. Варто зауважити, що ефективність становлення безпосередньо залежить від архітектури освітньої програми, що має відповідати сучасним стандартам якості та критеріям акредитації. Формування стимулювального освітнього середовища, насиченого реальними кейсами та інноваційними технологіями, створює необхідний простір для професійного «прориву». Важливу роль також відіграє перехід до активних методів навчання – проєктної діяльності, системно-моделюючих завдань та дослідницького підходу. Викладач у цьому процесі виступає як ментор, який спрямовує студента до самостійного пошуку візуальних рішень, що сприяє розвитку його творчої автономії.

- Етап 3: Зрілість. Характеризується сформованою «Я-концепцією». Дизайнер усвідомлює свою творчу автономію, має чітку ціннісну позицію та авторський почерк, що дозволяє йому діяти як самостійний суб'єкт діяльності. Етап Зрілості у професійному становленні графічного дизайнера маркує перехід від керованого навчання до самостійної творчої стратегії. Важливою особливістю є те, що вперше здобувач освіти набуває такої зрілості на фінальних етапах навчання – під час систематизації власних здобутків у професійному портфоліо та в процесі виконання кваліфікаційної (дипломної) роботи.

- Етап 4: Акме. Фінальна стадія, що позначає досягнення вищої точки майстерності. Це стан професійного акме, де технологічна досконаліть гармонійно поєднується з особистісною зрілістю та здатністю до створення інноваційних візуальних систем. Важливо усвідомлювати, що ця стадія не є фінішною стрічкою, яка означає припинення розвитку, а постає новим

горизонтом, що відкривається з вершини вже досягнутого. Досягнення «акме» у цьому контексті – це стан гармонії між «Я-реальним» та «Я-ідеальним», що забезпечує психологічну стійкість та здатність до створення нових візуальних сенсів у креативній індустрії. З цієї вищої точки майстерності розпочинається процес подальшого професійного довголіття, що базується на циклічності досвіду та постійній реновації навичок відповідно до викликів часу.

Реалізація акмеологічного потенціалу майбутнього дизайнера ґрунтується на синергії трьох фундаментальних груп навичок, що забезпечують його професійне сходження [2]:

- Hard skills, які формують технологічний базис та експертну основу діяльності, охоплюючи володіння інструментарієм (від графічних редакторів до UX/UI-проєктування) і здатність до створення якісного візуального продукту;

- Soft skills, які виступають гуманітарним каталізатором, забезпечуючи ефективну комунікацію, адаптивність та здатність працювати у мультидисциплінарних командах в умовах високої невизначеності [19; 20];

- Self skills (навички самозарадності), які стають «внутрішнім ядром» компетенцій, що включає механізми саморегуляції, рефлексії та цілепокладання [21]. Саме вони трансформують зовнішнє навчання у свідомий саморозвиток, формуючи аутопсихологічну компетентність та «акмеологічну Я-концепцію».

Рушійною силою цієї синергії є установка на зростання (growth mindset) за концепцією Керол Двек [22]. Таке налаштування перетворює кожну помилку чи виклик на інструмент розвитку, забезпечуючи безперервну реновацію навичок [23]. У поєднанні з якісним освітнім

середовищем та активною проєктною діяльністю, ці компоненти формують траєкторію не лише до першого професійного успіху в межах портфоліо чи диплома, а й до сталого професійного довголіття.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Проведене дослідження дозволяє констатувати, що сучасна дизайн-освіта потребує радикального зміщення акцентів від технологічного навчання до формування цілісної професійної суб'єктності майбутнього фахівця. Акмеологічна стратегія надає для цього потужний методологічний інструментарій, яким дозволяє подолати розрив між академічною теорією та запитами ринку дизайн-послуг через розвиток рефлексивної сфери, творчої автономії та здатності до генерування сенсів, що мають соціальну й гуманістичну цінність. Ефективність дизайнера забезпечується не простою сумою компетенцій, а їхнім системним поєднанням (hard skills + soft skills + self skills), де навички саморегуляції та самозарадності стають фундаментальним ядром для успішної адаптації фахівця в умовах високої невизначеності та постійних екзистенційних викликів. Перехід від репродуктивного копіювання до продуктивного моделювання при вирішенні навчальних проєктних завдань дає змогу студенту стати архітектором власного зростання і сформувати професійне «Я», досягти «акме». При цьому досягнення «акме» постає не як фінішна стрічка, а як динамічний стан неперервного розвитку, що підтримується через метакогнітивну установку на зростання (growth mindset) та циклічну реновацію компетенцій відповідно до викликів постцифрової ери. Кінцевим результатом такої підготовки є сформована «акмеологічна Я-концепція», яка гармонізує «Я-реальне» та «Я-ідеальне», гарантуючи високу конкурентоспроможність, психологічну стійкість

та професійне довголіття дизайнера на глобальному ринку креативних індустрій.

Список використаних джерел:

1. Лихолат, О. В. Стратегічні вектори професійної підготовки магістрів графічного дизайну в Україні в контексті європейської інтеграції та технологічної трансформації. Педагогічна Академія: наукові записки. 2026. № 27. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.18813260

2. Лихолат О.В. Акмеологічний підхід до формування синергії професійних навичок майбутніх графічних дизайнерів. KyivDesignConference. Сталий розвиток суспільства та дизайн діяльність у просторі територіальної айдентики : зб. матеріалів наук.-практ. конф. (м. Київ. 16 квітня 2025 року) / Ред. кол. : В. Карпов, А. Чемерис, О. Роготченко та ін. Київ : Київ. столич. ун-т ім. Б. Грінченка, 2026. С.146-149.

3. Kravchenko O. Artistic orientation and scientific essence of graphic design in the context of design education. Theory and Practice of Design. 2025. Vol. 35. P. 285–292. DOI: https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.35.29

4. Лихолат О. В. Пошук шляхів удосконалення освітньої програми з графічного дизайну магістрів. Технологічна освіта: сучасні реалії та перспективи розвитку : матеріали XIV Міжнар. наук.-практ. конф. пам'яті академіка Дмитра Тхоржевського та XI Міжнар. наук.-практ. конф. «Актуальні питання графічної підготовки» (Київ, 28 лют. – 1 берез. 2025 р.). Київ : УДУМ, 2025. С. 576–579.

5. Ціпан Т. С. Сутність і наукові визначення феномену акмеологія [Електронний ресурс] / Т. С. Ціпан. Інноватика у вихованні. 2018. Вип. 7(2). С. 212-220. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/inuv_2018_7(2)__26

6. Теорія і практика професійної акмеології:

монографія / Вознюк О.В., Дубасенюк О.А., Костюшко Ю.О., Осадчук Н.П., Сидорчук Н.Г. Житомир : Вид-во ПП «Євро-Волинь», 2020. 392 с.

7. Fass, J., Rutgers, J., та Chui, M. (2018) Using Design Competencies to Define Curricula and Support Learners, in Storni, C., Leahy, K., McMahon, M., Lloyd, P. and Bohemia, E. (eds.). Design as a catalyst for change - DRS International Conference, 2018, 25-28 June, Limerick, Ireland. DOI: https://doi.org/10.21606/drs.2018.578

8. Hodges, D. (2021). Old Dog, New Tricks: The Shift from Graphic Designer to UX/UI Designer in Higher Education Graphic Design Curriculum. West Texas A&M University. URL: https://wtamu-ir.tdl.org/bitstreams/043765e7-b9b1-4d0a-b330-4cefec416e5b/download

9. Fleischmann, K. (2022). Design education in transition: A multidisciplinary design classroom with non-allied disciplines. The Design Journal. 2022. Vol. 25. Issue. 1. Pp/ 25-43. DOI: https://doi.org/10.1080/14606925.2021.2004717

10. Лихолат О. В. Гуманістичний вимір інновацій у професійній підготовці магістрів з графічного дизайну в умовах війни. UCRAINA LIBERTATEM. Трансформація гуманітарної сфери та культурного простору під впливом війни : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 11–12 листоп. 2025 р.). Київ, 2025. С. 117–176.

11. The Future of Education and Skills 2030/2040. OECD. URL: https://www.oecd.org/en/about/projects/future-of-education-and-skills-2030.html (дата звернення: 21.04.2026).

12. Oo, TZ., Kadyirov, T., Kadyjrova, L. and Józsa, K. (2025). Enhancing design skills in art and design education. Frontiers in Education. 2025. 10:1521823. DOI: https://doi.org/10.3389/feduc.2025.1521823

13. Дерека Т. Розвиток акмеології (20-ті роки XX ст. –

початок XXI ст.): етапи становлення та їх характеристика. Освітологія. 2017. № 6. С. 76-80. DOI: https://doi.org/10 .28925/2226-3012 .2017 .6 .7680

14. Сидорчук Н.Г. Розвиток акмеологічної науки як одна із умов підвищення якості освіти. Інновації в освіті: інтеграція науки і практики: збірник науково-методичних праць / за заг. ред. О.А. Дубасенюк. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. С. 321-335.

15. Білозерська С. І. Професійна Я-концепція як передумова професійного розвитку особистості. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Психологія. 2015. Вип. 2. С. 10-18. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoapp_2015_2_4

16. Гресько І.М. Становлення Я-концепції особистості: структура та етапи розвитку. Вісник Донецького національного університету імені Василя Стуса. Серія Психологічні науки. 2024. Вип. 1(4). С. 9-17. DOI: https://doi.org/10.31558/2786-8745.2024.1(4).1

17. Онищенко В. Професійна Я-концепція як інтегральна складова ноологічної Я-концепції особистості. Педагогіка і психологія професійної освіти. 2013. № 3. С. 39-50. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pippo_2013_3_5

18. Björklund T. A., Keipi T., Maula H. Crafters, explorers, innovators, and co-creators: Narratives in designers' identity work. Design Studies. May 2020. Vol. 68. Pp. 82-112. DOI: https://doi.org/10.1016/j.destud.2020.02.003

19. Савченкова М.В. Формування soft skills як основа професійної мобільності фахівців у сучасному освітньому процесі. Ментальне здоров'я. 2025. № 1. С. 25-28. DOI: https://doi.org/10.32782/3041-2005/2025-1.5

20. Vitchynkina K. Soft Skills and Creative Activity: Analysis of Interconnection in the Education of Future Graphic Design Professionals. Educational Challenges. 2024.

Vol. 29(1). P. 214-225. DOI: https://doi.org/10.34142/2709-7986.2024.29.1.15

21. Sakız H. Exploring the impact of self-regulated learning intervention on students' strategy use and performance in a design studio course. International Journal of Technology and Design Education. 2023. Vol. 33. P. 1923–1957. DOI: https://doi.org/10.1007/s10798-022-09798-3

22. Двек К. Налаштуйся на зміни. Нова психологія успіху / пер. з англ. Ю. Кузьменко. Київ : Наш Формат. 2017. 296 с.

23. Vongkulluksn V. W., Matewos A. M., Sinatra G. M. Growth mindset development in design-based makerspace: a longitudinal study. The Journal of Educational Research. 2021. Vol. 114, № 2. P. 139–154. DOI: https://doi.org/10.1080/00220671.2021.1872473

References:

1. Lykholat, O. V. (2026b). Stratehichni vektory profesiinoi pidhotovky mahistriv hrafichnoho dyzainu v Ukraini v konteksti yevropeiskoi intehratsii ta tekhnolohichnoi transformatsii [Strategic vectors of professional training of masters of graphic design in Ukraine in the context of European integration and technological transformation]. Pedahohichna Akademiia: naukovi zapysky [Pedagogical Academy: Scientific Notes], 27. https://doi.org/10.5281/zenodo.18813260 [in Ukrainian]

2. Lykholat, O. V. (2026a). Akmeolohichnyi pidkhid do formuvannia synerhii profesiinykh navychok maibutnikh hrafichnykh dyzaineriv [Acmeological approach to the formation of professional skills synergy of future graphic designers]. In V. Karpov, A. Chemerys, & O. Rohotchenko (Eds.), Stalyi rozvytok suspilstva ta dyzain diialnist u prostori terytorialnoi aidentyky: KyivDesignConference (pp. 146–149). Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University. [in Ukrainian].

3. Kravchenko, O. (2025). Artistic orientation and scientific essence of graphic design in the context of design education. Theory and Practice of Design, 35, 285–292. https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.35.29

4. Lykholat, O. V. (2025b). Poshuk shliakhiv udoskonalennia osvitnoi prohramy z hrafichnoho dyzainu mahistriv [Search for ways to improve the educational program in graphic design for masters]. In Tekhnolohichna osvita: suchasni realii ta perspektyvy rozvytku (pp. 576–579). UDUM. [in Ukrainian].

5. Cipan, T. S. (2018). Sutnist i naukovi vyznachennia fenomenu akmeolohiia [The essence and scientific definitions of the phenomenon of acmeology]. Innovatyka u vykhovanni [Innovations in Education], 7(2), 212–220. http://nbuv.gov.ua/UJRN/inuv_2018_7(2)__26 [in Ukrainian].

6. Vozniuk, O. V., Dubaseniuk, O. A., Kostiushko, Yu. O., Osadchuk, N. P., & Sydorchuk, N. G. (2020). Teoriia i praktyka profesiinoi akmeolohii [Theory and practice of professional acmeology] (Monograph). Evro-Volyn. [in Ukrainian].

7. Fass, J., Rutgers, J., & Chui, M. (2018). Using design competencies to define curricula and support learners. In C. Storni, K. Leahy, M. McMahon, P. Lloyd, & E. Bohemia (Eds.), Design as a catalyst for change – DRS International Conference 2018 (Vol. 1). https://doi.org/10.21606/drs.2018.578

8. Hodges, D. (2021). Old dog, new tricks: The shift from graphic designer to UX/UI designer in higher education graphic design curriculum [Master's thesis, West Texas A&M University]. WTAMU Institutional Repository. https://wtamu-ir.tdl.org/bitstreams/043765e7-b9b1-4d0a-b330-4cefec416e5b/download [in Ukrainian]

9. Fleischmann, K. (2022). Design education in transition: A multidisciplinary design classroom with non-allied disciplines. The Design Journal, 25(1), 25–43. https://doi.org/10.1080/14606925.2021.2004717

10. Lykholat, O. V. (2025a). Humanistychnyi vymir innovatsii u profesiinii pidhotovtsi mahistriv z hrafichnoho dyzainu v umovakh viiny [Humanistic dimension of innovations in professional training of masters in graphic design in war conditions]. In UCRAINA LIBERTATEM. Transformatsiia humanitarnoi sfery ta kulturnoho prostoru pid vplyvom viiny (pp. 117–176). [in Ukrainian].

11. OECD. (n.d.). The future of education and skills 2030. Retrieved April 21, 2026, from https://www.oecd.org/en/about/projects/future-of-education-and-skills-2030.html

12. Oo, T. Z., Kadyirov, T., Kadyjrova, L., & Józsa, K. (2025). Enhancing design skills in art and design education. Frontiers in Education, 10, Article 1521823. https://doi.org/10.3389/feduc.2025.1521823

13. Dereka, T. (2017). Rozvytok akmeolohii (20-ti roky XX st. – pochatok XXI st.): etapy stanovlennia ta yikh kharakterystyka [Development of acmeology (20s of the XX century – beginning of the XXI century): stages of formation and their characteristics]. Osvitolohiia [Educology], 6, 76–80. https://doi.org/10.28925/2226-3012.2017.6.7680 [in Ukrainian].

14. Sydorchuk, N. H. (2014). Rozvytok akmeolohichnoi nauky yak odna iz umov pidvyshchennia yakosti osvity [Development of acmeological science as one of the conditions for improving the quality of education]. In O. A. Dubaseniuk (Ed.), Innovatsii v osviti: intehratsiia nauky i praktyky (pp. 321–335). ZhDU im. I. Franka. [in Ukrainian].

15. Bilozierska, S. I. (2015). Profesiina Ya-kontseptsiia yak peredumova profesiinoho rozvytku osobystosti [Professional Self-concept as a prerequisite for professional personality development]. Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia». Seriia: Psykholohiia [Scientific Notes of Ostroh Academy National University. Psychology Series],

2, 10–18. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoapp_2015_2_4 [in Ukrainian].

16. Hresko, I. M. (2024). Stanovlennia Ya-kontseptsii osobystosti: struktura ta etapy rozvytku [Formation of the Self-concept of the individual: structure and stages of development]. Visnyk Donetskoho natsionalnoho universytetu imeni Vasylia Stusa. Seriia Psykholohichni nauky [Bulletin of Vasyl Stus Donetsk National University. Psychological Sciences Series], 1(4), 9–17. https://doi.org/10.31558/2786-8745.2024.1(4).1 [in Ukrainian].

17. Onyshchenko, V. (2013). Profesiina Ya-kontseptsiia yak intehralna skladova noolohichnoi Ya-kontseptsii osobystosti [Professional Self-concept as an integral component of the noological Self-concept of the individual]. Pedahohika i psykholohiia profesiinoi osvity [Pedagogy and Psychology of Professional Education], 3, 39–50. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pippo_2013_3_5 [in Ukrainian].

18. Björklund, T. A., Keipi, T., & Maula, H. (2020). Crafters, explorers, innovators, and co-creators: Narratives in designers' identity work. Design Studies, 68, 82–112. https://doi.org/10.1016/j.destud.2020.02.003

19. Savchenkova, M. V. (2025). Formuvannia soft skills yak osnova profesiinoi mobilnosti fakhivtsiv u suchasnomu osvitnomu protsesi [Formation of soft skills as a basis for professional mobility of specialists in the modern educational process]. Mentalne zdorov'ia [Mental Health], 1, 25–28. https://doi.org/10.32782/3041-2005/2025-1.5 [in Ukrainian].

20. Vitchynkina, K. (2024). Soft skills and creative activity: Analysis of interconnection in the education of future graphic design professionals. Educational Challenges, 29(1), 214–225. https://doi.org/10.34142/2709-7986.2024.29.1.15

21. Sakız, H. (2023). Exploring the impact of self-regulated learning intervention on students' strategy use and

performance in a design studio course. International Journal of Technology and Design Education, 33, 1923–1957. https://doi.org/10.1007/s10798-022-09798-3

22. Dweck, C. (2017). Nalashtuisia na zminy. Nova psykholohiia uspikhu [Mindset: The new psychology of success] (Yu. Kuzmenko, Trans.). Nash Format. (Original work published 2006).

23. Vongkulluksn, V. W., Matewos, A. M., & Sinatra, G. M. (2021). Growth mindset development in design-based makerspace: A longitudinal study. The Journal of Educational Research, 114(2), 139–154. https://doi.org/10.1080/00220671.2021.1872473

DOI: https://doi.org/10.28925/3041-1505.2026.714
УДК: 76.036:7.045]:391.91

Маковій Валерія Ігорівна
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
ORCID: 0009-0007-9550-9043,
vimakovii.fomd22@kubg.edu.ua

Makovii Valeriia Ihorivna
Bachelor's degree student
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
ORCID: 0009-0007-9550-9043,
vimakovii.fomd22@kubg.edu.ua

ДАВНІ СИМВОЛИ, СУЧАСНА ГРАФІКА: ТАТУЮВАННЯ ЯК ФОРМА БОДІАРТУ

ANCIENT SYMBOLS, MODERN GRAPHICS: TATTOOS AS A FORM OF BODY ART

Анотація. У статті осмислюється татуювання як явище сучасного бодіарту, що формується на перетині культурної спадщини та актуальних візуальних практик. У сучасному середовищі воно вже не обмежується декоративною функцією, а виступає способом самовираження, фіксації особистого досвіду та передачі внутрішніх переживань через образ.

Розглянуто витоки татуювання в контексті давніх культур, де воно виконувало сакральні, соціальні та символічні функції. Показано, що сьогодні ці значення не зникають, а трансформуються відповідно до сучасного культурного середовища. Традиційні символи,

орнаменти й образи переосмислюються, поєднуючись із індивідуальним баченням і досвідом людини.

Визначено роль графічної мови татуювання, у якій лінія, ритм, композиція та стилістика формують цілісний художній образ. Сучасні техніки дозволяють поєднувати різні стилі – від мінімалістичних до складних багатокомпонентних рішень.

Розглянуто взаємодію культурного та особистісного вимірів у татуюванні, а також проблему етичного використання символів різних культур. Узагальнено, що татуювання є багатовимірною формою мистецтва, яка відображає як культурні процеси, так і індивідуальну ідентичність людини.

Ключові слова: татуювання, бодіарт, художній образ, стиль, символи, культурне середовище.

Abstract. The article explores tattooing as a phenomenon of contemporary body art formed at the intersection of cultural heritage and current visual practices. In today's context, it is no longer limited to a decorative function but serves as a means of self-expression, a way to capture personal experience, and a tool for conveying inner emotions through imagery.

The origins of tattooing are considered within the framework of ancient cultures, where it performed sacred, social, and symbolic functions. It is shown that these meanings have not disappeared but have transformed in accordance with the modern cultural environment. Traditional symbols, ornaments, and images are reinterpreted and combined with an individual's personal vision and experience.

The role of graphic language in tattooing is defined, where line, rhythm, composition, and style shape a cohesive artistic image. Contemporary techniques allow for the combination of different styles, ranging from minimalistic to complex, multi-

layered compositions.

The interaction between cultural and personal dimensions in tattooing is also examined, along with the issue of the ethical use of symbols from different cultures. It is concluded that tattooing is a multidimensional art form that reflects both broader cultural processes and an individual's identity.

Keywords: tattoo, body art, artistic image, style, symbols, cultural environment.

Вступ. На початку XXI столітті татуювання стало невід'ємною частиною сучасної візуальної культури. Те, що ще кілька десятиліть тому асоціювалося з маргінальними групами, сьогодні перетворилося на один із найпопулярніших способів самовираження. Татуювання більше не сприймається лише як прикраса тіла – воно функціонує як носій сенсів, історій і культурних кодів.

Водночас це явище має глибоке історичне коріння. Ще в давнину нанесення знаків на тіло виконувало сакральні, соціальні та ідентифікаційні функції. У різних культурах татуювання було частиною обрядів ініціації, символом статусу або засобом захисту.

Сучасне татуювання знаходиться на перетині традиції та інновації. Воно активно використовує давні символи, але переосмислює їх через мову сучасної графіки, дизайну та індивідуального бачення художника.

Постановка проблеми. Попри зростання популярності татуювання, його дослідження часто має фрагментарний характер. Одні роботи зосереджуються на історії татуювання, інші – на його соціальному значенні або естетичних аспектах. Проте комплексний аналіз татуювання як форми бодіарту, що поєднує давню символіку та сучасну графіку, залишається недостатньо розробленим.

Особливо актуальним є питання трансформації

символів: як змінюється їхнє значення в сучасному контексті, чи зберігають вони первинний сенс, або ж стають лише естетичними елементами. Також потребує уваги роль художника-татуювальника як інтерпретатора та творця нових візуальних кодів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика татуювання досліджується в межах культурології, мистецтвознавства, антропології та соціології. Значна кількість праць присвячена традиційним татуюванням різних народів – зокрема полінезійським, японським, слов'янським та іншим.

Дослідники відзначають, що татуювання завжди було тісно пов'язане з культурним контекстом. Наприклад, у традиційних суспільствах воно мало чітко визначені значення, зрозумілі всім членам спільноти. У сучасному ж світі ці значення часто розмиваються або трансформуються.

Окремі дослідження присвячені сучасним стилям татуювання, зокрема мінімалізму, реалізму, графіці. Проте питання синтезу традиційної символіки та сучасної художньої мови потребує подальшого вивчення.

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми. Незважаючи на значну кількість наукових досліджень, присвячених татуюванню як культурному та мистецькому явищу, окремі аспекти цієї теми залишаються недостатньо розкритими. Зокрема, потребує детальнішого вивчення процес переосмислення давніх символів у сучасному татуюванні, адже більшість праць або зосереджується на історії їх походження, або аналізує сучасні практики без урахування зв'язку між минулим і сьогоденням.

Окремою проблемою є індивідуалізація символіки в сучасній культурі, де традиційні знаки часто втрачають своє первісне значення та набувають нових, особистісних

інтерпретацій. Крім того, бракує комплексних досліджень, у яких поєднувалися б аналіз графічних особливостей татуювання, його символічного змісту та ролі тату-майстра як посередника між культурною традицією і сучасним баченням.

Також актуальним залишається питання етичного використання символів різних культур у сучасному бодіарті, особливо в умовах глобалізації та активного поширення візуальної інформації. Отже, подальшого дослідження потребує татуювання як багатогранне явище, що поєднує історичну спадщину, сучасні художні практики та індивідуальний досвід людини.

Мета статті. Метою статті є всебічний аналіз татуювання як форми бодіарту у контексті взаємодії давніх символів і сучасної графіки.

Для досягнення мети поставлено такі завдання:

- дослідити історичні витоки татуювання;
- проаналізувати символіку традиційних зображень;
- визначити особливості сучасної графічної мови в татуюванні;
- розкрити роль татуювання як засобу самовираження;
- охарактеризувати взаємозв'язок індивідуального та культурного в сучасному татуюванні.

Виклад основного матеріалу дослідження. Татуювання як форма нанесення зображень на тіло є одним із найдавніших проявів візуальної культури, що має глибоке історичне та культурне підґрунтя. Як зазначають дослідники, у традиційних суспільствах татуювання виконувало не лише естетичну, а й ритуальну, соціальну та ідентифікаційну функції, будучи невід'ємною частиною культурної системи [3; 6]. Зокрема, воно могло позначати належність до певної спільноти, соціальний статус або виступати як символічний захист, що пов'язаний із

віруваннями та світоглядом народу.

У наукових працях підкреслюється, що символіка татуювання формувалася під впливом природного середовища, міфологічних уявлень та традиційних систем цінностей [3]. Орнаментальні мотиви, такі як геометричні фігури, рослинні та зооморфні елементи, виконували роль своєрідної мови, за допомогою якої передавалися знання, вірування та культурні коди. Подібні підходи до розуміння символіки простежуються і в дослідженнях традиційного мистецтва, де орнамент розглядається як носій глибинного змісту та колективної пам'яті [5].

Окрему увагу в контексті розвитку татуювання слід приділити японській традиції, де сформувалася цілісна система художнього оформлення тіла. Як відзначають дослідники історії татуювання, японські татуювання (irezumi) вирізняються складною композицією та багатошаровою символікою, де кожен образ має конкретне значення та пов'язаний із певними культурними уявленнями [7]. Наприклад, зображення карпа коі символізує наполегливість і подолання труднощів, тоді як дракон асоціюється із силою та мудрістю. Важливо, що такі татуювання сприймаються не як окремі елементи, а як цілісний художній образ, інтегрований у форму тіла.

У сучасному українському контексті також спостерігається активне звернення до традиційної символіки, зокрема орнаментів, запозичених із народного мистецтва. Дослідники відзначають, що українські орнаменти, зокрема мотиви вишивки, несуть у собі символи захисту, родючості та гармонії, що формувалися протягом століть [5]. У сучасному татуюванні ці елементи переосмислюються, поєднуючись із графічними техніками та сучасними стилями, що дозволяє створювати нові візуальні образи зі збереженням культурного змісту.

У процесі розвитку сучасної культури татуювання зазнає значної трансформації. Як зазначає О. Кротевич, татуювання сьогодні виступає не лише як декоративний елемент, а як повноцінна дизайнерська практика, що поєднує художні, технологічні та концептуальні складові [1; 2]. Воно інтегрується у сферу візуального мистецтва та набуває нових функцій, пов'язаних із самовираженням та формуванням індивідуального образу.

Важливу роль у сучасному татуюванні відіграє графіка, яка визначає його візуальну мову. Використання лінії, ритму, контрасту та композиції дозволяє створювати образи, що поєднують естетичну виразність і змістову глибину. Як підкреслюють дослідники сучасної візуальної культури, графічні підходи забезпечують універсальність татуювання, роблячи його зрозумілим у різних культурних середовищах [4]. Саме завдяки цьому виникають такі стилі, як мінімалізм, лайнворк і дотворк, які активно використовуються сучасними майстрами.

Сучасне татуювання також тісно пов'язане з психологічними аспектами самосприйняття. За результатами досліджень, нанесення татуювання може виступати як спосіб осмислення особистого досвіду, закріплення важливих життєвих подій або вираження внутрішнього стану [4]. У цьому контексті татуювання стає інструментом формування ідентичності, що дозволяє людині візуалізувати власний життєвий шлях і цінності.

Водночас поширення татуювання у глобальному культурному просторі актуалізує проблему етичного використання символів. Запозичення елементів інших культур без розуміння їхнього змісту може призводити до спрощення або втрати первісного значення. Як зазначається у сучасних дослідженнях, важливим є усвідомлений підхід до використання символіки, що

передбачає врахування її культурного контексту [8].

Отже, татуювання в сучасному світі постає як складне культурне явище, що поєднує традицію і сучасність, символіку і графіку, колективний досвід і індивідуальне бачення. Воно функціонує не лише як елемент зовнішнього вигляду, а як форма мистецького висловлювання, що відображає як культурні процеси, так і внутрішній світ людини.



Надано Музеєм археології Південного Тіролю; Надано Музеєм археології Південного Тіролю/Eurac/Samadelli/Staschitz

https://archaeology.org/issues/november-december-2013/collection/oetzi-copper-age-alps-iceman-tattoos/ancient-tattoos/



Український орнамент – які бувають види, що означають символи та як читати народні візерунки

https://prostir.media/ukrayina/ukrayinskyj-ornament-yaki-buvayut-vydy-shho-oznachayut-symvoly-ta-yak-chytaty-narodni-vizerunky/



Дотворк тату: елегантне мистецтво крапок
https://www.tattoo.ua/post/dotvork-tatu

Висновки. У ході дослідження було встановлено, що татуювання як форма бодіарту є багатогранним явищем, яке поєднує в собі історичні традиції, сучасні художні підходи та індивідуальний досвід людини. Його витоки сягають давніх часів, коли нанесення зображень на тіло мало глибоке символічне, ритуальне та соціальне значення. У різних культурах татуювання виконувало функцію маркера ідентичності, оберега або способу передачі важливої інформації через символи.

У сучасному світі татуювання зазнало значних змін. Воно перестало бути виключно традиційною практикою і стало частиною візуальної культури та мистецтва. Давні символи не зникають, але трансформуються – вони поєднуються із сучасною графікою та отримують нове звучання. Завдяки цьому татуювання набуває більш індивідуального характеру і стає способом самовираження.

Важливу роль у цьому процесі відіграє графіка, яка формує естетику сучасного татуювання. Використання лінії, форми та композиції дозволяє створювати зрозумілі та водночас виразні образи, які легко адаптуються під особисті ідеї людини. Саме завдяки цьому поєднанню традицій і сучасних підходів татуювання продовжує розвиватися як окрема художня практика.

Окрім цього, татуювання сьогодні виконує функцію візуальної мови, через яку людина може передати власні переживання, цінності або важливі життєві події. Воно стає частиною особистої історії та впливає на формування самоідентичності.

Водночас актуальним залишається питання усвідомленого використання символів, особливо тих, що походять з різних культур. Важливо не лише відтворювати їхню форму, але й розуміти зміст, щоб зберегти їхню культурну цінність.

Отже, татуювання можна розглядати як сучасну форму мистецтва, яка поєднує минуле і сучасність, традицію і індивідуальність. Татуювання відображає як культурні процеси, так і внутрішній світ людини, залишаючись актуальним і динамічним явищем у сучасному суспільстві.

Список використаних джерел:

1. Кротевич О. В. Татуювання як сучасна дизайнерська практика. Вісник КНУКіМ. 2019. С. 5.
2. Кротевич О. В. Трансформація технологій мистецтва татуювання в контексті художніх практик. Вісник Львівського університету. 2018. С. 5.
3. Сечко А. Татуювання: культурологічне значення. Одеса, 2024. С. 4.
4. Пугач В. П. Вплив татуювань на психологічний стан людини. Молодий вчений. 2024. С. 5-6.
5. Іваненко Т. С. Символіка орнаментів у традиційній культурі. Київ: Наукова думка, 2018. С. 4-5.
6. DeMello M. Bodies of Inscription: A Cultural History of the Modern Tattoo Community. Duke University Press, 2000. С. 4.
7. Caplan J. (Ed.). Written on the Body: The Tattoo in European and American History. Princeton University Press, 2000. С. 5.
8. Gell A. Wrapping in Images: Tattooing in Polynesia. Clarendon Press, 1993. С. 6.

References:

1. Krotevych, O. V. (2019). Tattooing as a Modern Design Practice. Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. С. 5. [in Ukrainian].
2. Krotevych, O. V. (2018). Transformation of Tattoo Art Technologies in the Context of Artistic Practices. Bulletin of

Lviv University. C. 5. [in Ukrainian].

3. Sechko, A. (2024). Tattooing: Cultural Significance. Odesa. C. 4. [in Ukrainian].

4. Puhach, V. P. (2024). The Influence of Tattoos on the Psychological State of a Person. Young Scientist Journal. C. 5-6. [in Ukrainian].

5. Ivanenko, T. S. (2018). Symbolism of Ornaments in Traditional Culture. Kyiv: Naukova Dumka. C. 4-5. [in Ukrainian].

6. DeMello, M. (2000). Bodies of Inscription: A Cultural History of the Modern Tattoo Community. Duke University Press. C. 4. [in English].

7. Caplan, J. (Ed.). (2000). Written on the Body: The Tattoo in European and American History. Princeton University Press. C. 5. [in English].

8. Gell, A. (1993). Wrapping in Images: Tattooing in Polynesia. Clarendon Press. C. 6. [in English].

DOI: https://doi.org/10.28925/3041-1505.2026.715
УДК: 726.825:7.033.3(477.83/.86):930.85

Маргарита ПУГАЧЕНКО
аспірантка катедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету
імні Бориса Гринченка
ORCID: 0000-0003-0837-1108
m.puhachenko.asp@kubg.edu.ua

Marharyta PUHACHENKO
PhD Candidate at the Department of Fine Arts,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University;
ORCID: 0000-0003-0837-1108
m.puhachenko.asp@kubg.edu.ua

Марта КАЛАПУНЬ
Marta KALAPUN
Начальник Архівного відділу виконавчого комітету
Болехівської міської ради Івано-Франківської області
Head of the Archival Department of the Executive Committee
of the Bolekhiv City Council, Ivano-Frankivsk Region
ORCID: 0009-0006-5571-1602
martahayort@gmail.com

ОРНАМЕНТИ НАДГРОБНИХ ПЛИТ НА ЄВРЕЙСЬКОМУ КЛАДОВИЩІ В М. БОЛЕХІВ

ORNAMENTATION OF GRAVESTONES IN THE JEWISH CEMETERY OF THE TOWN OF BOLEKHIV

Анотація. У статті досліджено історію формування,

функціонування та символічного значення цвинтаря у місті Болехів як важливого елемента сакрального простору єврейської громади Східної Галичини XVII–XX століть. Проаналізовано правові та соціокультурні передумови виникнення болехівського «кіркуту» в контексті привілеїв, наданих єврейському населенню Речі Посполитої, та розглянуто історію формування єврейського кладовища. Особливу увагу приділено локалізації цвинтаря, семантиці назв «окописько» та «кіркут», а також специфіці просторової організації єврейських поховальних комплексів Галичини.

Вивчена структура кладовища на співпадіння із загальноприйнятою, а також була спроба систематизувати символіку нагробних плит єврейського цвинтара. На основі архівних документів, епіграфічних матеріалів і польових досліджень розглянуто еволюцію орнаментів мацев від найдавніших до першої третини XX століття. Висвітлено роль надгробків як сакрального об'єкта, що поєднує текст, орнамент і символічний код юдейської культури.

Окрему увагу приділено семантиці символів і розглянуті їх можливі інтерпретації. Описані зооморфні і рослинні мотиви у декоруванню надгробних плит, що репрезентують локальну художню традицію єврейського сакрального мистецтва. Розглянуто «кіркут» як простір колективної пам'яті, який відображає релігійне життя та культурну ідентичність єврейської громади Болехова. У статті також висвітлено трагічну трансформацію цвинтаря в період Голокосту та його значення як місця пам'яті про знищену гебрейську спільноту.

При роботі над статтею було використано крім польових досліджень напрацювання наступних науковців: доктора мистецтвознавства Бориса Хаймовича, історика архітектури Сергія Кравцова, знавця єврейської культури

Анатолія Кержнера, фахівця з юдаїки Євгена Шнайдера та дослідника єврейського цвинтаря містечка Сатанова Дмитра Полюховича.

Ключові слова: єврейський цвинтар, мацева, надгробні плити, орнамент, символіка, юдейська культура, сакральне мистецтво, кіркут, окопиcько, епітафія, гебрей.

Abstract. The article examines the history of the formation, functioning, and symbolic significance of the cemetery in the town of Bolekhiv as an important element of the sacred space of the Jewish community in Eastern Galicia between the seventeenth and twentieth centuries. The legal and socio-cultural preconditions for the emergence of the Bolekhiv kirkut are analysed in the context of the privileges granted to the Jewish population of the Polish–Lithuanian Commonwealth, alongside the historical development of the Jewish cemetery itself. Particular attention is devoted to the localisation of the cemetery, the semantics of the terms okopysko and kirkut, and the specific features of the spatial organisation of Jewish burial complexes in Galicia.

The structure of the cemetery has been examined in relation to commonly accepted typological models, and an attempt has been made to systematise the symbolism of the Jewish funerary monuments. Drawing upon archival documents, epigraphic materials, and field research, the study traces the evolution of matzevah ornamentation from the earliest surviving examples to the first third of the twentieth century. The role of funerary monuments as sacred objects combining text, ornament, and the symbolic code of Jewish culture is explored in detail.

Special consideration is given to the semantics of symbolic imagery and its possible interpretations. Zoomorphic and floral motifs employed in the decoration of gravestones are analysed as manifestations of the local artistic tradition of Jewish sacred art. The kirkut is interpreted as a space of collective memory

reflecting the religious life and cultural identity of the Jewish community of Bolekhiv. The article also addresses the tragic transformation of the cemetery during the Holocaust and its significance as a site of remembrance for the annihilated Hebrew community.

In addition to field investigations, the study draws upon the scholarly contributions of the Doctor of Art Studies Borys Khaimovych, the architectural historian Serhii Kravtsov, the specialist in Jewish culture Anatolii Kerzhner, the Judaica scholar Yevhen Shnaider, and the researcher of the Jewish cemetery in Sataniv, Dmytro Poliukhovych.

Keywords: Jewish cemetery, matzevah, gravestones, ornamentation, symbolism, Jewish culture, sacred art, kirkut, okopysko, epitaph, Hebrew community.

