

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

УКРАЇНСЬКА
АКАДЕМІЯ
МИСТЕЦТВА

ВИДАННЯ ЗАСНОВАНЕ У 1994 РОЦІ

ВИПУСК 38



Видавничий дім
«Гельветика»
2025

Друкується за ухвалою Вченої ради
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА)
Протокол № 9 від 24 грудня 2025 року.

Збірник рекомендований для викладачів, здобувачів вищої освіти мистецьких закладів, мистецтвознавців, художників, архітекторів, шанувальників образотворчого мистецтва і архітектури.

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР:

Олександр ЦУГОРКА, кандидат мистецтвознавства, професор,
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна.

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР:

Олена ГОМИРЕВА, кандидат мистецтвознавства, старша викладачка
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна.

ЧЛЕНИ РЕДКОЛЕГІЇ:

Бабій Надія Петрівна, докторка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри дизайну і теорії мистецтва, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна.

Ковальська Гелена Леонідівна, докторка архітектури, професорка, завідувачка кафедри теорії архітектури і архітектурного проектування, Київський національний університет будівництва і архітектури, Україна.

Шевцова Галина Вікторівна, докторка архітектури, професорка, професорка кафедри основ архітектури і архітектурного проектування, Київський національний університет будівництва і архітектури, Україна.

Подхалянський Богуслав, доктор архітектури, професор, професор (посада), Краківський Політехнічний Університет ім. Тадеуша Костюшка, Краківська політехніка (Politechnika Krakowska), Республіка Польща.

Чернявський Володимир Георгійович, доктор архітектури, професор, професор кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна.

Олійник Олена Павлівна, докторка архітектури, професорка, професорка кафедри архітектурного проектування, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна.

Лінда Світлана Миколаївна, докторка архітектури, професорка кафедри архітектури і урбаністики, Опольський політехнічний університет, м. Ополь, Республіка Польща.

Трошкіна Олена Анатоліївна, кандидатка архітектури, доцентка, в. о. завідувачки кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна.

Котляр Євген Олександрович, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри монументального живопису, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Україна.

Прищенко Світлана Валеріївна, докторка мистецтвознавства, професорка, професорка кафедри інформаційних технологій і дизайну, Державний університет інфраструктури та технологій, Україна.

Михайлишин Ольга Леонідівна, докторка архітектури, доцентка, завідувачка, професорка кафедри архітектури та середовищного дизайну, Національний університет водного господарства та природокористування, Україна.

Михайлова Рада Дмитрівна, докторка мистецтвознавства, професорка, професорка кафедри графічного дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, Україна.

Романенкова Юлія Вікторівна, докторка мистецтвознавства, професорка, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна.

Новосельчук Наталя Євгенівна, кандидатка архітектури, доцентка, доцентка кафедри архітектури будівель та дизайну, Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка», Україна.

Павельчук Іванна Андріївна, докторка мистецтвознавства, професорка, завідувачка кафедри дизайну, Міжрегіональна Академія управління персоналом, Україна.

Урсу Наталія Олексіївна, докторка мистецтвознавства, професорка, професорка кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, Україна.

Шевченко Людмила Станіславівна, кандидатка архітектури, доцентка, доцентка кафедри архітектури будівель та дизайну, Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка», Україна.

Редколегія не завжди поділяє думки авторів.

Фахова реєстрація (категорія «Б»): Наказ МОН України від 10.10.2022 № 894



АРХІТЕКТУРА

Костянтин Болобан, Анатолій Давидов

Історія стилю «цегляний експресіонізм» в архітектурі та перспективи використання його особливостей в Україні.....7

Юрій Носов

Визначення факторів впливу та архітектурних прийомів у комплексному проектуванні споруд для розміщення служб швидкого реагування.....16

Олена Олійник, Давид Акоюн

Дослідження проблем ревалоризації малих річок України.....26

Ганна Олійник, Михайло Гершензон, Володимир Залуцький

Соціально спрямоване проектування в архітектурній освіті як простір духовного зростання.....35

Олена Савченко, Ольга Гаврик

Методологічні основи оцінювання ефективності просторової трансформації міських зелених насаджень.....45

Oksana Fomenko, Serhii Danylov, Valentyn Holius, Denys Shataliuk

Augmented Reality as a Tool for Developing Evaluation Criteria for Aesthetic Qualities of Designed Architectural Objects.....55

Олеся Чаговець

Методологічні підходи визначення параметрів автентичності в контексті номінації Держпрому до Списку світової спадщини.....65

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Олена Андріанова

Аналіз флуоресценції художніх матеріалів в ультрафіолетовому діапазоні та можливості інтерпретації результатів дослідження.....75

Сергій Виткалов

Український митець в умовах соціально-політичних та культурних трансформацій початку XXI століття (на прикладі творчості Ольги Кашшай).....91

Yuliia Kamenetska, Yelyzaveta Mazur

Digital Replication Methods of High-printing for Modern Illustration.....98

Андрій Коваленко

Ситодрук та монопринт як нова мова графічного мистецтва:
від тиражу до унікальності.....105

Костянтин Лапушен

Війна як тригер творення експериментального мистецтва.....110

Василь Магальяс

Копіювання і начерк: методичні аспекти формування навичок рисунка.....119

Віктор Магальяс

Реставрація покрівлі Софії Київської за фаховою взаємодією
в умовах обмеженого доступу.....126

Олена Майданець-Баргилевич

Орнаментальні мотиви у творчості Олександра Саєнка.....134

Таміла Педан

Творчість мисткині петриківського розпису Ольги Черьомушкіної
в Німеччині.....139

Олесь Соловей

Образна пластика живописних творів Василя Корчинського
в контексті авторських візій національної естетики.....147

Oleksandr Yudenko

The Visual Toolkit for Constructing Liminal Space in Edward Hopper's
Urban Landscapes.....156

ARCHITECTURE

Kostiantyn Boloban, Anatoliy Davydov The History of the «Brick Expressionism» Style in Architecture and the Prospects for Its Application in Ukraine.....	7
Yurii Nosov Identification of Influencing Factors and Architectural Strategies in the Integrated Design of Facilities for Rapid Response Services.....	16
Olena Oliynyk, Davyd Akopian Study of the Problems of Revalorization of Small Rivers of Ukraine.....	26
Hanna Oliinyk, Mykhailo Gershenzon, Volodymyr Zalutskyi Socially Oriented Design in Architectural Education as a Space for Social Growth.....	35
Olena Savchenko, Olga Gavryk Methodological Bases for Evaluating the Effectiveness of Spatial Transformation of Urban Green Spaces.....	45
Oksana Fomenko, Serhii Danylov, Valentyn Holius, Denys Shataliuk Augmented Reality as a Tool for Developing Evaluation Criteria for Aesthetic Qualities of Designed Architectural Objects.....	55
Olesia Chahovets Methodological Approaches to Defining Authenticity Parameters in the Context of Derzhprom Nomination for the World Heritage List.....	65

ART STUDIES

Olena Andrianova Analysis of Art Materials Fluorescence in the Ultraviolet Range and the Possibilities for Interpreting Research.....	75
Serhii Vytkaiov The Ukrainian Artist in the Context of Socio-Political and Cultural Transformations at the Beginning of the 21st Century (A Case Study of the Artistic Practice of Olha Kashshai).....	91
Yuliia Kamenetska, Yelyzaveta Mazur Digital Replication Methods of High-printing for Modern Illustration.....	98
Andrii Kovalenko Screen Printing and Monoprint as a New Language of Graphic Art: From Reproduction to Uniqueness.....	105
Konstantin Lapushen War as a Trigger for the Creation of Experimental Art.....	110

Vasyl Magalias

Copying and Sketching: Methodological Aspects of Drawing Skill Development...119

Viktor Magalias

Restoration of the Roof of Saint Sophia of Kyiv Through Professional
Coordination under Conditions of Limited Access.....126