Постановка проблеми. Кладовища єврейської громади Галичини є важливими архітектурними пам'ятками сакрального мистецтва та художньої матеріальної спадщини України, однак залишається недостатньо дослідженою. Особливо це стосується локальних особливостей орнаментації мацев, їхньої символіки та еволюції декоративних форм у контексті регіональної мистецької традиції. Болехівський цвинтар є одним з найбільших кіркутів Галичини, і зберіг значний масив надгробних пам'яток XVII-XX століть, що репрезентують різні етапи розвитку єврейського меморіального мистецтва.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю збереження та наукового осмислення матеріальної спадщини Болехова. В наслідок Голокосту майже всі представники єврейської громади міста померли, що призвело в тому числі і до занепаду архітектурних їх пам'яток, зокрема синагоги та цвинтарю. Вивчення

орнаментики мацев дозволяє не лише простежити зміну художньо-стильові процесів в сакральному мистецтві Галичини, а й реконструювати символічний світогляд та культурну ідентичність єврейськоїго народу. Практичне значення роботи полягає у можливості використання результатів дослідження для подальшої каталогізації, реставрації та популяризації єврейської культурної спадщини України.

Аналіз останніх досліджень продемонстрував, що проблематика єврейських цвинтарів та символіки мацев Східної Галичини привертала увагу українських і зарубіжних дослідників. Значний внесок у вивчення єврейського меморіального мистецтва здійснили Борис Хаймович, Дмитро Полюхович, Сергій Кравцов, Анатолій Кержнер, Євген Шнайдер та інші науковці. У працях Дмитра Полюховича проаналізовано символіку єврейських надгробків м. Сатанова, зокрема семантику зооморфних і рослинних мотивів, а також особливості композиційної побудови мацев. Дослідження Наталії Левкович присвячені зооморфним мотивам в оздобленні надгробків Східної Галичини XVIII – першої третини XX століття.

Окрему джерельну базу становлять матеріали експедиційної документації Jewish Galicia & Bukovina Organization, у межах якої було проведено фотофіксацію та опис мацев Болехівського кіркуту. Водночас, попри наявності загальних досліджень єврейської меморіальної спадщини України, специфіку і еволюцію орнаментів кладовища м. Болехова не введено до загальносвітового наукового обігу.

Метою статті є дослідження еволюції орнаментів надгробних плит єврейського цвинтаря у місті Болехів як складової частини сакрального мистецтва Галичини

XVII-XX століть. Для досягнення поставленої мети передбачено: проаналізувати історичні передумови формування Болехівського кладовища; охарактеризувати художньо стильові характеристики надгробних пам'яток; систематизувати основні орнаментальні та символічні мотиви у контексті розвитку єврейського сакрального мистецтва Галичини; а також визначити значення цвинтаря як приклад мтеріальної спадщини єврейської громади Болехова.

Виклад основного матеріалу. У той час, коли Реформація зрушила звичний світопорядок у Західній і Центральній Європі у XVI – середині XVII століття, Річ Посполита залишалася найтолерантнішою та найбільше віротерпимою країною в Європі. Саме тому сюди – до держави на сході, що утворилася у 1569 році внаслідок Люблінської унії, що об'єднала Велике Князівство Литовське і Жемайтське, Королівство Руське та Королівство Польське, відбулася масова міграція євреїв з європейських країн.

Польські королі, починаючи з Болеслава Побожного (1224/1227–1279) –представника династії П'ястів та його привілею Каліша (1264), своїми грамотами гарантували права та безпеку євреям. Статус «королівських людей» забезпечував євреям право на сповідування юдаїзму та будівництво синагог, закладання цвинтарів, гарантував право на вільну торгівлю, ремісництво, здійснення фінансових оборудок, оренду земель, майна, приватних міст, наявність своїх власних судів та органів місцевого самоврядування – кагалів, а Рада чотирьох земель (єврейський парламент) протягом майже двохсот років представляла інтереси євреїв перед королем і сеймом, приймала закони, за якими жили гебрейські громади, та розподіляла податки.

Очевидно, що єврейська громада містечка Болехів, яке на початку XVI століття увійшло до складу Жидачівського повіту Львівської землі Руського воєводства Речі Посполитої, мала всі права, гарантовані королем.

«Якщо християни, що мешкали у місті, підпорядковувалися міській раді, то гебреї – безпосередньо власнику міста. Громада мала свій незалежний суд, голова громади був і суддею, і представляв її у магістраті (Возняк, 2007, С. 419).

Це підтверджується документом з Лавничої хроніки міста Болехова, що зберігається у фондах Головного архіву давніх актів (м. Варшава, Польща) (Cyrkuł stryjski, 1603–1746, б. д., С. 3—12) згідно з яким «всі осілі живуть на єдиному праві; ні менше, ні більше, однаково бережуть свої свободи» (Скворій, 1991, С. 15). Це право поширювалося на всіх мешканців міста – римо- та греко-католиків, євреїв.

Така преференція для містян стала можливою завдяки тому, що у 1603 році король Сигізмундом III Ваза надав Болехову магдебурзьке право, відповідно до якого всі верстви населення – шляхта, духівництво, купці, ремісники, незалежно від віровизнання отримували право «на самоврядування, лавничі суди, торгівлю, цехові об'єднання, солеваріння тощо. Болехів отримав тоді статус міста і герб…» (Скворій, 1991, С. 14).

Тодішній власник міста – Миколай Ґедзінський видав у 1612 році свій локаційний документ – «Право», в якому оголошує, що євреям (у документі – жидам) дозволено будувати будинки та крамниці на головній ринковій площі, а також надав кожному домовласнику землю під городи, які «буде дозволено їм шанувати, продавати і дарувати «ведлуг» волі і уподобання свого» (Cyrkuł stryjski, 1603–1746, б. д., С. 5).

Відповідно до цього документу було виділено «пляц [земельну ділянку] для божниці [синагоги] між будинками Симоновим і Мошковим, котра вільна від всіляких податків, а також пляц під школу з канцором [канцелярією], і якщо на тому пляці, наданому під школу, два будинки побудують, то будуть вільні від всіляких податків.» (Cyrkuł stryjski, 1603–1746, б. д., С. 5).

Окрім наданої гебреям землі під синагогу, школу, канцелярію, будинки та городи, «дали їм теж окописько за ставом, де померлих своїх ховають і ховати будуть вічно» (Cyrkuł stryjski, 1603–1746, б. д., С. 5).

Окописько. Саме так на Бойківщині називають єврейський цвинтар. Очевидно, що назва пов'язана з тим, що цвинтарі були оточені (окопані) ровом та невеликим земляним валом. Цей символічний бар'єр відгороджував територію мертвих від світу живих.

Паралельно вживається ще й іншу назву – кіркут. Даний термін присутній як у польській, так і в українській мовах щодо означення єврейського цвинтаря. Назва походить від німецького «Kirchhof». Самі євреї цього терміну не використовували. Для Галичини і Поділля було характерним розташування єврейських цвинтарів на горбі та за річкою чи потоком. Річка чи потік виступали в ролі символічного Стікса, що відокремлював світ живих від світу мертвих.

«"Нагірне" розташування цвинтаря теж має своє містичне пояснення. Вважається, що важкий підйом на гору не лише створює перешкоду на шляху сторонніх та береже спокій мертвих, але й заважає живим прагнути потрапити на цвинтар раніше визначеного Богом часу. Таким чином євреї прагнули уникнути заразом і передчасної смерті.» (Полюхович, 2025, С. 200).

Розташування Болехівського кіркуту є типовим – на

пагорбі між двома потоками – Довжкою і Млинівкою, між вулицями Мандрика і Довжанською.

Окописько є досить великим – близько трьох тисяч поховань, перші поховання датуються першою половиною XVII століття.

У 2013 і 2014 роках Болехівський єврейський цвинтар був повністю задокументований експедиційною групою Єврейської організації Галичини та Буковини (Jewish Galicia and Bukovina Organization, далі – JGB). Під час цих досліджень було сфотографовано, описано та нанесено на інтерактивну карту всі наявні на цвинтарі надгробні плити – мацеви. Опрацьована інформація є доступною на вебсайті організації (Jewish Galicia & Bukovina, б. д.).

Найдавнішим серед виявлених надгробків виявилося поховання «чоловіка праведного, непорочного і чесного, і вірного Давида, сина Якара, датоване 22 листопада 1615 року (Tombstone of ..., б. д.), хоча за даними путівника Рут Еллен Ґрубер «Подорожі єврейською спадщиною: путівник по Східній Європі» («Jewish Heritage Travel: A Guide to East-Central Europe»), виданого National Geographic у 2007 році, вважалося, що перше поховання на Болехівському кіркуті відбулося у 1648 році.

Надпис на цій мацеві свідчить про те, що Давид, син Якара, ймовірно, належав до числа перших осадників штетлу (містечка) Болехів та був похований на окопиську, землю під яке подарував згадуваний вище дідич Болехова – Миколай Ґедзінський.

Загалом надписи на надгробних плитах мають свою певну структуру. Завжди починаються з «тут похований/похована» та завершуються фразою «Нехай душа його/її буде пов'язана у вузлі життя вічного».

Епітафії могли бути лаконічними, як от:

1. «Тут похований видатний знавець Тори пан Єхієль

Міхель, син пана Елії.

Нехай пам'ять його буде благословенна. Він помер 19-го дня місяця Іяра року 5487 [10 травня 1727 року]. Нехай душа його буде пов'язана у вузлі життя вічного» (Tombstone of Yechiel Michel Son of Eli[…], б. д.).

2. «Тут похований мудрий чоловік, рабин пан Меїр, син пана Єгуди Лейба Сегала, що помер 23-го дня місяця Мархешван року 5531 [11 листопада 1770 року]. Нехай душа його буде пов'язана у вузлі життя вічного» (Tombstone of Meir Son of Yehuda Leib Segal (?), б. д.) або розлогими:

3. «Хто нам тепер, хто йде його слідами? Його відхід – втрата для нас, наш пан, голова громади. Горе за тими, що зникають і не забуваються: пан рабі, равин, голова суду, праведний учитель Ізраїль, син пана Якова Сегала. Його світильник згас 13-го дня місяця Кіслев року 5487 [07 грудня 1726 року]. Нехай душа його буде пов'язана у вузлі життя вічного» (Tombstone of Israel Son of Yaakov Segal, б. д.).

4. «О, яке це було прекрасне видіння, тепер лежить у поросі. У всіх громадських справах він клав свою душу на долоню, щоб відміняти та відвертати гіркі постанови. Його покоління було захищене ним, в очах старійшин він був як князь, його ім'я було знане в брамах. Це був нагід [почесний титул] пан Аріє Лейб, син пана Єгуди. Він помер, залишивши синів, у віці 78 років, під час свята Песах, у році 5543 [16 квітня 1783 року]. Нехай душа його буде пов'язана у вузлі життя вічного» (Tombstone of Arie Leib Son of Yehuda, б. д.).

Серед поховань на Болехівському кіркуті є могила найвідомішого болехівського єврея рабина раббі Дов Болеховера, інакше – Дов-Бера Біркенталя з Болехова (1723–1805) – неперечісної особистості, який відомий як

«і рабин, і письменник та хронікар, купець і торговець вином, який любив історію й перекладав на іврит німецькі та польські історичні твори. І він же є автором відомого релігійного трактату «Дівре(й) Біна» (івр. Слова розуму)» (Соловка & Опришко, 2019, С. 51). Він залишив по собі рукопис спогадів, знайдений у 1912 році в Єврейському коледжі у Відні та опублікований М. Вішніцером у 1922 році, перекладений кількома мовами, зокрема й українською.

На надгробному камені Дов Бера зображено ведмедя з бочкою та викарбувано епітафію наступного змісту: «У неділю, дев'ятого дня місяця Адар Шені року 5565 [10 березня 1805 року], помер пан рабин, видатний князь, щедрий старець, наш учитель Дов Бер, син пана Єгуди, з Біркенталя. Нехай душа його буде пов'язана у вузлі життя вічного.» (Tombstone of Dov Ber Son of Yehuda Birkentahl, б. д.).

Після події Голокосту перервався звичний уклад життя місцевих гебреїв, і пперестали ховати на місцевому кладовищі. Жертви чотирьох масових акцій знищення євреїв Болехова, починаючи з 28–29 жовтня 1941 року і закінчуючи 25 серпня 1943 року, були поховані у братській могилі на Болехівському єврейському цвинтарі. «У документах НДК [Надзвичайна державна комісія зі встановлення та розслідування злодіянь німецько-фашистських загарбників, що діяла в СРСР під час та після Другої світової війни] наводяться дані про кількість загиблих євреїв, які пройшли через м. Болехів, – 4250 осіб. Основну частину складали, власне, мешканці міста Болехова, решта – переселені з населених пунктів Вигодського, Рожнятівського і Болехівського районів. Із них – 3800 загинули в самому Болехові, 450 – вивезені в табір смерті Белжець» (Соловка & Опришко, 2019, С. 194).

На місці масового захоронення не встановлено пам'ятний знак.

Останнім виявленим у липні 2013 року JGB похованням на Болехівському кіркуті вважається могила Сари Шнейд, датована 18 серпня 1944 року (Tombstone of Sara Schneid, б. д.).

Євреї на івриті цвинтар називали бейт кварот – дім могил, рідше – бейт хаїм – дім живих або бейт альмін – дім вічності, а метафоричним входом до того дому стали мацеви. Згодом вони еволюціонували, і на прикладі Болехівського кладовища можна розглянути розвиток канону декорування надгробних плит. Вважається, що канон почав формуватися у першій половині XVII століття. В окреслений період надгробки набули вигляду перенавантаженого декоративними елементами стилізованого порталу, який нагадував або прохід до Раю або браму зруйнованого Храму (Полюхович, 2025).

За правилами юдаїзму заборонено використовувати зображення людей, тому на надгробках зустрічаються в великому різноманітті символи, флористичні та зооморфні мотиви. Серед них можна виокремити декілька основних композиційних типів, характерних для галицької єврейської меморіальної традиції.

І. За типом композиції мацеви:

1. Епіграфічно-лаконічний тип вважається більш характерним для XIX століття, або навпаки для більш раннього періоду, наприклад у XVI ст. (Полюхович, 2025, С. 35). Означені типи мацеви представлені на дослідженому кладовищі одразу декілька разів, і датуються XVII ст. Мацеви і юдаїці можуть нести багато інформації і часто на них начертані строки з Тори або Талмуду з прямими цитати або поетичними епітафіями. Структура такого типу характеризується суворою вертикальною організацією площини (Полюхович, 2025, С. 7)[4, с. 7], де

центральне місце займає епітафія, а декоративні елементи концентруються переважно навколо тексту, або у верхній частині пам'ятника.

У композиційному відношенні окреслені мацеви демонструють перехід від барокової просторової насиченості до раціоналізованої структури, де текст починає відігравати домінуючу роль.

2. Портальний тип зустрічається на багатьох надгробках, починаючи з XVII століття. Одним із найчастіших типів мацев Болехова є означена композиція, яка набула особливого поширення у XVIII – на початку XIX ст. Її структура наслідує архітектоніку сакральних споруд і включає фронтони, аркові завершення, колони, пілястри, карнизи та декоративні портали. Подібні композиції формують ілюзію символічного входу до райського саду (Пардес/Ґан Еден) (Полюхович, 2025).

Для болехівських надгробків характерна підвищена декоративність даного типу мацеви. Різьблені колони часто доповнюються рослинними гірляндами, стилізованими виноградними лозами та коронами Тори. Особливо важливим є те, що повторюваність окремих архітектурних елементів дозволяє припускати існування локальної школи каменярства або спеціалізованої майстерні, яка виробила впізнаваний пластичний канон. А крім того симетричність композиції свідчить про вплив барокової художньої системи, адаптованої до локальної єврейської традиції.

3. Тип з килимовою орнаментацією, де різьблення охоплює практично всю площину пам'ятника. Для цього типу характерна майже повна відсутність вільного простору, а слова спільно з декоративними елементами створюють єдину композицію. Найчастіше використовуються рослинні мотиви: виноградні лози, квіти, листя аканта,

гранати, стилізовані дерева життя. Така композиційна насиченість є однією з характерних ознак саме галицької меморіальної пластики. Безперервність рослинного візерунка асоціюється з ідеєю вічності, безсмертя душі та неперервності роду.

ІІ. Класифікація за символічними мотивами

Семантичний аналіз мацев Болехова дозволяє розглядати надгробну орнаментику як складну систему візуальної інтерпретації способу життя, соціального статусу, релігійної функції, родової приналежності та особистісної характеристики померлого. На одному нагробку можуть зустрічатись одразу декілька символів, можуть бути поєднані тільки зооморфні з флористичними, але для класифікації розглядаємо їх окремо.

1. Найчастіше на Болехівському кладовищі зустрічається наступні символи:

- «минора», є символом єврейства, однак широко використовувалась лише з другої половини XIX ст. Спочатку означений символ входить до єврейської сакральної символіки, однак з розвитком сіоністського руху, який взяв його собі за емблему. Часто надгробки одружених жінок прикрашали п'яти- або семисвічником, рідше трисвічником. Зазвичай ще і обабіч додавались голубки, горлички, а іноді і «праведні» лелеки (Полюхович, 2025).

- «корона» зустрічається на надгробках означеного поховання часто, підкреслювалося високе значення вирізьбленого зображення чи тексту і поважний статус похованого. Так, наприклад, під «короною Тори» розуміється знання людиною священних текстів, а «корона священства» – це обов'язки, покладені на когенів (Полюхович, 2025).

- «благословення когенів» – зображення складених особливим чином рук, які нагадують жест жерців

храму, яким благословляють народ. Когенами в юдаїзмі називають представників жерців з роду нащадків Аарона з коліна Левія.

- «глек» для води вказує на чашу для омовіння рук, яку зображали на могилах нащадків Левія, які не походили від Аарона і були зобов'язані допомагати когенам (жерцям-ааронітам) (Полюхович, 2025, С. 67). Вони могли виконувати функції співаків, музикантів, охоронців тощо.

2. Зооморфна символіка є однією з найвиразніших рис болехівських мацев (Левкович, 2023). Найчастіше трапляються леви, олені, птахи, ведмеді та фантастичні істоти:

- «Лев» є одним із найпоширеніших мотивів в юдейській традиції, і асоціюється з коліном Юди. У композиціях кладовища Болехова леви зображені часто поруч з короною або з епітафічним блоком, виконуючи функцію сакральних охоронців.

- «Олень» символізує чистоту, побожність і часто пов'язується з ім'ям Цві. У багатьох випадках олень трактується як символ душі, що прагне до Бога (Полюхович, 2025, С. 124).

- «Птахи» у меморіальній пластиці єврейської традиції виступають символами душі та переходу до небесного світу. Часто вони зображуються у верхніх частинах композиції, що підсилює вертикальну спрямованість мацеви.

На думку відомого дослідника єврейського мистецтва Бориса Хаймова сюжет пташиного гнізда на жіночих могилах дає відсилку до Раю згідно з вченням Кабали. Тому кількість пташенят на надгробку вказує кількість дітей у похованої (Полюхович, 2025, С. 141).

- «Ведмідь» пов'язаний з ім'ям Бера та водночас символізує силу і захист. Прикладом може служити

надгробок відомої особистості Дов Бера, на якому зображено ведмідь з бочкою.

- «Єдиноріг» асоціюється з чистотою та духовною досконалістю. А також часто зустрічаються в парі з левом. Крім парного зображення є популярним у єврейській традиції сюжет бійки лева та єдинорогом символізує очікування на прихід месії (Машиаха).

3. Рослинна орнаментика становить одну з найважливіших складових художньої системи єврейської традиції в оздобленні надгробної плити. Найбільше квітучих галузок зустрічається на жіночих могилах, і вважається, що кількість квітів або плодів вказує на кількість дітей у похованої. (Полюхович, 2025, С. 141).

- «Дерево життя» – один із центральних символів юдейської традиції, що уособлює безсмертя, мудрість та зв'язок поколінь (Полюхович, 2025, С. 126). Цей орнамент притаманний і української традиції і зустрічається в оздобленні архітектури в широкої палітрі форм.

- «Виноградна лоза» є символом Ізраїлю, родючості, духовного достатку та безпосередньо Тори.

- «Гранат» в юдейській культурі асоціюється з праведністю та множинністю заповідей.

- «Квіти та гірлянди з них» – розповсюджені мотиви, які підкреслюють ідею оновлення, циклічності життя та райського саду.

III. Класифікація за технікою різьблення

1. Високий рельєф характерний для мацев XVIII ст., коли для регіону Галичини стає притаманною виразна барокова динаміка. Майстри активно використовували багаторівневу різьбу, що створювала ефект просторової гри світла й тіні.

2. Контурне різьблення є більш характерним для XIX ст., де основна увага приділяється лінії та площині.

3. Геометризоване різьблення найбільше зустрічається наприкінці XIX ст. – на початку XX ст. Для означеного типу простежується спрощення пластичних форм, зменшення об'ємності та поступова стандартизація декоративних елементів.

IV. Класифікація мацев за епіграфікою є важливим індикатором культурних трансформацій єврейської громади Болехова.

1. Виключно івритські написи характерні для традиційного середовища XVII – початку XIX ст (Goberman, 2000, С. 141).

2. Поєднання івриту з німецькою або польською мовами можна зустріти з кінця XIX ст. – початку XX ст., що свідчить про процеси модернізації та інтеграції єврейської громади у культурний простір Австро-Угорської імперії.

Висновки. Єврейський цвинтар є безумовно пам'яткою архітектури і знаходиться під охороною ЮНЕСКО, але нажаль в занедбаному стані. Так, більшість барельєфних елементів мацев покрити мохом, і втрачаються без належного нагляду, оскільки знаходяться просто неба. Більшість з надгробних плит неможливо ідентифікувати без належної реставрації.

Структура кладовища співпадає з загальноприйнятою, де у відповідних містах захороненні жінки, чоловіки та діти. Також важливо розуміти, що на частині мацев (надгробна плита) знаходяться приклади ідишської письма, яка зникла на наших теренах, однак не є предметом даного дослідження.

На основі візуального аналізу надгробних плит Болехова та опублікованих матеріалів інших дослідників можна стверджувати, що на прикладі означених мацев можна спостерігати еволюційні зміни декоративних елементів сакрального єврейського мистецтва Галичини

XVII – XX століть. Крім того є помітною привалювання барокової традиції, яка проявляється у насиченій різьбі, симетрії композицій та складної орнаментації.

Також можна помітити поступову зміну вподобань місцевих майстрів від переважання текстуальної інформації на початку XVII ст. до перенавантаження декоративними елементами вже на при кінці означеного століття, розвитком пластичних елементів в подальшому, і поверненню до стриманості композиції і домінуванням епітафічного тексту на початку XX століття. В цей період верхня частина зазвичай містить символічний знак: корону, менору, руки, вазон, глек або зооморфне зображення, а нижня композиція переходить у вертикальний епіграфічний блок.

Подібна трансформація пов'язана із загальноєвропейськими художніми процесами XIX ст. і тенденцією до поступов посилення значення текстуальної пам'яті над пластичною символікою.

Список використаних джерел:

1. Возняк Т. Болехів. Незалежний культурологічний часопис «Ї». 2007. Т. 48. С. 418—425.

2. Левкович Н. Я. Символіка зооморфних мотивів в оздобленні надгробків єврейських кладовищ Східної Галичини XVIII – першої третини XX ст. Український мистецтвознавчий дискурс. 2023. № 6. С. 45—53. DOI:10.32782/uad.2023.6.6.

3. Полюхович Д. Єврейський цвинтар Сатанова: кам'яні звірі та магічні обряди. Київ : Дух і літера, 2025. 248 с. ISBN 978-617-8445-29-4.

4. Скворій Р. На Болехівських видноколах. Стрий, 1991. 120 с.

5. Соловка Л., Опришко С. 150 із 150 тисяч… голокост

Євреїв Прикарпаття як складова етнодемографічної катастрофи Східної Галичини. Івано-Франківськ : Фоліант, 2019. 576 с.

6. AGAD (Archiwum Glowne Akt Dawnych w Warszawie). Zbiór Aleksandra Czołowskiego, 1364–1941. Cyrcuł Stryjski, 1603–1746. Inwentarz zespołu PL, 1/388. Sygn. 179, Dawna sygn. 3172. Nr. mikr. 38787. Копія мікроплівки зберігається у фондах музею історії міста Болехова; цифрова копія мікроплівки надана Михайлом Поляницею).

7. Goberman D. N. Carved memories: heritage in stone from the Russian Jewish Pale. New York : Rizzoli, 2000. 167 p.ISBN 978-0-8478-2256-0.

8. Jewish Galicia & Bukovina. Jewish Galicia & Bukovina. URL: https://jgaliciabukovina.net/134870/webform/contact-us (дата звернення: 14.05.2026).

9. Tombstone of ... Jewish Galicia & Bukovina. URL: https://www.jgaliciabukovina.net/157461/tombstone/tombstone (дата звернення: 14.05.2026).

10. Tombstone of Arie Leib Son of Yehuda. Jewish Galicia & Bukovina. URL: https://www.jgaliciabukovina.net/158478/tombstone/tombstone-arie-leib-son-yehuda (дата звернення: 14.05.2026).

11. Tombstone of Dov Ber Son of Yehuda Birkentahl. Jewish Galicia & Bukovina. URL: https://www.jgaliciabukovina.net/156666/tombstone/tombstone-dov-ber-son-yehuda-birkentahl (дата звернення: 14.05.2026).

12. Tombstone of Israel Son of Yaakov Segal. Jewish Galicia & Bukovina. URL: https://www.jgaliciabukovina.net/157956/tombstone/tombstone-israel-son-yaakov-segal (дата звернення: 14.05.2026).

13. Tombstone of Meir Son of Yehuda Leib Segal (?). Jewish Galicia & Bukovina. URL: https://www.jgaliciabukovina.

net/158560/tombstone/tombstone-meir-son-yehuda-leib-segal (дата звернення: 14.05.2026).

14. Tombstone of Sara Schneid. Jewish Galicia & Bukovina. URL: https://www.jgaliciabukovina.net/157631/tombstone/tombstone-sara-schneid (дата звернення: 14.05.2026).

15. Tombstone of Yechiel Michel Son of Eli[…]. Jewish Galicia & Bukovina. URL: https://www.jgaliciabukovina.net/157482/tombstone/tombstone-yechiel-michel-son-eli%E2%80%A6 (дата звернення: 14.05.2026).

References

1. Возняк Т. Болехів. Незалежний культурологічний часопис «Ї». 2007. Т. 48. С. 418—425.

2. Левкович Н. Я. Символіка зооморфних мотивів в оздобленні надгробків єврейських кладовищ Східної Галичини XVIII – першої третини XX ст. Український мистецтвознавчий дискурс. 2023. № 6. С. 45—53. DOI:10.32782/uad.2023.6.6.

3. Полюхович Д. Єврейський цвинтар Сатанова: кам'яні звірі та магічні обряди. Київ : Дух і літера, 2025. 248 с. ISBN 978-617-8445-29-4.

4. Скворій Р. На Болехівських видноколах. Стрий, 1991. 120 с.

5. Соловка Л., Опришко С. 150 із 150 тисяч… голокост Євреїв Прикарпаття як складова етнодемографічної катастрофи Східної Галичини. Івано-Франківськ : Фоліант, 2019. 576 с.

6. AGAD (Archiwum Glowne Akt Dawnych w Warszawie). Zbiór Aleksandra Czołowskiego, 1364–1941. Cyrcuł Stryjski, 1603–1746. Inwentarz zespołu PL, 1/388. Sygn. 179, Dawna sygn. 3172. Nr. mikr. 38787. Копія мікроплівки зберігається у фондах музею історії міста Болехова; цифрова копія мікроплівки надана Михайлом Поляницею).

7. Goberman D. N. Carved memories: heritage in stone from the Russian Jewish Pale. New York : Rizzoli, 2000. 167 p.ISBN 978-0-8478-2256-0.

8. Jewish Galicia & Bukovina. Jewish Galicia & Bukovina. URL: https://jgaliciabukovina.net/134870/webform/contact-us (дата звернення: 14.05.2026).

9. Tombstone of ... Jewish Galicia & Bukovina. URL: https://www.jgaliciabukovina.net/157461/tombstone/tombstone (дата звернення: 14.05.2026).

10. Tombstone of Arie Leib Son of Yehuda. Jewish Galicia & Bukovina. URL: https://www.jgaliciabukovina.net/158478/tombstone/tombstone-arie-leib-son-yehuda (дата звернення: 14.05.2026).

11. Tombstone of Dov Ber Son of Yehuda Birkentahl. Jewish Galicia & Bukovina. URL: https://www.jgaliciabukovina.net/156666/tombstone/tombstone-dov-ber-son-yehuda-birkentahl (дата звернення: 14.05.2026).

12. Tombstone of Israel Son of Yaakov Segal. Jewish Galicia & Bukovina. URL: https://www.jgaliciabukovina.net/157956/tombstone/tombstone-israel-son-yaakov-segal (дата звернення: 14.05.2026).

13. Tombstone of Meir Son of Yehuda Leib Segal (?). Jewish Galicia & Bukovina. URL: https://www.jgaliciabukovina.net/158560/tombstone/tombstone-meir-son-yehuda-leib-segal (дата звернення: 14.05.2026).

14. Tombstone of Sara Schneid. Jewish Galicia & Bukovina. URL: https://www.jgaliciabukovina.net/157631/tombstone/tombstone-sara-schneid (дата звернення: 14.05.2026).

15. Tombstone of Yechiel Michel Son of Eli[…]. Jewish Galicia & Bukovina. URL: https://www.jgaliciabukovina.net/157482/tombstone/tombstone-yechiel-michel-son-eli%E2%80%A6 (дата звернення: 14.05.2026).

DOI: https://doi.org/10.28925/3041-1505.2026.716
УДК 75.036(477):[364.682.4:355.01]

Рожошенко Марта Іванівна,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна
ORCID ID: 0009-0009-4539-1678,
e-mail: mirozhoshenko.fomd22@kubg.edu.ua

Rozhoshenko Marta Ivanivna,
Student of the first (bachelor's) level of higher education,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine
ORCID ID: 0009-0009-4539-1678,
e-mail: mirozhoshenko.fomd22@kubg.edu.ua

МОТИВ ВТРАЧЕНОГО ДОМУ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ

THE MOTIF OF THE LOST HOME IN CONTEMPORARY UKRAINIAN PAINTING

Анотація. У статті досліджується, як сучасні українські художники показують втрату дому та травму війни в своїх творчих роботах. З початком повномасштабного вторгнення, простір який був безпечним в загальному розумінні, перетворився на місце найбільшої вразливості. Митці зосереджуються не тільки на прямій фіксації бойових дій, але і на зміненому та зруйнованому просторі.

На прикладі робіт трьох художників, Іллі Ярового, Олега Шупляка та Данила Шупляка проаналізовано

підходи цих митців до цієї теми. У триптиху І. Ярового «Відбитки війни. Дзеркало Ірпінь» показано вторгнення війни в особистий простір через вцілілі деталі побуту, закопчені шпалери, уламок дзеркала. У серії О. Шупляка «Очі війни» – зруйновані багатоповерхівки, де живими свідками є очі, що дивляться на глядача, формуючи образ колективного болю. Акварелі Д. Мовчана показують сакралізацію травмованого простору.

Зроблено висновок, що сучасне українське мистецтво не просто фіксує руйнування стін, а створює пам'ять про духовну стійкість. Зруйнований дім став не лише уособленням спільної трагедії, а й сильним інструментом українського спротиву.

Ключові слова: сучасне українське мистецтво, живопис, війна, мотив втраченого дому, травма простору, зруйнований простір.

Abstract. The article explores how contemporary Ukrainian artists depict the loss of home and the trauma of war in their works. With the beginning of the full-scale invasion, a space that was generally understood as safe turned into a place of greatest vulnerability. Artists focus not only on the direct documentation of hostilities but also on the altered and destroyed space.

Using the works of three artists, Illia Yarovyi, Oleh Shupliak, and Danylo Shupliak, their approaches to this theme are analyzed. I. Yarovyi's triptych «Imprints of War. Irpin Mirror» shows how war invades personal space through surviving household details, smoke-stained wallpaper, and a mirror shard. In O. Shupliak's series «Eyes of War,» destroyed high-rise buildings act as living witnesses – eyes looking at the viewer, forming an image of collective pain. D. Movchan's watercolors show the sacralization of traumatized space.

It is concluded that contemporary Ukrainian art does not

simply document the destruction of walls but creates a memory of spiritual resilience. The destroyed home has become not only an embodiment of a shared tragedy but also a powerful tool of Ukrainian resistance.

Keywords: contemporary Ukrainian art, painting, war, motif of the lost home, trauma of space, destroyed space.

Вступ. Дім для кожного є базовим поняттям безпеки, особистого комфорту. Як зазначає французький філософ Гастон Башляр у своїй праці «Дім. Поетика простору»: «Дім – це наш куточок світу. Він є – як на цьому часто наголошують – нашим першим світом. Космосом, у повному розумінні цього слова» [3]. Але повномасштабна війна повністю зруйнувала це відчуття – безпечних стін більше не існує, і люди масово втратили свій фізичний та психологічний захист.

Опинившись у такій реальності, українські митці у своїй творчості почали гостро реагувати на тему втрати дому. Дуже важливо, що сьогодні вони мають можливість вільно висловлювати свої думки. На відміну від часів Другої світової війни, коли жорстка цензура забороняла відкрито фіксувати біль і вимагала лише героїчних сюжетів, зараз художники можуть бути чесними. Їхні роботи – це вже не просто мистецтво, це почуття всієї нації, які знаходять відгук як у цивільних, так і у військових.

Художники перетворили свої полотна на своєрідні слова, якими висловлюють спільні емоції, страхи та просто те жахливе, що люди бачать щодня. Митці з числа військових часто фіксують реальні руйнування та біль, який бачать на власні очі. Інші ж художники намагаються переосмислити ці події, знайти в них щось позитивне і подарувати надію. У будь-якому разі ці роботи є надзвичайно важливими, адже вони допомагають суспільству вивільнити емоції,

пережити втрату безпеки і зберегти пам'ять.

Постановка проблеми. Головна проблема полягає в тому, як художникам показати у своїх творчих роботах травму втрати дому, щоб це не виглядало як документалістика.

Як наголошують дослідники, під час війни мистецтво свідомо відходить від фотографічності та класичного реалізму, стаючи символічним та плакатним [4, с. 129].

Мистецтво має реагувати та фіксувати реальність зруйнованих міст. Дуже уже влучно сказав художник Олег Шупляк: «Знаю, з відгуків друзів та знайомих, які приїжджали з фронту у відпустку, – «там» вони щодня спостерігають зло, що несе з собою «рускій мір». Тож удома хотіли би побачити щось інше – умовно кажучи, ті цінності, за які воюють та гинуть наші люди.» [6]

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зображення російсько-української війни в образотворчому мистецтві вже є об'єктом наукових досліджень. А. Барановська дослідила мотив війни у реалістичному живописі, наголошуючи на важливості алегоричних та метафоричних образів [2].

С. Стоян у своїй праці розглядає творчість як засіб візуалізації табуйованих раніше страхів та болю [8]. Особливості зміни кольорів, а саме збільшення ахроматичної гами, аналізують, Т. Прокопович та Т. Галькун [7]. О. Карпенко у своїй роботі відзначає звернення митців до неопримітивізму та іконописних традицій [4].

З. Алфьорова та А. Алфьоров досліджують міжнародний резонанс травматичних образів досвіду вимушених переселенців у сучасному виставковому просторі [1].

Тема руйнування та мотив втраченого дому потребує більш детального дослідження.

Мета статті. Метою дослідження є аналіз того, як сучасні українські художники за допомогою засобів живопису зображають мотив втраченого дому.

Виклад результатів дослідження. У сучасному мистецтві найсильніший емоційний вплив часто досягають не через зображення самого моменту руйнування, а через фіксацію абсурдних наслідків у повсякденному, мирному просторі. Прикладом такого підходу є картина Іллі Ярового «Відбитки війни. Дзеркало Ірпінь» [2, с. 35]. Художник використовує гіперреалістичну деталізацію, щоб підкреслити сюрреалістичний жах зруйнованого побуту.

На одній з частин триптиху відтворено фрагмент зруйнованого будинку в Ірпені, де на обгорілій стіні з уцілілими квітковими шпалерами залишився один шматок розбитого дзеркала. Художник забрав з місця руйнувань та вставив в свою картину цей уламок, для того аби глядач міг відчути ті самі емоції. Сажа утворила силует чорного павука, який ніби наповзає на життєрадісний малюнок шпалер, символізуючи війну, що поглинає мирне життя.

У своєму дописі в інстаграм Яровий згадує: «Робота була важка і складна, у мене в майстерні було розбито величезне вікно в даху уламком снаряда і було в останні дні дуже холодно наступала зима, а поліетиленова плівка не дуже гарний ізолятор, та ще й зі світлом почалися великі проблеми через атаки на енергетичну систему України. Відчуття було, що я солдат на полі бою». [9]

Розглядаючи композицію триптиха (рис.1.), можна помітити й інші важливі деталі. На бокових полотнах зображено, зруйновані багатоповерхівки. Трагічності роботі додають чорні птахи, які за силуетом схожі на голубів, проте через свій глибокий чорно-синій колір сприймаються як ворони. Дисонанс між силуетом мирного птаха та його моторошним забарвленням підсилює



Рис. 1. І. Яровий. Відбитки війни. Дзеркало Ірпінь полотно олія 120х300см

Олег Шупляк всесвітньо відомий український художник, який прославився своєю унікальною авторською технікою оптичних ілюзій «Двовзори» [4, с. 129].

Його роботи є складними та багаторівневими. Глядач може довго розглядати твір, помічаючи дрібні деталі побуту, архітектури чи пейзажу, поки ці розрізнені елементи не складуться в єдиний образ і найчастіше це є людське обличчя. Він створив портрети багатьох відомих постатей.

Серія картин «Очі війни» (рис. 2) чудово показує травму втраченого дому. Шупляк взяв за основу страшну реальність сьогодення – пошкодженні багатоповерхівки, розбитий бетон та вибиті вікна. Це все загалом стає людськими очима. Важливими є деталі, які додає художник, вони посилюють відчуття більшого смутку. Наприклад, в одній з робіт образ маленької дівчинки, яка стоїть в центрі зіниці і виглядає як відблиск, є дуже сильним акцентом.

Архітектура, ніби оживає та стає свідком трагедії. Це є не просто замальовуванням руйнувань, а створенням образу колективного болю українців різних поколінь від

дітей до літніх людей. Також деякі роботи нагадують лики святих з давніх ікон. Погляд мучеників які передають всерозуміючий сум, як образи з храмових фресок.



Рис. 2. О. Шупляк. З серії «Очі війни»

Фото:https://shupliak.art/uk/gallery/2023/the-series-eyes-of-war-2022-2023

Художник розуміє, що мистецтво під час війни має бути дієвим. Роботи були передані на благодійний аукціон, гроші були передані на потреби війська [6].

Данило Мовчан понад 20 років працював як реставратор та іконописець. Проте, як зазначає сам митець повномасштабна війна повністю перевернула його реальність, і він більше не міг писати ікони, оскільки не знаходив в собі необхідного миру та спокою. [5]

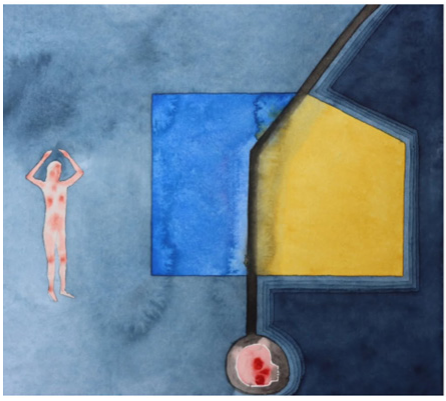
Як зазначає О. Карпенко, для багатьох сучасних художників воєнного часу стає характерним звернення до витоків – традицій народного мистецтва та іконопису, що дозволяє створювати епічні, сакралізовані образи [4, с. 130].

Деякі художники почали працювати в акварельній техніці, яка дозволяє швидко виплеснути на папір

відчуття навколишнього жаху. Властивості акварелі стали інструментом для передачі болю, завдяки неконтрольованому змішуванню та вільному перетіканню кольорів. Т. Прокопович та Т. Галькун підкреслюють, що в сучасному воєнному мистецтві часто переважає швидкий, експресивний живопис із мінімальною кількістю кольорів, де чорний підсилює драматичність, а червоний виступає акцентом болю [7].

Найкраще тема понівеченого, але нескореного простору показана в першій воєнній акварелі Данила Мовчана під назвою «До перемоги». Важливими є слова художника: «незважаючи на кров, у якій нас намагається втопити Росія, дім стоїть. І буде стояти». [5]

Мовчан не промальовує чітких деталей, тому будівлі в його роботах виглядають геометрично та примітивно. Ракетні атаки він зображує, як чорні черепи, що летять з неба влучаючи в будинки та уособлюючи саму смерть. Від цих ударів розтікається червона акварель, ніби кров, як рана будинку. Проте зчитується головний зміст роботи, який полягає в незламності.



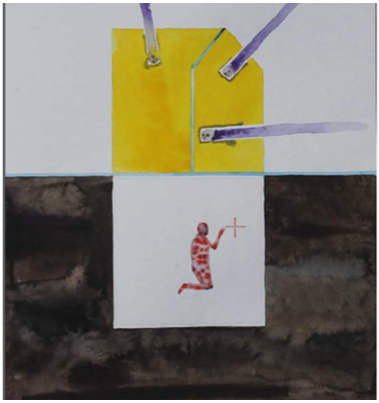


Рис. 3.Данило Мовчан, «Росіяни руйнують життя»,
Рис. 4. Данило Мовчан «Молитва» 2022

У роботі «Росіяни руйнують життя» (рис. 3) Мовчан зображує дім який фізично розділило навпіл, чорно-сірою вертикальною тріщиною, в основі якої є череп. Поруч стоїть постать людини у стані жаху. Ця робота показує відчуття розколу життя на «до» і «після».

У роботі «Молитва» (рис. 4) дім не є безпечним місцем, людина ховається під будинком молячись, поки будинок атакують, що є близьким та знайомим кожному українцю.

Висновки. Проведений аналіз творчості Іллі Ярового, Олега Шупляка та Данила Мовчана дозволяє зробити висновок, що сучасний український живопис глибоко фіксує травму втраченого безпечного простору. Відходячи від класичного реалізму в бік символізму, плакатності та неопримітивізму [7], художники уникають документалістики, пропонуючи натомість сильні візуальні метафори. Дім у їхніх творах постає як зруйнований особистий всесвіт. І. Яровий позиціонується як свідок загальнонаціональної трагедії, а в роботах О. Шупляка та Д. Мовчана, завдяки акварелі, дім зображено як живе тіло – його будинки кровоточать. Не дивлячись на невелику кількість деталей роботи цих митців є близькими та зрозумілими кожному, стаючи емоційною підтримкою для суспільства і доказом духовної незламності українського народу.

Список використаних джерел:

1. Алфьорова З. І., Алфьоров А. М. Візуальний образ України під час російсько-української війни: сучасний виставковий простір. Modernization of today's science: experience and trends. 2022. С. 95–97.

2. Барановська А. Мотив війни у реалістичному живописі сучасних українських художників. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

: наук. журнал. Київ, 2022. № 1. С. 33–39. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-1-5

3. Башляр Г. Дім. Поетика простору / пер. з фр. О. Кузьменко. Українські проблеми. 1994. № 4-5. С. 92–96.

4. Карпенко О. В. Аналіз основних тенденцій сучасного українського живопису воєнного часу та мистецькі паралелі. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2022. № 2. С. 127–134.

5. Моторошні акварелі війни. Інтерв'ю з Данилом Мовчаном. Нова Польща. 2022. URL: https://novapolshcha.pl/article/motoroshni-akvareli-viini/

6. Олег Шупляк: "Перші півроку присвятив темі війни. Дуже боявся, що світ знову "закриє очі". Ukrainian People. 2024. URL: https://ukrainianpeople.us

7. Прокопович Т. А., Галькун Т. Д. Живопис в умовах воєнного часу. Як змінилося мистецтво під час війни – колористика, тенденції, сюжет. Луцьк : ВНУ імені Лесі Українки, 2022. С. 99–102.

URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/20689

8. Стоян С. Мистецтво та війна: специфіка художніх трансформацій. Філософська думка. 2022. № 3. С. 119–124.

URL: https://dumka.philosophy.ua/index.php/fd/article/view/623/586

9. Яровий І. Допис про створення триптиху «Дзеркало Ірпінь». Instagram. 2022. URL: https://www.instagram.com/p/CmhHou9tj_G/

References:

1. Alforova, Z. I., & Alforov, A. M. (2022). Vizualnyi obraz Ukrainy pid chas rosiisko-ukrainskoi viiny: suchasnyi vystavkovyi prostir [Visual image of Ukraine during the Russian-Ukrainian war: modern exhibition space].

Modernization of today's science: experience and trends, 95-97 [in Ukrainian].

2. Baranovska, A. (2022). Motyv viiny u realistychnomu zhyvopysi suchasnykh ukrainskykh khudozhnykiv [The motif of war in realistic painting of modern Ukrainian artists]. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 1, 33-39. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-1-5 [in Ukrainian].

3. Bashliar, H. (1994). Dim. Poetyka prostoru [House. The poetics of space]. Ukrainski problemy, 4-5, 92-96 [in Ukrainian].

4. Karpenko, O. V. (2022). Analiz osnovnykh tendentsii suchasnoho ukrainskoho zhyvopysu voiennoho chasu ta mystetski paraleli [Analysis of the main trends of modern Ukrainian wartime painting and artistic parallels]. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 2, 127-134 [in Ukrainian].

5. Motoroshni akvareli viiny. Interviu z Danylom Movchanom [Creepy watercolors of war. Interview with Danylo Movchan]. (2022). Nova Polshcha. Retrieved from https://novapolshcha.pl/article/motoroshni-akvareli-viini/ [in Ukrainian].

6. Oleh Shupliak: "Pershi piv roku prysviatyv temi viiny. Duzhe boiavsia, shcho svit zhnovu 'zakryie ochi'" [Oleh Shupliak: «Devoted the first half of the year to the topic of war. I was very afraid that the world would 'close its eyes' again»]. (2024). Ukrainian People. Retrieved from https://ukrainianpeople.us [in Ukrainian].

7. Prokopovych, T. A., & Halkun, T. D. (2022). Zhyvopys v umovakh voiennoho chasu. Yak zminylosia mystetstvo pid chas viiny – kolorystyka, tendentsii, siuzhet [Painting in wartime. How art has changed during the war - colors, trends, plot]. Lutsk: VNU imeni Lesi Ukrainky, 99-102. Retrieved

from https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/20689 [in Ukrainian].

8. Stoian, S. (2022). Mystetstvo ta viina: spetsyfika khudozhnikh transformatsii [Art and war: the specifics of artistic transformations]. Filosofska dumka, 3, 119-124. Retrieved from https://dumka.philosophy.ua/index.php/fd/article/view/623/586 [in Ukrainian].

9. Yarovyi, I. (2022). Dopys pro stvorennia tryptykhu «Dzerkalo Irpin» [Post about the creation of the triptych «Mirror of Irpin»]. Instagram. Retrieved from https://www.instagram.com/p/CmhHou9tj_G/ [in Ukrainian].

DOI: https://doi.org/10.28925/3041-1505.2026.717
УДК 75.036(4):7.03(5)

Слуцька Сабріна Богданівна
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0009-0000-2039-4412
e-mail: sbslutska.fomd22@kubg.edu.ua

Sabrina Slutska
student of the first (bachelor's) level of higher education
Borys Grinchenko Metropolitan Kyiv University
e-mail: sbslutska.fomd22@kubg.edu.ua

Ольга Школьна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри образотворчого мистецтва,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
ORCID ID: 0000-0002-7245-6010
e-mail: o.shkolna@kubg.edu.ua

Olga Shkolna,
doctor of Art History, Professor,
professor of department of fine art,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
ORCID ID: 0000-0002-7245-6010
e-mail: o.shkolna@kubg.edu.ua

СХІДНІ СТИЛІЗАЦІЇ В РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ЄВРОПЕЙСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
THE ORIENTAL STYLIZATIONS IN THE DEVELOPMENT OF MODERN EUROPEAN FINE ART

Анотація. У статті досліджено роль східних стилізацій

у розвитку сучасного європейського образотворчого мистецтва. Проаналізовано історичні передумови формування міжкультурних творчих взаємодій: вплив орієнталізму, японізму, шинуазрі та філософських концепцій Сходу на трансформацію європейського естетичного шляху. Визначено основні форми прояву східних стилізацій у сучасних мистецьких практиках, а саме: мінімалізм зображальних засобів, активне використання порожнечі як частини композиції та переосмислення просторової структури, символічна узагальненість образів та медитативність художнього висловлювання. Окрему увагяу приділено аналізу творчості конкретних європейських митців, у роботах яких простежується інтеграція східних естетичних принципів як на рівні запозичень, так і на концептуальному рівні. Обґрунтовано, що східні стилізації в сучасному європейському мистецтві виступають як повноцінний чинник глибокої трансформації художнього мислення та формування синтезованої гібридної візуальної мови у часи глобалізованої, швидкої культури XXI століття.

Ключові слова: східні стилізації, сучасне європейське мистецтво, орієнталізм, японізм, шинуазрі, міжкультурна взаємодія, мінімалізм, образотворче мистецтво.

Abstract. This article explores the influence of Eastern aesthetics on the evolution of contemporary European fine art, highlighting the transformation of visual language shaped by Eastern philosophical concepts and aesthetic systems. It examines how these elements have profoundly impacted Western artistic paradigms from the late 19th century to the present day. A significant portion of the study is devoted to the historical underpinnings of intercultural exchange, including Orientalism, Japonisme, and the assimilation of Zen

philosophy. Together, these influences have redefined notions of space, form, and artistic perception within European art practices. The research outlines key ways in which Eastern stylization is evident in contemporary European art. These include simplifying representational elements, focusing on minimalism, reevaluating compositional balance, using emptiness as a meaningful structural feature, symbolic abstraction, and meditative approaches to visual expression. The article posits that this influence goes beyond mere decoration or surface aesthetics, representing a profound conceptual shift in artistic thought. In many modern practices, imagery transitions from simply serving as representation to becoming a medium for contemplation, personal experience, and philosophical exploration. The discussion places particular focus on how modern and postmodern art integrates Eastern principles into their frameworks. It underscores the role of cross-cultural interaction in reshaping traditional European understandings of perspective, materiality, and spatial organization. Rather than imitating Eastern art, contemporary European artists reinterpret its principles, creating hybrid visual systems that merge Western conceptual ideas with Eastern metaphysical insights. The study concludes that Eastern stylizations play a pivotal role in rejuvenating contemporary European fine art. Amid globalization and intensified cultural exchanges, these stylistic innovations contribute to a more universal visual language that can cross geographic and ideological divides. Eastern aesthetic traditions thus serve as vital agents of creative evolution, broadening the expressive and semantic dimensions of contemporary European artistic practice.

Key words: Eastern stylization, contemporary European art, Orientalism, Japonisme, intercultural dialogue, minimalism, fine art.

Вступ. Сучасне європейське образотворче мистецтво

розвивається в умовах активного міжкультурного обміну, що зумовлює переосмислення художніх традицій та формування нових візуальних мов. У цих процесах першочергову роль відіграють східні стилізації, які впливають на композицію, колорит, декоративність та образну систему творів. Впливи східного походження у європейській архітектурі та мистецтві кінця XIX–XX століття описали у своєму дослідженні А. Дмитренко та П. Чан (Київ, 2021) [2].

Історично стилізації проявлялися у орієнталізмі, шинуазрі (китайський стиль), захопленні японською гравюрою, а в сучасних практиках постають як засіб синтезу культур та створення гібридної естетики. Теоретичне осмислення цих взаємодій можна прослідкувати у концепції, викладеній у праці «Орієнталізм» Едварда Саїда (Нью-Йорк, 1978) [7]. Крім цього, прояви стилю шинуазрі у контексті культурно-мистецьких традицій Далекого Сходу в європейському просторі описані у статті Дмитренко Н. (Київ, 2025) [3]. Актуальність теми зумовлена необхідністю комплексного аналізу цих процесів, що сприяє глибшому розумінню динаміки сучасного мистецького середовища.

Постановка проблеми. У сучасному європейському образотворчому мистецтві спостерігається активне звернення до східних візуальних традицій, однак характер і глибина цього впливу залишаються недостатньо систематизованими у науковому дискурсі. Часто східні мотиви розглядаються лише як певні декоративні запозичення, тоді як їхній вплив на формування композиційних принципів, образної системи та художнього мислення потребує значно глибшого, комплексного аналізу.

Проблема полягає у визначенні ролі східних стилізацій у трансформації сучасної європейської візуальної мови

та з'ясуванні механізмів міжкультурної взаємодії, що формують нові естетичні моделі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У науковій літературі мистецтвознавства помітна тенденція до глибшого дослідження ролі східних культур у формуванні художніх стилізацій Заходу. Історичний вплив японських та китайських естетик розглядається у контексті модерну та модернізму, з наслідками для подальшого розвитку мистецтва Європи. Дослідження А. Дмитренка та П. Чана (Київ, 2021) [2] фіксують східні впливи у європейській архітектурі та мистецтві кінця XIX – початку XX століття, вказуючи на запозичення форм, пропорцій та символічних елементів китайської та японської культури в модерні та декоративних практиках Європи. Монографічні аналізи європейського ар нуво також підкреслюють вплив японізму на естетику Європи, зокрема на композиційні рішення та художнє мислення тієї доби.

Дослідження О. Школьної та О. Ковальчука [9] показує, як мотиви Сходу проявляються у ювелірному мистецтві Європи XX – початку XXI століття, що свідчить про розширення сфери впливу східних стилізацій за межі традиційних жанрів живопису та графіки.

Якщо розглядати конкретних художників, які поєднували європейські та східні візуальні традиції у своїй творчості, то можна звернутися до праці Донг Міна про творчість Михайла Гуйди (Київ, 2020) [1]. В ньому проаналізовано інтеграцію китайських образних та стильових засад у живописі українського художника, що вказує на реальні міжкультурні зв'язки та їхній вплив на формування авторської мови сучасного митця.

Деякі аспекти східних художніх традицій у західному мистецтві, хоча й не безпосередньо пов'язані з темою взаємодії культур, дають теоретичні підґрунтя

для розуміння джерел впливу. Можна зануритись у дослідження японської естетики (поняття вабі-сабі, моно-но аваре) та розкрити специфіку образної системи Сходу, яка може бути корисною для аналізу стилізацій у європейському мистецтві.

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми. У науковому дискурсі достатньо ґрунтовних досліджень орієнталізму, японізму та інших історичних форм культурного запозичення, але більшість наукових праць зосереджені переважно на мистецтві XIX–XX століть. Сучасний етап розвитку європейського образотворчого мистецтва розглядається фрагментарно: немає системного аналізу ролі східних стилізацій у формуванні новітніх художніх практик.

Недостатньо дослідженим залишається явище трансформації східних естетичних принципів у контексті глобалізованої культури початку XXI століття, а також їхній вплив на формування візуальної мови сучасних європейських митців. Доцільно вважати, що саме ці наукові прогалини потребують подальшого дослідження та осмислення.

Метою статті є комплексний аналіз впливу східних художніх традицій на розвиток сучасного європейського образотворчого мистецтва та з'ясування механізмів міжкультурної взаємодії в умовах глобалізованого культурного простору та світу в цілому. Для досягнення мети поставлено такі завдання:

- аналіз теоретичних підходів до вивчення східних стилізацій у мистецтвознавстві;
- окреслення історичних етапів взаємодії східних та європейських художніх традицій;
- визначення основних форм та принципів використання східних естетичних елементів у сучасному європейському образотворчому мистецтві;

- виявлення ролі східних стилізацій у формуванні візуальної мови початку XXI століття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Східні стилізації в образотворчому мистецтві передбачають використання художніх прийомів, характерних для культур Далекого та Близького Сходу. Перш за все це специфічна композиційна побудова, декоративність, символічність образів та особлива увага до ліній та ритму. На відміну від традиційної європейської академічної системи, що ґрунтується на перспективі, об'ємі та ілюзії простору, східна естетика тяжіє до площинності, узагальнення форм та умовності зображення.

Окрім цього варто згадати філософську зосередженість на гармонії, мінімалізмі та взаємодії порожнього та заповненого простору як важливу рису східного художнього мислення. Ці принципи, інтегровані в європейський мистецький контекст, сприяють трансформації композиційної структури творів та формують нові підходи до візуального висловлювання.

Тобто йдеться не просто про декоративне цитування, а про поступову зміну самої логіки побудови образу, яка відчутно впливає на характер сучасної художньої мови.

Звернення європейських митців до східної естетики має тривалу історію та не є виключно сучасним явищем. Ще в добу орієнталізму східні образи та мотиви почали активно проникати у культурний простір та художню практику Європи – спочатку як декоративний елемент, доданий заради екзотики. У XVIII столітті поширення шинуазрі свідчило про інтерес до китайської орнаментики та стилістики, що відобразилося в живописі, декоративно-ужитковому мистецтві та архітектурі.

У XIX столітті спостерігається значущий вплив японського мистецтва, відомий як японізм. Захоплення

японською гравюрою сприяло переосмисленню композиції, відмови від традиційної перспективи та посиленню ролі площинності й декоративного ритму. Ці зміни стали підґрунтям та поштовхом для формування модернізму.

Тобто сучасні східні стилізації в європейському мистецтві мають глибоке історичне коріння, що зумовлює їхню органічність у сучасному художньому процесі.

Якщо говорити про мистецтво початку XXI століття, то у ньому східні стилізації перестають бути формою прямого цитування чи декоративного запозичення. Вони проявляються як інструмент для формування нової художньої мови, що поєднує різні культурні коди у межах глобалізованого простору. Інтеграція східних принципів у творчості європейських митців проходить через мінімалізм, увагу до порожнього простору, медитативність композиції та символічне узагальнення образів.

Приділити увагу варто переосмисленню простору: від лінійної перспективи до площинності та ритмічної організації зображення. Колористичні рішення часто тяжіють до стриманості, контрасту темного й світлого або локального використання кольору без складної градації тонів, що перегукується з традиціями японського та китайського живопису.

Сучасні художні практики демонструють гібридність, в якій запозичення східного походження поєднуються з концептуальним мистецтвом, інсталяцією, цифровим медія тощо. Таким чином східні стилізації відіграють роль не просто стилістичної моди, а й структурного чинника трансформації сучасного європейського мистецтва.

Детально розглянемо аспекти композиції, колористики та філософії:

- Композиційні трансформації в сучасному мистецтві. У сучасному європейському образотворчому мистецтві

східні стилізації проявляються передусім у зміні принципів організації простору. Якщо класичні європейські традиції тяжіють до центричної побудови та ієрархії головного та другорядного, то східна модель зазвичай передбачає відкриту композицію, асиметрію та відсутність жорсткого композиційного центру. Серед сучасних митців активно використовується прийом фрагментарності простору, коли зображення сприймається як частина чогось більшого, що виходить за межі полотна. Такий підхід перегукується з традицією східного сувійного живопису, де композиція розгортається в часі та просторі. Результатом цього є зміна самої логіки сприйняття твору, де глядач не фіксується на одному образі, а рухається візуальним полем, яке підготував для нього автор.

- Колористичні та ритмічні принципи. Вплив східної естетики простежується у кольорових рішеннях сучасних європейських митців. Замість складної тональної побудови об'єму часто використовується локальний колір, декоративна площина та контраст великих кольорових мас. Колір стає не лише засобом передачі реалістичності а й набуває символічного або емоційного значення. Ритм у таких роботах відчувається у повторі ліній, орнаментальних структур або каліграфічних елементів. Це формує відчуття медитації та внутрішнього спокою композиції, що відрізняється від динамічної експресії західного авангардного мистецтва XX століття.

У сфері живопису вплив японської естетики відчутний у творчості Девіда Хокні – британського художника, що активно використовує локальний колір, площинність та чіткий контур. Його мистецтво важко назвати прямим цитуванням східних традицій, але декоративна організація простору та умовність перспективи перегукуються з принципами японської гравюри.

- Філософський та концептуальний вимір. На рівні ідей сучасні східні стилізації пов'язані не лише з формою, а й зі світоглядними принципам. Східне поняття гармонії, мінімалізму, синтезу порожнечі та форми проявляється у сучасних художніх практиках як прагнення до візуальної стриманості та концептуальної чистоти. Таким чином, східні естетичні принципи дають поштовх до переосмислення процесу художнього мислення.

Приклади східних стилізацій в сучасному європейському образотворчому мистецтві. Показовою є творчість німецького художника Вольфганга Лайба. Його мінімалістичні інсталяції, в яких використано природні матеріали, демонструють вплив дзен-буддистської та індійської філософії. Своїми роботами художник хоче донести до глядача що важливе не так саме зображення, як стан споглядання, тиша та медитативність процесу. Цей підхід відповідає східній філософії мистецтва.



Рис.1 Вольфганг Лайб створює інсталяцію

фото з сайту: https://presse-orsay-orangerie.epmo-musees.fr/?p=10058

Монохромні полотна П'єра Сулаже побудовані на взаємодії чорної поверхні та світла, що концептуально

співвідноситься зі східним трактуванням порожнечі.



Рис.2 Роботи П'єра Сулаже
фото з сайту: https://www.sortiraparis.com/en/what-to-visit-in-paris/exhibit-museum/articles/323165-pierre-soulages-autre-lumiere-exhibition-musee-du-luxembourg-paris

Британський художник Пітер Дойг у частині своїх робіт використовує декоративну локальність кольору, площинність простору та умовність пейзажу, приділяє увагу простору. Це все характерно традиціям японської гравюри.



Рис.3 Пітер Дойг на фоні своєї роботи, фото з сайту: https://christopherfarr.com/collect/peter-doig-for-tomorrows-tigers/

Розвинув тему мінімалізму та порожнечі італійський художник Лучо Фонтана у серії «Concetto Spaziale», він фактично переосмислює саму площину полотна. Розрізи на полотні можна інтерпретувати як відкриття простору за межами матеріальної поверхні. Ця ідея підтримує східне розуміння порожнечі як активного учасника композиції.

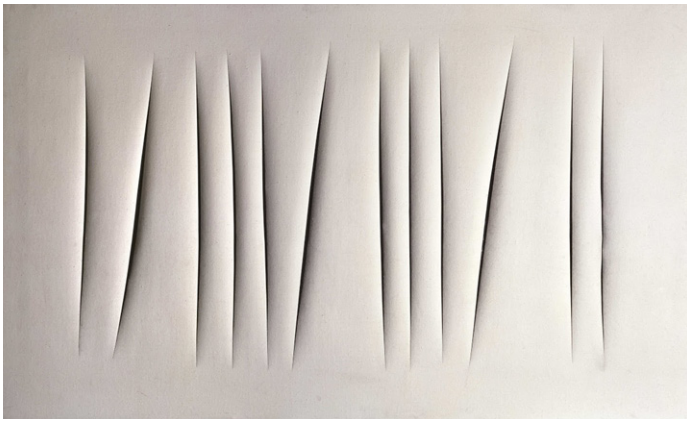


Рис.4 Картина з серії «Concetto Spaziale» Лучо Фонтани фото з сайту: https://www.singulart.com/blog/it/2024/09/16/concetto-spaziale-attesa-di-lucio-fontana/?srsltid=AfmBOopT6zkoC53jQ92eKXONXi-QH5K4wzkaTBRE0yzLtODgAszZIffe

Розглянувши ці декілька прикладів, можна сказати, що в сучасному європейському образотворчому мистецтві східні стилізації проявляються як на формальному рівні (мінімалізм, відкритість композиції, монохромія), так і на концептуальному рівні через переосмислення простору, матеріалів та ролі глядача.

Висновки. Східні стилізації відіграють важливу роль у розвитку сучасного європейського образотворчого мистецтва. Вони простежуються на різних глибинах – від формальних декоративних запозичень до повної трансформації композиційних принципів, мислення у просторі та концептуального підходу до твору.

Формується гібридна візуальна мова, що поєднує західну традицію з естетикою та філософією Сходу. Інтеграція мінімалізму, площинності, символічна узагальненість та особливе ставлення до порожнечі як активного елементу композиції – усе це демонструють сучасні художні практики Європи.

Крім того, аналіз сучасної творчості показує, що звернення до східних естетичних мотивів зумовлене не завжди лише цікавістю до екзотики. Існує потреба подолання кризових періодів у традиційній європейській образності. Східні естетичні моделі відкривають можливість для альтернативного бачення простору, часу й образу, що сприяє формуванню більш універсальної художньої мови сучасності.

Можна стверджувати, що східні стилізації виступають активним рушієм до оновлення художнього мислення в європейському мистецтві початку XXI століття, сприяючи міжкультурному діалогу та розширенню естетичних кордонів сучасного образотворчого мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Дон Мін. Вплив традицій мистецтва Сходу на живопис Михайла Гуйди. Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. 2020. С. 58-63 № 2. DOI: 10.32461/2226-0285.2.2020.222264. (дата доступу: 19.02.2026)

2. Дмитренко А., Чан Пен. Східні витоки в європейській архітектурі і мистецтві кінця XIX – початку XX століть і сучасні тенденції [Електронний ресурс]. 2021. 11 с. Режим доступу: https://reposit.nupp.edu.ua/handle/PoltNTU/9182 (дата доступу: 19.02.2026)

3. Дмитренко Н. Стиль шинуазрі в контексті культурно-мистецьких традицій Далекого Сходу в європейському

просторі. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Київ. 2025. Вип. 50. С. 142-148 DOI: 10.35619/ucpmk.50.933. (дата доступу: 19.02.2026)

4. Івановська В. Орнаменти Японії. Київ : Видавництво «В. Шевчук», 2011. 206 с.

5. Ночлін Л. The Imaginary Orient. Art in America. 1983. Vol. 71, No. 5. P. 118–131.

6. Оборська С. Художньо-естетичні та філософські засади ар-нуво. Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. 2020. № 1. С. 44-51 DOI: 10.32461/2226-0285.1.2020.221342. (дата доступу: 19.02.2026)

7. Саїд Е. Orientalism. New York : Pantheon Books, 1978. 369c. https://monoskop.org/images/4/4e/Said_Edward_Orientalism_1979.pdf (дата доступу: 19.02.2026)

8. Слепцов О., Дьомін М., Козакова О. Вплив Китаю і Японії на європейську архітектуру і мистецтво кінця XIX–початку XX століть. Архітектурний вісник КНУБА. 2023. № 5. С. 103–109. DOI: 10.32347/2786-7269.2023.5.103-109. (дата доступу: 19.02.2026)

9. Школьна О., Ковальчук О. Морчич, Моретто, Моренбюсте, Блекамур як прояв орієнталізму в європейському ювелірному мистецтві. Культура і сучасність. 2023. № 49. С. 34-41 DOI: 10.31866/2410-1176.49.2023.293282. (дата доступу: 19.02.2026)

10. Eksmo. Японське мистецтво. Київ : Ексмо, 2011. 192 с. (Галерея світового мистецтва).

11. Weisberg G. Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854–1910. Cleveland : Cleveland Museum of Art, 1975. 188 p. (дата доступу: 19.02.2026)

References:

1. Don Min. (2020). Vplyv tradytsii mystetstva Skhodu

na zhyvopys Mykhaila Huida [The influence of Eastern art traditions on the painting of Mykhailo Huida]. Visnyk Natsionalnoi akademii obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury, 2, 58-63. https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2020.222264 [in Ukrainian]. Retrieved February 19, 2026.

2. Dmytrenko, A. Yu., & Chan, Pen. (2021). Skhidni vytoky v yevropeiskii arkhitekturi i mystetstvi kintsia XIX–pochatku XX stolit i suchasni tendentsii [Eastern origins in European architecture and art of the late 19th – early 20th centuries and contemporary trends]. 11. Retrieved February 19, 2026, from https://reposit.nupp.edu.ua/handle/PoltNTU/9182 [in Ukrainian].

3. Dmytrenko, N. (2025). Styl shynuazri v konteksti kulturno-mystetskykh tradytsii Dalekoho Skhodu v yevropeiskomu prostori [The chinoiserie style in the context of the cultural and artistic traditions of the Far East in the European space]. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku, 50, 142-148. https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.933 [in Ukrainian]. Retrieved February 19, 2026.

4. Ivanovska, V. (2011). Ornamety Yaponii [Ornaments of Japan]. Kyiv: Vydavnytstvo «V. Shevchuk». 206 p. [in Ukrainian].

5. Nochlin, L. (1983). The Imaginary Orient. Art in America, 71(5), 118–131.

6. Oborska, S. (2020). Khudozhno-estetychni ta filosofski zasady ar-nuvo [Artistic-aesthetic and philosophical foundations of Art Nouveau]. Visnyk Natsionalnoi akademii obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury, 1, 44-51. https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221342 [in Ukrainian]. Retrieved February 19, 2026.

7. Said, E. (1978). Orientalism. New York: Pantheon Books. 396 p. Retrieved February 19, 2026, from https://

monoskop.org/images/4/4e/Said_Edward_Orientalism_1979.pdf

8. Shkolna, O., & Kovalchuk, O. (2023). Morchych, Moretto, Mohrenbuste, Blackamoor yak proiav oriientalizmu v yevropeiskomu yuvelirnomu mystetstvi [Morcic, Moretto, Mohrenbuste, Blackamoor as manifestations of Orientalism in European jewelry art]. Kultura i suchasnist, 49, 34-41. https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293282 [in Ukrainian]. Retrieved February 19, 2026.

9. Sleptsov, O., Diomin, M., & Kozakova, O. (2023). Vplyv Kytaiu i Yaponii na yevropeisku arkhitekturu i mystetstvo kintsia XIX–pochatku XX stolit [The influence of China and Japan on European architecture and art of the late 19th – early 20th centuries]. Arkhitekturnyi visnyk KNUBA, 5, 103–109. https://doi.org/10.32347/2786-7269.2023.5.103-109 [in Ukrainian]. Retrieved February 19, 2026.

10. Weisberg, G. (1975). Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854–1910. Cleveland: Cleveland Museum of Art.

11. Yaponske mystetstvo [Japanese art]. (2011). Kyiv: Eksmo [in Ukrainian].

DOI: https://doi.org/10.28925/3041-1505.2026.718
УДК 75.047:75.071.1(477)

Сніцаренко Марія Сергіївна,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, Київ, Україна
e-mail: mssnitsarenko.fomd22@kubg.edu.ua
ORCID: 0009-0001-1107-3446

Snitsarenko Mariia Serhiivna,
a student of the first (bachelor's) level of higher education,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine
e-mail: mssnitsarenko.fomd22@kubg.edu.ua
ORCID: 0009-0001-1107-3446

ПЕЙЗАЖНА ТВОРЧІСТЬ СЕРГІЯ СВІТОСЛАВСЬКОГО: ТЕМИ, ХУДОЖНІ ЗАСОБИ ТА МІСЦЕ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ

LANDSCAPE ART OF SERHII SVITOSLAVSKY: THEMES, ARTISTIC MEANS AND PLACE IN UKRAINIAN PAINTING

Анотація. Стаття присвячена комплексному дослідженню пейзажної творчості українського художника Сергія Івановича Світославського (1857–1931) – одного із засновників національної пейзажної школи, провідного представника ліричного реалізму в українському живописі кінця XIX – початку XX ст. та першого митця, з іменем якого пов'язане утвердження соціального пейзажу як самостійного жанру в українському образотворчому мистецтві.

Розглянуто біографічні чинники формування творчої особистості художника: навчання у Московському училищі живопису, скульптури та архітектури під керівництвом О. Саврасова, В. Перова та В. Полєнова, участь у діяльності Товариства пересувних виставок, повернення до Києва та тривала робота на Куренівці. Простежено творчу еволюцію митця від ранніх пленерних етюдів до зрілих станкових полотен, у яких буденний сільський або міський мотив набуває глибокого поетичного і соціального звучання. Особливу увагу приділено творчому підходу митця: здатності побачити приховану поезію у простому буденному мотиві та передати її засобами стриманого, ліричного живопису.

Досліджено основні тематичні цикли його живопису: українські сільські та степові пейзажі, що поєднують ліричне відчуття рідної природи з увагою до народного побуту і праці, дніпровська тематика як художній образ ріки у різних сезонних і емоційних станах, соціальний пейзаж провінційних міст і передмість із характерною символікою занедбаності та застою, а також роботи, створені під враженням подорожей до Середньої Азії, що збагатили палітру художника новими колористичними рішеннями.

Проаналізовано характерні художні засоби митця: пленерний метод роботи як основа безпосереднього відчуття природи, стримана натуральна колористика на основі тонкої гри приглушених теплих і холодних тонів, майстерна передача сезонних станів природи та атмосферних ефектів, органічне поєднання пейзажного і анімалістичного жанрів. Встановлено місце Сергія Івановича Світославського в контексті передвижницької традиції та визначено його внесок у розвиток українського пейзажного живопису як художника, що утвердив ліричний

соціальний пейзаж як повноцінний жанр національного мистецтва.

Ключові слова: Світославський, пейзажний живопис, ліричний реалізм, пленер, соціальний пейзаж, українське мистецтво.

Abstract. The article is devoted to a comprehensive study of the landscape art of the Ukrainian painter Serhii Ivanovych Svitoslavsky (1857–1931) — one of the founders of the national landscape school, a leading representative of lyrical realism in Ukrainian painting of the late 19th and early 20th centuries, and the first artist whose name is associated with the establishment of the social landscape as an independent genre in Ukrainian fine art.

The biographical factors that shaped the artist's creative personality are examined: his studies at the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture under O. Savrasov, V. Perov and V. Polenov, his participation in the activities of the Society for Travelling Art Exhibitions, his return to Kyiv, and his long period of work in Kurenivka. The creative evolution of the artist is traced from his early plein-air sketches to his mature easel paintings, in which an ordinary rural or urban motif acquires a profound poetic and social resonance. Particular attention is paid to the artist's creative approach: his ability to perceive hidden poetry in a simple, everyday motif and to convey it through the means of restrained, lyrical painting.

The main thematic cycles of his painting are investigated: Ukrainian rural and steppe landscapes that combine a lyrical sense of native nature with attention to folk life and labour; the Dnipro theme as an artistic image of the river in various seasonal and emotional states; the social landscape of provincial towns and outskirts with its characteristic symbolism of neglect and stagnation; and works created under the impression of

journeys to Central Asia, which enriched the artist's palette with new coloristic solutions.

The characteristic artistic means of the painter are analyzed: the plein-air working method as the basis for an immediate perception of nature; restrained natural colorism grounded in the subtle interplay of muted warm and cool tones; masterful rendering of seasonal states of nature and atmospheric effects; and the organic combination of landscape and animalistic genres. The place of Serhii Ivanovych Svitoslavsky within the context of the Peredvizhniki tradition is established, and his contribution to the development of Ukrainian landscape painting is defined as that of an artist who affirmed the lyrical social landscape as a fully independent genre of national art.

Keywords: Sviatoslavskyi, landscape painting, lyrical realism, plein air, social landscape, Ukrainian art.

Постановка наукової проблеми. Попри визнану роль Світославського в українському мистецтві, його творчість ще не отримала достатньо повного мистецтвознавчого осмислення. Більшість наявних публікацій мають характер загальних оглядів або альбомних видань без детального аналізу художніх особливостей. Між тим живопис Світославського є цікавим і самобутнім явищем, що поєднує вплив передвижницької традиції з яскраво вираженим особистим баченням природи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Головним науковим джерелом з творчості Світославського є монографія-альбом Ольги Жбанкової «Сергій Світославський» (Київ: Артанія-Нова, 2005), де систематизовано значну частину творчої спадщини художника та охарактеризовано його живописну манеру та альбоми: С. Попова «Сергій Іванович Світославський» (1955), «Сергій Іванович Світославський. Альбом»

(Київ, 1961) та «Сергій Світославський. Альбом» (Київ: Мистецтво, 1989). Загальний контекст українського пейзажного живопису висвітлено у праці А. Жаборюка «Український живопис останньої третини XIX – початку XX ст.» (1990).

Мета та завдання статті. Мета статті: дослідити пейзажну творчість Сергія Світославського в усій її тематичній різноманітності. Завданням статті є визначити характерні художні засоби та особливості живописної манери митця, а також з'ясувати його внесок у розвиток українського пейзажного живопису.

Виклад основного матеріалу. Сергій Іванович Світославський (1857 – 1931) – один із найвидатніших українських пейзажистів кінця XIX – початку XX століття, з ім'ям якого пов'язане зародження і утвердження соціального пейзажу в українському образотворчому мистецтві.