Olena Maidanets-Bargilevich

Ornamental Motives in the Work of Oleksandr Sayenko.....134

Tamila Pedan

The Art of Petrykivka Painter Olha Cheromushkina in Germany.....139

Oles Solovei

Figurative Plasticity of Vasyl Korchynskyi's Painting Works
in the Context of Author's Visions of National Aesthetics.....147

Oleksandr Yudenko

The Visual Toolkit for Constructing Liminal Space in Edward Hopper's
Urban Landscapes.....156



№ 38 (2025) С. 7–15
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: <http://naoma-science.kiev.ua>

УДК 72.036(477+430)
ORCID ID: 0009-0006-3404-4361
ORCID ID: 0000-0003-2009-1491
DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-38-1>

Костянтин Болобан

*здобувач вищої освіти другого (магістерського) рівня
кафедра архітектурного проектування
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
kostiantyn.boloban@naoma.edu.ua*

Анатолій Давидов

*кандидат архітектури, доцент,
завідувач кафедри архітектурного проектування
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
anatoliy.davydov@naoma.edu.ua*

ІСТОРІЯ СТИЛЮ «ЦЕГЛЯНИЙ ЕКСПРЕСІОНІЗМ» В АРХІТЕКТУРІ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ВИКОРИСТАННЯ ЙОГО ОСОБЛИВОСТЕЙ В УКРАЇНІ

Анотація. *Ознайомлення з історією та специфікою стилю «цегляний експресіонізм» може суттєво вплинути на перспективи розвитку традиційного будівництва в Україні з застосуванням цегли та інших керамічних виробів. Метою даної статті є виявлення особливостей архітектурного стилю «цегляний експресіонізм» та визначення його потенціалу для подальшого використання в сучасній українській архітектурі, зокрема в контексті повоєнної відбудови. Нами розглянуто історичні передумови виникнення стилю, його естетичні, конструктивні та символічні риси, а також перспективи адаптації цих прийомів та принципів у сучасному проектуванні. Методи дослідження включають історико-архітектурний аналіз, джерелознавчий метод, метод порівняння, типологічний аналіз та візуально-графічну інтерпретацію. Також враховано практичний досвід проектування та аналіз сучасного будівництва. Результати дослідження засвідчують, що цегляний експресіонізм є не лише історично значущим явищем, але й джерелом цінних формотворчих, технологічних та композиційних прийомів, які можуть бути використані в контексті сучасної української архітектури. Актуальним є використання емоційної виразності, тактильності матеріалу, орнаментальності фасадів та інтеграції мистецтв як реакції на потребу суспільства у глибшій ідентичності простору. Висновки. Прийоми цегляного експресіонізму можуть бути ефективно інтегровані у сучасну архітектуру України, а адаптація стилю сприятиме створенню гармонійного архітектурного середовища, що поєднує традицію з інновацією, особливо у сфері житлової та громадської забудов. Враховуючи високий художній потенціал стилю, його принципи можуть надати нового імпульсу розвитку національної архітектури в умовах відбудови країни.*

Ключові слова: *цегла, цегляна готика, експресіонізм, міжвоєнний період, клінкер, цегляний експресіонізм, архітектурна композиція, пластика фасаду, кераміка, скульптура, архітектурна спадщина, реконструкція, цегляне будівництво, відбудова.*

THE HISTORY OF THE «BRICK EXPRESSIONISM» STYLE IN ARCHITECTURE
AND THE PROSPECTS FOR ITS APPLICATION IN UKRAINE

Kostiantyn Boloban

*First-Year Master's Student
Department of Architectural Design
National Academy of Fine Arts and Architecture
kostiantyn.boloban@naoma.edu.ua*

Anatoliy Davydov

*PhD in Architecture, Associate Professor,
Head of the Department of Architectural Design
National Academy of Fine Arts and Architecture
anatoliy.davydov@naoma.edu.ua*

Abstract. Familiarization with the history and specifics of the «brick expressionism» style can significantly influence the prospects for the development of traditional construction in Ukraine using bricks and other ceramic products. **The purpose** of this article is to identify the characteristics of the architectural style of Brick Expressionism and to determine its potential for further application in contemporary Ukrainian architecture, particularly in the context of post-war reconstruction. The study explores the historical background of the style's emergence, its aesthetic, structural, and symbolic features, as well as the prospects for adapting these principles to modern architectural design. **The research methods** include historical and architectural analysis, source studies, comparative and typological analysis, and visual-graphic interpretation. Practical experience in architectural design and an analysis of contemporary construction practices were also taken into account. **The results of the study** show that Brick Expressionism is not only a historically significant phenomenon but also a valuable source of form-making, technological, and compositional techniques that can be implemented in modern Ukrainian architecture. The use of emotional expressiveness, material tactility, ornamental facades, and the integration of arts is especially relevant as a response to society's need for a deeper spatial identity. **Conclusions.** The principles of Brick Expressionism can be effectively integrated into contemporary Ukrainian architecture. Adapting the style may contribute to the creation of a harmonious architectural environment that combines tradition with innovation, particularly in the fields of residential and public construction. Given the high artistic potential of the style, its principles could offer a new impulse for the development of national architecture in the conditions of Ukraine's reconstruction.

Key words: brick, Brick Gothic, Expressionism, interwar period, clinker, Brick Expressionism, architectural composition, facade plasticity, ceramics, sculpture, architectural heritage, reconstruction, brick construction, restoration.

Постановка проблеми. Цегляний експресіонізм є унікальним явищем в архітектурі початку ХХ століття, що сформувався у контексті модерністських пошуків нових форм і матеріалів. Попри його значний вплив на розвиток європейської архітектури, він залишається недостатньо вивченим у теоретичному та історичному аспектах.

Основна проблема полягає в тому, що цегляний експресіонізм досі не має усталеної дефініції й чіткої визначеності у вітчизняній науковій літературі. Його естетичні, конструктивні та символічні особливості часто розглядаються в загальному контексті експресіонізму, без детального аналізу ролі матеріалу – цегли – як ключового елемента формотворення. Додаткові труднощі викликає недостатність комплексних досліджень, що враховують регіональні його особливості в різних країнах Європи, а також соціокультурні передумови та вплив на подальший

розвиток архітектури. Залишається відкритим питання щодо взаємозв'язку досліджуваного стилю з іншими напрямками того періоду, зокрема з функціоналізмом і неоромантизмом. Враховуючи ці аспекти, необхідним є ґрунтовний аналіз напрямку «цегляний експресіонізм» як самостійного явища в архітектурі та визначення його специфічних рис і впливу на архітектурні традиції Європи.

Концептуально, можна прогнозувати великі об'єми будівництва в Україні, зокрема і з використанням нових типів цегли, а тому специфіка, особливості, технології та художні прийоми цегляного експресіонізму можуть отримати вдале підґрунтя для вдосконалення та подальшої еволюції стилю.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Цегляний експресіонізм як напрямок в архітектурі привертає увагу дослідників останніми роками, однак більшість наукових розвідок фокусується на його загальних принципах,

не звертаючи належної уваги на специфіку регіональних варіацій та глибокий аналіз конструктивних й естетичних особливостей цього стилю.

К. Мюлдер (Koen Mulder) у праці «The Thrilling Surface» («Поверхня, що захоплює») (2016) досліджує цегляні орнаменти, зокрема доби експресіонізму, як інструменти композиції, підкреслюючи їхню роль у процесі створення естетичних та функціональних фасадів. Автор також розглядає розробку візерунків у цегляних фасадах, використовуючи різні способи комбінування цегли для досягнення бажаного естетичного ефекту [1].