Сергій Світославський народився 6 жовтня 1857 р. у Києві в родині дворянина. У 1875 – 1883 рр. навчався у Московському училищі живопису, скульптури та архітектури. Його вчителями були видатні майстри-передвижники: Олексій Саврасов – класик ліричного пейзажу, Василь Перов – майстер реалістичного живопису та Василь Полєнов – пленерист. Однокурсниками Світославського були Ісаак Левітан та Костянтин Коровін. Вже з перших студентських робіт він вирізнявся серед однолітків: відомий меценат Павло Третьяков придбав для своєї галереї учнівський пейзаж «З вікна Московського училища живопису» (1878), що став своєрідною дебютною роботою художника та початком циклу картин, написаних із вікна.

Однією з провідних тематик у творчості художника були пейзажі України. На відміну від художників, що прагнули

відтворити величні краєвиди або незвичайні природні явища, Сергій Світославський обирав прості, буденні мотиви: польову дорогу, хутір, берег річки, сільський ярмарок. Його степові та сільські пейзажі «Воли на оранці» (1891) (рис. 1), «Вечір у степу» (1890-ті) (рис. 2), «Жнива» (1900-ті) пронизані теплими ліричними почуттями рідної землі. Ця сама здатність знаходити поезію у простих, буденних мотивах виявляється і у картинах «Подвір'я весною» (1887) (рис. 3) та «На весну» (1887), де головним героєм є настрій пробудження природи, переданий через деталі повсякденного життя та майстерну гру теплих і холодних тонів.



Рис. 1. Сергій Світославський «Воли на оранці» 1891, полотно, олія, 80х126, збірка НХМУ



Рис. 2. Сергій Світославський «Вечір у степу» 1890-ті, полотно, олія



Рис. 3. Сергій Світославський «Подвір'я весною» 1890-ті, полотно, олія

Дніпро займає особливе місце в пейзажах Світославського. Ріка зображена у нього не як велична панорама, а як живий простір народного побуту. «Дніпровські пороги» (1885) (рис. 4) є однією з найвідоміших робіт, яка передає міць і динаміку дніпровських порогів з документальною точністю і живописною силою. Також відомими картинами на цю тематику є: «Баржі на Дніпрі» (1880-ті), «Паром на Дніпрі» (1910-ті), «Розлив Дніпра на Оболоні» (1890-ті) та «Повінь на Подолі» (1900–1903).



Рис. 4. Сергій Світославський «Дніпровські пороги» 1885, полотно, олія

Окреме та надзвичайно важливе місце у творчості Світославського посідають київські пейзажі. Художник прожив більшу частину свого життя на тихій Куренівці, для нього рідне місто було не парадною столицею з монументальними соборами і широкими проспектами, а живим простором повсякденного народного існування. Для нього Київ – це передмістя і береги Дніпра, провулки і дворики, ярмарки і паромні переправи. Художник свідомо уникав відомих архітектурних пам'яток як головного мотиву, натомість відкривав красу в непоказних куточках міської периферії, де справжнє народне життя не приховувалося за парадним фасадом. До київських пейзажів Світославського відносяться такі картини як: «Київ, Поділ» (1890-ті), «Будинок біля стіни Софійського собору» (1910-ті), «Зима. Околиця Києва» (1900-ті), «Околиця Києва. Літо» (1900-ті) та «Літо на Куренівці» (1900).



Рис. 5. Сергій Світославський «Літо на Куренівці» 1900, полотно, олія

З часом пейзажі художника набувають виразнішого соціального звучання. Серед них можна виділити пейзаж «Вулиця повітового міста» (1895), де зображена зимова

вулиця провінційного містечка, зрита баюрами, над непоказними будинками якої підноситься трактир, біля якого стоять одинока корова і верстовий стовп, вулиця вкрита сутінками як аналогія сутінок над дореволюційною Україною та пейзаж «Миргород» (1902), що зображає будиночок з облупленими стінами, латаний паркан, порослий вигорілою травою майдан і знову верстовий стовп, що перетворює конкретний гоголівський Миргород на символ усієї тогочасної провінційної України.



Рис. 6. Сергій Світославський «Миргород» 1902, полотно, олія, збірка НХМУ

Характерною рисою пейзажів Світославського є також присутність тварин. Воли на оранці, корови на водопої, коні на дорозі, рибалки на березі органічно вписані у природний простір і підкреслюють нерозривний зв'язок людини з землею. Художник був почесним членом Київського відділення Всеросійського товариства захисту тварин і тричі їздив до Середньої Азії, привозячи звідти не лише живописні етюди, а й живих тварин для київського зоопарку. Ця щира любов до живого світу безпосередньо

відбилася у його живописі і є однією з найвиразніших рис його мистецької особистості.

Подорожі до Середньої Азії наприкінці 1890-х – на початку 1900-х рр. збагатили палітру художника, зробивши її яскравішою та соковитішою. В цей час художник намалював пейзажі «Степ. Середня Азія», що передає безмежний простір дикої рівнини, де єдиними акцентами є невисока могила, ледь помітні вдалині вершники та вогники червоних маків на передньому плані та «Ранковий намаз», де зображено постать мусульманина, що молиться серед безмежжя напівпустелі, образ якого доповнюється трьома верблюдами, написаними з винятковою правдивістю. Анімалістичний мотив, що є наскрізним у всій творчості Світославського, знаходить тут особливо виразне втілення.

Головним художнім методом Світославського впродовж усього творчого життя залишався пленер. Саме пленерна школа, засвоєна від Полєнова і Саврасова, визначила ключові якості його живопису: свіжість і точність у передачі освітлення, природність стриманої колористики, відчуття живого повітря на полотні. Його стиль можна охарактеризувати як ліричний реалізм – реальність, побачена крізь призму щирого і глибокого особистого почуття.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Творчість Сергія Світославського являє собою самобутнє і цілісне явище в українському мистецтві кінця XIX – початку XX століття. Сформований у традиції передвижників, художник виробив власний метод – ліричний реалізм, у якому буденна природа України постає крізь призму щирого особистого почуття. Його пейзажі еволюціонували від ліричних замальовок сільського побуту до творів із виразним соціальним звучанням, що

робить його творчість не лише художньо, а й історично значущою. Наскрізний анімалістичний мотив, пленерна свіжість живопису та глибоке відчуття рідної землі визначають Світославського як одного з найвизначніших майстрів українського пейзажу, чия спадщина потребує подальшого ґрунтовного мистецтвознавчого вивчення.

Список використаних джерел:

1. Жаборюк А. Український живопис останньої третини XIX – початку XX ст. Київ: Либідь, 1990.

2. Жбанкова О. Сергій Світославський. Київ: Артанія-Нова, 2005.

3. Лазанська Т. І. Світославський Сергій Іванович. Енциклопедія історії України. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Svitoslavskyj_S (дата звернення: 14.04.2026).

4. Ковчег Україна. Шедеври українського мистецтва [живопис]. Kovcheh. URL: https://www.kovcheh.ua/uk/tradition/shedevri-ukrayinskogo-zhivopisu (дата звернення: 14.04.2026).

5. Сергій Іванович Світославський: альбом. Київ: Мистецтво, 1961.

6. Сергій Світославський: альбом. Київ: Мистецтво, 1989.

7. Світославський Сергій – художник, закоханий у пейзаж. УАІН. URL: https://uain.press/blogs/sergij-svitoslavskij-hudozhnik-zakohanij-u-pejzazh (дата звернення: 14.04.2026).

8. Трубачова, О. І. (2021–2025). Світлославський Сергій Іванович (1857–1931). Чарівний світ мистецтва: галерея українських митців. URL: https://sites.google.com/view/mustectvo-obraz/halereya-ukrayinskykh myttsiv/Svitloslavskyy-Serhiy (дата звернення: 14.04.2026).

References:

1. Zhaboriuk, A. Ukrainskyi zhyvopys ostannoi tretyny XIX – pochatku XX st. Kyiv: Lybid, 1990 [in Ukrainian].

2. Zhbankova, O. Serhii Svitoslavskyi. Kyiv: Artaniia-Nova, 2005 [in Ukrainian].

3. Lazanska, T. I. Svitoslavskyi Serhii Ivanovych. Entsyklopediia istorii Ukrainy. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Svitoslavskyj_S (accessed: 14.04.2026) [in Ukrainian].

4. Kovcheh Ukraina. Shedevry ukrainskoho mystetstva [zhyvopys]. Kovcheh. URL: https://www.kovcheh.ua/uk/tradition/shedevri-ukrayinskogo-zhivopisu (accessed: 14.04.2026) [in Ukrainian].

5. Serhii Ivanovych Svitoslavskyi: albom. Kyiv: Mystetstvo, 1961 [in Ukrainian].

6. Serhii Svitoslavskyi: albom. Kyiv: Mystetstvo, 1989 [in Ukrainian].

7. Svitoslavskyi Serhii – khudozhnyk, zakokhanyi u peizazh. UAIN. URL: https://uain.press/blogs/sergij-svitoslavskij-hudozhnik-zakohanij-u-pejzazh (accessed: 14.04.2026) [in Ukrainian].

8. Trubachova, O. I. (2021–2025). Svitloslavskyi Serhii Ivanovych (1857–1931). Charivnyi svit mystetstva: halereia ukrainskykh myttsiv. URL: https://sites.google.com/view/mustectvo-obraz/halereya-ukrayinskykhmyttsiv/Svitloslavskyy-Serhiy (accessed: 14.04.2026) [in Ukrainian].

DOI: https://doi.org/10.28925/3041-1505.2026.719
УДК 75.01:159.9:7.012

Леонід Іванович СОТНИК,
Доцент кафедри монументального і станкового живопису,
Заслужений діяч мистецтв України ,
Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну, імені Михайла Бойчука, Київ, Україна,
leonidsotnik213@gmail.com
ORCID: 0009-0007-0059-8670

Leonid I. SOTNYK,
Associate Professor, Department of Monumental and Easel Painting,
Honored Art Worker of Ukraine,
Mykhailo Boychuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design, Kyiv, Ukraine,
leonidsotnik213@gmail.com
ORCID: 0009-0007-0059-8670

ПСИХОЛОГІЯ КОЛЬОРУ ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ ПРОСТОРОВОГО МИСЛЕННЯ У ЖИВОПИСІ

PSYCHOLOGY OF COLOR AS A TOOL FOR FORMING SPATIAL THINKING IN PAINTING

Анотація. Стаття присвячена аналізу психологічної природи кольору як чинника формування просторового мислення у живописі. Розкрито когнітивні та перцептивні механізми впливу кольорових відношень на сприйняття глибини, маси, ритму та архітектоніки

живописного простору. Визначено, що колір виконує не лише декоративну, а й структуроутворювальну функцію, організовуючи простір художнього образу. Обґрунтовано значення цілеспрямованого формування колірного мислення у професійній підготовці студентів кафедр монументального і станкового живопису. Окреслено методичні прийоми, що сприяють розвитку просторово-пластичного мислення через роботу з кольоровими контрастами, тональними відношеннями та композиційною архітектонікою. Зроблено висновок, що психологія кольору є важливим інструментом формування професійних компетентностей сучасного художника.

Ключові слова: психологія кольору; просторове мислення; живопис; композиція; архітектоніка образу; бойчуківська школа; мистецька освіта; монументальний живопис.

Abstract. The article analyzes the psychological nature of color as a factor in forming spatial thinking in painting. The cognitive and perceptual mechanisms of color influence on the perception of depth, mass, rhythm, and pictorial space architectonics are revealed. It is determined that color performs not only a decorative but also a structural function, organizing the space of the artistic image. The importance of purposeful formation of color thinking in professional training of students of monumental and easel painting departments is substantiated. Methodological techniques that contribute to the development of spatial and plastic thinking through work with color contrasts, tonal relations, and compositional architectonics are outlined. It is concluded that color psychology is an important tool for forming professional competencies of a contemporary artist.

Keywords: color psychology; spatial thinking; painting; composition; pictorial architectonics; Boychuk school; art education; monumental painting.

Вступ. У сучасному мистецькому просторі колір розглядається не лише як засіб естетичної виразності, а як один із ключових інструментів формування просторового мислення художника. Просторове мислення визначає здатність митця усвідомлено оперувати глибиною, масою, масштабом, ритмом і архітектонікою живописного образу, що є фундаментальним для станкового й особливо монументального живопису. У цьому контексті колір виступає не просто декоративним елементом, а активним структуроутворювальним чинником, який організовує живописний простір, спрямовує зорове сприйняття та формує емоційно-смислову домінанту композиції.

Психологія кольору досліджує закономірності впливу кольорових відношень на емоційні стани, асоціативне мислення та перцептивні процеси людини. Однак у системі художньої освіти ці знання часто застосовуються фрагментарно й переважно в межах декоративних або колористичних вправ, не розглядаючись як цілісний інструмент розвитку просторово-пластичного мислення. Водночас саме колір здатен керувати відчуттям глибини простору, визначати «вагу» та «щільність» форми, створювати ілюзію руху та просторової напруги, що безпосередньо впливає на архітектоніку живописного образу.

Актуальність дослідження зумовлена потребою осмислення кольору як когнітивно-психологічного інструменту формування професійних компетентностей художника у сучасній мистецькій освіті. У контексті цифровізації та оновлення методик викладання станкового і монументального живопису постає необхідність розробки цілісного підходу до формування просторового мислення через колір, що поєднує класичні академічні традиції та сучасні наукові уявлення про психологію сприйняття.

Постановка проблеми. Сучасна система мистецької освіти в Україні дедалі активніше інтегрує цифрові технології та новітні художні практики, проте фундаментальною основою професійної підготовки художника залишається академічний живопис. Однією з ключових компетентностей у цій галузі є сформоване просторове мислення, яке визначає здатність студента цілісно сприймати форму, масу, глибину, ритм і архітектоніку художнього образу. Водночас у практиці викладання живопису колір часто використовується переважно як засіб декоративної виразності, а не як інструмент свідомого конструювання простору живописної площини.

Недостатня увага до психологічних механізмів впливу кольору на просторове сприйняття призводить до фрагментарності у формуванні просторово-пластичного мислення студентів. Унаслідок цього у навчальних роботах часто спостерігаються порушення цілісності композиційної архітектоніки, невміння передавати глибину та «вагу» форми, а також відсутність чіткого просторового ієрархічного поділу елементів зображення. Це особливо критично для монументального живопису, де помилки у колористичній організації простору призводять до втрати художньої переконливості та зниження впливу твору на глядача.

Проблема ускладнюється тим, що в освітніх програмах відсутній цілісний методичний підхід, спрямований на цілеспрямоване формування просторового мислення через психологію кольору. Колористичні вправи зазвичай не пов’язуються із завданнями просторового моделювання, архітектоніки композиції та образної драматургії. Це створює розрив між теоретичними знаннями з колористики та реальними професійними потребами

майбутніх художників.

Постає науково-методична проблема розробки цілісної системи формування просторового мислення у процесі навчання живопису, де колір розглядається як когнітивно-психологічний інструмент просторової організації художнього образу, а не лише як засіб декоративної виразності.

Мета. Метою статті є виявлення психологічних механізмів впливу кольору на формування просторового мислення у живописі та обґрунтування ролі психології кольору як когнітивно-професійного інструменту у підготовці художників кафедр монументального і станкового живопису. Дослідження спрямоване на визначення значення кольору як структуроутворювального чинника живописного простору, аналіз його впливу на сприйняття глибини, маси, ритму й архітектоніки композиції, а також на окреслення методичних шляхів цілеспрямованого формування просторово-пластичного мислення студентів у процесі навчання живопису.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблематика психологічного впливу кольору та його ролі у формуванні просторового мислення у живописі має міждисциплінарний характер і розглядається на перетині мистецтвознавства, психології сприйняття та методики художньої освіти. Базові уявлення про закономірності взаємодії кольорів, контрастів і зорового поля ґрунтуються на класичних працях, що пояснюють механізми колірних взаємодій та їхній вплив на зорові ілюзії, відчуття глибини й об’єму [1, с. 15–27]. Теоретичне осмислення кольору як феномену сприйняття та мислення підкріплюється філософськими підходами, де колір трактують як складну систему опису вражень, пов’язаних із мовою та досвідом суб’єкта [3, с. 9–18]. Історично важливим залишається

й концептуальний пласт колористики, у якому колір розглядається як чинник психологічної реакції та просторової організації образу [5, с. 61–84].

У контексті художньої практики та навчання значну увагу приділено теоріям колористики, де колір аналізується як активний інструмент композиції, що здатний вибудовувати просторові плани, керувати увагою глядача та формувати відчуття «повітря» у живописі [7, с. 42–58]. Паралельно, мистецтвознавчі підходи до живопису підкреслюють духовно-психологічну природу кольору, його здатність працювати як носій емоційного стану і сенсу, впливаючи на сприйняття простору не лише формально, а й асоціативно [8, с. 33–47]. Це підтверджує актуальність розгляду кольору не тільки як технічної характеристики, а як когнітивного інструмента просторової уяви.

Окремий напрям досліджень стосується педагогічних і методичних аспектів: у працях з академічного рисунку та живопису наголошено, що просторове мислення формується через системне опанування тональних і колірних відношень, конструктивної побудови форм та композиційного мислення [6, с. 28–41]. Водночас автори, які аналізують сучасні тенденції мистецької освіти, акцентують на потребі оновлення програм і методик викладання живопису з урахуванням сучасної візуальної культури та цифрового середовища [10, с. 17–25]. Додатково зазначається, що цифрові інструменти можуть посилювати колористичні компетентності, але не повинні підміняти фундаментальні академічні засади роботи з кольором і простором [9, с. 58–63].

У міжнародному науковому дискурсі колір і простір аналізуються через призму психології сприйняття: підкреслюється, що колір здатний змінювати оцінку глибини, відстані та просторових відношень, а також

взаємодіє з емоційними станами глядача [11, p. 1–6]. Дослідження колірних уподобань і гармонійних поєднань демонструють, що сприйняття колірної гармонії має закономірності, які можуть бути використані для більш точного «конструювання» просторової композиції [12]. Також у сучасних роботах звертають увагу на зв'язок кольору й емоційних асоціацій, що важливо для розуміння психологічної глибини живописного простору [14].

Окремо варто виділити українські дослідження, що безпосередньо розкривають вплив колірного рішення на сприйняття живописного твору, підкреслюючи зв'язок між колористичною структурою й відчуттям просторової організації композиції [13]. У результаті можна констатувати, що наявні праці формують теоретичну основу для аналізу кольору як психологічного інструмента просторового мислення у живописі, проте потребує подальшого розвитку системний методичний підхід, який би поєднав класичні колористичні теорії, сучасну психологію сприйняття та практикоорієнтовані педагогічні стратегії у підготовці художників і дизайнерів [6, с. 28–41; 10, с. 17–25].

Виклад основного матеріалу. Колір у живописі виступає не лише як естетична характеристика зображення, а як повноцінний психологічний інструмент формування просторового мислення, здатний моделювати уявлення про глибину, об'єм і композиційну ієрархію образу. Просторове сприйняття живописного твору формується внаслідок взаємодії фізичних властивостей кольору, його психологічного навантаження та культурно-асоціативних смислів.

Згідно з положеннями теорії взаємодії кольорів, контрастні та тональні співвідношення створюють ілюзію наближення або віддалення площин, посилюють

відчуття глибини та впливають на структурне сприйняття простору картини [1, с. 64–79]. Холодні відтінки зазвичай сприймаються як віддалені, тоді як теплі — як ближчі до глядача, що активно використовується у побудові просторової перспективи [7, с. 91–103]. Таким чином, колірна палітра стає інструментом «візуальної навігації», який спрямовує погляд глядача і формує композиційну глибину.

Філософсько-психологічний підхід до кольору дозволяє розглядати його як форму візуального мислення, через яку художник структурує реальність [3, с. 12–18]. Кандинський підкреслював, що колір володіє внутрішньою емоційною динамікою і здатен формувати не лише настрій, а й просторове відчуття картини, викликаючи у глядача відчуття напруження, розширення або стискання простору [8, с. 41–56]. Це положення підтверджується сучасними психологічними дослідженнями, де доведено, що колірні рішення впливають на когнітивну оцінку відстані та просторової структури зображення [17].

Важливим компонентом просторового мислення є здатність митця оперувати колірними масами як просторовими об’єктами. Площини, побудовані за принципом колірної ієрархії, сприймаються як окремі рівні простору, що створює багатопланову композицію [5, с. 120–136]. Колірні переходи, градієнти та нюансні поєднання забезпечують «повітряність» зображення, підсилюючи ілюзію глибини та просторової протяжності [7, с. 63–74].

У навчальному процесі формування просторового мислення відбувається через поступове засвоєння законів колористики та композиції. Академічний рисунок і живопис формують у студентів уміння аналізувати колірні відношення як просторові структури, а не як окремі плями

[6, с. 35–47]. Практика показує, що системна робота з колірними шкалами, теплохолодними контрастами та тональними градаціями розвиває здатність прогнозувати просторовий ефект ще на етапі ескізування.

Окреме значення має психологічний аспект кольору. Дослідження вказують, що певні колірні поєднання викликають у глядача стабільні емоційні реакції, які впливають на суб'єктивне сприйняття глибини, маси та дистанції між об'єктами [14]. Таким чином, колір у живописі виконує не лише естетичну, а й когнітивну функцію – він формує просторове мислення як художника, так і реципієнта.

Висновки. У результаті можна стверджувати, що колір є одним із ключових чинників просторового мислення у живописі. Його свідоме використання дозволяє художникові керувати композиційною структурою твору, моделювати глибину та об'єм, а також формувати психологічне поле сприйняття, що робить живописний простір цілісним і змістовно насиченим. Висновки. Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що колір у живописі виступає не лише як формальний засіб художньої виразності, а як повноцінний психологічний інструмент формування просторового мислення. Його функціонування виходить за межі декоративної ролі та набуває когнітивного значення, впливаючи на процеси сприйняття, осмислення та структурування зорового простору.

Встановлено, що колірні співвідношення, теплохолодні контрасти, тональні переходи та колірна ієрархія визначають характер просторової організації живописного твору, формують відчуття глибини, об'єму й композиційної багатоплановості. Колір здатен моделювати напрямок і динаміку погляду глядача, створюючи візуальні акценти

та керуючи просторовою логікою композиції.

Доведено, що психологічна дія кольору впливає не лише на емоційне сприйняття, а й на когнітивну оцінку просторових характеристик зображення. Це підтверджує доцільність розгляду колористики як важливого чинника розвитку просторового мислення у професійній підготовці художників.

Практичне значення дослідження полягає в обґрунтуванні необхідності системного включення психологічних аспектів кольору до навчальних програм із живопису та композиції. Перспективи подальших досліджень вбачаються у розробці методик інтеграції цифрових інструментів колористики у формування просторового мислення студентів мистецьких спеціальностей, а також у поглибленому вивченні взаємодії кольору, фактури та світлотіні у створенні живописного простору.

Список використаних джерел:

1. Альберс Й. Взаємодія кольорів. Київ: ArtHuss, 2020. 208 с.

2. Брильов С. В., Кузьмічова В. С., Колесников В. В. Образотворче мистецтво та дизайн в епоху діджиталізації: тренди, виклики // АРТ-платФОРМА. 2024. Вип. 2(10). С. 228–241. DOI: https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.228-241

3. Віттгенштайн Л. Зауваги про кольори. Харків: Фоліо, 2018. 96 с.

4. Гаврилюк О. В. Колір у сучасному живописі: психологічні та просторові аспекти // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2021. № 4. С. 45–52.

5. Гете Й. В. Вчення про колір. Київ: Основи, 2017. 240 с.

6. Іваненко М. В. Академічний рисунок та живопис як

основа графічного дизайну. Харків: Фактор, 2022. 112 с.

7. Іттен Й. Мистецтво кольору. Київ: ArtHuss, 2019. 196 с.

8. Кандинський В. Про духовне в мистецтві. Київ: Основи, 2016. 176 с.

9. Пархоменко О. Л. Використання цифрових технологій у підготовці художників: сучасні тенденції та виклики // Образотворче мистецтво та дизайн. 2019. № 2(16). С. 58–63.

10. Шевченко Н. П. Сучасні тенденції викладання живопису у закладах вищої мистецької освіти. Одеса: ОНУ, 2023. 88 с.

11. Agostini T. Editorial: Color and Space in Perception and Art // Gestalt Theory. 2022. Vol. 44(1–2). P. 1–6. DOI: https://doi.org/10.2478/gth-2022-0011

12. Forni O., Darmon A., Benzaquen M. Harmonious Color Pairings: Insights from Human Preference. arXiv preprint. arXiv:2508.15777. URL: https://arxiv.org/abs/2508.15777

13. Капран О. В. Аспекти впливу колірного рішення на сприйняття живописного твору // Слобожанські мистецькі студії. 2023. № 1. DOI: https://doi.org/10.32782/art/2023.1.3

14. Muratbekova M., Shamoi N. Color-Emotion Associations in Art: Fuzzy Approach. arXiv preprint. arXiv:2311.18518. URL: https://arxiv.org/abs/2311.18518

15. Song L. Comparative analysis of color emotional perception in art and non-art students // Frontiers in Psychology. Article ID: PMC12211919. URL: https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC12211919/

16. Song L. Does artistic training affect color perception? // Vision Research. Article ID: S0301051124000462. URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0301051124000462

17. Yao C., et al. Visual performance of painting colors based on psychological factors // Frontiers in Psychology.

2022. Article ID: 966571. DOI: https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.966571

References:

1. Albers, J. (2020). Vzaiemodiia koloriv [Interaction of color]. Kyyiv: ArtHuss [in Ukrainian].

2. Brylov, S. V., Kuzmichova, V. S., & Kolesnikov, V. V. (2024). Obrazotvorche mystetstvo ta dyzain v epokhu didzhytalizatsii: trendy, vyklyky [Fine arts and design in the era of digitalization: trends, challenges]. ART-platforma, 2(10), 228–241 [in Ukrainian]. DOI: 10.51209/platform.2.10.2024.228-241

3. Wittgenstein, L. (2018). Zauvahy pro kolory [Remarks on colours]. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].

4. Havryliuk, O. V. (2021). Kolir u suchasnomu zhyvopysi: psykholohichni ta prostorovi aspekty [Colour in contemporary painting: psychological and spatial aspects]. Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv, 4, 45–52 [in Ukrainian].

5. Goethe, J. W. (2017). Vchennia pro kolir [Theory of colours]. Kyyiv: Osnovy [in Ukrainian].

6. Ivanenko, M. V. (2022). Akademichnyi rysunok ta zhyvopys yak osnova hrafichnoho dyzainu [Academic drawing and painting as the basis of graphic design]. Kharkiv: Faktor [in Ukrainian].

7. Itten, J. (2019). Mystetstvo koloru [The art of color]. Kyyiv: ArtHuss [in Ukrainian].

8. Kandinsky, W. (2016). Pro dukhovne v mystetstvi [Concerning the spiritual in art]. Kyyiv: Osnovy [in Ukrainian].

9. Parkhomenko, O. L. (2019). Vykorystannia tsyfrovykh tekhnolohii u pidhotovtsi khudozhnykiv: suchasni tendentsii ta vyklyky [Use of digital technologies in artists' training: current trends and challenges]. Obrazotvorche mystetstvo ta dyzain, 2(16), 58–63 [in Ukrainian].

10. Shevchenko, N. P. (2023). Suchasni tendentsii vykladannia zhyvopysu u zakladakh vyshchoi mystetskoi osvity [Current trends in teaching painting in higher art education institutions]. Odesa: ONU [in Ukrainian].

11. Agostini, T. (2022). Editorial: Color and space in perception and art. Gestalt Theory, 44(1–2), 1–6 [in English].
DOI: 10.2478/gth-2022-0011

12. Forni, O., Darmon, A., & Benzaquen, M. (2024). Harmonious color pairings: Insights from human preference. arXiv preprint arXiv:2508.15777 [in English].
URL: https://arxiv.org/abs/2508.15777

13. Kapran, O. V. (2023). Aspekty vplyvu kolirnoho rishennia na spryiniattia zhyvopysnoho tvoru [Aspects of the influence of color solutions on the perception of a painting]. Slobozhanski mystetski studii, 1 [in Ukrainian].
DOI: 10.32782/art/2023.1.3

14. Muratbekova, M., & Shamoi, N. (2023). Color-emotion associations in art: Fuzzy approach. arXiv preprint arXiv:2311.18518 [in English].
URL: https://arxiv.org/abs/2311.18518

15. Song, L. (2023). Comparative analysis of color emotional perception in art and non-art students. Frontiers in Psychology [in English].
URL: https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC12211919/

16. Song, L. (2024). Does artistic training affect color perception? Vision Research [in English].
URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0301051124000462

17. Yao, C., et al. (2022). Visual performance of painting colors based on psychological factors. Frontiers in Psychology, 13, 966571 [in English]. DOI: 10.3389/fpsyg.2022.966571

DOI: https://doi.org/10.28925/3041-1505.2026.720
УДК 75:39(477)»18»

Степаненко Аліна Олегівна
здобувач першого освітнього рівня (бакалавр)
Київський столичний університет ім. Бориса Грінченка
Київ, Україна
ORCID ID: 0009-0002-5487-7847
aostepanenko.fomd22@kubg.edu.ua

Stepanenko Alina
student of the first (bachelor's) level of higher education,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine
ORCID ID: 0009-0002-5487-7847
aostepanenko.fomd22@kubg.edu.ua

УКРАЇНСЬКІ ТРАДИЦІЇ ТА ОБРЯДИ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ XIX СТОЛІТТЯ

UKRAINIAN TRADITIONS AND CEREMONIES IN THE UKRAINIAN ART OF THE 19TH CENTURY

Анотація. У тезах розглянуто українські традиції та звичаї в мистецтві українських живописців XIX століття. Підкреслюється важливість їх ролі у визначенні української культури, аналізуються образи українського селянства, передані у творах видатних українських портретистів та майстрів побутової картини. Дослідження ролі календарно-обрядових свят в житті українського народу та їх вплив на українські культуру і мистецтво.

Розглянуто культурне і релігійне підґрунтя українських

календарних звичаїв, його вплив на світогляд українців. Описаний процес трансформації народних вірувань внаслідок насадження християнства за часів Київської Русі, визначено суть «культу предків» як зв'язок живих і мертвих, що зберігся у вигляді деяких народних звичаїв в сучасному житті українців. До прикладу наведено культурне явище, відоме як «Поминальна неділя», або «Проводи». Також залишили свій слід у мистецтві свята літнього циклу, широко відомі українцям свята Івана Купала, Зелені свята (Трійця), Петра і Павла (завершення посту, початок жнив), Маковія, Яблучний та Хлібний Спаси, котрі являють собою яскравий приклад симбіозу язичницького і християнського світогляду.

Найчастіше українські живописці XIX століття зображували на своїх полотнах українські Великодні традиції з циклу весняних свят та Різдвяні традиції з циклу зимових свят. Великодні сюжети цих творів розповідають як українські селяни готувались до свята, з яких особливих страв складався і виглядав святковий стіл, відвідування українцями церков в Страсну неділю, національний український костюм, розваги тощо.

Особливо багатими на автентичні українські обряди були і численні свята зимового циклу, які українці проводили з піснями, стравами та ритуалами, які передають із покоління в покоління. Такі традиції включають в себе колядування, щедрування, посівання, перевдягання в містичних персонажів, приготування 12 страв на Святвечір, складання дідуха тощо. Язичницькі вірування тісно переплітаються з християнськими мотивами та утворюють широкий спектр традицій та звичаїв з регіональними варіаціями – від гуцульських вертепів до подільських ворожінь. В статті наведено широкий перелік митців та полотен, що в своїх сюжетах змальовують

живий дух української самобутньої культури, коріння якої сягає епохи неоліту (6-4 тис. до н. е.)

Ключові слова: українські традиції, українське селянство, календарно-обрядові свята, язичництво, християнство, живопис.

Abstract. The thesis examines Ukrainian traditions and customs in the art of Ukrainian painters of the 19th century. The importance of their role in defining Ukrainian culture is emphasized, the images of the Ukrainian peasantry conveyed in the works of outstanding Ukrainian portrait painters and masters of domestic painting are analyzed. Study of the role of calendar and ritual holidays in the life of the Ukrainian people and their influence on Ukrainian culture and art.

The cultural and religious basis of Ukrainian calendar customs and its influence on the worldview of Ukrainians are considered.

The cultural and religious basis of Ukrainian calendar customs and its influence on the worldview of Ukrainians are considered. The process of transformation of folk beliefs as a result of the establishment of Christianity during the time of Kyivan Rus is described, the essence of the «cult of ancestors» is defined as a connection between the living and the dead, which has been preserved in the form of some folk customs in the modern life of Ukrainians. An example is the cultural phenomenon known as «Remembrance Sunday» or «Provody».

Also left their mark in the art of the holidays of the summer cycle, widely known to Ukrainians are Ivan Kupala, Green (Trinity), Peter and Paul (end of fasting, beginning of harvest), Macovia, Apple and Bread Saviors, which are a vivid example of the symbiosis of pagan and Christian worldviews.

Most often, Ukrainian painters of the 19th century depicted on their canvases Ukrainian Easter traditions from the cycle

of spring holidays and Christmas traditions from the cycle of winter holidays. The Easter plots of these works tell how Ukrainian peasants prepared for the holiday, what special dishes made up and looked like the festive table, visits by Ukrainians to churches on Holy Sunday, national Ukrainian costume, entertainment, etc.

The numerous holidays of the winter cycle, which Ukrainians celebrated with songs, dishes and rituals that are passed down from generation to generation, were especially rich in authentic Ukrainian rites. Such traditions include caroling, giving, sowing, dressing up as mystical characters, cooking 12 dishes on Christmas Eve, making Didukh, etc. Pagan beliefs are closely intertwined with Christian motifs and form a wide range of traditions and customs with regional variations – from Hutsul nativity scenes to Podil fortune-telling. The report contains a wide list of artists and canvases that in their subjects depict the living spirit of the original Ukrainian culture, the roots of which go back to the Neolithic era (6-4 thousand BC).

Keywords: Ukranian traditions, Ukranian peasantry, calendar and ritual holidays, paganism, Christianity, painting.

Постановка наукової проблеми. Життя українського селянина було тісно пов’язане із землеробською працею та регламентувалося зміною пір року. Найбільш важливі події, зумовлені річним природним циклом, знайшли своє відображення у системі календарних свят. Ці українські звичаї поєднують в собі язичницьке коріння та християнське літочислення та реалії. Таке переплетення народних уявлень та християнських вірувань є унікальною рисою культури української нації. Ця тема є не досить розробленою у сучасному мистецтвознавстві, оскільки питання відображення українських традицій та обрядів

у живописі XIX століття здебільшого розглядається з позицій художньо-стилістичного аналізу, без глибокого осмислення їхнього культурного та язичницького підґрунтя. Осмислення цих культурних пластів дозволить глибше зрозуміти світогляд українців XIX століття, виявити внутрішній зв'язок між народною духовністю та художнім баченням митців, а також простежити процес формування національної ідентичності через мистецтво.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Монографія О. Курочкіна «Святковий рік українця від давнини до сучасності» (2014); збірники «Pokucie» (1882—83) польського вченого О.Кольберга «Ruś czerwona», «Chelmskie» (1890), «Pieśni ludu z Podola rossyjskiego w latach 1858 i 1862 zebrany» (1888), «Wolyń» (1907) «Białoruś–Polesie» (1968) містять описи українських календарних обрядів і свят, виконуваних під час їх проведення пісень, ігор, хороводів, а також прикмет, вірувань, заборон і приписів.

Мета і завдання. Метою роботи є дослідження українських традицій і обрядів, відображених в українському мистецтві XIX століття, зокрема аналіз витоків давніх язичницьких вірувань, їх трансформації під впливом християнської релігії, а також визначення тих елементів традиційної культури, які збереглися до сьогодення і знайшли своє відображення в сучасному мистецтві. Завданням роботи є описати: основні риси та особливості давніх язичницьких вірувань українського народу, їх символіку та обрядовість; процес взаємодії та синтезу язичницьких і християнських елементів у традиційній культурі; відображення традицій і обрядів у живописі XIX століття; ті традиції та обрядові елементи, які збереглися в українській культурі до сьогодення; прояви давніх традицій у сучасному українському мистецтві та їх

значення для формування національної ідентичності.

Виклад основного матеріалу. Календарні обряди становлять складну багатофункціональну систему, що відображає ціннісні орієнтації, потреби та релігійно-світоглядні уявлення суспільства. Вони виконують низку взаємопов'язаних функцій, серед яких – хронологічна (позначення початку та завершення природних і господарських циклів), утилітарно-магічна (спрямована на забезпечення врожайності та матеріального добробуту), а також духовно-психологічна, що полягає у задоволенні емоційних і світоглядних потреб учасників.

Важливим аспектом є також соціальна функція обрядовості, яка проявляється в легітимації обрядових практик у межах спільноти, а також у репрезентації та підтвердженні соціального статусу її учасників. Більшість українських календарних обрядів має виразний аграрний характер, що зумовлено історичним домінуванням землеробства як основного виду господарської діяльності. Археологічні дані засвідчують існування землеробських практик на території сучасної України ще з епохи неоліту (VI–IV тис. до н. е.). У структурі цих обрядів провідне місце займають сезонні трудові цикли, пов'язані з обробітком землі.

Світоглядна основа календарної обрядовості включає елементи так званої аграрної магії – системи уявлень про можливість впливу на природні процеси через ритуальні дії. У ній також збереглися релікти архаїчних культів: шанування стихій (землі, води, вогню), рослинності та плодючості, астральних об'єктів, тварин, а також культу предків. Така синкретична структура свідчить про глибоку історичну тяглість і багатошаровість української календарної обрядової традиції. Із приходом християнства на землі Київської Русі було запроваджено юліанський календар, його вплив на традиційний календар відбувався

поступово. Спочатку церква намагалася підпорядкувати і прив'язати народні свята і календарні обряди до певних дат юліанського календаря, згодом вдалась до репресій та заборон, що продовжувались аж до початку 20 століття. Як наслідок, у традиційній культурі не збереглися імена язичницьких богів (Перуна, Дажбога, Стрибога, Хорса, Симаргла, Велеса та ін.) Окремі риси язичницьких богів із часом були присвоєні християнським святим. Так, функції бога-громовика Перуна, який переслідує свого супротивника Велеса, перейшли до св. Іллі, який блискавками влучає в чорта.

В українському народному календарі добре збереглись уявлення і персонажі, пов'язані з нижчою міфологією. Вірили, що на межі весни й літа біля людських осель з'являються русалки, напередодні великих річних свят – Різдва, Великодня, Трійці – приходять із потойбіччя «діди» – душі покійників, а на св. Юрія, Купала і Щедрий вечір активізуються демонічні персонажі й природні стихійні сили.

Християнська ідеологія вплинула і на культ предків – один із центральних культів, пов'язаний з ідеєю позаземного існування душ померлих. У народному календарі кожна зміна сезону відзначається поминальними обрядами «Дідами». Культ предків (у християнізованому варіанті) найповніше відбився у календарних обрядах і фольклорі різдвяно-новорічного циклу. Поминання предків становить один із центральних ритуалів різдвяно-новорічного циклу. Їхня присутність за святвечірньою вечерею – стійке вірування на всій українській етнічній території, яке сягає індоєвропейського коріння.

Уже через кілька століть у картині світу традиційного українця православна віра не підлягала сумніву і відігравала величезну роль у його повсякденному житті. Язичництво як цілісна світоглядна система на час

системного фіксування народного календаря (19 ст.) на українських етнічних територіях не збереглося. Проте як художньо-пізнавальна модель воно продовжувало синхронно співіснувати поруч із християнською моделлю. Особливо багатими на автентичні українські обряди є численні свята зимового циклу, які українці проводили з піснями, стравами та ритуалами, які передають із покоління в покоління. Такі традиції включають в себе колядування, щедрування, посівання, перевдягання в містичних персонажів, приготування 12 страв на Святвечір, складання дідуха тощо. Язичницькі вірування тісно переплітаються з християнськими мотивами та утворюють широкий спектр традицій та звичаїв з регіональними варіаціями – від гуцульських вертепів до подільських ворожінь.

З популяризацією тематики українського села наприкінці XIX – початку XX століть українські митці почали зображати традиції та побут українського селянства. Побутовий жанр став одним із ключових напрямів того періоду українського мистецтва. Через репрезентацію повсякденного життя художники прагнули зафіксувати усталений традиційний уклад, а також відобразити систему моральних цінностей і духовних орієнтирів українського народу. Значне місце у творчості митців посідали сюжетні композиції, що вирізнялися емоційною насиченістю та тематичною різноманітністю. Особливу увагу було зосереджено на відтворенні обрядово-святкової культури, зокрема сцен святкування ключових дат народного календаря, таких як Великдень, Різдво, Івана Купала, Андрія, Спаса, а також масниці, гаївки та інші традиційні звичаєві практики. Видатний живописець та оспівувач краси українського села М. Пимоненко звертається до тем весільних обрядів, ярмарків, календарних свят. Його

роботи характеризуються увагою до деталей – народного костюма, жестів, міміки персонажів. Ця етнографічна точність поєднується з психологічною глибиною. У сюжеті картин «Різдвяні ворожіння» (1888), «Дівчата ворожать» (1893) майстерно передано святкову атмосферу, молодіжні розваги і загадковість ритуалу ворожіння. Картина «Весілля в Київській губернії» (1891) яскраво змальовує другий день українського весілля (обряд «перезви») на селі. На полотні зображено святкову процесію, яка йде вулицею, символізуючи радість, народні традиції та життя українського села наприкінці XIX століття. «Колядки» М. Пимоненка (1880-ті), «Колядки в Україні» (1864) К. Трутовського зображують різдвяний вечір у засніженому українському селі. Група колядників, включаючи молодь, підходить до освітленої хати, де їх зустрічає господиня, створюючи атмосферу радості, народних традицій та святкового затишку. Наповнена місячним сяйвом містична картина І. Крамського «Русалки» (1871) була написана за мотивами повісті М. Гоголя «Травнева ніч або Утоплена» з циклу «Вечори на хуторі біля Диканьки» та зображує українських русалок-утопленицъ. На серії картин І. Труша «Гагілки» (1902-1905) зображені весняні забави гуцульських дівчат, велику увагу приділено написанню гуцульського костюма на полотні «Гуцулки біля церкви». Українському святкуванню Великодня присвячено низку колоритних творів: полотно «Великодня утреня» (або «Ранок Христового Воскресіння», (1891) М. Пимоненка зображує великодній ранок у селі Малютянка під Києвом, сюжет полотна водночас урочистий і побутовий, передає атмосферу свята через світло свічок, що контрастує з першими променями сонця, зображуючи натовп парафіян, освячення їжі на вишитих рушниках; «На Великдень біля церкви», «Великдень» (1930-ті) С.

Колеснікова; «Святковий стіл» (1890-1900) П. Левченка; «Солдатка» (1985-1988), «Пасхальний натюрморт» (1989) В. Зарецького та багато інших.

Висновки. Народна обрядовість, зокрема календарні цикли (весняні, літні, русалійні), формували основу світоглядної системи українців. У художньому вимірі ці мотиви зберігають сакральний зміст і водночас набувають естетичного узагальнення. Встановлено, що домінування аграрного характеру обрядів зумовлене історичною роллю землеробства, а їхня основа сформована на поєднанні сезонної трудової діяльності та архаїчних вірувань, зокрема елементів аграрної магії та давніх культів. Водночас календарна обрядовість зазнала суттєвого впливу християнства, що спричинило трансформацію традиційних вірувань і формування синкретичної моделі, у якій язичницькі та християнські елементи функціонують у тісній взаємодії.

Особливе місце у структурі народного календаря посідають уявлення про нижчу міфологію та культ предків, що відображають глибинні уявлення про зв'язок між світом живих і померлих. Ці вірування збереглися у формі обрядових практик, зокрема в межах різдвяно-новорічного циклу, і свідчать про тяглість індоєвропейських традицій. Попри втрату язичництва як цілісної релігійної системи, його елементи продовжували існувати у народній культурі як важлива складова символічного мислення та обрядової практики. Найбільш повно ця спадщина відобразилася у зимовому обрядовому циклі, який характеризується багатством ритуалів, звичаїв і регіональних варіацій. Крім того, важливу роль у збереженні та репрезентації календарної обрядовості відіграло українське мистецтво кінця XIX – початку XX століття. Через побутовий жанр митці не лише документували традиційний уклад життя,

але й інтерпретували його, акцентуючи увагу на духовних і культурних цінностях народу. Творчість художників, зокрема М. Пимоненка, стала важливим джерелом візуалізації обрядової культури та сприяла її збереженню в національній пам'яті.

Таким чином, архаїчні народні вірування залишили свій відбиток у сучасному мистецтві, хоча і зазнали значних трансформацій під впливом християнства і були більшою частиною забуті.

Список використаних джерел:

1. Дохристиянські вірування українського народу: історично-релігійна монографія / Митрополит Іларіон (І. Огієнко). Київ: Обереги, 1992. 424 с.

2. Сапіга В. К. Українські Народні свята та Звичаї. Київ: Т-во «Знання України», 1993. 112 с.

3. Русалії // Енциклопедія українознавства: Словникова частина : [в 11 т.] / Наукове товариство імені Шевченка; гол. ред. проф., д-р Володимир Кубійович. – Париж – Нью-Йорк: Молоде життя, 1973. Кн. 2, [т. 7] : Пряшівщина (продовження) Сибір. С. 264.

4. Пимоненко Микола Корнилович // Шевченківська енциклопедія : у 6 т. / Гол. ред. М. Г. Жулинський. Київ: Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2015. Т. 5 : ПеС. С. 118.

5. Чебанюк О.Ю. Україна, держава: календарні обряди // Енциклопедія історії України: Україна –Українці. Кн. 1 / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ: В-во «Наукова думка», 2018. 608 с.

6. Артюх Л. Ф. Українська народна обрядовість. Київ: Наукова думка, 2012.

7. Борисенко В. К. Традиції і життєдіяльність українського етносу. Київ: Унісерв, 2000.

8. Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний

нарис. Київ: Оберіг, 1993.

9. Яковенко Н. Нарис історії України з найдавніших часів до кінця XVIII століття. Київ: Генеза, 1997.

References:

1. Ilarion (Ohienko, I.). (1992). Dokhrystyianski viruvannia ukrainskoho narodu: Istorychno-relihiina monohrafiia [Pre-Christian beliefs of the Ukrainian people: A historical-religious monograph]. Oberehy [in Ukrainian].

2. Sapiha, V. K. (1993). Ukrainski narodni sviata ta zvychai [Ukrainian folk holidays and customs]. Tovarystvo "Znannia Ukrainy" [in Ukrainian].

3. Kubiiovych, V. (Ed.). (1973). Rusalii. In Entsyklopediia ukrainoznavstva: Slovnykova chastyna (Vol. 7, p. 2643). Molode zhyttia [in Ukrainian].

4. Pymonenko Mykola Kornylovych. (2015). In M. H. Zhulynskyi (Ed.), Shevchenkivska entsyklopediia (Vol. 5, p. 118). Instytut literatury im. T. H. Shevchenka [in Ukrainian].

5. Sapiha, V. K. (1993). Ukrainski narodni sviata ta zvychai [Ukrainian folk holidays and customs]. Tovarystvo "Znannia Ukrainy" [in Ukrainian].

6. Artiukh, L. F. (2012). Ukrainska narodna obriadovist [Ukrainian folk ritualism]. Naukova dumka [in Ukrainian].

7. Borysenko, V. K. (2000). Tradytsii i zhyttiediialnist ukrainskoho etnosu [Traditions and life activity of the Ukrainian ethnos]. Uniserv [in Ukrainian].

8. Voropai, O. (1993). Zvychai nashoho narodu: Etnohrafichnyi narys [Customs of our people: An ethnographic essay]. Oberih [in Ukrainian].

9. Yakovenko, N. (1997). Narys istorii Ukrainy z naidavnishykh chasiv do kintsia XVIII stolittia [Essay on the history of Ukraine from ancient times to the end of the 18th century]. Heneza [in Ukrainian].

DOI: https://doi.org/10.28925/3041-1505.2026.721
УДК 7.038.1(477)

Степаненко Наталія Іванівна
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна
ORCID ID:0009-0007-5006-6576
e-mail: nistepanenko.fomd22@kubg.edu.ua

Stepanenko Natalia
student of the first (bachelor's) level of higher education,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine
ORCID ID:0009-0007-5006-6576
e-mail: nistepanenko.fomd22@kubg.edu.ua

СУПРЕМАТИЗМ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА ЯК НОВИЙ ЕТАП РОЗВИТКУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

SUPREMATISM OF KAZIMIR MALEVICHAS A NEW STAGE IN THE DEVELOPMENT OF FINE ART

Анотація. У статті здійснено ґрунтовний аналіз супрематизму як принципово нового етапу розвитку образотворчого мистецтва початку XX століття, сформованого Казимиром Малевичем. Розглянуто історико-культурні передумови виникнення цього напряму в контексті кризи традиційного мистецтва та активного розвитку авангардних течій, таких як

кубізм і футуризм, що підготували підґрунтя для появи безпредметного живопису. Особливу увагу приділено теоретичним засадам супрематизму, які полягають у домінуванні «чистого відчуття» над зображенням реальних об'єктів. Проаналізовано ключові принципи напряму – використання простих геометричних форм (квадрат, коло, хрест), обмеженої кольорової палітри та нових композиційних рішень, що руйнують традиційні уявлення про простір і перспективу. У роботі детально розглядається знаковий твір «Чорний квадрат» як маніфест супрематизму та символ радикального розриву з предметністю у мистецтві. Також висвітлено еволюцію творчості Малевича в межах супрематичного періоду, зокрема перехід від «чорного» до «кольорового» та «білого» етапів, що відображають поглиблення ідеї безпредметності та прагнення до абсолютної художньої форми. Окреслено вплив супрематизму на подальший розвиток світового мистецтва, зокрема на становлення абстракціонізму, мінімалізму та концептуального мистецтва.

Ключові слова: супрематизм, Казимир Малевич, авангардне мистецтво, абстракціонізм, безпредметність, геометричні форми, композиція, художня мова, «Чорний квадрат», модернізм, теорія мистецтва.

Abstract. This article provides an in-depth analysis of Suprematism as a fundamentally new stage in the development of visual arts at the beginning of the 20th century, shaped by Kazimir Malevich. It explores the historical and cultural conditions that led to the emergence of this movement within the context of a crisis in traditional art and the active development of avant-garde trends like Cubism and Futurism, which laid the groundwork for the rise of non-objective painting. Special

attention is given to the theoretical principles of Suprematism, which emphasize the dominance of «pure feeling» over the depiction of real-world objects. Key principles of the movement are analyzed, including the use of simple geometric shapes (such as squares, circles, and crosses), a limited color palette, and new compositional solutions that disrupt traditional notions of space and perspective. The work thoroughly examines the iconic piece «Black Square» as a manifesto of Suprematism and a symbol of a radical break with objectivity in art. Additionally, the evolution of Malevich's creativity within the Suprematist period is highlighted, particularly his transition from the «black» stage to the «color» and «white» stages, reflecting a deepening of the idea of non-objectivity and a quest for absolute artistic form. The influence of Suprematism on the further development of global art is also outlined, notably regarding the establishment of Abstract Art, Minimalism, and Conceptual Art.

Keywords: Suprematism, Kazimir Malevich, avant-garde art, abstraction, non-objectivity, geometric forms, composition, artistic language, «Black Square,» Modernism, art theory.

Вступ. Супрематизм, створений Казимиром Малевичем на початку XX століття, став одним із найрадикальніших напрямів авангардного мистецтва та новим етапом у розвитку образотворчого мистецтва. Він відмовився від традиційного зображення предметного світу, надаючи пріоритет «чистому відчуттю» через використання простих геометричних форм і обмеженої кольорової палітри. Знаковим твором супрематизму є «Чорний квадрат», який став символом радикального переосмислення художньої мови та відкрив шлях до абстрактного мистецтва. Актуальність теми обумовлена значним впливом супрематизму на розвиток авангарду

та сучасної візуальної культури. Аналіз ідей Малевича дозволяє зрозуміти, як супрематизм змінив сприйняття простору, форми і кольору та визначив нові принципи композиції в мистецтві ХХ століття.

Постановка проблеми. Одним із ключових викликів для дослідження сучасного мистецтва є розуміння того, як відмова від традиційного зображення предметного світу вплинула на розвиток художньої мови. У цьому контексті супрематизм Казимира Малевича постає як явище, яке радикально змінило уявлення про форму, колір і композицію. Проблема полягає у визначенні місця супрематизму в історії образотворчого мистецтва, а також у дослідженні його впливу на подальший розвиток абстракції, авангарду та концептуального мистецтва. Незважаючи на численні дослідження, залишається відкритим питання про те, як ідеї Малевича трансформували художнє мислення та яким чином вони вплинули на сприйняття мистецтва ХХ століття. Дослідження цієї проблеми дозволяє глибше зрозуміти логіку розвитку сучасної візуальної культури та визначити значення супрематизму як фундаментального етапу у формуванні абстрактного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження супрематизму як явища авангардного мистецтва викликало значний інтерес у вітчизняній та зарубіжній мистецтвознавчій науці. Більшість сучасних досліджень зосереджені на теоретичних засадах супрематизму, його естетичних принципах, а також на ролі Казимира Малевича у формуванні нової художньої мови ХХ століття. Особлива увага дослідників приділяється аналізу ключових творів, серед яких найчастіше згадується «Чорний квадрат» як маніфест безпредметного живопису. У роботах таких авторів, як Т. Северин та Д. Якобсон, супрематизм розглядається не лише як художній напрям,

а й як філософська концепція, що поставила під сумнів традиційні уявлення про мистецьку форму та зміст. В окремих публікаціях аналізується вплив супрематичних ідей на розвиток модерністських і постмодерністських практик у графіці, дизайні та архітектурі, що свідчить про тривалу актуальність цієї проблематики. Також сучасні дослідники звертають увагу на спадкоємність і трансформацію основоположних ідей супрематизму у творчості художників другої половини XX – початку XXI століть. Вітчизняні мистецтвознавці, зокрема О. Горбенко та Ю. Ляшенко, підкреслюють важливість соціокультурного контексту, у якому формувався супрематизм, та аналізують його взаємодію з іншими авангардними течіями того часу. Попри це, окремі аспекти – зокрема вплив супрематичних принципів на сучасні практики арт-освіти та цифрового мистецтва – потребують подальшого глибшого дослідження.

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми. Попри значну кількість наукових праць, присвячених творчості Казимир Малевич та розвитку Супрематизм, низка важливих аспектів цієї проблематики залишається недостатньо розкритою. Зокрема, відсутній цілісний підхід до розгляду супрематизму як принципово нового етапу розвитку образотворчого мистецтва, а не лише як одного з напрямів авангарду. Недостатньо дослідженими залишаються питання глибинного змісту супрематичних ідей, їх філософського підґрунтя та впливу на трансформацію художнього мислення XX століття. Крім того, потребує подальшого вивчення роль супрематизму у формуванні сучасних мистецьких практик та його значення в контексті світового мистецького процесу.

Мета статті. Метою статті є комплексне дослідження супрематизму як художнього напрямку в контексті

творчості Казимир Малевич, виявлення його сутнісних ознак та особливостей формотворчої мови, а також обґрунтування ролі цього напряму як нового етапу розвитку образотворчого мистецтва XX століття. Стаття спрямована на:

1. Аналіз еволюції художніх концепцій Малевича та формування його супрематичних ідей.

2. Виявлення ключових принципів супрематизму та їх відмінностей від попередніх мистецьких стилів, зокрема традиційного живопису та авангарду

3. Дослідження впливу філософських та культурних ідей на створення супрематичних композицій.

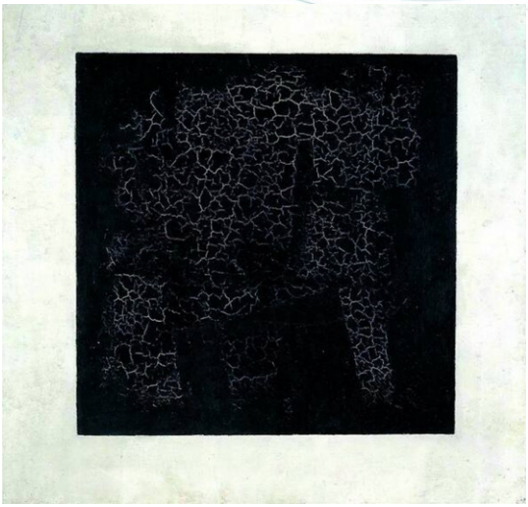
4. Оцінку внеску супрематизму у розвиток абстрактного мистецтва та його впливу на світову художню практику.

5. Визначення значення супрематизму для формування нових підходів у сучасних мистецьких практиках та навчанні мистецтва. Таким чином, мета статті полягає у всебічному осмисленні супрематизму як явища, що відкриває нові горизонти для розуміння трансформацій мистецької мови та розвитку образотворчого мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. Супрематизм виник у перші роки XX століття як радикально новий напрям у живописі, який поставив на перший план чисту форму і кольорове сприйняття, відмовившись від прямого зображення реальних об'єктів. Казимир Малевич вважав, що мистецтво має бути вільним від предметності, і прагнув створити нову художню мову, де геометричні форми (квадрат, коло, хрест) та чисті кольори виступають основними носіями сенсу. Одним із ключових етапів у формуванні супрематизму стала робота «Чорний квадрат» (1915), яка стала символом нового мислення у мистецтві. Малевич заклав принцип, що картина не повинна бути лише зображенням світу, а може створювати самостійний простір емоційного і духовного сприйняття. Супрематизм

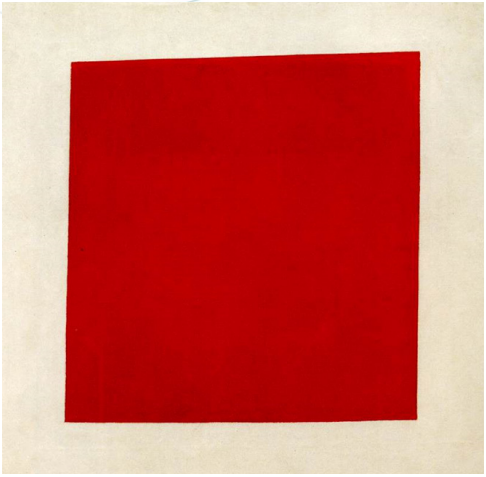
відкрив шлях до розвитку абстрактного мистецтва, сформувавши нові підходи до композиції та колористики. У процесі дослідження виділено такі характерні риси супрематизму: 1. Абстрактність форми – відмова від натуралістичного відтворення предметів. 2. Пріоритет геометрії і кольору – використання квадрата, кола, хреста, трикутника та основних кольорів як головних елементів композиції. 3. Духовно-філософський зміст – мистецтво сприймалося як спосіб вираження абсолютного, духовного, а не матеріального світу. 4. Вплив на інші напрями – супрематизм став фундаментом для розвитку конструктивізму, абстрактного дизайну та модерністської архітектури. Дослідження показало, що супрематизм Малевича не лише новаторський художній напрям, а й новий етап у розвитку образотворчого мистецтва, який вплинув на мистецтво ХХ століття у світі. Систематичний аналіз його робіт демонструє, як художник поєднав філософську концепцію «чистого мистецтва» з практичними засобами вираження нових ідей, створивши унікальну художню мову, що відображає дух модерну.

На зображенні представлено «Чорний квадрат» (1915) – одну з найвідоміших робіт Казимира Малевича, яка стала символом супрематизму. Ця картина знаменує собою радикальний розрив із традиційним зображальним мистецтвом, оскільки відмовляється від предметної форми на користь чистої геометрії та кольору. Для Малевича «Чорний квадрат» був не просто новою формою, а вираженням духовних і мистецьких ідей модерну, де мистецтво перестає наслідувати реальний світ і стає самодостатнім, абстрактним явищем. У контексті розвитку образотворчого мистецтва ХХ століття ця робота розглядається як один із перших і найважливіших кроків до абстракції. (Іл.1)



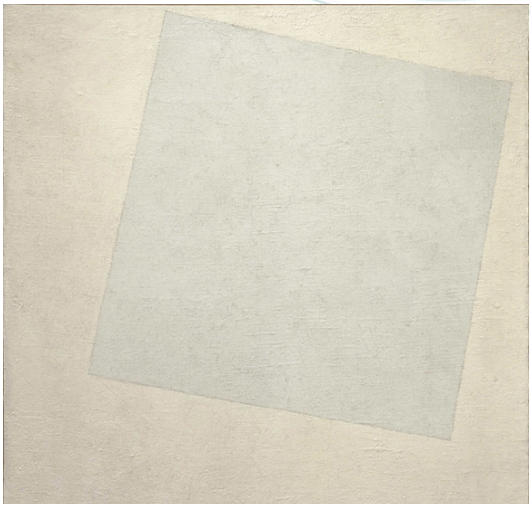
Казимир Малевич. Чорний квадрат. 1915 рік. Полотно, олія, 79,5x79,5 см.

Робота Малевича «Червоний квадрат» стала логічним продовженням експериментів супрематизму після «Чорного квадрата». На відміну від абсолютної нейтральності чорного, червоний колір у цій композиції набуває емоційної насиченості та символічної сили. Він підкреслює динаміку та внутрішню енергію форми, демонструючи прагнення художника передати духовні та чуттєві аспекти через чистий колір. «Червоний квадрат» показує, що супрематизм – це не лише абстракція, а й експеримент із впливом кольору на сприйняття глядача та на художню емоцію. (Іл.2)



Казимир Малевич, «Червоний квадрат» (1915), олія на полотні, 53 × 53 см

А також картина Біле на білому (1918) Казимира Малевича відображає граничний етап розвитку супрематизму, де художник відмовляється не лише від предметності, а й від чіткої форми. На картині зображено майже невидимий білий квадрат, злегка повернутий на білому тлі, виконаний олійними фарбами. У цій роботі форма ніби розчиняється у просторі, втрачаючи свою матеріальність. Малевич прагнув передати стан абсолютної тиші, чистоти та безмежності, де зникає будь-який контраст і напруга. Це вже не просто геометрична фігура, а символ духовного переходу до «нічого», до повної свободи від реального світу. Розміри картини – близько 79,5 × 79,5 см. Таким чином, «Білий квадрат» можна розглядати як фінальну точку супрематичних пошуків митця, де мистецтво досягає максимальної абстракції і внутрішньої концентрації.(Іл.3)



«Біле на білому» Казимира Малевича олія на полотні, 79,5 × 79,5 см.

Твори Казимира Малевича сьогодні зберігаються у провідних музеях світу, що свідчить про його визначну роль у розвитку мистецтва XX століття. Найбільші колекції представлені в Державному Російському музеї та Третьяковській галереї, де зосереджено значну частину його супрематичних і ранніх робіт. Водночас окремі знакові картини митця знаходяться і за межами Східної Європи – зокрема в Музей сучасного мистецтва (MoMA) та Stedelijk Museum, які володіють важливими зразками його авангардної спадщини. Таким чином, географія збереження робіт Малевича охоплює різні країни, підкреслюючи його глобальний вплив і значення для світової художньої культури.

Висновки. Отже, творчість Казимира Малевича стала визначальним явищем у розвитку образотворчого мистецтва XX століття та засвідчила народження принципово нового художнього мислення. Саме Малевич не лише створив супрематизм, а й послідовно

обґрунтував його як цілісну естетичну систему, в якій головну роль відіграють форма, колір і внутрішнє відчуття, а не зображення реальності. Його мистецький шлях демонструє еволюцію від традиційних форм до радикальної абстракції, що стало сміливим викликом усталеним художнім канонам. Важливо, що Малевич виступав не тільки як художник, але і як теоретик, який прагнув пояснити нову природу мистецтва та його духовне значення. У своїх роботах він довів, що мистецтво може існувати поза межами предметного світу, передаючи ідеї та емоції через найпростіші візуальні засоби. Його картини стали не лише художніми творами, а й філософськими висловлюваннями про сутність буття, простору та людського сприйняття. Таким чином, внесок Казимира Малевича полягає не лише у створенні нового напряму, а й у глибокому переосмисленні ролі мистецтва та художника в суспільстві. Його ідеї вплинули на розвиток світового авангарду, заклавши основи для подальших експериментів у мистецтві, і залишаються актуальними як приклад сміливого пошуку нових форм вираження.

Список використаних джерел:

1. Грунтовна монографія про Малевича про супрематизм https://academic.oup.com/yale-scholarship-online/book/29770?utm_source=chatgpt.com

2. Про винекнення та розвиток супрематизму та геометричну абстракцію Малевича https://jts.donnu.edu.ua/article/view/10990

3. Дискусія внеска Казимира Малевича у супрематизмі https://istorstudio.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/291?utm_source=chatgpt.com

4. «Супрематизм Казимира Малевича» – наукова стаття про виникнення супрематизму, його основні риси

та контекст у мистецтві XX ст. https://jts.donnu.edu.ua/article/view/10990

5. «Новий фігуратив Казимира Малевича: присутність відсутнього» — українська стаття про періоди творчості Малевича і суперечності між супрематизмом та фігуративом. https://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/158881

6. «Авангардна синергія: взаємодія ідей та інновацій в роботах Малевича та його сучасників» – аналіз творчих ідей Малевича у контексті українського та світового авангарду.

https://ukrainianartscience.in.ua/index.php/uad/article/view/237

7. «Казимир Малевич в авангардних дискусіях 1928–1930 років» – стаття про участь Малевича в мистецьких дискусіях та вплив його ідей на авангард. https://istorstudio.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/291

8. «Філософія супрематизма художника-педагога Казимира Малевича» – розгляд ідей супрематизму та їх відображення у педагогічній діяльності митця. https://elibrary.kdpu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/5075

9. «Супрематизм Казимира Малевича» – наукова стаття про виникнення супрематизму, його основні риси та контекст у мистецтві XX ст. https://jts.donnu.edu.ua/article/view/10990

References:

1. Hruntovna monohrafiia pro Malevycha pro suprematyzm https://academic.oup.com/yale-scholarship-online/book/29770?utm_source=chatgpt.com

2. Pro vyneknennia ta rozvytok suprematyzmu ta heometrychnu abstraktsiiu Malevycha https://jts.donnu.edu.ua/article/view/10990

3. Dyskusiia vneska Kazymyra Malevycha u suprematyzmi
https://istorstudio.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/291?utm_source=chatgpt.com
4. «Suprematyzm Kazymyra Malevycha» – naukova stattia pro vynyknennia suprematyzmu, yoho osnovni rysy ta kontekst u mystetstvi XX st.
https://jts.donnu.edu.ua/article/view/10990
5. «Novyi fihuratyv Kazymyra Malevycha: prysutnist vidsutnoho» — ukrainska stattia pro periody tvorchosti Malevycha i superechnosti mizh suprematyzmom ta fihuratyvom.
https://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/158881
6. «Avanhardna synerhiia: vzaiemodiia idei ta innovatsii v robotakh Malevycha ta yoho suchasnykiv» – analiz tvorchykh idei Malevycha u konteksti ukrainskoho ta svitovoho avanhardu.
https://ukrainianartscience.in.ua/index.php/uad/article/view/237
7. «Kazymyr Malevych v avanhardnykh dyskusiiakh 1928–1930 rokiv» – stattia pro uchast Malevycha v mystetskykh dyskusiiakh ta vplyv yoho idei na avanhard.
https://istorstudio.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/291
8. «Filosofiia suprematyzma khudozhnyka-pedahoha Kazymyra Malevycha» – rozghliad idei suprematyzmu ta yikh vidobrazhennia u pedahohichnii diialnosti myttsia.
https://elibrary.kdpu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/5075
9. «Suprematyzm Kazymyra Malevycha» – naukova stattia pro vynyknennia suprematyzmu, yoho osnovni rysy ta kontekst u mystetstvi XX st.
https://jts.donnu.edu.ua/article/view/10990

DOI: https://doi.org/10.28925/3041-1505.2026.722
УДК 75.071.1(438+477)Семирадський:7.03:39

Стецюк Анастасія Денисівна,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна
e-mail: adstetsiuk.fomd22@kubg.edu.ua
ORCID: 0009-0003-2075-5849

Stetsyuk Anastasia Denisivna,
a student of the first (bachelor's) level of higher education,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine
e-mail: adstetsiuk.fomd22@kubg.edu.ua
ORCID: 0009-0003-2075-5849

МАГІЯ ОБРЯДОВОСТІ У КАРТИНІ ГЕНРІХА СЕМИРАДСЬКОГО «НІЧ НА ІВАНА КУПАЛА»

THE MAGIC OF RITUALISM IN THE PAINTING "ST. JOHN'S EVE" BY HENRYK SIEMIRADZKI

Анотація. У статті здійснено детальний мистецтвознавчий аналіз картини Генріха Семирадського «Ніч на Івана Купала». Дослідження створене для репрезентації композиційних особливостей твору, світлотіньового та колористичного моделювання, також образної системи твору.

Основну частину статті приділено інтерпретації

народного обряду Івана Купала у контексті академічного та романтичного живопису другої половини XIX століття. Проаналізовано смислове навантаження головних елементів картини, зокрема образу води, вогню, природного середовища, що відображають традиційні уявлення української культури.

Також розглянуто місце картини у творчості художника та в ширшому контексті розвитку європейського і українського мистецтва. Визначено, що картина поєднує риси академізму та романтизму, формуючи цілісний художній образ купальської ночі. У результаті дослідження встановлено, що твір має художню та етнокультурну цінність, оскільки відображає традиції та світоглядні уявлення українського народу.

Ключові слова: мистецтвознавчий аналіз, народні обряди, Іван Купала, академічний живопис, символіка, українська культура, XIX століття.

Abstract. The article provides a detailed art historical analysis of the painting St. John's Eve by Henryk Siemiradzki. The study is aimed at presenting the compositional features of the artwork, as well as its chiaroscuro and color modeling, and the overall figurative system of the painting.

The main part of the article focuses on the interpretation of the folk ritual of Ivan Kupala in the context of academic and Romantic painting of the second half of the nineteenth century. The semantic significance of the key elements of the composition is analyzed, in particular the images of water, fire, and the natural environment, which reflect traditional concepts of Ukrainian culture.

The study also examines the place of the painting within the artist's oeuvre and in the broader context of the development of European and Ukrainian art. It is determined that the

painting combines features of academicism and romanticism, forming a holistic artistic image of Kupala night. As a result of the research, it is established that the artwork possesses both artistic and ethnocultural value, as it reflects the traditions and worldview of the Ukrainian people.

Keywords: art historical analysis, folk rituals, Ivan Kupala, academic painting, symbolism, Ukrainian culture, 19th century.

Вступ. Протягом багатьох століть та дотепер традиційна культура українського народу є невичерпним джерелом для натхнення місцевих та іноземних митців. Фольклорність обрядових свят та народних звичаїв було широко відображені у живописі 19 століття, через розвиток у дослідженнях етнографії та фольклористики, що репрезентувалось через усвідомлення власної культурної спадщини народу. Серед багатьох, надзвичайно вирізнялась творчість Генріха Семирадського. У темі народного побутового та святкового життя, його творчість характеризується увагою до традицій українського села. Йому притаманне прагнення передати містичну атмосферу народних свят у всіх етнографічних деталях.

Герніх Семирадський є видатним представником польсько-українського академічного живопису другої половини 19 століття. Його творчу діяльність можна охарактеризувати масштабною композицією, майстерністю у використанні світлотіні та увагою до історичних й міфологічних сюжетів. Основними темами, які були обрані митцем, були античні та біблійні історії, але водночас художник цікавився народною культурною спадщиною.

Постановка проблеми. У сучасних українських мистецтвознавчих дослідженнях особливої актуальності набувають роботи, пов'язані з відображеннями традиційної

народної культури, що неабияк впливає на національну самоідентичність. Зокрема, до таких належить картина Генріха Семирадського «Ніч на Івана Купала», у якій зображено календарна обрядовість українців. Попри те, що творча спадщина митця досить детально досліджена, його зацікавленості в українській народній культурі приділено недостатньо уваги. У наукових роботах пріоритетним напрямом аналізу виступають академічність стилю, монументальні біблійні та античні композиції. Натомість народна обрядовість та культурна традиційність потребують детальнішого розгляду. Аналіз картини «Ніч на Івана Купала» допоможе комплексніше розкрити синтез художніх та етнографічних аспектів у творчості Генріха Семирадського. Не менш важливим є дослідження впливу роботи митця на осмислення національного культурного спадку у живописі 19 століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчі здобутки Генріха Семирадського неодноразово ґрунтовно досліджувались у працях українських та зарубіжних мистецтвознавців. Серед них були Павло Білецький, Дмитро Степовик та Володимир Рубан. У роботах представлених науковців детально розглядається розвиток академізму у творчості митця. Дослідники вирізняють його потяг до ідеалізованих образів, котрі визначаються високим ступенем композиційної гармонії.

Натомість зацікавленість художника в українській народній культурі та обрядовості недостатньо висвітлена у науковій літературі. Етнографічний аналіз діяльності Генріха Семирадського також провів Олекса Воропай, але у своїх наукових працях дослідник обмежився розглядом народних культурних аспектів, не заглиблюючись у питання образотворчого мистецтва. Таким чином, поза полем зору автора залишився внесок митця у живопис 19 ст.

Мета статті. Мистецтвознавчий аналіз та визначення композиційних, стилістичних та символічних рішень у картині Генріха Семирадського «Ніч на Івана Купала», також визначення її значення для жанрового живопису 19 ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Генріх Семирадський народився у 1843 році та за свої 58 років життя зміг стати видатним україно-польським представником академічного живопису 19 століття. Здобуваючи знання в Імператорській академії у Санкт-Петербурзі, що, на жаль, було єдиною можливістю отримання мистецької освіти для молодих український митців, він сформував свій художній стиль.

У власній мистецькій практиці митець поєднував елементи реалізму та романтизму зі сталими традиціями академічного живопису. Основними сюжетами його творів були історичні події та античні або біблійні історії, які художник майстерно розкривав на масштабних панорамних полотнах. Найвідомішими гігантськими картинами митця є «Світочі християнства (Смолоскипи Нерона)», розмір якої становить 3,85 х 7,04 метра, «Фрина на святі Посейдона в Елевзині», чий формат сягав 3,9 × 7,63 метра та «Християнська Дирцея в цирку Нерона», параметри якої були 2,63 × 5,34 метра. Схема композицій Семирадського зазвичай складалась зі складних багатофігурних образів, детально пророблено пейзажу та ефектних світлотіньових рішень.

Значну частину життя митець пропрацював у Римі, вбираючи у свою творчість італійську сонячну яскраву погоду та архітектурну античну культуру, що стали важливими впізнаваними елементами його стилю. Не зважаючи на це, Генріх Семирадський зберіг цікавість до української культури, проявляючи її у фольклорних сценах у своєму живописі.

У другій половині 19 століття митець створив «Ніч на Івана Купала», звертаючись до української народної тематики. Подібна творча спрямованість була викликана зростанням інтересу до науки етнографії по всьому світі, що впливало на формування національної самосвідомості та осмислення народної культури.

Свято Івана Купала має дохристиянське походження та присвячене важливим природним чинникам: сонцю, воді та родючості. Таким чином воно є одним з найдавніших український календарно обрядових свят. Канонічна обрядовість та затверджені часом та традицією ритуальні дії збереглися у народі навіть після прийняття християнства та поєднання сакральної події з днем Івана Хрестителя.

За автентичними віруваннями, саме під час купальської ночі сила природи досягає піку, тому цей період вважався особливими у культурі давніх східних слов'ян. Місцеві уявлення полягають у набуванні рослинами цілющої сили та впливу на власне майбутнє через певні магічні дії. Найбільш важливим елементом свята був вогонь. Розпалювання багать було необхідним для очищення від злих сил та забезпечення здоров'я громаді. Було прийнято молоді збиратись довкола вогнища, співати певні ритуальні пісні, робити танцювальні рухи хороводного типу та стрибати через полум'я.

Не менш інтригуючою частиною купальського свята є легенда про квітку папороті. Її сутність складає вірування, що вона розквітає лише раз на рік, конкретно у ніч на Івана Купала. Той, хто зможе знайти цю квітку у своїй місцевості, за легендою, отримує здатність до успішного пошуку прихованих скарбів та до розуміння мови природи. Такі елементи обрядового дійства навіювали сакральність та містицизм, що містить також певну загадкову романтику та поетичність, що створювало неабияку зацікавленість творчих людей у цій тематиці.

Полотно Генріха Семирадського «Ніч на Івана Купала» було створене за рахунок подібної зацікавленості та зображує сцену святкування купальської ночі. Група молодих людей розташовані у центрі композиції та мають деталізовано переданий народний одяг. Персонажі зображені у традиційних костюмах та у жінок присутні на головах вінки з польових квітів, що є важливим атрибутом обрядового святкування, адже вони підкреслюють ритуали ворожіння, що характерно для купальських сцен.