Стаття «Sculpting with Brick – Expressive Potentials of Brickwork in Contemporary Design» («Формування цеглою – художній потенціал цегляної кладки в сучасному дизайні») (2018) У. Гарріцманна (Udo Garritzmann) присвячена дослідженню використання цегли не лише як функціонального будівельного матеріалу, але й як засобу художнього самовираження в архітектурі. Автор аналізує експериментальні підходи до кладки цегли, що дають змогу створювати пластичні, скульптурні форми та нові текстури. Робота акцентує увагу на взаємодії між традиційними техніками та цифровими технологіями проектування, що розширюють межі використання цегли в сучасній архітектурі. У. Гарріцманн також розглядає приклади реалізованих проєктів, які демонструють інноваційне трактування цегляної кладки як мистецького акту [2].

У колективній статті «Masonry in the Context of Sustainable Buildings: A Review of the Brick Role in Architecture» («Кам'яна кладка в контексті сталого будівництва: огляд ролі цегли в архітектурі») (2022) підкреслюється важливість цегляної кладки в історії архітектури, її адаптивність до різних архітектурних стилів та культурних контекстів. Цегла як будівельний матеріал відображає еволюцію людських конструктивних та естетичних прагнень, що робить її важливим елементом культурної спадщини. Автори також наголошують на тому, що цегла, завдяки своїм екологічним та практичним властивостям, продовжує відігравати ключову роль у сталому будівництві, відповідаючи на сучасні виклики ефективного використання ресурсів та збереження навколишнього середовища [3].

Водночас в Україні та інших країнах Східної Європи дослідження цегляного експресіонізму значно обмежені, а тому існує потреба в глибшому вивченні цього стилю у контексті

локальних архітектурних традицій і специфіки міжвоєнного періоду в цих регіонах. Таким чином, можна зауважити, що хоча цегляний експресіонізм отримує поступову увагу в сучасній науці, ще існує багато нерозкритих аспектів цього стилю, які потребують подальшого вивчення, зокрема в контексті його соціокультурної значущості, регіональних варіацій й технологічних інновацій того часу.

Виклад основного матеріалу. Цегляний експресіонізм – це архітектурний стиль, що сформувався на початку 1920-х років у Голландії та Німеччині, коли архітектори шукали нові способи виразності через матеріал і форму. Його головною особливістю стало використання цегли – не лише як конструктивного елемента, але й як засобу художнього вираження. Використання складних кладок, рельєфних поверхонь і динамічних фасадів створювало ефект пластичності і живої текстури.

Як альтернатива функціоналістському руху Баухаузу, цегляний експресіонізм уособлював не стільки сумнів у домінуванні функції над формою, що було спільною ідеєю для більшості архітекторів того часу, скільки спробу повернути архітектуру в русло середньовічного ремісництва. Складний синтез вираженого індивідуалізму архітекторів ще «старої школи» та положень «Нової об'єктивності», себто післявоєнної реальності, призвів до появи цього унікального та яскравого стилю, який був натхнений готичними соборами Ганзейських міст та уособлював розкіш, що може бути доступною буквально кожному.

Будівлі у цьому стилі часто набували монументального вигляду, незалежно від їхнього функціонального призначення: від житлових кварталів до церков і адміністративних споруд. Так стиль став одним із найяскравіших явищ європейської архітектури ХХ століття. Нами буде розглянуто основні особливості цегляного експресіонізму, його появу та розвиток, а також значення для європейської архітектурної спадщини.

Широке використання цегли в архітектурі Європи бере свій початок у Стародавньому Римі з часів Августа (І ст. н. е.). Цегла мала значний вплив на розвиток готичної архітектури, особливо в Північній Європі, де природний камінь часто доводилось імпортувати. Вона давала змогу створювати складні конструктивні й декоративні елементи, що формували унікальну естетику стилю, який називається цегляна готика [4]. В таких містах, як Любек (Німеччина), Гданськ (Польща)

і Торунь (Польща), готичні храми та ратуші демонстрували майстерність у використанні цегли як засобу архітектурної виразності (іл. 1) [5].



Іл. 1. Церква Святої Марії у Любеку (Німеччина). 1250. [5]

У XIX ст. з індустріальною революцією відбулось поширення еkleктики та неостилів, а інтерес до цегли як декоративного матеріалу зріс. Важливу роль у розвитку цегляної німецької архітектури XX ст. відіграв архітектор К. Шинкель (Karl Friedrich Schinkel), який тісно співпрацював із цегельнями для вдосконалення облицювального матеріалу [6, с. 179–194]. У XX ст. зародився новий напрямок у мистецтві, зокрема в архітектурі, — експресіонізм, який був своєрідною гострою реакцією на соціальні та політичні потрясіння, зокрема Першу світову війну.

Зазвичай термін «експресіоністська архітектура» описує діяльність авангарду Центральної та Північної Європи в період з 1910 до 1930 років, хоча нині його значення може охоплювати більші географічні та часові межі, адже визначальними характеристиками стилю

експресіонізм є прагнення до максимальної емоційної виразності. І хоча в цьому експресіонізм споріднений з модерном, проте ідеологічно та якісно є уособленням нової епохи, що постала перед Європою з усіма її накопиченими протиріччями та конфліктами.

Важливим свідченням ідей експресіонізму є революційні тексти та маніфести експресіоністів, які відіграли ключову роль у формуванні нової архітектурної естетики. Одним із найвідоміших є маніфест Б. Таута (Bruno Julius Florian Taut) «Die Stadtkrone» («Міська корона»), де він описав бачення утопічного міста, яке буде центром духовного відродження суспільства [7]. Автор закликав архітекторів творити архітектуру, яка виражатиме емоції, переживання та ідеали нового часу. Інші експресіоністські маніфести підкреслювали важливість творчої свободи, відмови від геометричної симетрії та архітектурних канонів, пропонували активне використання таких нових матеріалів, як скло та бетон. Водночас архітектори-експресіоністи багато в чому звертались до історичного спадку більш ранніх епох. Наприклад, Г. Пьольціг (Hans Poelzig), один із провідних архітекторів цегляного експресіонізму в Німеччині, робив декорації до фільмів, використовуючи середньовічну німецьку архітектуру, зокрема фахверкові будинки [8, с. 164].

Після війни архітектори не одразу зіткнулись з жорсткою фінансовою кризою, однак вже під час утворення Веймарської республіки, у 1920-х роках, більшість «скляних» проєктів залишилась лише на папері. Експресіоністи все ще мріяли про нову архітектуру для нових людей, об'єднаних спільною ідеєю, проте вже враховуючи економічну ситуацію, що склалась в країні. Скептицизм щодо скла, бетону металу, які ще не перевірені часом, які сприймалися як загроза для ремісничої майстерності, змусив багатьох архітекторів виступати на підтримку регіональних будівельних матеріалів — дерева, природного каменю, та цегли. Експресіонізм перейшов від паперових утопій до практики будівництва, набувши матеріального втілення в цегляній архітектурі та ставши більш утилітарним і технологічно зумовленим. Робота ремісників знову була потрібніша, аніж машинне виробництво. Майстри виготовляли столярне заповнення, вітражі, керамічні вироби, скульптуру, тобто все те, від чого намагались відмовитися модерністи як від буржуазного пережитку.

Локалізація будівель у стилі цегляного експресіонізму в Німеччині тісно пов'язана

з такими регіонами виробництва цегли, як Рурський регіон та північна частина країни. Окрім цегли також широко використовувався клінкер, що став важливим інструментом цегляного експресіонізму.