Чоловіки вдягнуті у святковий характерний селянський одяг, що виявляється у сорочках та поясах. Нічний пейзаж, зображений у картині створює власний образ окремого персонажа, який є не менш важливим у загальному контексті композиції. Яскравий місяць у небі, що створює контрастні відблиски у воді та загадкові силуети дерев відображають атмосферу таємничості та містицизму у роботі. Подібна увага до деталей натякає на етнографічну цікавість художника до обраної теми.

Центральним елементом композиції полотна є багаття, навколо якого побудовані інші фігури. Безпосередньо цей елемент слугує основним джерелом світла у роботі та найбільше привертає увагу глядача. На передньому плані розташовані людські постаті, зображені у варіативних природних пластичних рухах, тоді як деталізований, натомість контрастний, пейзаж створює задній план картини.

Колористичне рішення композиції побудоване на глибокому контрасті теплого світла від багаття та холодних тональностей нічного пейзажу, що створює майстерне світлотіньове моделювання. Полум'я вогню утворює освітлення фігур людей за допомогою теплих жовтих та помаранчевих відтінків. Тим часом, навколишній простір передається через холодні темні сині та зелені відтінки,

що занурює глядача до внутрішнього простору роботи та створює ефект фізичної присутності. Варто зазначити, що таким чином митець також майстерно моделює тривимірне середовище, яке розширює межі полотна.

Стилістична особливість картини полягає у поєднанні сталої академічної мистецької традиції з романтичним світосприйняттям, що цікаво розкривається на тлі жанрової композиції. Академізм у візуальному ключі картини легко зчитується через чіткість структури твору та ретельно вимальовані етнографічні деталі та анатомічно правильна пластика людського тіла.

Академічний стиль характеризуються у гармонійній та точній побудові анатомії фігур. По готовому полотну можна помітити, що Генріх Семирадський приділяє досить багато увагу їхнім рухам та позам. Таким чином містична сцена купальської ночі набуває реалістичності та переконливості, що неодмінно впливає на етнографічну достовірність обрядових дій.

Естетика романтичного стильового напрямку у картині характеризується емоційним настроєм святковості та сакральності. Особлива атмосфера, що зображує вплив стилю, змальовується за рахунок нічного неба, палахкотіння багаття та згуртованості людських фігур до центрального елементу композиції.

Емоційне піднесення персонажів та романтичний пафос події поглиблюється завдяки зверненню загалом тематики народного обрядового свята. Свято Івана Купала має експресивний емоційний вплив за своєю структурою, за традиціями, воно асоціюється коханням, магією, природою та молодістю. Зображуючи сцену купальської ночі художник навмисно утворює синтез академічного стилю з романтичним для покращення сприйняття глядачем на чуттєвому рівні.

Досліджуючи картину Генріха Семирадського «Ніч на Івана Купала» варто не оминути увагою символіку образів. Тематика календарно обрядового свята передбачає багатий символічний зміст, що набуває особливої ваги в контексті купальської ночі, який неможливий у зображені без власних сакральних атрибутів.

Обряд пов'язаний з дохристиянськими уявленнями про функціонування світу, тому центральним образом у сюжеті роботи є вогнище. Крім створення цікавого світлотіньового рішення, воно має додатково функцію передачі символічних значень. За народними традиціями вогонь очищує та захищає від злих сил, тим самим додаючи життєвої енергії виконавцям різноманітних ритуальних дій.

Семантичне наповнення також має інший важливий елемент пейзажу, зокрема вода. У народній культурі її значення полягало у відродженні, родючості, рівномірного плину життя. Також водойма є важливою частиною ворожіння та ритуальних практик свята. Через подібне смислове навантаження купальську ніч прийнято зображувати біля річок або озер.

З етнографічних досліджень Івана Купала можна дізнатись, що природа є активним учасником обрядових дій, тому створення деталізованого та сенсорно змістовного пейзажу було вкрай важливо для зразкового відображення теми, що характерно для творчих напрацювань Генріха Семирадського у його інших роботах також. Таким чином, можна зробити висновок, що митець професійно відображає традиційні уявлення про синтез природи та людини, використовуючи потрібний символізм обрядового свята.

Образи людей у композиції характеризуються динамікою та природністю у різноманітних рухах.

Деякі персонажі танцюють, інші розмовляють або спостерігають за багаттям, подібна варіативність додає до роботи енергійності. Люди на картині зображені узагальнено, не змальовуючи конкретних особистостей. Таким чином митець створює образ, котрий відображає народну спільноту. Візуальна репрезентація людей тісно пов'язана з навколишнім середовищем, що утворює єдину гармонійну систему, яка яскраво транслює світоглядні уявлення української обрядової культури.

Тема народних святкувань була широко популярна у мистецтві 19 століття, багато митців звертались до подібних сюжетів для відтворення своєї національної самоідентичності. Зокрема, цим характерна також творчість Костянтина Трутовського, яка вирізняється увагою до автентичності у побутових зображеннях та яскравістю характерів персонажів. Ця тенденція простежується і в картинах Миколи Пимоненка, котрий змальовував свята та традиції українського села. Натомість митець у своїх роботах надавав перевагу зображенню атмосфери народності у житті людей.

На відміну від образотворчих стратегій згаданих живописців Семирадський більше тяжів до академічної традиції, яку він вдосконалив перебуваючи під впливом італійської культури, через це картина «Ніч на Івана Купала» відзначається монументальністю та декоративністю.

Висновки. Мистецтвознавчий аналіз картини Генріха Семирадського «Ніч на Івана Купала» слугує для наголошення актуальності вивчення художнього бачення народної тематики українських митців, які перебували закордоном та у середовищі інших соціокультурних явищ.

У картині митця поєднуються витончений та розроблений до бездоганності в Італії академічний стиль з романтичною складовою у відображенні почуттів щодо

власної культурної спадщини, яка розкривається у сцені унікального та автентичного календарно обрядового свята. Митець будує складну композицію та яскраво змальовує контраст кольорів у світлотіньових моделюваннях, що створює сильний художній образ.

Картина також має етнографічну цінність через детальне зображення традиційного одягу та головних атрибутів свята у вигляді вогню, вінків, води та природного сакралізованого пейзажу.

Викладене вище дозволяє констатувати, що твір Генріха Семирадського «Ніч на Івана Купала» має важливе художнє значення для української мистецької спадщини. Робота є відображенням народного свята та демонструє збереження національної самосвідомості навіть при тривалому перебуванні в осередку іншої культури.

Список використаних джерел:

1. Білецький П. Українське мистецтво другої половини XIX століття. Київ : Мистецтво, 1981.
2. Голубець М. Історія української культури. Львів : Світ, 1991.
3. Воропай О. Звичаї нашого народу. Київ : Оберіг, 1993.
4. Степовик Д. Історія українського мистецтва. Київ : Либідь, 2004.
5. Макаров А. Світ українського мистецтва. Київ : Мистецтво, 2005.
6. Павлюк С. Українська етнографія. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2005.
7. Найден О. Українське народне мистецтво. Київ : Мистецтво, 2009.
8. Шмагало Р. Мистецтво України XIX століття. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2010.

9. Історія українського мистецтва : у 6 т. Київ : АН УРСР, 1967.
10. Українська художня культура / за ред. Л. Масол. Київ : Вища школа, 2006.
11. Енциклопедія історії України : у 10 т. Київ : Наукова думка, 2005.
12. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість. Київ : Знання, 2005.
13. Пошивайло О. Народна культура українців. Київ : АртЕк, 2001.
14. Рубан В. Український живопис XIX століття. Київ : Наукова думка, 1986.
15. Таранушенко С. Українське мистецтво. Київ : Мистецтво, 1993.

References:

1. Biletskyi P. Ukrainian Art of the Second Half of the 19th Century. Kyiv: Mystetstvo, 1981.
2. Holubets M. History of Ukrainian Culture. Lviv: Svit, 1991.
3. Voropai O. Customs of Our People. Kyiv: Oberih, 1993.
4. Stepovyk D. History of Ukrainian Art. Kyiv: Lybid, 2004.
5. Makarov A. The World of Ukrainian Art. Kyiv: Mystetstvo, 2005.
6. Pavliuk S. Ukrainian Ethnography. Lviv: Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, 2005.
7. Naiden O. Ukrainian Folk Art. Kyiv: Mystetstvo, 2009
8. Shmahalo R. Art of Ukraine of the 19th Century. Lviv: Ivan Franko National University of Lviv, 2010.
9. History of Ukrainian Art: in 6 volumes. Kyiv: Academy

of Sciences of the Ukrainian SSR, 1967.

10. Ukrainian Artistic Culture / edited by L. Masol. Kyiv: Vyshcha Shkola, 2006.

11. Encyclopedia of the History of Ukraine: in 10 volumes. Kyiv: Naukova Dumka, 2005.

12. Lanovyk M., Lanovyk Z. Ukrainian Oral Folk Art. Kyiv: Znannia, 2005.

13. Poshyvailo O. Folk Culture of Ukrainians. Kyiv: ArtEk, 2001.

14. Ruban V. Ukrainian Painting of the 19th Century. Kyiv: Naukova Dumka, 1986.

15. Taranushenko S. Ukrainian Art. Kyiv: Mystetstvo, 1993.

DOI: https://doi.org/10.28925/3041-1505.2026.723
УДК 7.045:355.14]:94(477)

Чуйко Світлана Володимирівна
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна
orcid: 0009-0003-0682-2750,
e-mail: chuyko.svet@gmail.com

Chuyko Svitlana Volodymyrivna
a student of the first (bachelor's) level of higher education,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine
orcid: 0009-0003-0682-2750,
e-mail: chuyko.svet@gmail.com

ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОГО ШЕВРОНУ: ВІД АМАТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА ВІЙСЬКОВОСЛУЖБОВЦІВ ДО СИМВОЛУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

THE PHENOMENON OF THE UKRAINIAN CHEVRON: FROM AMATEUR ART OF MILITARY SERVANTS TO A SYMBOL OF NATIONAL IDENTITY

Анотація. Стаття присвячена феномену українських військових шевронів (нарукавних знаків) як унікального інструменту повернення до української ідентичності та наративів у контексті сучасного конфлікту – російсько-української війни 2014–2026 років. У статті досліджуються процеси трансформації творчої мови українських митців-

військовослужбовців, розглядаються шеврони не лише як функціональний елемент уніформи, а як комплексний інструмент національної ідентифікації, історичної спадкоємності, культурного спротиву та деколонізації.

Методологічну основу дослідження становлять міждисциплінарний підхід, візуальний аналіз емблем, а також історико-культурний та семіотичний методи. У статті проаналізовано як офіційні емблеми бригад, так і особисті патчі військовослужбовців.

Особливу увагу приділено grassroots – походженню (низовому, народному) шевронної символіки. Значна частина сучасних офіційних емблем Збройних Сил України виникли як імпровізовані ескізи, створені військовослужбовцями–аматорами під впливом особистих переживань війни, територіальної приналежності, добровольчих традицій чи колективних цінностей. Ці аматорські дизайни поширювалися в соціальних мережах, резонували з підрозділами та згодом проходили офіційне затвердження в Генеральному штабі ЗСУ відповідно до «Методичних рекомендацій» Міністерства оборони України. Лише у 2025 році було затверджено 163 нові нарукавні знаки, що свідчить про динамічність процесу. Такий механізм демократизації символотворення якісно відрізняється від традиційних ієрархічних (top-down) практик військової геральдики в інших країнах і демонструє, як звичайний військовослужбовець стає співавтором національного наративу.

Важливо підкреслити роль шевронів у відновленні історичної тяглості. Інтеграція архетипних образів, історичних постатей, фольклорних мотивів та сакральних символів відображає прагнення до відновлення національної пам'яті, порушеної внаслідок тривалих процесів русифікації. Встановлено, що процес

створення шевронів є формою колективної творчості, у якій індивідуальний досвід війни трансформується у візуальний код спільних цінностей і смислів. Водночас символіка виконує функцію травмотерапії, мобілізації та формування культурної пам'яті.

На відміну від попередніх досліджень (В. Карпов, О. Кравченко, Л. Назарова, О. Серемуля та ін.), запропоновано системний міждисциплінарний аналіз саме низового походження шевронів як соціокультурного явища, а не поодиноких випадків.

Зроблено висновок, що сучасний український шеврон є не лише елементом військової атрибутики, а й важливим культурним артефактом, який відображає процеси самоідентифікації, суспільної консолідації та боротьби за збереження національної суб'єктності. Він постає як живий артефакт національного відродження, де війна за територію паралельно є війною за ідентичність, а солдати-художники реставрують тисячолітню тяглість української присутності на своїй землі.

Ключові слова: український шеврон, військовий шеврон, нарукавні знаки, військове мистецтво, національна ідентичність, трипільська культура, українська міфологія, руни, культурний спротив, деколонізація, grassroots-процес.

Abstract. The article examines the phenomenon of Ukrainian military chevrons (shoulder sleeve insignia) as a unique instrument for returning to Ukrainian identity and narratives in the context of the contemporary conflict—the Russo-Ukrainian war of 2014–2026. The study explores the transformation of the creative language of Ukrainian artist-soldiers, considering chevrons not merely as a functional element of uniform but as a complex tool of national identification, historical continuity, cultural resistance, and decolonization.

The methodological framework is based on an interdisciplinary approach, visual analysis of emblems, and historical-cultural and semiotic methods. Both official brigade insignia and personal patches of servicemembers are analyzed.

Particular attention is paid to the grassroots origin of chevron symbolism. A significant number of contemporary official emblems of the Armed Forces of Ukraine originated as improvised sketches created by amateur servicemembers under the influence of personal wartime experiences, territorial affiliation, volunteer traditions, and collective values. These amateur designs circulated on social media, resonated with military units, and were later officially approved by the General Staff of the Armed Forces of Ukraine in accordance with the "Methodological Guidelines" of the Ministry of Defense of Ukraine. In 2025 alone, 163 new shoulder sleeve insignia were approved, demonstrating the dynamic nature of this process. Such a mechanism of democratizing symbol creation differs substantially from traditional hierarchical (top-down) practices of military heraldry in other countries and illustrates how an ordinary servicemember becomes a co-author of the national narrative.

The study emphasizes the role of chevrons in restoring historical continuity. The integration of archetypal imagery, historical figures, folkloric motifs, and sacred symbols reflects an effort to revive national memory disrupted by prolonged processes of Russification. It is established that the creation of chevrons constitutes a form of collective creativity in which individual wartime experience is transformed into a visual code of shared values and meanings. At the same time, this symbolism performs functions of trauma processing, mobilization, and the formation of cultural memory.

In contrast to previous studies (V. Karpov, O. Kravchenko, L. Nazarova, O. Seremulia, among others), this article proposes

a systematic interdisciplinary analysis of the grassroots origin of chevrons as a socio-cultural phenomenon rather than isolated cases.

The article concludes that the contemporary Ukrainian chevron is not only an element of military insignia but also an important cultural artifact reflecting processes of self-identification, social consolidation, and the struggle to preserve national subjectivity. It emerges as a living artifact of national revival, where the war for territory is simultaneously a war for identity, and soldier-artists restore the millennia-long continuity of Ukrainian presence on their land.

Keywords: Ukrainian chevron, military chevron, shoulder sleeve insignia, military art, national identity, Trypillian culture, Ukrainian mythology, runes, cultural resistance, decolonization, grassroots process.

Вступ. Як художник, який працює над дослідженням трансформації творчої мови українських художників-військовослужбовців періоду 2014-2025 року, я можу виокремити особливим пластом цінної інформації аматорські малюнки шевронів як візуальної мови ідентифікації, співпричетності та цінностей. Це феномен, коли імпровізовані дизайни, натхненні особистими переживаннями та культурною спадщиною, згодом можуть бути офіційно затверджені командуванням і стати символами цілих бригад. Це справжній діючий процес демократизації мистецтва, де звичайний солдат стає творцем національного наративу, повертаючи Україну до її коренів через візуальну мову.

Постановка проблеми. Українські військові шеврони перетворилися з функціонального елемента уніформи на комплексний феномен візуальної культури: маркер ідентифікації, історичної спадкоємності, національної самоідентифікації, культурного спротиву та деколонізації.

Вони поєднують глибинні пласти спадщини (трипільські мотиви, руни, козацькі символи) з сучасним опором і поверненням пригніченої ідентичності, впливаючи на суспільну свідомість поза армією. Комплексне осмислення цього багатогранного явища залишається недостатнім, що визначає актуальність дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історіографію становлення української військової символіки, джерельну базу дослідження проблеми на основі національних історичних традицій аналізує Віктор Карпов [5]. Той же автор аналізує роль видання «Знак» Українського геральдичного товариства як джерела та складової історіографії дослідження військової символіки України [8].

Упродовж 2014–2025 років з'явилася низка досліджень щодо ролі та генези візуальної айдентики у визначенні державної приналежності, зокрема питання символічного означення військових частин та підрозділів. У статті В. Карпова [6] фіксується початковий етап формування сучасної української військової символіки. Автор аналізує період 1992–1994 рр. – час формування перших офіційних нарукавних знаків Збройних Сил України. У статті встановлено, що ранні проєкти нарукавних знаків частково зберігали формальні та колористичні риси радянської військової емблематики. Водночас простежується цілеспрямований процес вироблення нової символічної системи на рівні держави. До композиції інтегруються національні маркери – Тризуб, калина, колосся пшениці та державний прапор. Той же автор в більш пізньому дослідженні [7] спростовує твердження про запозичення нарукавних знаків у іноземних армій (робота М. Слободянюка [15] [с. 27–40], аналізуючи історично-хронологічний розвиток

процесу, згадуючи, що з'являються ініціативи фізичних осіб – військовослужбовців щодо розробки символіки бригад. У роботі О. В. Кравченко, К. В. Безмеліциної [9] акцент робиться на особливостях дизайнерських рішень нарукавних знаків, виявленні типових творчих прийомів: використання контрастних кольорів, рублених шрифтів, стилізації військової атрибутики, динамічних композицій та текстур. Автори доводять, що такі засоби активізують емоційне сприйняття. Декілька наукових напрацювань присвячені символіці окремих бригад. Олесь Серемуля [14] досліджує символіку та дизайни Сил Спеціальних Операцій ЗСУ, Микола Чмир [16] описує принцип та особливості розробки нарукавних емблем корпусів Десантно-штурмових військ Збройних Сил України.

Назарова Л. О. [12] проводить міждисциплінарний аналіз воєнної символіки, що сформувалася в українському культурному просторі впродовж російсько-української війни у 2022–2025 років, акцентує увагу на появі цілого пласту нових візуальних образів, слів, виразів, які з'явилися під впливом війни і є унікальними, а з іншого боку – спираються на фольклорні архетипи. Аналізує ключові образи (Привид Києва-характерник, Свята Джавеліна – Богородиця-Заступниця, Пес Патрон – тотемний охоронець, «Байрактар» – сакралізована зброя, Азовсталь – міфологізоване місце сили) підкреслюючи роль символіки в травмотерапії, мобілізації та формуванні культурної пам'яті в умовах війни.

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми. Незважаючи на наявність досліджень, присвячених військовій символіці України, низка важливих аспектів цієї проблематики залишається недостатньо опрацьованою. Передусім це стосується феномену низового походження сучасних українських військових

шевронів, який варто розглядати не як поодинокі випадки індивідуальної творчості, а як цілісне соціокультурне явище. Механізм поступового й органічного переходу від індивідуальних аматорських ескізів, створених військовослужбовцями під впливом особистого досвіду війни та прагнення самоідентифікації та деколонізації до офіційно затверджених емблем, що репрезентують окремі бригади та роди військ – це демократизація процесу символотворення. Водночас цей процес можна розглядати і як важливий механізм культурного спротиву та відновлення історичної тяглості в умовах тривалої війни. Таким чином, зазначені аспекти – передусім феномен низового походження шевронної символіки та його якісна відмінність від традиційних ієрархічних (top-down) практик формування військової геральдики в інших країнах – досі не стали предметом системного міждисциплінарного аналізу, що й зумовлює наукову новизну та актуальність запропонованого дослідження.

Мета статті проаналізувати еволюцію українських військових шевронів від низових аматорських дизайнів до офіційно затверджених емблем Збройних Сил України, з'ясувати роль інтеграції трипільської, рунічної, козацької та міфологічної символіки у формуванні сучасної національної ідентичності в контексті війни.

Виклад основного матеріалу дослідження. Досліджуючи кейси художників-військовослужбовців, виявилось, що є окремий пласт художніх робіт, створених аматорами, які заслуговують окремої уваги. Приступаючи до служби, військові обирають собі позивний, який є їх особливим ідентифікатором, а також багато з них хочуть мати і власний візуальний знак – шеврон. Найчастіше бажання створити візуальний образ з'являється під впливом загальних цінностей, мети, особистих якостей

чи територіальної приналежності, що об'єднує певну групу людей. Також власну ідентичність завжди хочуть підкреслити добровольчі формування. Ці факти вже самі по собі кажуть про те, що шеврон – це потужний інструмент, який виконує не лише практичну функцію ідентифікації підрозділів, а й слугує інструментом для відродження української єдності та ідентичності.

Одна з ключових особливостей українського шеврону – його grassroots-походження. Grassroots – це термін, що позначає низовий, народний або зароджений знизу процес, рух чи ініціативу. Він походить від англійського слова «grassroots», що перекладається як «коріння трави». Ці рухи вважаються щирими і не імітують ініціативи, а справді відображають органічні настрої та потреби громадян, без втручання політичних лобістів, корпорацій чи інших зацікавлених еліт, які могли б штучно створювати видимість масового руху (так зване астротурфінг або astroturfing).

Створення військових шевронів українськими солдатами постає як акт свідомого пошуку та реконструювання національної ідентичності. Російська пропаганда, що акцентує наратив про «один народ» і «братні зв'язки», слугує інструментом культурної асиміляції, заперечуючи самостійність української нації та ігноруючи століття колоніального гноблення, русифікації та стирання етнічних маркерів під час імперського та радянського періодів. У відповідь на цю екзистенційну загрозу, військовослужбовці звертаються до глибинних шарів національної спадщини – трипільської символіки, давніх рун, міфологічних мотивів та історичних архетипів, – аби через візуальну мову шевронів відновити стерті наративи. Цей процес не є випадковим: він відображає колективну травму та опір, де індивідуальний

акт малювання емблеми стає механізмом деколонізації свідомості, перетворюючи шеврон на символ не лише військової єдності, але й відновленої суб'єктності нації, яка століттями боролася за збереження своєї унікальності проти імперських наративів єдності, що насправді маскують домінацію. Таким чином, шеврони виступають як артефакти культурного спротиву, підкреслюючи, що війна за територію є водночас війною за ідентичність, де солдати, через творчість, реставрують історичну тяглість і протидіють спробам стерти українську самобутність.

Аматорські ідеї поширюються в соціальних мережах, де військовослужбовці діляться дизайнами. Якщо дизайн резонує з підрозділом, він може бути поданий на затвердження до Генерального штабу ЗСУ і стати офіційним.

Процедура створення та затвердження нарукавних знаків регламентується «Методичними рекомендаціями щодо окремих питань розвитку і впровадження військової символіки у Збройних Силах України», затвердженими Міністром оборони України 14 січня 2020 року. Право на свій нарукавний знак має кожна окрема військова частина, орган військового управління, вищий військовий навчальний заклад, установа та організація. З метою розробки та (або) затвердження нарукавного знака командир (начальник, директор) надсилає на адресу Центрального управління розвитку матеріального забезпечення Міноборони України клопотання на розробку, одним із пунктів якого є історичні відомості. [3],[4] Згідно даних Міністерства оборони України, протягом 2025 року затверджено 163 нові нарукавні знаки для військових частин та підрозділів [2].

Шеврони в українській армії мають коріння в традиціях Київської Русі, де символи на щитах та прапорах

ідентифікували воїнів. У період Української Народної Республіки (1917–1920) Симон Петлюра запровадив нарукавні знаки з тризубом, які стали прообразом сучасних шевронів ЗСУ.

Історичні постаті, події та символіка. Тризуб, центральний елемент багатьох шевронів, є давнім символом, пов'язаним з князем Володимиром Великим (X століття)(Іл.2). Він символізує волю до свободи, а його форма інтерпретується як слово «ВОЛЯ» у стилізованому письмі. У воєнний час тризуб стає маркером опору, інтегруючись у дизайни бригад (Іл.1).





Іл.1.Нарукавний знак 12-тої окремої важкої механізованої бригади. Іл.2.Цегла з тризубом князя Володимира, кін. X ст. (знайдена в 1908 році в руїнах Десятинної церкви)

Використання булави (Іл.4) на шевронах Збройних Сил України (Іл.3) сягає козацької доби, коли вона з бойової зброї перетворилася на один із головних клейнодів влади гетьмана – зокрема таких діячів, як Богдан Хмельницький, Іван Мазепа та Пилип Орлик. У XVI–XVIII століттях булава символізувала верховну військову й державну

владу, а після занепаду Гетьманщини зберіглася як знак незалежності та державності. У період Української революції 1917–1921 років і особливо після 1991 року ця символіка була відроджена, а в сучасних ЗСУ офіційно закріплена в межах реформ військової геральдики 2014–2020 років. Булава присутня на шевронах Командування окремих родів сил/військ, як-от Командування Сил територіальної оборони, Командування сил логістики, Командування Сил підтримки, Командування Медичних сил, Командування Десантно-штурмових військ, Командування морської піхоти.





Іл.3. Нарукавний знак Генерального штабу Збройних Сил України. Іл.4. Булава Богдана Хмельницького з носорожого рогу, Музей Війська Польського, Варшава

В основі емблеми Окремої президентської бригади імені Богдана Хмельницького (Іл. 5) лежить «Сердюцька зоря» (Іл.6) – сяючий хрест і пірначі (різновид булави у козаків). Сердюки – це бійці піхотних частин XVII – XVIII століть. Наймали їх гетьмани в якості власної гвардії. А козаки нерідко ставилися до них негативно – хто ж

береться за військову справу за гроші?

За часів УНР традиція сердюцьких військ відродилася. З українізованих військових частин колишньої Російської імператорської армії були створені дві Сердюцькі дивізії. Традицію сердюків продовжив і гетьман Скоропадський: його уряд набрав з дітей хліборобів Сердюцьку дивізію для власної охорони.





Іл.5.Шеврон Окремої президентської бригади імені Богдана Хмельницького Іл.6.«Сердюцька зоря» - кокарда Сердюцької дивізії, 1918 р

Історичні фігури, як козаки чи князі, інтегруються для підкреслення спадкоємності. Шеврони з козаком на коні нагадують про боротьбу за незалежність. Наприклад, нарукавний знак 110-ї ОБрТрО (Іл.7,8) має вигляд геральдичного щита на жовтому тлі та синьою зубчатою главою, оздоблений синім кантом. Центральним елементом емблеми є козак з мушкетом на плечі, який символізує готовність до захисту рідної землі та відданість принципам патріотизму.

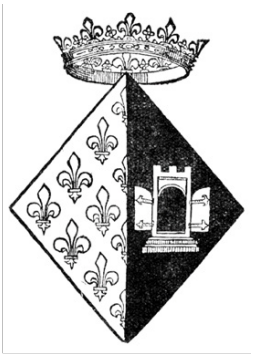




Іл.7.Нарукавний знак 110 ТрО (Запоріжська обл.)
Іл.8.Нарукавний знак 110 ТрО (Запоріжська обл.)

155 окрема механізована бригада імені Анни Київської – в символіці (Іл.9)враховано як її почесне найменування, так і особливості її формування на французьких теренах, використано елементи фамільного герба.(Іл.10)





Іл.9.Шеврон 155 окремої механізованої бригада імені Анни Київської. Іл. 10. Уявний герб Анни в XVII ст.

19 армійський корпус – у символіці корпусу (Іл.11), який сформовано на колишніх теренах Чорноморського козацького війська, використано символи з їх першого

прапора (Іл.12), який, за спогадами, було збережено під час руйнування Січі.





Іл.11.Шеврон 19 армійського корпусу. Іл. 12. Прапор Чорноморського козацького війська (1792–1860)

На офіційному нарукавному знаку 93-ї окремої механізованої бригади «Холодний Яр» (Іл.13) зображено чорного крука та дубове листя. Войовничий птах символізує шалений спротив, розум, довголіття, хоробрість. А дубове листя нагадує про гайдамацький дуб та повстанський рух Максима Залізняка (Іл.14) часів Коліївщини.[11]





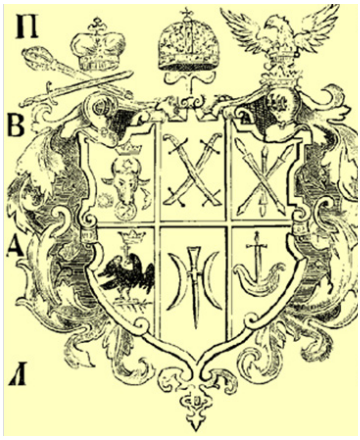
Іл.13.Нарукавний знак 93-ї окремої механізованої бригади «Холодний Яр». Іл.14.Повстанці під дубом

(ілюстрація до «Гайдамак» О. Сластіона)

В символіці нарукавного знака військової частини А5143 (Іл.15) використано перехрещені шаблі клинками додолу, осяяні хрестами, та хрести з розширеними кінцями. Такі символи використовувалися у гербах роду Могил. (Іл.16)

Під управлінням одного з представників цього роду – видатного українського політичного, освітнього і церковного діяча Петра Могили – перебувала Києво-Могилянська академія. До її володінь входив Києво-Братський монастир з його землями Пущі-Водиці, що вказує на місце розташування військової частини.





Іл.15.Шеврон військової частини А5143. Іл.16. Герб Петра Могили

Знак на нашивці 13-тої бригади оперативного призначення «Хартія» (Іл.17) є стилізованим варіантом рівнокінцевого хреста, який має глибоке історичне та символічне значення в Україні. Білий рівнокінцевий хрест історично вважається хоругвою (прапором) козацтва. Його зображення можна знайти на козацьких прапорах 1651 року та прапорі гетьмана Богдана Хмельницького (Іл.18).





Іл.17.Нашивка 13 БрОП «Хартія». Іл.18.Прапор гетьмана Богдана Хмельницького

28-ма окрема механізована бригада носить почесну назву на честь Лицарів Зимового Походу – учасників Першого зимового походу. Це похід Армії Української Народної Республіки тилами Червоної та Добровольчої армій під проводом Михайла Омеляновича-Павленка, що тривав з 1919 по 1920 рік. Головним завданням Зимового Походу було збереження присутності української армії на українській території шляхом партизанських дій, у той час як її головний отаман Симон Петлюра у справах державної важливості перебував зі своїм штабом у Варшаві. Центральний елемент шеврона – залізний хрест (Іл.19), і це одна з нагород Української визвольної війни 1917-1921 років. І що важливо – єдина бойова відзнака армії УНР (Іл.20).





Іл.19.Нарукавний знак 28-ма окрема механізована бригада імені Лицарів Зимового Походу. Іл.20.Залізний Хрест (другий випуск)

58-ма окрема мотопіхотна бригада імені гетьмана Івана Виговського названа на честь Гетьмана Війська Запорозького та має шеврон (Іл.21), де зображений фірмовий гетьманський герб. А ще – латинське гасло «Simul ad victoriam», що в перекладі – «Разом до перемоги». Отже, у центрі шеврона – герб родини Виговських, що є різновидом герба абданк (Іл.22). Саме такі герби використовувались як родові герби кількох польських, литовсько-білоруських, українських шляхетських родів за часів Королівства П'ястів, Речі Посполитої. Цікаво: саме таким гербом володіли й Богдан та Юрій Хмельницькі.





Іл.21.Нарукавний знак 58-мої окремої мотопіхотної бригади імені гетьмана Івана Виговського Іл.22.Герб Івана Виговського за першим привілеєм. Відбиток печатки 1664 року.

72-га окрема механізована бригада імені Чорних Запорожців має на шевроні череп і напис «Україна або смерть» (Іл.23). Названа на честь Чорних Запорожців – військового формування часів УНР. Це елітне військове формування кавалерії армії Української Народної Республіки існувало з 1918 по 1920 рік. На емблемі 72-ї бригади красується зворотна частина знамена чорних запорожців (Іл.24) – зображення «Адамової голови» (череп із двома кістками) і напис «Україна або смерть». [10]





Іл.23.Нарукавний знак 72-гої окремої механізованої бригади, 2025 рік. Іл.24.Прапор полку Чорних запорожців армії УНР

Трипільська символіка, руни та українські орнаменти. Трипільськакультура(IV–IIIтис.дон.е.),однзнайдавніших на території України, надихає на символи спіралей, хвиль та геометричних візерунків, що символізують родючість та циклічність життя. У шевронах це проявляється через абстрактні мотиви, подібні до трипільської кераміки. Наприклад, деякі емблеми повітряно-десантних військ включають спіралеподібні елементи, що нагадують трипільські орнаменти, символізуючи зв'язок з прадавньою землею.

Українські «руни» (давні символи, подібні до скандинавських, але з локальними варіаціями) та традиційні орнаменти (вишивка, петриківський розпис) інтегруються в шеврони для підкреслення етнічної унікальності. Орнаменти часто з'являються як бордюри чи фони, наприклад, у патчах з геометричними візерунками, що символізують єдність.

З'явилися патчі, які використовують не як ідентифікатори окремих підрозділів, а як символ приналежності до військових. До таких відносяться патчі-оберіги (Іл.25).



Іл.25.Патч- оберіг з рунічною символікою
Руна Агісх'яльм (Ægishjálmr), відомий також як «Шолом Жаху».

Основна семантична функція знаку полягає у забезпеченні магічного захисту носія та психологічному придушенні волі супротивника. Центральна точка інтерпретується як душа або свідомість людини. Від центру розходяться промені, що символізують психічні аспекти особистості. Кінцеві відгалуження та додаткові елементи на периферії позначають взаємодію з зовнішнім світом, зокрема з ворогами чи небезпеками. Знак у сагах та фольклорі асоціюється з надприродною силою,

здатністю «паралізувати поглядом» або «заморожувати» супротивника, що має паралелі з мотивом «зміїного погляду» чи «очей василіска».

У XXI столітті Агісх'яльм набув нового значення в контексті військової символіки. Деякі військові підрозділи (зокрема, у складі добровольчих формувань та спеціальних підрозділів) використовують його як елемент нарукавної нашивки для маркування психологічної стійкості та готовності до бою, захисної функції (оберіг від фізичної та психічної загрози), символічної апеляції до вищих сил чи архетипічної сили предків.

Символ руни Альгіз (Algiz / Eolh / Elhaz) (зображення зліва) на шевронах пошукового загону «Плацдарм» (Іл.26), який займається пошуком та евакуацією загиблих і зниклих безвісти, використовується саме як оберіг і знак захисту душ загиблих воїнів, а також захисту самих пошуковців під час роботи в небезпечних зонах (біля лінії фронту, під обстрілами).[19] Знак на правому шевроні – це руна Одал (Othala / Odal / Ethel) у класичній формі. Основне значення в традиційній рунічній символіці:

Спадщина, рід, предки, родина, дім, батьківщина.

Власність, спадок, коріння, зв'язок поколінь.

Батьківщина як священна земля предків, захист спадщини.

У контексті пошукової групи «Плацдарм» цей символ набуває глибокого патріотичного й меморіального сенсу: він уособлює повернення загиблих воїнів додому – до рідної землі, до родини, до вічної пам'яті нації. Це знак, що пошуковці не просто знаходять тіла, а повертають спадщину України – її синів і дочок – на батьківщину, яку вони захищали.



Іл.

Нарукавний знак елітного спецпідрозділу Головного управління розвідки (ГУР) Міністерства оборони України «Kraken» (Іл.27) складається з кількох ключових елементів, кожен із яких має своє значення:



Іл.27. Нарукавний знак спецпідрозділу ГУР «Kraken».

Символіка цього знака уособлює силу, непередбачуваність та смертоносну хватку бійців, які завдають раптових ударів по ворогу. Головний символ підрозділу – міфічна морська істота Кракен, що

підіймається з глибин, аби нищити ворогів, уособлює легке знищення цілі на полі бою.[1]

Руна Тейваз (стрілка вгору) – руна воїна, яка символізує мужність, честь і шлях справжнього бійця.

1654: Рік заснування Харкова, міста, з якого бере початок цей підрозділ. Це код ідентичності та пам'ять про витоки.

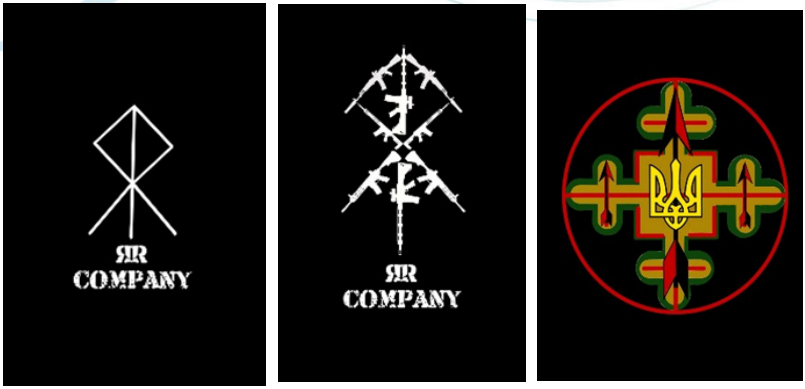
Особиста емблема ідентифікації військової – снайперки (Іл.28), з використанням орнаментів традиційної української вишивки хрестиком як основи, на якій тримається решта символів – зашифрований позивний та ідентифікатори військової професії – снайпер.[18]



Іл.28.Репліка особистого шеврону Тетяни Хіміон «Танго».

Етапи аматорської роботи (Іл.29) – розробки шеврона (Іл.30) для відділення командиром Ярославом Буря, в який закладено як державні символи – герб, так і рунічні.[17]

Руна Одал (Отал) символізує власність, спадщину та належність до певного роду або землі. Руна Isa (Іса) – символ концентрації, самодисципліни, перерви для внутрішнього переосмислення та стабільності.



Іл.29. Ескізи до шеврону



Іл.30.Шеврон відділення ЯР, розроблений командиром Ярославом Буря, позивний «Яр»

Міфологія та народна символіка. Міфологічні мотиви домінують у багатьох дизайнах. Архангел Михаїл (захисник воїнів) з'являється з мечем та щитом з тризубом, символізуючи перемогу над злом. Дракони, вовки та орли – елементи слов'янської міфології – представляють силу та свободу. Шеврон з «Перемогою Ангелом» (Victory Angel) ілюструє солдата з крилами, що тримає щит з тризубом,

натхненний міфами про небесних захисників.

В нарукавному знаку 153 окремої механізованої бригади (Іл.31) реалізовано символіку механізованого підрозділу через ретроспективу літописних згадок про «Повість временних літ», де було описано легендарний похід київського князя Олега Віщого на Царгород, під час якого Олег звелів зробити своїм воїнам колеса і поставити на них кораблі.



Іл.31.Шеврон 153 окремої механізованої бригади

Шеврон «Вовків Да Вінчі» (Іл.32) виник у 2014 році майже одночасно з появою самого підрозділу, який тоді був ротою добровольців – Першою окремою штурмовою ротою.

В його основі – три вовки. Вовк – тотемна тварина, яка є оберегом та символом батальйону. Це войовнича тварина, яка має глибоке коріння в українській міфології. Коли вовки збираються до зграї, її вже неможливо перемогти. Вовкулака в українській міфології уособлює міфологічного воїна з надприродними здібностями, корені якого сягають українського фольклору та легенд про козаків-характерників, здатних перетворюватися на вовків.

Образ вовка в своїй символіці використовують також Сили спеціальних операцій Збройних сил України (Іл.33). Також присутній Двозуб – перший родовий знак київських князів, а саме Святослава Хороброго (938-972 рр).[13]





Іл.32.Шеврон «Вовків Да Вінчі». Іл.33.Знак Сил спеціальних операцій Збройних сил України

На шевроні військової частини А4122 (Іл.34) використано мотиви прапора Київського полку другої половини XVII ст., що вказує не лише на розташування військової частини, а й на готовність до захисту Батьківщини. При цьому фламберг (меч з лезом хвилястої форми) (Іл.35) асоціюється зі зброєю архистратига Михаїла – покровителя Київської землі.





Іл.34.Шеврон 210-ого окремого штурмового полку. Іл.35.Меч «Фламберг»

82-га окрема десантно-штурмова бригада (неофіційна назва «Боривітер») має на шевроні(Іл.36) образ хижого птаха – сокола роду боривітер, що символізує швидкість, силу, рішучість та здатність долати перешкоди. Боривітра часто згадували у українських казках, прислів'ях та піснях як символ охорони, спостережливості та сили.



Іл.36.Нашивка 82-гої ОДШБ («Боривітер»)

Висновки. Феномен українського військового шеврону в умовах російсько-української війни є яскравим проявом демократизації формування символічного простору та культурного спротиву. Те, що починалося як індивідуальні ескізи, намальовані солдатами без професійної художньої освіти, швидко перетворювалося на колективно визнані емблеми підрозділів, а згодом – на офіційні нарукавні знаки бригад Збройних Сил України. Цей grassroots-процес – від аматорського малюнка до затвердженого символу держави демонструє, як у кризові часи звичайні захисники стають співавторами національного наративу.

Інтеграція в шеврони елементів прадавньої спадщини – трипільських спіралей і ромбів, рунічних знаків, козацьких клейнодів, міфологічних образів та історичних мотивів – не є випадковою. Це свідоме звернення до глибинних шарів колективної пам'яті, які століттями піддавалися русифікації, забуттю чи запереченню. Кожен такий символ стає актом деколонізації свідомості: воїн не просто носить нашивку – він візуально проголошує тисячолітню тяглість української присутності на цій землі. Таким чином, сучасний український шеврон перестає бути лише утилітарним елементом уніформи. Він перетворюється на живий артефакт національного відродження.

Феномен українського військового шеврону має не лише культурологічне, а й історико-стратегічне значення. Він демонструє, як у збройному конфлікті паралельно відбувається боротьба за територію та за збереження національної пам'яті, культурних коренів і суб'єктності. Шеврон, створений військовослужбовцями на основі власних ескізів і згодом офіційно затверджений, виступає механізмом конструювання ідентичності. Його еволюція від індивідуального творіння до символу бригади ілюструє ефективність низового підходу до формування наративів,

що сприяють суспільній консолідації.

Аналіз цього явища дозволяє зрозуміти роль символіки як інструменту не тільки ідентифікації, а й культурного спротиву та відтворення історичної тяглості в умовах війни.

Список використаних джерел:

1. Сьогодні розповідаємо про нашу емблему. instagram. KRAKEN 1654 - ПБС 3 Армійського Корпусу. 28.09.2025. URL: https://www.instagram.com/p/DPJm6e0jPwI/ (дата звернення: 07.03.2026).

2. Протягом 2025 року затверджено 163 нові нарукавні знаки для військових частин та підрозділів. Міністерство оборони України. 27.10.2025. URL: https://mod.gov.ua/news/protyagom-2025-roku-zatverdzheno-163-novi-narukavni-znaki-dlya-vijskovih-chastin-ta-pidrozdiliv (дата звернення: 01.03.2026).

3. Як подати заявку на розробку нарукавного знаку — покрокова інструкція. Міністерство оборони України. 16.09.2025. URL: https://mod.gov.ua/news/protyagom-2025-roku-zatverdzheno-163-novi-narukavni-znaki-dlya-vijskovih-chastin-ta-pidrozdiliv (дата звернення: 01.03.2026).

4. Як Мінооборони створює військову символіку: від ідеї до унікального знака підрозділу. Міністерство оборони України. 26.07.2025. URL: https://mod.gov.ua/news/yak-minoboroni-stvoryuye-vijskovu-simvoliku-vid-ideyi-do-unikalnogo-znaka-pidrozdilu (дата звернення: 01.03.2026).

5. Карпов В. Проблеми становлення військової символіки України 1991-2012 рр. «Військово-історичний вісник». 2013.232с.

6. Карпов В. Генеза загальновійськового нарукавного знаку за видами військ, нарукавні знаки військових частин

та установ Збройних Сил України. «Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв» № 2’2015 (ISSN 2226-3209).Сс.171-173.

7. Карпов В. Становлення символіки військових частин збройних сил України Elib.nakkkim.edu.ua. 01.01.2019. 17с. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/258?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 04.03.2026).

8. Карпов В. Вісник Українського геральдичного товариства «Знак» як джерело дослідження військової символіки. www.academia.edu. 01.01.2016. URL: https://www.academia.edu/25276232/ (дата звернення: 26.02.2026).

9. Кравченко О., Безмеліцина К. Символіка та графічні прийоми у військово – патріотичній айдентиці. Український мистецтвознавчий дискурс, 2024, Вип. 4, Сс.99–105.

10. Куліш О. Бригада Чорних Запорожців: історія від УНР до ЗСУ. Homester. 20.10.2025. URL: https://homester.com.ua/ru/brygada-chornyh-zaporozhcziv-istoriya-vid-unr-do-zsu/ (дата звернення: 01.03.2026).

11. Кухариг Н. Чорний крук та дубове листя: що означає шеврон легендарної 93-ї ОМБр. TELEGRAF. 10.01.2025. URL: https://news.telegraf.com.ua/ukr/ukraina/2025-01-10/5893661-chorniy-kruk-ta-dubove-listya-shcho-oznachae-shevron-legendarnoi-93-ombr (дата звернення: 01.03.2026).

12. Назарова Л. Воєнна символіка України (2022–2025): фольклорна генеза, типологія, функціональне навантаження. «Наукові записки. Серія: Філологічні науки».. 2025. Т. 2. Сс.121–128

13. Назарова М. Вовчу зграю неможливо перемогти: що означає шеврон «Вовків Да Вінчі». TELEGRAF. 14.01.2025. URL: https://news.telegraf.com.ua/ukr/ukraina/2025-01-14/5894167-volchyu-stayu-nevozmozhno-

pobedit-chto-oznachaet-shevron-volkov-da-vinchi (дата звернення: 01.03.2026).

14. Серемуля О. Дизайн символіки сил спеціальних операцій України:становлення та розвиток. Записки Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника. 2025. Вип. 17(33). с.604.

15. Слободянюк М.В. Передумови появи та становлення нарукавної емблематики Сухопутних військ Збройних сил України (1992 – 2012): дис. канд. іст. наук: 07.00.06 / Інс-т. української археографії та джерелознавства ім. М.С.Грушевського НАН України / Михайло Васильович Слободянюк. – Київ,2017.233с

16. Чмир М. Птах на двох: нарукавні емблеми корпусів Десантно-штурмових військ Збройних Сил України. «Знак» Українського геральдіческого товариства. 2025.

17. Чуйко С. Інтерв'ю з Малиш Олександрою Романівною «Особисті малюнки нареченого-військового, що зник безвісти», [Telegram] : нотатки. – [17.10.2025]. – Режим доступу: архів автора.

18. Чуйко С. Інтерв'ю з Хіміон Тетяною Петрівною [Telegram] : нотатки . – [17.10.2022]. – Режим доступу: архів автора.

19. Юков О. Facebook. URL: https://www.facebook.com/aleksej.ukov (дата звернення: 01.03.2026).

References:

1.KRAKEN 1654 – PBS 3 Armiiskoho Korpusu. (2025). Sohodni rozpovidaiemo pro nashu emblem [Today we tell about our emblem]. Instagram. Available at: https://www.instagram.com/p/DPJm6e0jPwI/ (accessed 07 March 2026). [in Ukrainian]

2.Ministerstvo oborony Ukrainy. (2025). Protiahom 2025 roku zatverdzheno 163 novi narukavni znaky dlia viiskovykh

chastyn ta pidrozdiliv [During 2025, 163 new sleeve insignia for military units were approved]. Available at: https://mod.gov.ua/news/protyagom-2025-roku-zatverdzheno-163-novi-narukavni-znaki-dlya-vijskovih-chastin-ta-pidrozdiliv (accessed 01 March 2026). [in Ukrainian]

3.Ministerstvo oborony Ukrainy. (2025). Yak podaty zaiavku na rozrobku narukavnoho znaku — pokrokova instruktsiia [How to submit an application for the development of a sleeve insignia — step-by-step instruction]. Available at: https://mod.gov.ua/news/protyagom-2025-roku-zatverdzheno-163-novi-narukavni-znaki-dlya-vijskovih-chastin-ta-pidrozdiliv (accessed 01 March 2026). [in Ukrainian]

4.Ministerstvo oborony Ukrainy. (2025). Yak Minoborony stvoriuie viiskovu symvoliku: vid idei do unikalnoho znaka pidrozdilu [How the Ministry of Defense creates military symbols: from idea to a unique unit insignia]. Available at: https://mod.gov.ua/news/yak-minoboroni-stvoryuye-vijskovu-simvoliku-vid-ideyi-do-unikalnogo-znaka-pidrozdilu (accessed 01 March 2026). [in Ukrainian]

5.Karpov, V. (2013). Problemy stanovlennia viiskovoi symvoliky Ukrainy [Problems of formation of Ukrainian military symbolism]. Viiskovo-istorychnyi visnyk. [in Ukrainian]

6.Karpov, V. (2015). Heneza zahalnoviiskovoho narukavnoho znaku za vydamy viisk, narukavni znaky viiskovykh chastyn ta ustanov Zbroinykh Syl Ukrainy [Genesis of the general military sleeve insignia by branches of service and sleeve insignia of military units and institutions of the Armed Forces of Ukraine]. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 2. [in Ukrainian]

7.Karpov, V. (2019). Stanovlennia symvoliky viiskovykh chastyn Zbroinykh Syl Ukrainy [Formation of the symbols of military units of the Armed Forces of Ukraine]. Available at:

https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/258 (accessed 04 March 2026). [in Ukrainian]

8.Karpov, V. (2016). Visnyk Ukrainskoho heraldychnoho tovarystva “Znak” yak dzherelo doslidzhennia viiskovoi symvoliky [The Bulletin of the Ukrainian Heraldic Society “Znak” as a source for the study of military symbolism]. Available at: https://www.academia.edu/25276232/ (accessed 26 February 2026). [in Ukrainian]

9.Kravchenko, O., & Bezmelitsyna, K. (2024). Symvolika ta hrafichni pryiomy u viiskovo-patriotychnii aidentytsi [Symbolism and graphic techniques in military-patriotic identity]. Teoriia ta praktyka dyzainu, 34. [in Ukrainian]

10.Kulish, O. (2025). Bryhada Chornykh Zaporozhtsiv: istoriia vid UNR do ZSU [The Black Zaporozhians Brigade: history from the Ukrainian People’s Republic to the Armed Forces of Ukraine]. Available at: https://homester.com.ua/ru/brygada-chornyh-zaporozhcziv-istoriya-vid-unr-do-zsu/ (accessed 01 March 2026). [in Ukrainian]

11.Kukharyh, N. (2025). Chornyi kruk ta dubove lystia: shcho oznachaie shevron lehendarnoi 93-yi OMBR [Black raven and oak leaves: what the chevron of the legendary 93rd Mechanized Brigade means]. Available at: https://news.telegraf.com.ua/ukr/ukraina/2025-01-10/5893661-chorniy-kruk-ta-dubove-listya-shcho-oznachae-shevron-legendarnoi-93-ombr (accessed 01 March 2026). [in Ukrainian]

12.Nazarova, L. (2025). Voienna symvolika Ukrainy (2022–2025): folklorna heneza, typolohiia, funktsionalne navantazhennia [Military symbolism of Ukraine (2022–2025): folkloric genesis, typology, and functional load]. Naukovi zapysky. Seriia: Filolohichni nauky, 2. [in Ukrainian]

13.Nazarova, M. (2025). Vovchu zghraiu nemozhlyvo peremohty: shcho oznachaie shevron “Vovkiv Da Vinchi” [A wolf pack cannot be defeated: what the “Da Vinci

Wolves" chevron means]. Available at: https://news.telegraf.com.ua/ukr/ukraina/2025-01-14/5894167-volchyu-stayu-nevozmozhno-pobedit-chto-oznachaet-shevron-volkov-da-vinchi (accessed 01 March 2026). [in Ukrainian]

14.Seremulia, O. (2025). Dyzain symvoliky Syl spetsialnykh operatsii Ukrainy: stanovlennia ta rozvytok [Design of the symbolism of the Special Operations Forces of Ukraine: formation and development]. Zapysky Lvivskoi natsionalnoi naukovoi biblioteky Ukrainy im. V. Stefanyka, 7. [in Ukrainian]

15.Slobodianiuk, M. V. (2017). Peredumovy poiavy ta stanovlennia narukavnoi emblematyky Sukhoputnykh viisk Zbroinykh syl Ukrainy (1992–2012) [Prerequisites for the emergence and formation of sleeve emblems of the Land Forces of the Armed Forces of Ukraine (1992–2012)]. PhD dissertation. Kyiv. [in Ukrainian]

16.Chmyr, M. (2025). Ptakh na dvokh: narukavni emblemy korpusiv Desantno-shturmovykh viisk Zbroinykh Syl Ukrainy [A bird for two: sleeve emblems of the corps of the Air Assault Forces of the Armed Forces of Ukraine]. Znak: Visnyk Ukrainskoho heraldychnoho tovarystva. [in Ukrainian]

17.Chuiko, S. (2025). Interviu z Malysh Oleksandroiu Romanivnoiu "Osobysti maliunky narechenoho-viiskovoho, shcho znyk bezvisty" [Interview with Oleksandra Malysh "Personal drawings of a missing soldier fiancé"]. Telegram notes, 17 October. Author's archive. [in Ukrainian]

18.Chuiko, S. (2022). Interviu z Khimion Tetianoiu Petrivnoiu [Interview with Tetiana Khimion]. Telegram notes, 17 October. Author's archive. [in Ukrainian]

19.Yukov O. Facebook [Facebook]. Available at: https://www.facebook.com/aleksej.ukov (accessed 01 March 2026). [in Ukrainian]

DOI: https://doi.org/10.28925/3041-1505.2026.724
УДК 745.51:398.3(100)

Ольга Школьна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри образотворчого мистецтва,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
ORCID ID: 0000-0002-7245-6010
e-mail: o.shkolna@kubg.edu.ua

Olga Shkolna,
doctor of Art History, Professor,
professor of department of fine art,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
ORCID ID: 0000-0002-7245-6010
e-mail: o.shkolna@kubg.edu.ua

РОЗПИСНІ ЯЙЦЯ У ТРАДИЦІЙНІЙ КУЛЬТУРІ РІЗНИХ НАРОДІВ СВІТУ

PAINTED EGGS IN THE TRADITIONAL CULTURE OF DIFFERENT PEOPLES OF THE WORLD

Анотація. У багатьох народів світу яйце шанується як символ життя, оскільки зародок, що знаходиться всередині, дарує надію на пробудження та оновлення природи, продовження роду. Відома теза при цьому – курка чи яйце? Обов'язково має на увазі під останнім вітальну життєву енергію. Один із найдавніших ритуалів прикраси яєць, їх декорування відомий у зороастрійців, місця компактного проживання яких пов'язані з Азербайджаном, Індією та Іраном. Проте саме в останній зазначеній країні звичай прикраси яєць зберігся до наших днів, завдяки чому піддається вивченню.

Цей феномен ріднить культуру стародавньої Персії з сьогоднішньою Україною, де традиція розпису яєць також була відома з давніх-давен, але нині набула характеру усталеної, адже писанка сьогодні є тут вітчизняним брендом, який претендує на входження до переліку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО. Різниця між яйцями, які прикрашаються до свята Новруз в Ірані, та українськими великодніми писанками, крашанками, мальованками, крапанками та дряпанками велика, і полягає вона насамперед в орнаментальних рішеннях творів, техніці та стилістиці оформлення.

Ключові слова: розписні яйця, українська писанка, дряпанка, мальованка, крапанка, травлянка.

Abstract. In many peoples of the world, the egg is revered as a symbol of life, since the embryo inside gives hope for the awakening and renewal of nature, the continuation of the family. The famous thesis in this case - chicken or egg? - necessarily means the vital life energy. One of the oldest rituals of decorating eggs, their decoration is known among Zoroastrians, whose places of compact residence are associated with Azerbaijan, India and Iran. However, it is in the last mentioned country that the custom of decorating eggs has survived to this day, thanks to which it is amenable to study.

This phenomenon brings together the culture of ancient Persia with today's Ukraine, where the tradition of painting eggs has also been known since ancient times, but has now become established, because today the pysanka is a national brand here, which claims to be included in the UNESCO Intangible Cultural Heritage List. The difference between the eggs decorated for the Novruz holiday in Iran and the Ukrainian Easter pysankas, krashankas, malovankas, krapankas and dryapankas is great, and it lies primarily in the ornamental

solutions of the works, the technique and style of design.

Keywords: painted eggs, Ukrainian pysanka, dryapanka, malovanka, krapanka, travlyanka.

Вступ. Перші прикрашені гравіюванням страусині яйця, знайдені археологами біля африканського континенту поблизу пустель Калахари і Сахари, датуються періодом 60000 років до н. е. У той час, як свідчить доктор археології з Інституту археологічних досліджень Макдональда, міждисциплінарного центру археології й антропології при кафедрі археології та антропології Кембриджського університету Браян Стюарт, їх використовували як натуральний порожнистий резервуар для питної води.

Цей же англійський учений вказує, що в археологічних шарах Південної Африки, які відносяться до датування 40000 років тому, деякі фрагменти шкаралупи страусиної вже були пофарбовані в чорний, бірюзовий, бежевий, жовтий, яскраво-червоний і помаранчевий кольори [12, с. 40–52]. Можна припустити, що стародавні люди того часу намагалися відрізнити свої колби-баклажки за кольором і невигадливий декор служив саме цій меті.

У більшості стародавніх релігій є міф про походження Всесвіту з яйця, в якому зародилася душа всього живого. Прокльовування пташеняти з яйця найчастіше у різних культурах сприймалося як дар природи, готової до оновлення, людині. Щебетання птахів, більшість з яких народжується весною, найчастіше асоціювалося з пробудженням і приходом нових життєвих стихій, оновленням сил природи.

Відомо, що вже шумери, а також найрозвиненіші представники східних цивілізацій – єгиптяни – де птахоголові боги були частиною всіх трьох основних космогоній, вшановували силу яйця як символу

зародження нового життя. Тому й обмінювалися золотими та срібними різьбленими овоїдами на честь різних свят, даруючи таким чином надію на благополуччя у новому році та боже благословення. У зазначених двох культурах відомі такі вироби, датовані третім тисячоліттям до н. е.

З часів Ахеменідського Ірану розписні яйця були частиною важливих підношень у системі зороастризму, основного релігійного вчення тодішньої Стародавньої Персії. Кулясті предмети відображені на рельєфних зображеннях у Персеполі, де в золоте століття розвитку зазначеної держави знаходилася його столиця. У період VI–IV століть до н. е. тут, серед інших, бували й іраномовні племена скіфів, які дійшли у вказаний час до земель нинішньої України і розселилися на її територіях. Їхні візити з дарами відображені на перспепольських рельєфах, що свідчить про тісний взаємозв'язок означених споріднених двох народів, чим і пояснюється можливий шлях передачі традиції прикрашання яєць, хоч і дещо трансформованої.

Спеціальної наукової літератури, присвяченої означеним питанням, не виявлено.

Виклад основного матеріалу дослідження. Приміром іранці вважають, що мистецтво прикрашання яєць почало розвиватися на їхній території близько чотирьох тисяч років тому [11, с. 356–370]. Враховуючи, що частина Стародавньої Персії входила до складу Месопотамії, на рівних із сучасними землями Іраку, Сирії, Анатолії (територія сучасної Туреччини), думка автохтонного населення здається цілком логічною і послідовною, хоч мало знаючим фарсі й арабську мови європейцям важко знайти письмові підтвердження. Пізніше, у період Ахеменідів, простори іранської держави сягали від Нілу (землі Стародавнього Єгипту) до Закавказзя, що

закономірно закріпило традиції народів, з якими перси знаходилися в одній спільній державі.

Однак, саме розписувати керамічні предмети в Ірані стали набагато пізніше, швидше за все в період Ахеменідів-Сасанідів, ще доісламський час зороастризму. На сьогодні цей звичай пов'язаний з мусульманським святом Новруз, частково вкоріненим у зороастризмі, який є місцевим Новим роком. У цей час обов'язковою умовою святкування є накриття столу Haft-Seen, де на спеціальній фамільній скатертині подаються 7 традиційних символічних страв так званої рукояті Seen, що починаються на літеру S, шанованих у традиційній іранській родині, а також квіти та горіхи.

Це проросла пшениця (для відродження і оновлення природи), солод або ячмінь з солодким хлібним пшеничним пудингом (для родючості), також викладаються сухі плоди – ягоди дикої маслини (для кохання і прихильності), з овочів часник (для хорошого здоров'я), з фруктів сумах (символізує схід сонця), і як приправа оцет (для терпіння).

Всі ці традиційні інгредієнти у перській традиції сервіруються разом з дзеркалом (роздуми про рік, що минає, і його досягнення), монетами (для процвітання в Новому році), свічками (для випромінювання світла та щастя – відсилання до зороастрійської традиції з культом вогню), чашею/басейном для риб.

При цьому святковий стіл часто доповнюють керамічними фігурками-оберегами тварин, риб, а також фарбованими яйцями, що символізують зародження нового витка життя – родючість. Завершує весь цей ансамбль Авеста – священна книга зороастризму, а також її доповнює томик творів національного поета Хафеза і кришталева чаша з плаваючим апельсином (мотив землі, що ширяє у космосі).

Загалом можна відзначити, що в цьому наборі першоелементів змішано багато релігій – шаманізм (дзеркало і тотемні тварини), каббала – давньоєврейське містичне вчення, яке лягло в основу юдаїзму (куштування частинок семи ритуальних страв, як у єврейському Седері – останньому вечорі Пейсаху). нагадуванням про головні основи іудейського віровчення, які базуються на пам'яті про сорокарічне хождіння євреїв по пустелі [1, с. 138–158], індуїстської ведичної релігії та китайського даосизму (поклоніння природі та її закономірностям), де в останній особливе значення надавалося першоелементи і, + дерево, свічки – вогонь + повітря), християнства (де писанка стала частиною зустрічі світлого Воскресіння Ісуса Христа під назвою Великдень).

Сам термін «Новруз» вперше зафіксований у другому столітті нової ери, але святкування відбувалося вже в Ахеменідському Ірані, де на місяць Фарвардін день Ормазд сатрапи різних провінцій, піддані та васали підносили дари цареві царів – шахіншаху. Першим у династії Ахеменідів цей титул, аналогічний європейському поняттю «імператор», був вжитий стосовно перського правителя Кіра II Великого, який правив протягом 559–530 років до Р. Х.

Цей факт свідчить про те, що вже у VI столітті до нашої ери декоровані яйця, зображені на стінах Персеполісу, серед дарів були частиною означеної стародавньої культури. Одночасно відомо, що цього дня було поховано героя Сіявуша, сина легендарного царя Ірану Кей-Кавуса, котрий загинув як праведник. Тому в зороастризмі за індоарійською релігією у вказаний день весняного рівнодення було прийнято поминати душі померлих предків і вклонятися їм як «фраваші» (душам праведних світлих геніїв, воїнів Ахурамазди – найтонших з дев'яти

згадуваних в Авесті тіл). А також розпалювати очисні вогнища, через які стрибали, крихітною аналогією яких були запалені свічки на святкових столах. (У язичницькій традиції слов'ян ритуальні стрибки через багаття, як рефлексія періоду впливу зороастризму, збереглися в українському святі Івана Купала, яке відзначається з 6 на 7 липня).

Скажімо, в азербайджанців від цієї стародавньої традиції сьогодні залишився звичай чекати під час Новруза, щоб хитнулося фарбоване яйце, яке ставлять на дзеркало, після чого настає Новий рік. (За давнім повір'ям тут вважається, що земля лежить на рогах великого бика, який втомившись, щорічно перекидає планету з одного рога на інший). Саме з цього моменту запрошені гості, які сидять за столом, починають вітати один одного. Причому дзеркало виконує роль атрибуту для ворожіння: на майбутнього нареченого для незаміжніх дівчат, а також «гулаг фали» – ворожіння на слух, коли сусіди підслуховують один одного. Коли яйце хитнеться, присутні вітають одне одного у зв'язку з проявом такої символічної події, а також обіймаються, цілуються і промовляють один одному найкращі побажання.

Також в Азербайджані з нагоди цієї події прийнято палити багаття, що є відлунням старовинних ритуалів. Так, здавна тут ще до світанку, доки зійшло сонце, молодь хором співає пісню під назвою «Годухан».

Спільно ці ритуальні зустрічі називають звичаєм «Зустріч Сонця», укоріненого в зороастризмі. І вони суттєво нагадують риси свята зустрічі Сходження Благодатного Вогню у християнстві.

Адже тоді первосвященик стоїть у Кувуклії (каплиці над могилою Ісуса Христа, спорудженої на історичному місці розп'яття над Голгофою) Храму Гробу Господнього

в Єрусалимі і чекає прояву спалахів іскор вогню свічок, посланого опівдні як знак Всевишнього про підтримку людства. Вогонь надалі лунає всім присутнім, які тримають у руках пучки по сорок свічок, як символ проходження сорока днів до Вознесіння Господнього, і далі в сіонцях з Благодатним Вогнем – у всьому світі.

Це таїнство зачаровує віруючих і невіруючих з усього світу, адже воно виявляє людству чудо – виникнення невипаленого вогню з нізвідки, тобто від Всевишнього.

Приблизно також зберігають свій священний вогонь зороастрійські священики Ірану, Азербайджану й інших місць, де традиції живі й понині. Як диво, послане висвітлювати життєвий шлях людства. І свічки у зв'язку з цим у всіх релігіях покликані зберегти означене божественне тепло, частинку вищої благодаті і знака дня майбутнього поза темрявою.

Цікаво, що у Храмі Гробу Господнього один із приділів належить сирійській церкві (нащадкам легендарних ассирійців з Дворіччя), а коріння святкування цього свята фіксується у вогнепоклонників Месопотамії Вавилону VI ст. до нашої ери (збереглися письмові джерела). Вже тоді прихід весняного сонця сприймався як духовно значущий початок, перевага радості над смутком та добра над злом. Саме тому люди тріумфували, проводячи обряди, церемонії та розваги.

Під час священного свята Новрузу і сьогодні в Азербайджані прийнято широко відзначати цю подію, не замикаючи зовнішні двері будинку, тим самим натякаючи на відкриті двері для друзів і родичів, та що у житлі готові зустріти гостей. Також для дітей готують частування, які вкладають у залишені на порозі будинку хлопчиками та дівчатками шапки чи мішечки, призначені для подарунків. По суті, цей звичай нагадує українську Коляду – коли

молоді люди співають чи танцюють, читають вірші, засівають будинки на знак очищення та символічного запліднення – побажання добробуту – крупою та натомість отримують обдарування.

Також, як у християнстві, вранці першого дня Новруза в Азербайджані прийнято розговітися. Люди спочатку вмиваються водою, бризкають нею один на одного, як у свято Хрещення Господнього у християн (православних і католиків), адже вода сприймається у сенсі частини ритуального очищення.

Відповідно обливання одне одного сприймається як побажання добра та щастя у Новому році. З цього приводу їдять солодощі, які асоціюються з медом і цукром. Саме тому в іранців з давніх-давен зберігся звичай ставити на ритуальний новрузний стіл пару солодких голів – цукрових конусів. Їх роблять великих розмірів, переважно кілограмовими, часто прикрашають зеленою чи золотою фольгою, як символ енергії та ресурсів (здоров'я, грошей, багатства).

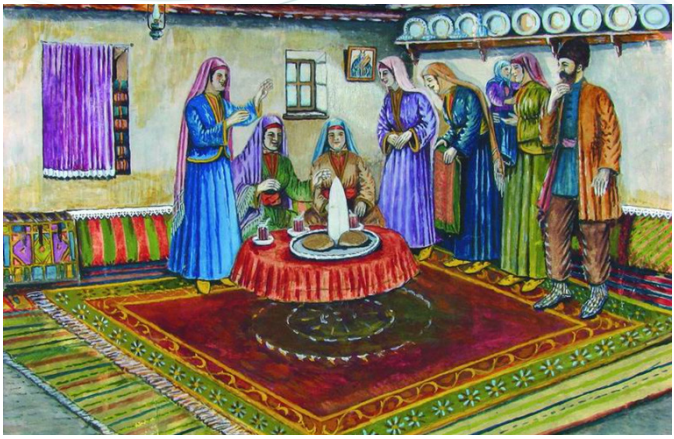
Зелений в Ірані сприймається, як символ родючості, порядку та радості, у поєднанні з білим цукром (білий означає в Ірані світло), на рівних із червоним (кров, пролита за свободу) введений у національний прапор держави. Два цукрові конуси, цукрова чаша (страва для цукру), чаша для рожевої води (афродизіак), парні свічки та таця з сімома ритуальними стравами у цій країні також ставляться на святковий стіл молодят. При цьому, як і в Новруз, на такому столі є кошик фарбованих яєць, а також сім кольорових ниток з голкою, Священні книги і чаша із золотими монетами.



Страва для цукру у традиціях вихідців із Афганістану. Музей Ізраїлю, Єрусалим. / Єврейське весілля (частина перша).

Відомо, що великий цукровий конус на таці сприймався, наприклад, в євреїв Афганістану, як ритуальний знак заручин, який підносився матір'ю нареченому. Наявність маленьких конусів навколо великих сприймалося у країні серед юдейського населення як знак згоди нареченої. Тут можна відзначити, що у цих традиціях, що збереглися, проступають гендерні особливості ініціації, де більший конус – натяк на родючість і побажання сили, менші ж уособлюють жіноче начало, готове до запліднення.

У той же час за малюнками сватання у грузинській єврейській громаді, що збереглися, великий цукровий конус (мабуть вагою не менше двох кілограмів) тут доповнювався двома круглими хлібами, композиція яких у сумі являла собою символічне чоловіче начало і відображала побажання міцності роду та родючості. Нині ця традиція втрачена, однак її фіксація на Кавказі несе інформацію про багатозначність окремих символів, пов'язаних з яйцями на столі під час Новрузу, та їх взаємозв'язок.



Шалом Кобошвілі. Цукор і хліб Заручини. Гуаш на папері. 30,5 × 40 см. [перша половина XX століття] / Єврейське весілля (частина перша).

Цукор (солодощі, частування) та фарбовані яйця у цьому випадку стають не лише побажаннями солодкого у всіх сенсах і довгого життя, міцного здоров'я та продовження роду, а й відсиланням до трансцендентних сил предків.

Відомо, що, наприклад, перша згадка цукрових конусів відноситься до Венеції X століття, куди приходили прямі поставки «меду без бджіл» з Індії [11, с. 356–370], після чого вони розповсюдилися широко в Європі та на Сході. Наприклад, в Україні тара для цукрових голів випускалася у першій половині – середині XIX століття на Києво-Межигірській фаянсовій фабриці. Надалі поступово вони вийшли із вжитку. У більшості країн десь між 1940-ми та 1950-ми роками. Хоча досі подібні харчові вишуканості випускаються у Бельгії [12] й Ірані. Цукор далі робили просто ваговим колотим шматковим, ритуальної функції у нього не було.

Однак, у ритуалі Новруза Ірану він зайняв місце як

символічна вертикаль, у поєднанні з овоїдними формами яєць, що дає відчуття повноти пробудження, відновлення миру та наповнення його чоловічою енергією запліднення. Крім того, любов до об'єднання у цій країні натурального (коричневого) і білого цукру з шафраном, дозволяє знезаражувати трапезу з яйцями, що, враховуючи спекотний клімат, є додатковим джерелом безпеки такого прийому їжі, випереджаючи негативні наслідки святкування у родинному колі.

Тим більше, що трапеза могла затягнутися на певний час у зв'язку з виконанням ритуалів, які характерні не тільки для іраномовних, тюркських, кавказьких та інших народів Азії від Індії, Китаю, Шрі-Ланки та Таджикистану, а й африканців, Алжирів та Єгипту, Польщі, Словаччини, Угорщини, Румунії, колишньої Югославії, Греції, Італії, Франції, Німеччини, Данії, Англії, Іспанії, Швейцарії та на американському континенті в Аргентині, Канаді та США. У кожній із названих країн існує своя культура фарбування яєць або їх розпису та відповідний традиції країни чи регіону ритуал їхнього використання, від чого залежить і функція виробів.

Скажімо, в Англії яйця починають розписувати за тиждень до Великодня, а в деяких регіонах є традиція катання яєць, які важливо не розбити. В окремих будинках влаштовують вікторину для дітей, які мають знайти всі заховані у різних куточках яйця. Той із діточок, що збирає більшу кількість яєць, зазвичай заохочується призом.



Великдень у Британії. Декоративні прикрашені яйця в скверах.



Італійські травлянки, декоровані натуралістичними одинокими рослинними мотивами й опліткою-перев'яззю з тонкої стрічки.

Наприклад, італійці окремих регіонів роблять особливий лігурійський пиріг зі шпинатом і відвареними яйцями. Останні, іноді прикрашені, частіше ставлять на стіл великоднього тижня на півдні Італії. А в Мілані печуть кекс у вигляді голуба з цукровими кульками та мигдальними горіхами.

Кольорові яйця – великодній атрибут англомовної країни емігрантів США. Їх тут катають похилим газоном. Кожен із учасників гри прагне якомога довше прокатати своє яйце без зупинки. Особливо пишним буває це змагання великодньої неділі на газоні біля Білого Дому у Вашингтоні. У святі тут беруть участь сотні дітей, які беруть із собою цілі кошики яскраво забарвлених яєць та проводять турніри.



Великдень змагання з катання яєць біля президентського особняка у Вашингтоні.

У Німеччині, наприклад, завдяки іммігрантам придуманий міф про відкладення зайцем Osterhase великодніх яєць у спеціальне гніздо, яке будують діти, і залишають йому моркву.

При цьому у Швейцарії практикують гру «Zwcinzgerie». За її правилами дорослі тримають монету, яку намагаються розбити варене яйце, що кидають з певної відстані їхні діти. Якщо у дорослого не вийшло – діти забирають собі гроші, інакше – дорослим залишаються і яйця, і гроші.

Вважається, що таке широке застосування звичаю фарбувати яйця отримав у період ранніх віків після

Різдва. Тоді його поширили греки і надалі візантійці на своїх територіях, а також серед оточуючих народів, з якими контактували. Адже вони уважно вивчали біблійні апокрифічні тексти, і як проповідники-богослови пізніше несли цю інформацію до власних домівок та своїх сюзеренів.

Так, у Греції зберігся переказ, записаний істориком церкви Никифором Каліграфом.

Відповідно до цієї легенди після піднесення Ісуса у свято П'ятидесятниці рівноапостольна Марія Магдалина, яка згідно з апокрифами була дружиною Спасителя, і народила йому двох синів, відвідала Рим. Тут вона сказала, простягнувши імператору Тіберію яйце: «Христос Воскрес!». Той у відповідь згадався у можливості такого перетворення після смерті, і сказав, що повірити в це важко, як те, що біле яйце може стати червоним. Поки Тіберій промовляв цю фразу, біле яйце стало перетворюватися на яскраво-червоне [11], тим самим стало замість простого підношення акроаматичним образом, що символізує кровну жертву Христа за людей і Його відродження у новому житті.

У зв'язку з цим переказом у православних України виник іконографічний висновок Марії Магдалини із фарбованим яйцем. Так, відомі приклади роботи Віктора Васнєцова 1896 р. у розписах Володимирського собору у Києві та окремі ікони невідомих авторів початку XX століття.





1. Васнєцов В. Марія Магдалина –жона-мироносиця (з посудиною пахучої олії та розписаним яйцем). Фрагмент розпису Володимирського собору у Києві. 2. Марія Магдалина. Ікона невідомого художника початку XX ст.

Причому подібні іконографічні висновки відомі й у інших країнах, де поширене християнство. Крім того, іноді сьогодні свята рівноапостольна Марія Магдалина зображується з яйцем у лівій руці, а у правій із хрестом, що вказує на особливу місію спасіння та духовного переродження. І вона сама тому приклад – адже увірувавши, що Марія Магдалина, яка до того часу була гетерою, очистилася від семи смертних гріхів і прийняла нову місію.

У часи, в які жив Ісус Христос і Марія Магдалина, також передавалося переказ, що коли народився римський імператор Марк Аврелій, одна з несучок матері знесла яйце з червоними крапками. З того часу це вважалося щасливою ознакою і у римлян з'явилася традиція передавати забарвлені яйця один одному на честь символічних привітань [13]. Тому можна сказати, що акт передачі Богоматір'ю особливого яйця імператору Тіберію

було актом демонстрації дива, яке відбулося.

З епохи Відродження в католицизмі, а згодом і в православ'ї, яйця стали сприймати як вмістище Святого Духа та символ жертви. Замість голуба такий символ зображений у роботі П'єро делла Франческа 1472–1474 років (Мілан, Пінакотетка Брера) на вівтарі Монтефельтро [11]. Тут яйце ще було білим.