Головний архітектор Гамбурга (1909–1933) Ф. Шумахер (Fritz Schumacher) першим звернув увагу на виразність клінкеру. Він вважав, що цегляна архітектура кінця XIX – початку XX ст. запозичила стиль з Італії, але водночас втратила зв'язок із справжньою північнонімецькою традицією [9, с. 63]. На його думку, цеглини мають бути підібрані так, щоб їхня поверхня мала багатий живий ефект – від майже чорних до теплих коричнево-червоних відтінків [9, с. 77]. У своїй праці «Сутність сучасного цегляного будівництва» («Das Wesen des neuzeitlichen Backsteinbaues») (1917) [9] він різко критикував промислово виготовлену облицювальну цеглу XIX століття за її рівну поверхню, гострі кути та однорідний колір. Рішення він побачив у клінкері, оскільки він, на відміну від звичайної облицювальної цегли, випаюється до стану спікання і (в результаті хімічної реакції) набуває характерного синювато-чорного відтінку. Тому спочатку Ф. Шумахер мав переконати керівництво цегляних заводів припинити сортувати цеглу за кольором [10, с. 234]. Якщо він, завдяки своїй посаді зміг запровадити «клінкерну архітектуру» у громадських будівлях Гамбурга, то найвпливовіший приклад такої архітектури з'явився у приватному секторі, де першу роль відіграв Ф. Хьогер (Fritz Höger) [11] – автор одного з перших та найяскравіших зразків цегляного експресіонізму – конторської будівлі Chilehaus (Чилійський будинок), збудованої в 1924 році у Гамбурзі, в період економічної та політичної стабілізації, коли з'явилася можливість реалізації нових архітектурних ідей. Власник ділянки Генрі Сломан вирішив увіковічити країну Чилі, якій завдячував своїм багатством, і нова будівля в формі корабля з її стрімким гострим силуетом стала відомою у світі ще під час будівництва (іл. 2)[12]. Завдяки неоднорідно випаленій, а подекуди «бракованій» цеглі будівля має дзеркальний або рефлекторний ефект [13]. Одним з найвиразніших елементів цієї 9-ти поверхової споруди є рельєфний декор аркад першого поверху, який містить скульптури, виконані Р. Кьодем (Richard Kuöhl). На них можна побачити екзотичні сюжети з південноамериканською флорою та фауною, органічно вписані в ряди готичних стрілочатих аркадур (іл. 3) [14].



Іл. 2. Іконічний вигляд Чиліхаусу (Chilehaus) в Гамбурзі (Німеччина). Арх. Ф. Хьогер. 1924. [12]



Іл. 3. Скульптурні керамічні композиції Чиліхаусу. Скульптор Р. Кьоель. 1924. [14]

На відміну від руху Баухауз, який вже на той час характеризувався лаконічністю форм та відсутністю декору, цегляний експресіонізм навпаки часто надавав скульптурі провідної ролі у композиційній субординації фасаду, розмішуючи барельєфні композиції на головних осях та виокремлюючи вхідні групи яскравим оздобленням. На барельєфах здебільшого зображені люди і тварини, а також предметні чи рослинні орнаменти (геометрично спрощені, однак від подібності до середньовічного наїву їх вирізняє навмисна загостреність кутів, об'ємів, рис обличчя та динамічність ліній – спільна риса для всіх творів експресіонізму). Роботи таких видатних скульпторів доби експресіонізму, як Ф. Купша (Felix Kupsch), Р. Кьоля (Richard Kuöhl), Е. Барлаха (Ernst Barlach) прикрашають будівлі різних типів – від житлових кооперативів робітників, до церков, лікарень й адміністративних будівель (іл. 4) [15].



Лл. 4. Керамічний портал експресіоністської церкви Kreuzkirche в Берліні. Скульптор Ф. Купш. 1927–1929. [15]

Ще одним важливим прийомом декорування є цегляний виступаючий орнамент фасаду, що нагадує вишиванку. Цегляний експресіонізм дуже часто звертався до народної німецької архітектури, тож можна сміливо припустити, що джерелом натхнення такого орнаменту слугував фахверк та ганзейська готика (іл. 5) [16]. Однак, будівлі того періоду часто лише облицьовували цеглою та керамікою, а несучими конструкціями залишались залізобетонні колони і пустотні перекриття. Це, зокрема, викликало невдоволення Ф. Шумахера, який вважав тонке облицювання цеглою «відхиленням від здорових принципів цегляного мистецтва» [17, с. 139]. Він розрізняв два види використання цегли: коли вона зберігає свою конструктивну роль і лише «приймає в своє мускульне тіло тонкі кістки залізобетону», та коли це «лише шкіра, натягнута на розвинений каркас із залізобетону, щоб прикрасити та захистити його» [17, с. 139]. Такі міркування особливо яскраво проявилися в Берліні, де архітектор Г. Мюллер (Hans Heinrich Müller) став головним представником клінкерного експресіонізму. З 1924 року він працював на компанію BEWAG і за шість років побудував понад 40 об'єктів у Берліні, переважно підстанцій. Всі вони мали фасади з лицьової цегли, що відповідало логічному конструктивному підходу до будівництва утилітарних споруд.

Особливо вражаючим прикладом є підстанція Buchhändlerhof (1927–1928). Її фасади виконані з темно-червоної цегли, що віддає синявою, а деформовані краї свідчать про інтенсивне випалення. За формою план цієї будівлі є типовим для промислових споруд того часу, однак кругла вартова башта у дворі нагадує донжон і є домінантою всієї будівлі.



Лл. 5. Розшивка цеглою фасаду та керамічні вставки Шпрінкенхофу. Арх. Ф. Хьогер. 1927–1943. [16]

Г. Мюллер також експериментував із кладкою, встановлюючи клінкер боком, щоб показати структуру матеріалу (іл. 6) [18]. Не менш яскравими та багатими на розмаїття засобів художньої виразності є церкви, збудовані у стилі цегляного експресіонізму. Основним композиційним прийомом було використання масивних вертикальних структур, що підкреслювали вертикальне спрямування храму. Вежі та фронтони часто мали загострені або східчасті завершення, що додавало спорудам скульптурності та масивності у дусі старовинних храмів. Водночас архітектори часто надихались сакральними спорудами Південно-Східної Азії, запозичуючи форми прангів — індійських баштоподібних храмів з ярусною структурою, подібною до качана кукурудзи. Арки в експресіоністських церквах набували різноманітних форм: від традиційних напівциркульних до параболических, загострених і багатолопатевих. Вони не лише виконували конструктивну роль, але й були головним елементом композиції фасадів та інтер'єрів. Часто застосовувалися багатошарові аркові портали, що заглиблювалися в масив стіни, створюючи ефект перспективного поглиблення. У поєднанні з фактурною цегляною кладкою та світловими прорізами такі арки надавали храмам особливої експресивності, роблячи їхню архітектуру потужним засобом емоційного впливу.

Після захоплення влади нацистами у 1938 році експресіоністичне мистецтво було оголошене поза законом як дегенеративне.



Іл. 6. Підстанція Buchhändlerhof у Берліні.
Арх. Г. Мюллер. 1927–1928. [18]



Іл. 7. Банк у Бремені. Арх. Джон Карузо.
2016. [19]

Сьогодні в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури у навчально-творчій майстерні А. Давидова студенти вивчають перспективи використання досвіду німецьких архітекторів міжвоєнної доби для пошуків нової пластики і матеріальності в сучасній українській архітектурі (іл.8)[20].



Іл. 8. Проєкт універсальної зали на 500 відвідувачів у Києві на перехресті вулиць Верхній Вал/Костянтинівська. Автор проєкту К. Болобан; майстерня А. Давидова. 2025

І хоча чимало архітекторів на той час вже відійшли від цегляного експресіонізму, повністю згаснути навіть в часи Другої світової війни йому не вдалось. Вже без ідеологічного та політичного контексту будівлі з рисами цього стилю з'являються в 1960-х роках у Г. Бьома (Böhm Gottfried), сина відомого архітектора-експресіоніста Д. Бьома (Dominikus Böhm). З сучасних будівель можна виділити Державний Банк Бремену (Bremer Landesbank) 2016 року, авторства архітектурного бюро Карузо Сент-Джон, який має характерну для цегляного експресіонізму арку з архівольтом (іл. 7) [19].