П'єро делла Франческа. 1472–1474 рр. (Мілан, Пінакотетка Брера). Зображення Христа з Богоматір'ю, над якими розміщено біле яйце, у вівтарі Монтефельтро.

Тут яйце ще було білим.

Надалі на території України яйця з фаянсу, які випускала Києво-Межигірська фаянсова фабрика разом із лампадами, почали підвішувати у храмах. Перед і над образами. У період XIX ст. в Україні та Польщі з'явилася найбільша кількість різноманітних видів прикрашених яєць. Надалі такі фарфорові ідеї виготовляли на підприємствах Товариства М. С. Кузнєцова на території у тому числі етнічної України.





1. Фаянсова лампада з підвішеною до неї писанкою. Збірка Національного музею українського народного декоративного мистецтва. Середина XIX ст. Київ, Україна. 2. Порцелянова лампада кінця XIX століття виробництва Товариства М. С. Кузнєцова (Україна?). Приватне зібрання.

В асортименті українських та польських виробників протягом XIX століття сформувалося кілька видів декору яєць, через що відбулися такі назви: писанки, крапанки, мальованки, дряпанки (шкрябанки), травлянки, а в Польщі ще й клеянки, та прикрашені колажним декором з наліпками. У цьому під писанкою розуміються розписні вироби, виконані у техніці воску; крашанками називаються тоновані в один або кілька тонів яйця; мальованки – це розписані вручну яйця. Травлянками прийнято вважати яйця, прикрашені елементами рослин та пряжею; наліпками – декоровані соломою, папером і картонними аплікаціями твори. Хороші приклади останніх двох типів наведені, наприклад, у польському Катовицькому історичному музеї.

Загалом, польські прикрашені яйця такого роду скоріше нагадують вироби у стилі «хенд-мейд» чи інтер'єрного декору, позначені дотиком шеббі-щику («крамниці старого»), або асамбляжем, колажем. Під асамбляжем (переважно – це досягнення XIX – початку XX століття) тут розуміється близька до площинного колажу техніка, яка використовує об'ємні деталі, або окремі предмети, скомпоновані у вигляді образно-просторової композиції, що тяжіє до овалу-овоїду. Зазначена техніка передбачає доповнення фарби фотодруком та перебивними картинками, а також тканиною, мереживом, деревом з різьбленням, пап'є-маше, металом, мотузками, стрічками, бантами, бісером, пацьорками, паєтками, перлами й іншими матеріалами.

Часто предмети, які можна зарахувати до останніх двох типів, дарувалися у Польщі на весілля та виконувались в одному стилі з оформленням рамок весільних альбомів. Можуть мати знімні та незнімні бантики, гірлянди, накладні квіти, шибу старовинних бутоньєрок на весільних

фраках чи вінках. Вони суттєво нагадують штучні квіти, які у слов'янських народів приносять померлим у поминальний тиждень на Радуницю.

Ще одним типом візерунків, якими прикрашалися саме розписні, а не аплікаційні польські яйця, є комбінації фірмового яскравого польського півника, переважно написаного за допомогою анілінових фарб, з трилистками та серцем.



Польські прикрашені аплікаціями яйця з зібрання Коломийського музею писанки.

Як не дивно, але найближчими до польських творів є французькі, також часто виконані як інтер'єрний декор у стилі потертого, зістареного шеббі-шику. (Шеббі-шик – це досить молодий напрямок у дизайні, що виник наприкінці 1980-х років з подачі англійського дизайнера Рейчел Ешвел. У перекладі означає «потертий шик»).

Вони часто мають вигляд аплікаційних, з елементами використання різних ниток, полотна, канви, пап'є-маше, фотодруку та перебивних картинок, додаткових мотузок, намистин світлих і темних перлів, з'єднаних з невеликими хрестиками. Все це різноманіття матеріалів засноване на забобонах і елементарних поєднаннях, приємних для ока, як «подарунково-пакувальних» першоелементів. Тут

слід додати, що у Польщі виготовленням великодніх яєць традиційно займаються жінки, оскільки вважається, що чоловіки приносять нещастя [5].

Тому найчастіше дизайн цих виробів у Польщі розробляється як фемінний, кухонно-їдальний, орієнтований на провінційне спокійне, розмірене життя. У ньому частково вгадуються риси не перетравлених часом традицій німецько-австрійської спадщини буржуазного бідермайєра-альтвіна. Це був стиль близько 1815–1848 років, в якому любили підкреслювати сентиментальні дрібниці життя звичайної людини середнього класу – так званого обивателя, що любив дрібниці і речі невеликих форматів – маленькі фотографії у рамочках, порцелянові ґудзики, кінське волосся тощо. Іноді він має придиху біло-рожевим, біло-бежевим квітково-пташиним композиціям.

Причому, наприклад, французи окремих областей вважають, що якщо не з'їсти на Великдень яєць, то Ви схильні до укусів змій. Таким чином, яйце тут швидше розглядається як магічний оберег, частина уявлення, пов'язаного із «задобрюванням» певних духів. Скажімо, у Ніцці Великдень святкують із великим розмахом, включаючи вуличні паради та карнавали, що дає відсилання до середньовічних містерій. Крім того, тут, як і в Італії, поширені шоколадні глазуровані та всякі інші їстівні ненатуральні яйця. Їх освячувати у пам'ять про смерть Христа не обов'язково, але при цьому вони сприймаються як особливі святкові ласощі в період розговіння, хоча частіше служать лише декоративним елементом.

Близькість польських і французьких смаків щодо великодніх яєць можна пояснити періодом спільного перебування в межах однієї країни окремих територій Польщі. Тоді Варшавське герцогство (1807–1813/1815) опинилося під протекторатом Наполеона Бонапарта.

Майже десятиліття в межах однієї корони та спільні походи мешканців цих етнічних територій війною на Росію згуртувало представників двох народів, сформувавши нові умови для розвитку традицій. Таким чином, деякі елементи облагородження побуту (наприклад, так звані трактирні тарілки Польщі, Франції та Англії набули у цей час подібних рис).



Французькі декоративні яйця з пап'є-маше, ганчіркового «тюнінгу», з фотодруком, намистинками, хрестом, у стилі шеббі-шик.

Враховуючи, що звичай ховати з померлими різьблені з мармуру чи глини, а також натуральні страусові та курячі, іноді розфарбовані, яйця існував ще у давніх етрусків, прикрашання яйцями як вмістищем душі своїх приміщень має стародавнє коріння. То справді був народ вихідців з Анатолії (інакше Малої Азії – з територій сучасної Туреччини), які з другого тисячоліття до нашої ери населяли землі сучасної Італії. У представників цього ж народу мореплавців, які тісно взаємодіяли з країнами, що мали вихід до морських доріг, на похоронних фресках померлий зображувався з яйцем у руці, що символізувало душу.

Також у царських похованнях Етрурії орієнталізуючого періоду 720–580 р.р. до зв. е. (Час піднесення Персії та контактів із сирійцями та хетами (землі історичної Месопотамії) збереглися орнаментовані яйця страуса, які можливо мають африканське походження.

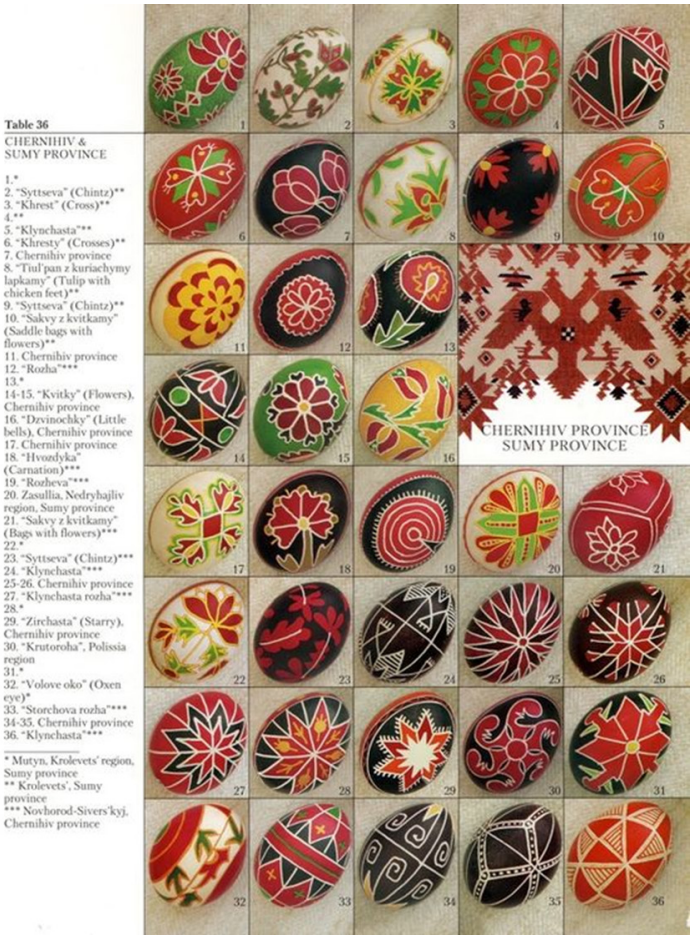
Зважаючи на те, що у багатьох народів яйце мало особливий зв'язок з пернатими, то майже у всіх космогоніях світу присутні орнітоморфні мотиви. Наприклад, в Індії птахи, які несуть яйця, вважаються «двічі народженими», оскільки перероджуються, даючи оновлення. Значними у зв'язку з цим були уявлення язичницьких релігій [2].

Особливі магічні властивості яйцям приписували і на Русі, де ними викочували хвороби у людей та худоби. Для підтримки здоров'я та краси яйцем водили – гладили по обличчю, щоб бути рум'яним та красивим. Така традиція зберіглася і у сьогоднішній Румунії. Крихти та шкаралупу від яєць і пасок від розговіння на Русі й далі в Україні змішували із зернами та посипали отриманою сумішшю могили померлих родичів. І сьогодні в українських селах ці крихти не викидають, а згодовують птахам, щоб не збіднів будинок.

Починаючи з періоду середньовічної Русі фарбували лебедячі, курячі, качині, гусячі, голубині та часом яйця вільшанки. Тут крашанки та писанки виготовляли не лише з натуральних яєць, а й із дерев'яних овоїдних заготовок, вирізали з кістки, каменю, видували зі скла. За однією з легенд краплі крові розіп'ятого Ісуса впали на землю у вигляді яєць і затверділи. Відчайдушні сльози від ридання Богородиці покрили червоні яйця дивовижними візерунками. Пізніше, з XVIII ст. почали робити заготовки для розпису з кришталю, порцеляни, благородних металів із самоцвітним камінням, емаллю та золотом. Поступово склалася культура виготовлення яєць, прикрашених

шиттям, бісером, опліткою.

В Україні кожен регіон має свої традиції декорування яєць, хоч є й спільні характерні риси. Деякі малюнки яєць близькі до мотивів, поширених у сусідніх країнах – Угорщині, Румунії, Польщі, Білорусі.



Українська писанка чернігівського та сумського регіонів із характерними для цієї місцевості візерунками та колористикою.



Типові рисунки угорських розписних яєць.

Проте, специфіка українських писанок, технологія виготовлення яких спирається на техніку енкаустики з використанням воскових фарб, відому ще за єгипетськими восковими портретами періоду еллінізму, має відмінні риси – резерви окремих локальних плям фарби. У зв'язку з цією особливістю українські розписні яйця, виконані у вказаній техніці, мають особливий колорит і нагадують середньовічні вітражі, де кожен елемент із кольорового скла обмежений контуром із металевої перегородки (бронза, олово тощо).

При цьому українська писанка має свою семантику окремих мотивів, яка являє собою окрему художню мову,

вироблену століттями, а також специфічну колористичну гаму, яку ні з чим не сплутаєш.

Наприклад, безкінечники (так звані «вісімки» тощо) розуміються в ньому як знаки води і символи життя, що нескінченно відроджується. При цьому спіралі – знак руху, днк, покликані надавати людині енергії та космічної сили. Часто використовуване листя дубу та калини – уособлення міцного чоловічого та жіночого начала берегині сімейного вогнища, а також символи парної краси та здоров'я. Солярні знаки та свастики – символи безсмертних стихій, оновлення та руху сонця на небосхилі.



Типові мотиви сучасних українських традиційних писанок, у тому числі з хрестами, ромбами на кшталт «засіяне поле», кривульками, нескінченниками, колосками, баранячими рогами.



Візерунок українських писанок – це система закодованих геометричних і рослинних символів, що сягають ще язичницького часу та тотемних символів.

Адже улюбленими символами тут є кінь, олень, баран (баранячі роги). Сучасна українська писанка Рівненщини із мотивами коня, оленя.



Зображення оленів від регіону до регіону різняться.

Іноді майстри України окрім малюнків оформлюють

свої твори написами-побажаннями. Наприклад: «Христос Воскрес!», «Бажаю Вам щастя», «Веселих свят», «Марічка коханому» тощо. Ця риса свідчить про істинно народну основу цього мистецтва в Україні, адже такі предмети здавна дарувалися як оберег для дому та конкретної людини й їхнє основне призначення було відганяти злих духів. Причому багато хто з них зберігає риси автентичного українського стилю бароко періоду XVII–XVIII століть.

Тому серед традиційних символів української писанки часто зустрічаються мальви та дзвіночки, які розглядаються як побажання народження дітей, лист калини – символ витримки та сили, а також так звані «кривульки», «гребінці», «розетки», що відображають частини будови рослин, відповідальних за відбрунькування, розмноження тощо.

Іноді ці символи набувають подібності до рис східного мистецтва – коли використовуються як мотиви квіти яблуні, бігунка в'юнка та ін. Такі впливи можуть бути пов'язані з традиціями орнаменту різних етносів на території України.

Приміром у Криму, де звичаї святкування Новруза мусульман накладаються на традиції святкування Великодня у православних, католиків та євреїв, тим більше, що іноді ці свята мають звичай співпадати за датами (як у 2013 році). Характерним прикладом поєднання деяких традицій, що належать до весняних поліморфічних святкувань, є мистецтво кримських татар, караїмів і кримчаків, які часто працюють у тісному симбіозі з українцями.

Враховуючи магічні властивості яєць, у Новрез в кримських татар України, у минулому яких є тісний зв'язок із тенгріанством, прийнято ворожити. Тут незаміжні дівчата кидають кільця та намиста в глечик з водою і

ставлять його на ніч під «рожевий кущ» (щоб наснився наречений).

Аналогічні традиції існують в Азербайджані, де незаміжні дівчата беруть обручку у заміжніх родичів, підвішують на своє волосся і тричі опускають у склянку з водою. Коли виймають прикрасу, особливо стежать за тим, скільки разів вона вдариться об склянку з водою, сума яких повинна відповідати віку, коли її покличуть заміж. Тут же практикують гадання у Новруз, коли зі склянки з каблучками кількох дівчат, накритої тканинним платом, дістається одне. Та, кому воно належить, за повір'ям має скоро вийти заміж.

В Азербайджані також зберігся звичай класти яйце на підвіконня або на веранді між вістрями олівців, найчастіше чорного та червоного кольору. При цьому вікно на ніч залишали відкритим, і від подиху вітру яйце вночі розгойдувалося. Вранці перевіряли, яких рисочок від олівців виявлялося більше. Якщо червоних, вважалося, що бажання збудеться, чорних – ні [3].

У зв'язку з цим варто згадати іранські пташині ворожіння («ворожіння за Хафізом») за допомогою папуг, поширені на площах і в людних місцях, коли за невелику плату птахи витягують картку із передбаченням. Архаїчність цього свята, що сягає своїм корінням язичницької давнини, стала причиною, через яку воно досі заборонене в Сирії, і довгі роки протягом XX століття було заборонене у Туреччині [11], де сьогодні також фарбують яйця, а іноді й прикрашають їх у стилі кераміки Ізніка. У цій країні невід'ємні атрибути свята символізують щастя, здоров'я та багатство.

Важливо відзначити, що свято Новруз, назва якого з перської мови перекладається як «новий день», сьогодні відзначається у багатьох мусульманських країнах. Завдяки

цьому його номінаційне досьє до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО подавалося одразу від кількох країн. Їх список очолював Азербайджан, де також дуже стійкі традиції його святкування, далі в цьому переліку фігурували Албанія, Афганістан, частина колишньої югославської республіки Македонія, Індія, Іран, Казахстан, Киргизстан, Таджикистан, Туркменістан та Туреччина [2].

У результаті на 64-й сесії Генеральної Асамблеї Організації Об'єднаних Націй, її відомчим підрозділом, що відповідає за питання освіти, науки і культури (ЮНЕСКО), було прийнято рішення від 30 вересня 2009 року про включення цього свята до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства.

Хоча відомо, що крім населення зазначених країн, деякі свята вихідців з Месопотамії єзидів (субетноса курдів), які проживають нині в Іраку, а також Туреччини, Вірменії, Грузії та Росії, і вклоняються сонячному павичу (побічна гілка розвитку зороастризму) подібні до одного з них (фарбування яєць сегментарно) [3]. Фарбовані яйця використовують під час святкування Новруза (Навреза) в українському Криму – як автентична частина культури кримських татар, караїмів. Ця традиція, мабуть, сягає періоду заселення Криму народами з іранським і грецьким корінням.

Також можна відзначити, що Новруз відзначають і деякі народи Росії (переважно мусульмани) й африканського континенту (в першу чергу араби-мусульмани), частина населення Кавказу, де домінуючою релігією є християнство (наприклад, Грузії, де іслам сповідує переважно населення Аджарії, яке межує з Туреччиною, а також компакт Марнеулі, і президент М. Саакашвілі визнав це свято державним з 21 лютого 2010). При цьому фарбовані та

розписані яйця не у всіх перерахованих народів мають у цьому святі особливе значення.

Наприклад, в Азербайджані яйця до Новрузу саме забарвлюють у різні кольори та грають ними у грі на міцність, як це заведено і у слов'янських народів на Великдень. Тут можна відзначити, що раніше останні до прийняття християнства також початок нового року було прийнято відзначати навесні, близько дня весняного рівнодення. Тому можна говорити про архаїчність зазначеної традиції у багатьох народів світу, насамперед Європи та Азії [4].

Але в Азербайджані зазвичай яйця не розписують, а лише надають їм (як і в сусідній Грузії) якийсь однорідний тон. Однак, якщо в Грузії частіше декорують яйця в яскраво-червоний або вохристо-червоний колір, то в Азербайджані червоний – це колір вогню, оскільки тут досі жива зороастрійська традиція розпалювати вогнища «тонгал» і стрибків через нього 7 разів, наряджання хончу (частування з свічками як піднесення до свята – символ добробуту) тощо [11; 12].

В останні роки яйця в цій країні не тільки часто прикрашають барвниками анілінових відтінків – від яскраво-малинового та лимонно-жовтого до ясно-синього, фіолетового та смарагдово-зеленого, а й створюють аналоги української та польської мальовки, виймаючи через вузькі дірочки внутрішній вміст. для прикрашання. Але якщо говорити про їстівну функцію цих зародків птахів, то пряма аналогія простежується з Бейцем в юдейській культурі. Адже набір новрузьких дарів суттєво нагадує весняне святкування Пейсаха у євреїв, де прийнято використовувати святкові тарілки для Седера та круглі сплощені контейнери (вази-хлібниці) для маци з кришкою у вигляді традиційної страви-кіари.



Фаянсові великодні контейнери для маци з кришками-кеарами українського виробництва Любечі Королевської, наразі територія Польщі (Любеча Крулевська). Збірка Музею історії релігії у м. Львові.

Так, між VI і XII століттями утворився тип кількох предметів, необхідні святкування річниці визволення ізраїльтян з 400 – річного рабства Єгипті. Седер означає «порядок». Це молитовний обряд із споживанням за певним сценарієм ритуальної їжі, що остаточно склався в ранньому Середньовіччі. На 1 і 2-й вечора з 8-ми днів Пейсаха в діаспорі і 1-й з 7-ми днів святкування в Ізраїлі на стіл поруч із найшанованішою людиною має бути поставлено дві страви – для бездрожжових коржів маци, для начинки «сендвіча», а також блюдце для сліз вдів синів Ізраїлевих.

Схема розташування священної їжі на седеровій тарілці або таці має наступний порядок, пов’язаний з черговістю виконання частин ритуалу: молитви, розповіді про історичні обставини виходу народу Ізраїлю з Єгипту, поетапне строго регламентоване за хвилинами і грамами вживання певних продуктів, які б нагадували про

зміцнення духу та поминання днів Виходу.

Оскільки сакральна вечеря є кульмінаційним моментом головного свята євреїв, тому посуду, на якому він подається, приділяється особливе значення. Цілий рік ним не користуються, зберігають, десь подалі від людських очей. Перед святом за три дні починають вимочувати його у воді, щоб максимально досягти свічення та чистоти, стерилізують окропом, з метою уберегти від можливих нашарувань «хамецю» – квасної їжі, яка зовсім забирається з приміщень.

Виняткові за красою вироби виймаються лише спочатку Пейсаха (єврейської Великодня), і є створення урочистої піднесеності настрою єднання роз'єднаного народу, що дуже тривалий час у відсутності своєї країни.

Ритуал великоднього причастя носить характер того, що встановилося, шматочки їжі розташовуються таким чином, що їх неможливо переплутати по черговості. Тим більше, що весь порядок та ритм ритуальної вечері описаний в Агаді, частинах Тори, єврейських казках. Карпас (морква, картопля, редис, петрушка), варені овочі Хазерет (тертий хрін, селера, необхідні для сендвіча «коріх»), Бейця (відварене куряче яйце) Марор (листя салату або гірка зелень, шафран), Харосет (суміш товче (підсмажена кісточка з м'ясом) викладаються, як правило, на блюдо у вигляді двох трикутних фігур із шести чарунок.

Сьомою частиною, по суті, є коржі хлібців із бездрожжевого тіста – маци (хліба бідності, яким євреї харчувалися в пустелі 40 років, доки їх водив Мойсей). Можна сказати, що ця сьома складова схожа на пророщені зерна пшениці (солоду) в Азербайджані.

Якщо страву для маци зробити у вигляді тортівниці з високим бортом та кришкою, виходить зручна для перенесення коробка, в якій хлібці закриті від пилу, сонця

тощо. Наприкінці такі модифікації привели до винаходу нової неповторної форми, яка набула в єврейському світі високої популярності, враховуючи звичаї ретельно та пунктуально вшановувати настанови мудреців.

Низький циліндр основного об'єму призначений для трьох (іноді двох) коржів маци різної форми, перекладених серветкою або рушником (верхня – кругла, як спогад про коліно Леві – євреїв-левітів, серед яких був і Аарон, нижня – квадратна, символізує ізраїльтян), середня – трапезу на десерт (як нагадування про великодній підношення).

Можна відзначити, що відмінністю азербайджанських та іранських сервірувань до Новрузу від седерових наборів підношень, де також є сакральна геометрія, є наявність саме фарбованих і розписних яєць, а також введення в композицію пірамідальних домінант у вигляді конусів цукрових голів, як побажання солодкого життя.

При цьому саме в Ірані традиція фарбувати переросла в різновид прикрашання розписом, що згодом набуло особливого значення, оскільки тут здавна ремісники цієї країни славилися схильністю до роботи з художньою мініатюрою (від сасанідського срібла – до скриньок, різьблення по дереву у виготовленні машрабій, нар. мінакарі). Тонкість роботи з розмальовки саме яєць тут пов'язана швидше за все з тим, що яйця сприймаються за святковим столом як їжа, яку можна розділити з душами мертвих членів роду.





Поштова марка Азербайджану із зображенням азербайджанської жінки за святковим столом та Хафт-Сін в Ірані, який має форму октаедра, що у зв'язку із сакральною геометрією укладається у два чотирикутники, накладені один на одного, та символізує рівновагу статичності та динамічності.



Кіара (святкова тарілка для Седера). Фаянс, 1880-ті роки. Кам'яний Брід, виробництво О. Зусмана. Україна. Форма таких кеар із поглибленнями чи шістьма чашами-піалами суттєво нагадує пашотницю для великодніх яєць, поширену в культурі європейських народів. У християнській культурі спорідненим євхаристійним предметом до кеари є всеношник.

Звідси особлива повага до малюнків та якості живописної роботи, адже за зороастрійською традицією

вважається, що духи святих у цей час злітають із небес на землю, щоб розділити трапезу Новруза зі смертними [9]. Саме тому яйця як символ життя викладаються в морфогенну структуру з опорою на сакральну геометрію [8]. Саме також сприймаються великодні писанки в українців, білорусів, росіян, поляків, румунів до Радуниці – післяпасхального тижня, призначеного для поминання померлих.

Наприклад, великодня традиція Румунії включає паску, сіль, сало, цукор, фарбовані яйця, пироги та гроші. У той же час, деякі з благословенних продуктів з великоднього кошика обов'язково лунають нужденним. Румунія також має традицію вмивання водою з освяченими червоною фарбою яйцями на світанку. Великодні яйця, пофарбовані в червоний колір, символізують кров Ісуса Христа, яку він пролив під час розп'яття. У деяких регіонах Румунії прийнято прикрашати невисокі дерева або чагарники розписними яйцями, як ялинку.

Стилістика оформлення писанок тут близька іспанським зразкам, хоча саме свято в протестантсько-католицькій Іспанії прийнято відзначати, як у Німеччині із зайцем, якого виготовляють із шоколаду, марципанів, мармеладу та карамелі. Причому фарбовані яйця в Іспанії загортають у паски з кіскою, роблячи подібність квітки з тіста з такою серцевиною.





Іспанські мальовки, близькі за стилем розпису до румунських,

а також іспанські великодні паски з тестовою кіскою навколо вареного яйця в центрі.

Улюблений колір декорування мальованок і писанок у Румунії, як і в Іспанії та Грузії, – червоний, який близький до кольору фарбувань на настої відвареного лушпиння цибулі. Такі яйця часто на великодньому столі тут є сусідами з паскою, з декором із тіста, заплетеним у кіску, з центральним хрестом, виконаним з сиру.



Зразок малюнок традиційні румунські великодні яйця.

Для традицій румунів, як і для українців, особливе значення має саме церковне освячення великодніх страв. У цих країнах віруючі намагаються освятити великодній кошик, куди кладуть як набір їстівних продуктів і напоїв для тих, хто нині живе, так і припаси для пригощання представників роду зі світу мертвих. Адже через тижні після Великодня настає Радуниця – батьківські поминальні дні, коли прийнято сім'ями ходити на цвинтар і створювати атмосферу Вознесіння і для мертвих. Так роблять також білоруси та росіяни, які колись відбрунькалися від єдиного народу Київської Русі. Тут, біля могил, також розкладають великодні піднесення, де крашанкам, писанкам, дряпанкам (шкрябанкам – де

орнамент подряпується по яєчній шкаралупі) нарівні з пасками відводиться особлива, головна роль.

Але на відміну від України, в Румунії цей «джентльменський набір», окрім випічки, яєць, замість сиру, м'яса та кагору має містити сало, сіль, цукор, боби та, як у мусульман у Новрузі – гроші. Справа в тому, що румуни вважають своїм обов'язком після вистоювання в ніч з суботи на неділю всенощного чування, обов'язково роздати милостиню, і не тільки у вигляді частини освячених страв, а й грошима [6].

Водночас у православній Грузії пам'ять про загиблих згадується наступного дня після Великодня, а не через тиждень, як в Україні, що вказує на суттєву близькість традицій цих народів, проте й деякі відмінності.



Великодні (новрузні) фарбовані та декоровані яйця Грузії. Експозиція тбіліського Державного музею народного та прикладного мистецтва Грузії.

Певні риси у декоруванні яєць грузини успадкували від Вірменії, яка входила разом із ними у перших століттях нашої ери до складу прогрецької Візантійської держави. Звертаючи увагу те що, що вірмени – майстерні живописці, у тому традиції розвивався тип так званої мальованки – яйця, декорованого звичайним ручним розписом без

використання воскових резервів, як у батику. Характерним прикладом їхньої мальовки є розпис яйця Олександра Григоряна з колекції заслуженого педагога Республіки Вірменія Якова Заргаряна.



Авангардно-фовістичний розпис яйця Олександра Григоряна із колекції заслуженого педагога Республіки Вірменія Якова Заргаряна.

Враховуючи, що Грузія кілька століть разом із територіями сучасного Азербайджану входила до складу Сефевідської держави, це не могло не накласти відбиток на ментальність місцевого населення, частина з яких у гірській Аджарії є мусульманами. Тому в культурі Грузії виразні риси перських традицій, що відображалося в моді XVII–XIX століть, термінології, звичаях.

Але на сьогодні головна відмінність іранських розписів яєць від кавказьких – це типова стилізація зображень, сюжети яких сягають середньовічної перської книжкової мініатюри та композиції килимів з картушами, в полі яких зображені сцени полювання. Також характерно для Ірану використання яскравої бірюзи, споконвіку коханої тут як у місці її головного родовища (фіруза). Також специфічно іранським мотивом прикраси яєць є мотив турецьких

огірків – пейслі (сльоза Аллаха).

Нині деякі традиційні мотиви перського мистецтва втілює у розписній яєчній мініатюрі у техніці української писанки [7] фарбами із восковими резервами канадська художниця Со Джео ЛеБлонд. Іранські декоровані яйця у її виконанні з мотивами ткацьких візерунків із медальйонами часом виглядають більш «перськими», ніж аналоги з їхньої батьківщини. Використання воску у традиційній українській техніці розпису писанки [10; 14] впливає на збереження яскравих життєствердних кольорів фарб у творчості художниці.

При цьому в Туреччині зустрічаються розписи керамічних яєць у стилі Ізника, порівняти які можна з декором вірменських розписаних яєць з кераміки (вірмени історично працювали в цьому, а також у центрі Кютах'я), а також із писанкою кримських татар. Однак ці народи не виконують мініатюри на яєчній шкаралупі, крім традицій фарбування в один тон у кримських народів, яка на сьогодні в більшості місць згасає.



Іранські сучасні розписні яйця. Мініатюра. Ісфахан. За матеріалами сервісу-файлообмінника Інстаграм. Автор фото Сефер Мамдох.



Зі Джео ЛеБлонд, сучасна канадська художниця китайського походження. Розпис, стилізований під перську, виконаний у техніці української писанки з використанням воску на яєчній шкаралупі.





Керамічні розписні яйця Туреччини у стилі «Ізнік», яйце з серафимами вірменських митців Ізніка, а також писанка кримськотатарської художниці Азізи Каримової.

Висновки. Загалом слід зазначити, що іранські розписні яйця мають давні домусульманські традиції, укорінені в культурі Ахеменідського Ірану, та глибше, Месопотамії та Єгипту. Особливого значення мальовнича мініатюра з яєчної шкаралупі у Персії набула з широким поширенням свята Новруз, у котрому яйце як символ життя набуло особливого сакрально-ритуального сенсу єднання з душами предків і водночас зародження нового життя.

При цьому особливості розвитку сасанідського срібла, середньовічної книжкової мініатюри, емальєрного мистецтва мінакарі, різьблення по дереву (мистецтва машрабії) та килимарства (переважно шовкового) з часом дали кілька основних напрямів стилізації розпису яєць в Ірані. Посилення їх емоційно-ліричної складової також відбувається за рахунок використання яскраво-бірюзових і лазуритових відтінків, що пов'язано з певною художньою традицією цієї країни у колористиці, орієнтованій на відкриті локальні кольори яскравих відтінків, декоративні за своєю природою.

Особливою візитною карткою перської орнаментики є використання в оформленні яєчної мініатюри мотивів пейслі – турецьких (індійських) огірків. Крім іншого, для декорування яєць у Персії часто використовувалися зображення верховного божества зороастрійців Ахурамазди з розкритими крилами (частіше золотого кольору), як у канонічних мотивах Персеполіса, а також візерунки з мотивами червоних риб, що характерно для тематики Новруза. Відомими художниками Ісфахана в галузі мініатюри з яєчної шкаралупи є автор із псевдонімом ILNA та Хасан Пейкам, які для роботи часто використовують страусині яйця.

Окремо варто відзначити, що сьогодні в Ірані на

багатьох вулицях стоять великі розміри розписних яєць, які стають символом символу і є не мініатюрними, а станковими або навіть монументальними елементами ансамблів середовища – вулиць, площ і скверів. В основному в їх декоруванні переважають традиційні й авангардні мотиви, птиці-риби, пейзажі та інше. Причому їх можна розписувати і жінкам, а не тільки чоловікам-художникам.







Зображення Ахурамазди, килимового мотиву, пейслі та каліграфічних аятів на розписних яйцях сучасного Ірану.



Сучасні монументальні яйця на вулицях Тегерана та інших міст Ірану, які розписують у стилі «авангардного фігуративу» та українська писанка з мотивом баранчика.



Сучасний майстер розпису яєць ILNA в Ірані. Фото Шахрама Маранді.

Список використаних джерел:

1. Школьна О. Типологія, художні особливості, стилістика єврейського ритуального фаянсу Любичі Королівської кінця XIX – початку XX століття. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. 2009. №9. С. 138–158.

2. Chaichian, Mohammad A. Empires and Walls: Globalization, Migration, and Colonial Domination. Leiden: Brill, 2014.

3. Curtis, Vesta Sarkhosh, and Sarah Stewart, eds. Birth of the Persian Empire. London: I.B. Tauris, 2005.

4. Dmitriw, Olya, ed. Ukrainian Arts. New York: Ukrainian Youth's League of North America, 1955. Pp. 17–24.

5. Elyjiw, Zenon. Sixty Score of Easter Eggs. USA: self-published, 1994. 120 egg motifs.

6. Ference, Cecelia. Making Ukrainian Pysanky. Self-published, 1983. Pp. 1–28.

7. Kizilov, Mikhail. The Crimean Tatars and Their Diasporas: Culture, Society, and Identity. Leiden: Brill, 2021.

8. Lipcan, Dan. Pysanky: Dyeing to Celebrate Easter. The Metropolitan Museum of Art, 2016. URL: https://www.metmuseum.org/articles/pysanky (date of application: 07.05.2026).

9. Lesiv, Mariya. From Ritual Object to Art Form: The Ukrainian Easter Egg Pysanka in Its Canadian Context. Folklorica, vol. 12, 2007.

10. Popow, Lorrie, and Sarah Wolfe. Patterns for Ukrainian-Style Easter Eggs. Book 3. Lulu Press, 2023.

11. Shkolna, Olga V., et al. Painted Eggs in the Muslim and Christian Traditions. Journal of European Studies, vol. 53, no. 4, 2023, pp. 356–370. https://doi.org/10.1177/00472441231205728 (date of application: 07.05.2026).

12. Shkolna, Olga. Painted Eggs in Traditional Culture of Iran. Problems of Arts and Culture, vol. 72, no. 2, 2020. Pp. 40–52. URL: https://dergipark.anas.az/index.php/pac/article/view/3127 (date of application: 07.05.2026).

13. Stuart B. Egg Cetera #6: Hunting for the world's oldest decorated eggs | University of Cambridge. Cam.ac.uk. URL: https://www.cam.ac.uk/research/news/egg-cetera-6-hunting-for-the-worlds-oldest-decorated-eggs (date of application: 07.05.2026).

14. Surmach, Yaroslava. Ukrainian Easter Eggs. New York: Surma, 1952; repr. 1995. Pp. 6–31.

Referensec:

1. Shkolna, Olga (2009). Typolohiia, khudozhni osoblyvosti, stylistyka yevreiskoho rytualnoho faiansu Liubychi Korolivskoi kintsia XIX – pochatku XX stolittia. [Typology, artistic features, stylistics of Jewish ritual faience of Lyubicha Korolivska of the late 19th – early 20th centuries]. Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Mystetstvoznavstvo. Arkhitektura [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art History. Architecture]. 2009. №9. S. 138–158 [2009. No. 9. pp. 138–158] [in Ukrainian].

2. Chaichian, Mohammad A. (2014). Empires and Walls: Globalization, Migration, and Colonial Domination. Leiden: Brill. [in English].

3. Curtis, Vesta Sarkhosh, and Sarah Stewart, eds (2005). Birth of the Persian Empire. London: I.B. Tauris. [in English].

4. Dmitriw, Olya, ed. (1955). Ukrainian Arts. New York: Ukrainian Youth's League of North America. Pp. 17–24 [in English].

5. Elyjiw, Zenon (1994). Sixty Score of Easter Eggs. USA: self-published. 120 egg motifs [in English].

6. Ference, Cecelia (1983). Making Ukrainian Pysanky. Self-published. Pp. 1–28 [in English].

7. Kizilov, Mikhail (2021). The Crimean Tatars and Their Diasporas: Culture, Society, and Identity. Leiden: Brill [in English].

8. Lipcan, Dan. Pysanky: Dyeing to Celebrate Easter (2016). The Metropolitan Museum of Art. URL: https://www.metmuseum.org/articles/pysanky (date of application: 07.05.2026) [in English].

9. Lesiv, Mariya (2007). From Ritual Object to Art Form: The Ukrainian Easter Egg Pysanka in Its Canadian Context. Folklorica, vol. 12 [in English].

10. Popow, Lorrie, and Sarah Wolfe (2023). Patterns for Ukrainian-Style Easter Eggs. Book 3. Lulu Press [in English].

11. Shkolna, Olga V., et al (2023). Painted Eggs in the Muslim and Christian Traditions. Journal of European Studies, vol. 53, no. 4, pp. 356–370. https://doi.org/10.1177/00472441231205728 (date of application: 07.05.2026) [in English].

12. Shkolna, Olga (2020). Painted Eggs in Traditional Culture of Iran. Problems of Arts and Culture, vol. 72, no. 2. Pp. 40–52. URL: https://dergipark.anas.az/index.php/pac/article/view/3127 (date of application: 07.05.2026) [in English].

13. Stuart B. (2026). Egg Cetera #6: Hunting for the world's oldest decorated eggs | University of Cambridge. Cam.ac.uk. URL: https://www.cam.ac.uk/research/news/egg-cetera-6-hunting-for-the-worlds-oldest-decorated-eggs (date of application: 07.05.2026) [in English].

14. Surmach, Yaroslava (1952; 1995). Ukrainian Easter Eggs. New York: Surma; repr. 1995. Pp. 6–31 [in English].

ISSN: 3041-1505

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

АРТПРОСТІР

Науковий журнал

Видається з 2015 р.

Випуск 1 (7)

Київ - 2026

406

ISSN: 3041-1505

SCIENTIFIC PUBLICATION

BORYS GRINCHENKO
KYIV METROPOLITAN UNIVERSITY

ARTSPACE

Scientific Journal

Published since 2015

Volume 1 (7)

Kyiv - 2026