Певні паралелі до цегляного експресіонізму можна простежити і в українській архітектурі — зокрема, у промислових і громадських спорудах доби Російської імперії, раннього конструктивізму та модернізму. На окрему увагу заслуговують житлові квартали на Подолі у Києві, збудовані за проєктами В. Розенберга. Їх вирізняє увага до пластики цегляної кладки, ритміки фасадів і поєднання традицій з модерністськими ідеями.

В умовах післявоєнної відбудови України, звернення до принципів цегляного стилю може стати не лише даниною історії, але й засобом формування виразної архітектури у непростих економічних та політичних умовах.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Цегляний експресіонізм, сформований в Німеччині у міжвоєнний період, був відповіддю архітекторів на глибокі соціальні та духовні потрясіння після Першої світової війни. Це явище поєднало прагнення до нової архітектурної мови з повагою до традиційного матеріалу — цегли, яка виступала символом історичної тяглості, надійності та зв'язку з національною ідентичністю.

Особливістю стилю стало виразне пластичне моделювання фасадів, використання грубої фактури клінкеру, а також геометрично складних об'ємів, що створювали відчуття динамізму та емоційної напруги. Важливою рисою була також ритмічність архітектурних композицій, які часто набували майже скульптурної виразності. Такі форми доповнювалися декоративними елементами, створеними у співпраці з художниками, скульпторами та ремісниками, що підкреслювало міждисциплінарність підходу.

Цегляний експресіонізм не лише формував новий образ міста, але й виконував етичну та емоційну функцію – прагнув відобразити

внутрішній стан суспільства. Хоча після Другої світової війни стиль поступився місцем раціоналістичним течіям, його принципи – емоційна виразність, матеріальність та інтеграція мистецтв – залишили помітний слід у подальшому розвитку архітектури ХХ століття.

У контексті сучасної відбудови України цегляний експресіонізм може стати джерелом концептуальних та формальних рішень, які поєднують локальну матеріальність з естетичною виразністю, сприяючи не лише фізичній реконструкції середовища, але й відновленню історичної тяглості та культурної ідентичності.

Список використаних джерел

1. Dejtiar F. The art of pattern is the legacy of our grandparents : review of *The Thrilling Surface* by Koen Mulder. ArchDaily. 2021. 8 November. URL: <https://www.archdaily.com/967192/koen-mulder-on-the-brick-bond-as-a-composers-tool> (дата звернення: 27.04.2025).
2. Garritzmann U. Tectonic expressions in brick architecture // *CA2RE : Conference for Artistic and Architectural (Doctoral) Research : proceedings* / ed. by C. P. Pedersen, C. Bundgaard, H. F. Gjelstrup. Aarhus : Arkitektskolen Aarhus, 2018. P. 370–379. URL: <https://s3-eu-central-1.amazonaws.com/aarchdk/wp-content/uploads/2018/12/19162224/CA2RE-Proceedings-Aarhus.pdf> (дата звернення: 27.04.2025).
3. Almssad A., Almusaed A., Homod R. Z. Masonry in the context of sustainable buildings: a review of the brick role in architecture. *Sustainability*. 2022. Vol. 14, № 22. Art. 14734. DOI: <https://doi.org/10.3390/su142214734> (дата звернення: 27.04.2025).
4. Perlich B. *Mittelalterlicher Backsteinbau in Europa : zur Frage nach der Herkunft der Backsteintechnik*. Petersberg : Michael Imhof Verlag, 2007. 271 S. URL: https://www.academia.edu/44902024/Mittelalterlicher_Backsteinbau_in_Europa_Zur_Frage_nach_der_Herkunft_der_Backsteintechnik (дата звернення: 27.04.2025).
5. Tanck C. Die Geschichte der Kirchengemeinde St. Marien zu Lübeck. *Tanck C., Maronde M. Salz der Erde – Licht der Welt: Evangelisch-Lutherische Kirche zwischen Trave und Elbe*. Hinstorff Verlag, 2016. URL: <https://www.kirche-ll.de/gemeinden/innenstadtgemeinden/st-marien/geschichte.html> (дата звернення: 27.04.2025).
6. Potgeter W. *Backstein-Rohbau im Zeitalter der Industrialisierung : Bautechnik des Sichtbacksteins im deutschen Sprachraum von der Zeit Schinkels bis zum Backsteinexpressionismus : Doctoral dissertation*. Zürich : ETH Zürich, 2021. 528 S. DOI: <https://doi.org/10.3929/ethz-b-000475553>.
7. Taut B. *Die Stadtkrone*. Jena : Eugen Diederichs Verlag, 1919. 62 S. URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/taut1919/0009/image.info> (дата звернення: 27.04.2025).
8. Pehnt W. *Die Architektur des Expressionismus*. Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 1998. 368 S.
9. Schumacher F. *Das Wesen des neuzeitlichen Backsteinbaues*. München : Callwey Verlag, 1917. 151 S. URL: https://digitalisate.sub.uni-hamburg.de/recherche/detail?tx_dlf%5Bid%5D=384710 (дата звернення: 27.04.2025).
10. Scharvogel J. *Neuer Hamburger Backsteinbau. Hamburger Backstein- und Klinkerbauten : Gestalt, Konstruktion, Material* / hrsg. von D. Roos, F. Voormann. Hamburg : Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, 2011. S. 170–173. URL: https://epub.sub.uni-hamburg.de/epub/volltexte/2011/9935/pdf/978_3_86644_657_1_pdfa.pdf (дата звернення: 27.04.2025).
11. Schumacher F. *Selbstgespräche – Erinnerungen und Betrachtungen*. Berlin : Springer Verlag, 1949. 307 S. URL: <https://fritzschumacher.de/gesellschaft/wp-content/uploads/Fritz-Schumacher-Selbstgespraech-1949-OCR-opti-2.pdf> (дата звернення: 27.04.2025).
12. Chilehaus. *Photograph*. Wikimedia Commons. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/20230317_Chilehaus_02.jpg (дата звернення: 27.04.2025).
13. Klinkerfassade des Chilehauses. *Photograph*. Kulturnotizen. URL: <https://www.kulturnotizen.de/was-soll-ich-mit-dem-schrott/> (дата звернення: 27.04.2025).
14. Kontorhaus Chilehaus in Hamburg-Altstadt : Arkaden von Richard Kuöhl an der Straße Pumpen. *Photograph*. Wikimedia Commons. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/79/Chilehaus_%28Hamburg-Altstadt%29.Bauschmuck.Ku%C3%B6hl.Pumpen.1.29133.ajb.jpg (дата звернення: 27.04.2025).
15. Kontorhaus Chilehaus in Hamburg-Altstadt : Arkaden von Richard Kuöhl zur Burchardstraße. *Photograph*. Wikimedia Commons. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Chilehaus_%28Hamburg-Altstadt%29.Bauschmuck.Ku%C3%B6hl.Burchardstra%C3%9Fe.3.29133.ajb.jpg (дата звернення: 27.04.2025).

16. Portal der Kreuzkirche. *Photograph*. Wikimedia Commons. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fl/Kreuzkirche_%28Berlin%29_Portal.JPG (дата звернення: 27.04.2025).
17. Terrakottaskulptur von Kuöhl : Fassade Adolf von Elm Hof. *Photograph*. Bilder aus Hamburg – Barmbek Nord. URL: <https://bildarchiv-hamburg.com/photo/terrakottaskulptur-kuoehl-fassade-adolf-bilder-hamburg-barmbek-nord-KYgBQZPobY> (дата звернення: 27.04.2025).
18. Ernst Barlach : Gemeinschaft der Heiligen. *Sculptural relief*. sh-kunst.de. URL: <https://sh-kunst.de/ernst-barlach-gemeinschaft-der-heiligen/> (дата звернення: 27.04.2025).
19. Blick vom Domshof. *Photograph*. Deutsche BauZeitschrift. URL: https://www.dbz.de/artikel/dbz_Des_DBZ_Newsletters_Raetsels_Loesung_Die_Loesung_des_Raetsels_das_wir_Ihnen-2846944.html (дата звернення: 27.04.2025).

References

1. Dejtiar, F. (2021, November 8). The art of pattern is the legacy of our grandparents : review of The Thrilling Surface by Koen Mulder. ArchDaily. Retrieved from <https://www.archdaily.com/967192/koen-mulder-on-the-brick-bond-as-a-composers-tool> [in English].
2. Garritzmann, U. (2018). Tectonic expressions in brick architecture. In C. P. Pedersen, C. Bundgaard, & H. F. Gjelstrup (Eds.) *CA2RE: Conference for Artistic and Architectural (Doctoral) Research: Proceedings*, 370–379. Arkitektskolen Aarhus. Retrieved from <https://s3-eu-central-1.amazonaws.com/aarchdk/wp-content/uploads/2018/12/19162224/CA2RE-Proceedings-Aarhus.pdf> [in English].
3. Almssad, A., Almusaed, A., & Homod, R. Z. (2022). Masonry in the context of sustainable buildings: A review of the brick role in architecture. *Sustainability*, 14(22), 14734. <https://doi.org/10.3390/su142214734> [in English].
4. Perlich, B. (2007). *Mittelalterlicher Backsteinbau in Europa: Zur Frage nach der Herkunft der Backsteintechnik*. Michael Imhof Verlag. Retrieved from <https://www.academia.edu/44902024> [in German].
5. Tanck, C. (2016). Die Geschichte der Kirchengemeinde St. Marien zu Lübeck. In C. Tanck & M. Maronde, *Salz der Erde – Licht der Welt: Evangelisch-Lutherische Kirche zwischen Trave und Elbe*. Hinstorff Verlag. Retrieved from <https://www.kirche-ll.de/gemeinden/innenstadtgemeinden/st-marien/geschichte.html> [in German].
6. Potgeter, W. (2021). *Backstein-Rohbau im Zeitalter der Industrialisierung: Bautechnik des Sichtbacksteins im deutschen Sprachraum von der Zeit Schinkels bis zum Backsteinexpressionismus* [Doctoral dissertation, ETH Zürich]. <https://doi.org/10.3929/ethz-b-000475553> [in German].
7. Taut, B. (1919). *Die Stadtkrone*. Eugen Diederichs Verlag. Retrieved from <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/taut1919> [in German].
8. Pehnt, W. (1998). *Die Architektur des Expressionismus*. Hatje Cantz Verlag [in German].
9. Schumacher, F. (1917). *Das Wesen des neuzeitlichen Backsteinbaues*. Callwey Verlag. Retrieved from https://digitalisate.sub.uni-hamburg.de/recherche/detail?tx_dlf%5Bid%5D=384710 [in German].
10. Scharvogel, J. (1917). Neuer Hamburger Backsteinbau. In D. Roos & F. Voormann, *Hamburger Backstein- und Klinkerbauten: Gestalt, Konstruktion, Material*, 170–173. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Retrieved from https://epub.sub.uni-hamburg.de/epub/volltexte/2011/9935/pdf/978_3_86644_657_1_pdfa.pdf [in German].
11. Schumacher, F. (1949). *Selbstgespräche: Erinnerungen und Betrachtungen*. Springer. Retrieved from <https://fritzschumacher.de/gesellschaft/wp-content/uploads/Fritz-Schumacher-Selbstgespaech-1949-OCR-opti-2.pdf> [in German].
12. Chilehaus. (n.d.). *Photograph*. Wikimedia Commons. Retrieved from https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/20230317_Chilehaus_02.jpg [in German].
13. Klinkerfassade des Chilehauses. (n.d.). *Photograph*. Kulturnotizen. Retrieved from <https://www.kulturnotizen.de/was-soll-ich-mit-dem-schrott/> [in German].
14. Kontorhaus Chilehaus in Hamburg-Altstadt: Arkaden von Richard Kuöhl an der Straße Pumpen. (n.d.). *Photograph*. Wikimedia Commons. Retrieved from https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/79/Chilehaus_%28Hamburg-Altstadt%29.Bauschmuck.Ku%C3%B6hl.Pumpen.1.29133.ajb.jpg [in German].
15. Kontorhaus Chilehaus in Hamburg-Altstadt: Arkaden von Richard Kuöhl zur Burchardstraße. (n.d.). *Photograph*. Wikimedia Commons. Retrieved from https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Chilehaus_%28Hamburg-Altstadt%29.Bauschmuck.Ku%C3%B6hl.Burchardstra%C3%9Fe.3.29133.ajb.jpg [in German].
16. Portal der Kreuzkirche (Berlin). (n.d.). *Photograph*. Wikimedia Commons. Retrieved from https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fl/Kreuzkirche_%28Berlin%29_Portal.JPG [in German].
17. Terrakottaskulptur von Richard Kuöhl an der Fassade des Adolf-von-Elm-Hofs. (n.d.). *Photograph*. Bilder aus Hamburg – Barmbek Nord. Retrieved from <https://bildarchiv-hamburg.com/photo/terrakottaskulptur-kuoehl-fassade-adolf-bilder-hamburg-barmbek-nord-KYgBQZPobY> [in German].
18. Ernst Barlach: Gemeinschaft der Heiligen. (n.d.). *Sculptural relief*. sh-kunst.de. Retrieved from <https://sh-kunst.de/ernst-barlach-gemeinschaft-der-heiligen/> [in German].
19. Blick vom Domshof. (n.d.). *Photograph*. Deutsche BauZeitschrift. Retrieved from https://www.dbz.de/artikel/dbz_Des_DBZ_Newsletters_Raetsels_Loesung_Die_Loesung_des_Raetsels_das_wir_Ihnen-2846944.html [in German].

Подано до редакції 28.04.2025

Статтю прийнято 26.12.2025

Опубліковано 31.12.2025



№ 38 (2025) С. 16–25
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: <http://naoma-science.kiev.ua>

УДК 72.01; 725
ORCID ID: 0009-0008-0594-180X
DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-38-2>

Юрій Носов

*аспірант кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
yurii.nosov@naoma.edu.ua*

*Науковий керівник – О. Роздорожнюк, кандидатка архітектури, доцентка
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури*

ВИЗНАЧЕННЯ ФАКТОРІВ ВПЛИВУ ТА АРХІТЕКТУРНИХ ПРИЙОМІВ У КОМПЛЕКСНОМУ ПРОЄКТУВАННІ СПОРУД ДЛЯ РОЗМІЩЕННЯ СЛУЖБ ШВИДКОГО РЕАГУВАННЯ

Анотація. Мета дослідження. Метою цієї роботи є комплексний аналіз і систематизація ключових факторів впливу, а також визначення номенклатури архітектурно-планувальних прийомів у процесі проектування інтегрованих служб швидкого реагування (СШР) у структурі сучасного міста. Дослідження спрямоване на розробку теоретичної моделі «Центру безпеки», адаптованої до умов післявоєнного відновлення України, яка враховує вимоги енергоефективності, безпеки персоналу та соціальної взаємодії. **Методи дослідження.** Для досягнення поставленої мети автором розглянуто проблеми функціонування служб швидкого реагування, здійснено аналіз світової практики та вітчизняного досвіду їхнього проектування. У статті використано комплекс теоретичних і емпіричних методів дослідження. Завдяки дедукції та індукції, синтезу і порівнянню, аналізу та моделюванню, систематизації й узагальненню автор виходить на системний розгляд поточних практик розміщення споруд служб швидкого реагування як самостійних архітектурних об'єктів, вивчення їхнього впливу на сталий розвиток міських територій і розроблення нових підходів до планування та розміщення служб швидкого реагування з метою підвищення ефективності їхньої роботи. **Висновки.** У статті зроблено висновок щодо доцільності вибору типології служби швидкого реагування в умовах міського проектування. Автором запропоновано комплексну систематизацію архітектурно-планувальних прийомів, що застосовуються у процесі проектування пожежних станцій, служб екстреної медичної допомоги та поліцейських дільниць. На основі аналізу світової практики та вітчизняного досвіду визначено ключові групи факторів впливу на проектування служб швидкого реагування: політичні й урбаністичні, технічні та технологічні, соціальні та культурні. Також сформульовано принципи раціоналізації проектування служб швидкого реагування в умовах сучасних викликів і загроз.

Ключові слова: служби швидкого реагування, архітектурне проектування, містобудування, міське планування, архітектурно-планувальні прийоми.

IDENTIFICATION OF INFLUENCING FACTORS AND ARCHITECTURAL STRATEGIES IN THE INTEGRATED DESIGN OF FACILITIES FOR RAPID RESPONSE SERVICES

Yurii Nosov

*Third-year Postgraduate Student at the Department of Theory,
History of Architecture and Synthesis of Arts
National Academy of Fine Arts and Architecture
yurii.nosov@naoma.edu.ua*

*Scientific Supervisor – O. Rozdorozhniuk, PhD in Architecture,
Associate Professor
National Academy of Fine Arts and Architecture*

Abstract. The purpose of the study. The purpose of this work is a comprehensive analysis and systematization of key influencing factors, as well as the definition of the nomenclature of architectural and planning

*techniques in the design of integrated rapid response services (RRS) in the structure of a modern city. The research is aimed at developing a theoretical model of the «Security Center», adapted to the conditions of post-war reconstruction of Ukraine, taking into account the requirements of energy efficiency, personnel safety and social interaction. **Research methods.** To address this objective, the research analyzes the operational challenges of emergency response systems, integrating insights from international practice and domestic design experience. The methodological framework employs a combination of theoretical and empirical approaches, including deduction and induction, synthesis and comparison, analytical modeling, as well as systematization and generalization. These methods support a comprehensive evaluation of emergency response facilities as autonomous architectural entities, their contribution to sustainable urban development, and the formulation of innovative models for their planning and deployment to enhance operational efficiency. **Main results and conclusions.** The findings highlight the necessity of adopting context-appropriate typologies of emergency response services in urban environments. The study develops a systematization of architectural and planning approaches applied in the design of fire stations, emergency medical facilities, and police stations. Drawing on global and domestic case studies, three key groups of design-influencing factors are identified: political-urban, technical-technological, and socio-cultural. Finally, principles for rationalizing emergency response service design are articulated, emphasizing resilience, adaptability, and efficiency in the face of contemporary urban challenges and threats.*

Key words: rapid response services, architectural design, urban development, urban planning, architectural and planning techniques.

Постановка проблеми. Сучасний урбаністичний ландшафт переживає фундаментальну трансформацію під тиском глобальних викликів: кліматичних змін, пандемічних загроз, технологічних зсувів та інших чинників, що є визначальними для українського контексту. Архітектура безпекових об'єктів виходить за межі традиційного архітектурного проектування, відірваного від суміжних сфер та контексту, функціоналізму, і стає інструментом державної стратегії безпеки, ключовим елементом взаємодії з громадою та символом національної стійкості. Проблема оптимального розміщення та проектування служб швидкого реагування набуває особливої актуальності в умовах відновлення українських міст після військових дій. Традиційні підходи до планування пожежних частин, станцій швидкої допомоги та поліцейських відділків потребують переосмислення з урахуванням сучасних безпекових викликів і світових тенденцій інтеграції цих служб. Згідно з цим, перед проєктувальниками та містобудівниками постають такі завдання: аналіз світового досвіду раціоналізації проєктування служб швидкого реагування; визначення специфіки проєктування різних типів таких служб; систематизація факторів впливу на архітектурно-планувальні рішення; узагальнення архітектурно-планувальних прийомів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблематика проєктування спеціалізованих будівель для служб швидкого реагування висвітлюється в зарубіжній науковій та публіцистичній літературі останніх років, тоді як в Україні вона залишалася на периферії уваги науковців та архітекторів-практиків.

Фундаментальну базу для розуміння технологічних аспектів проєктування заклали американські дослідницькі інституції: рекомендації федеральних агентств FEMA та USFA (США), розроблені на основі роботи команд з оцінювання наслідків (Mitigation Assessment Teams), стали еталоном нормативного регулювання проєктування безпекових служб. Зокрема, посібники FEMA 543 та FEMA 577 аналізують поведінку будівель під час екстремальних навантажень (ураганів, повеней) і пропонують конкретні конструктивні рішення для підвищення їхньої живучості [1; 2; 3].

Функціональний макет відділень швидкої допомоги представлений в моделі Free Standing Emergency Department (FSED) [4], яка позиціонується як альтернатива традиційним відділенням швидкої допомоги. У межах цієї моделі технологічний аспект проєктування служб швидкого реагування розглядається в контексті інтеграції штучного інтелекту та машинного навчання в діяльність архітектора-проєктанта й містобудівника: впровадження smart-систем для автоматичного виявлення аварій та екстреного реагування демонструє потенціал AI- та ГІС-технологій для зменшення часу реагування служб швидкої допомоги та точного вибору місць розташування пожежних станцій.

Комплексна система реагування на катастрофи передбачає багаторівневу структуру дорожньої мережі та маршрутів евакуації з метою зменшення впливу екстрених ризиків. У європейському дискурсі акцент зміщено на соціальні та логістичні аспекти. Дослідження французької системи SAMU (M. Oberlin та ін. [5]) розглядають станції швидкої допомоги як

вузли складної логістичної мережі, де архітектура підпорядкована швидкості потоків пацієнтів і персоналу. Ізраїльські дослідники (D. Y. Ellis, E. Sorene [6]) фокусуються на подвійному призначенні об'єктів Magen David Adom, які в мирний час функціонують як медичні центри, а у воєнний – як захищені командні пункти та госпіталі.

Соціокультурний аспект архітектури правоохоронних органів досліджує A. Millie [7], який вводить поняття «architecture of reassurance» («архітектура заспокоєння»), стверджуючи, що прозорість і відкритість поліцейських дільниць безпосередньо впливають на рівень довіри громади (іл. 1).



Іл.1. Поліцейська станція в м. Шишона, Іспанія. Арх. Daniel Martí & Natàlia Ferrer. [8]

Вітчизняний досвід проектування служб швидкого реагування практично відсутній; перелік джерел, дотичних до теми комплексного розгляду екстрених служб, представлено переважно нормативно-технічною літературою (ДБН, ДСТУ [9]) та окремими публікаціями, присвяченими реформі децентралізації. Відчувається брак комплексних досліджень, які б синтезували світовий досвід і адаптували його до українських реалій воєнного стану, розглядаючи СШР як інтегрований архітектурний об'єкт, а не набір окремих будівель.

Мета статті – визначення ключових факторів впливу та архітектурно-планувальних прийомів у процесі проектування служб швидкого реагування в системі міста з урахуванням світового досвіду та особливостей української практики.

Виклад основного матеріалу. Розуміння сучасних вимог до проектування служб швидкого реагування неможливе без аналізу генезису їхніх архітектурних форм та вивчення кращих світових практик раціоналізації створення СШР. Ці практики демонструють, що етапи формування архітектурної парадигми проектування служб екстреного реагування пройшли еволюцію від простого інженерного

функціоналізму XIX – початку XX століття до складних моделей XXI століття, які інтегрують принципи модульності, технологічної ефективності, соціальної відкритості та екологічної стійкості. Вони адаптуються до викликів урбанізації, техногенних і природних загроз, пандемій та гібридних конфліктів через впровадження «розумних» систем, багатофункціональних просторів і резильєнтної інфраструктури, здатної забезпечувати не лише оперативне реагування, але й довгострокову стійкість громад у динамічному середовищі сучасних ризиків.

На ранніх етапах розвитку (XIX – початок XX ст.) формувалася базова типологія «каретного двору». Пожежні депо будувалися під кінну тягу, що визначало великі прольоти воріт і наявність стаєнь. Поліцейські функції часто інтегрувалися в адміністративні будівлі або в'язниці. У 1920–30-х роках з'являються перші модерністські рішення будівель з акцентом на технологічну ефективність. Післявоєнний період (1950–1970-ті роки) відкриває епоху інституційного модернізму: із появою моторизованої техніки та професійних служб будівлі стають символами державної потуги. Часто в стильових рішеннях проглядається бруталізм, а в планувальних – чітке розділення функцій. У США в цей період запроваджено стандарти NFPA [10], які перетворюють пожежну станцію на «машину для реагування» з чітко розрахованими траєкторіями руху та часом реагування на виклики. У Франції формуються перші служби SAMU (Service d'Aide Médicale Urgente), де типологія відділень невідкладної допомоги інтегрується з системою логістики національного масштабу [5]. В Ізраїлі архітектура служб швидкого реагування виникає як резильєнтна інфраструктура, часто мультифункціональна: пожежно-рятувальні станції одночасно є укриттями, комунікаційними центрами, освітніми платформами [6]. У 1990–2000-х роках зростає увага до просторової гнучкості, комфортності персоналу та репрезентативної ролі будівель служб швидкого реагування. У XXI ст. розпочинається епоха гуманістичної технологічності: сучасний етап розвитку характеризується інтеграцією цифрових технологій (Smart City), екологічних стандартів (LEED, BREEAM) та увагою до психологічного комфорту персоналу.

Архітектура стає гнучкою, адаптивною й соціально орієнтованою. Порівняння стратегій проектування служб швидкого реагування в розвинених країнах показує різноманітність

можливих підходів до впровадження типології цих служб залежно від умов, що склалися в тій чи іншій країні або місцевості.

Канада демонструє приклад поступової еволюції від типових депо до складних інституційних об'єктів із гуманістичним ухилом. Станом на XXI ст. в Канаді архітектурне планування зосереджене на інтеграції громадських просторів у структуру об'єктів громадської безпеки [11].

Ізраїль розвивав свої безпекові служби під тиском постійної загрози, надзвичайних ситуацій і воєнних конфліктів. Центри екстреного реагування Magen David Adom (MDA) інтегрують у своїй структурі диспетчерські служби, гаражі, медичні блоки та житлові зони для персоналу й добровольців [6]. Реалізований проєкт станції Magen David Adom (в Єрусалимі, Ізраїль) використовує архітектурний прийом «будівлі-бункеру». Об'єкт має подвійну оболонку захисту, а критичні зони (диспетчерська, банк крові, резервні генератори) розташовані на підземних рівнях, захищених від прямого влучання. Особливістю такого підходу є багатофункціональність: у мирний час підземні рівні слугують паркінгом, а у воєнний – трансформуються на польовий госпіталь та командний центр. Система фільтрації повітря забезпечує роботу в умовах хімічної небезпеки. Це пряма ілюстрація принципів резильєнтності, необхідних Україні.

У США з 1970-х років застосовується стандартизований підхід до проектування, що базується на протоколах NFPA (National Fire Protection Association) та EMS Facility Guidelines. Основна мета підходів, викладених у цих протоколах – забезпечення операційної ефективності реагування з мінімізацією часу виїзду бригад рятувальників та швидкої допомоги [9].

В Японії в умовах екстремально щільної забудови з'являються вертикально спрямовані станції екстреного реагування, що використовують багаторівневу планувальну структуру, як-то «Koban» (маленькі поліцейські дільниці) або великі пожежні станції, що є прикладом

надзвичайно компактною компоновки будівлі на ділянці (іл. 2).

Скандинавські країни впроваджують принципи екологічної архітектури та психологічного комфорту персоналу: пожежні станції розташовуються з урахуванням природного ландшафту, мають достатньо денного освітлення, забезпечені зонами відпочинку та мають мінімальний енергетичний слід у довкіллі (таблиця 1).



Іл. 2. Поліцейський пост. Фукуяма, Японія. Арх. Meguro Architecture Laboratory. [12]

Аналізуючи підходи до проектування в розвинених країнах, можна зробити висновок, що раціоналізація проектування служб швидкого реагування має бути впроваджена як відповідь на виклики XXI століття, коли традиційна типологія цих служб зазнає глибокої трансформації під впливом нових реалій: пандемій, техногенних катастроф, кліматичних криз та гібридних загроз.

Пандемія COVID-19 стала переломним моментом для багатьох країн у розумінні ролі служб реагування, так, у відповідь на нові виклики архітектура служб швидкого реагування слідує сучасним трендам раціоналізації, таким як модульність і префабрикація, що дозволяє швидко зводити приміщення для мобільних підрозділів екстреного реагування. Серед сучасних трендів проектування служб швидкого реагування можна виокремити

Таблиця 1

Таблиця типових прийомів архітектурно-планувальної організації служб швидкого реагування

Прийом	Функція/ціль	Країна
Модульність	Швидке зведення, адаптація до різних сценаріїв	Канада, США, Франція
Зонування за ступенем доступу	Безпека, контроль потоків	Ізраїль, США
Вертикальна компоновка	Робота в щільній забудові	Японія, Гонконг
Прозорість фасадів	Демонстрація відкритості та довіри	Велика Британія, Нідерланди
Інтеграція в міське середовище	Уникнення конфлікту з публічним простором	Скандинавські країни
Гібридність функцій	Економія площ, гнучкість, ефективність	Австралія, Німеччина

впровадження гібридних функцій, що передбачає об'єднання диспетчерських, тренінгових та громадських типологічних схем в одному об'ємі, а також розосереджене планування для забезпечення живучості системи життєзабезпечення служб. Разом із тим простежується тренд інтеграції в безпекові служби «розумних» командних пунктів із впровадженням систем AI та GIS.

Українська нормативна база перебуває у стані активної трансформації, намагаючись адаптувати радянські норми до європейських стандартів та реалій війни. Основними документами, що регулюють проектування, є ДБН В.1.1-7:2016 «Пожежна безпека об'єктів будівництва», який встановлює загальні вимоги до вогнестійкості та евакуації, та ДСТУ 8767:2018 «Пожежно-рятувальні частини» [8]. Другий документ є прогресивним кроком, оскільки вперше на нормативному рівні допускає суміщення функцій. У пункті щодо депо II та III типів зазначено можливість передбачати приміщення для інших екстрених служб (поліції, медичної допомоги). Це створює легітимний фундамент для проектування комплексних «Центрів безпеки». Стратегія громадської безпеки та цивільного захисту України [13] визначає курс на децентралізацію та створення мережі безпекових хабів у територіальних громадах. Проте в цих нормативних документах існують суттєві прогалини: відсутність норм проектування вбудованих бомбосховищ, які б дозволяли безперервну роботу диспетчерських служб під час тривоги; застарілі вимоги до інсоляції, що ускладнюють компактне планування; відсутність стандартів для модульних швидко-монтажних споруд спеціального призначення.

Реформа децентралізації (з 2015 р.) дала поштовх до появи нового типу споруд в Україні – Центрів безпеки громад. Реалізованим прикладом такого проєкту є Центр безпеки громадян у с. Лиман (Донецька обл.). Це був пілотний проєкт (на жаль, пошкоджений у ході бойових дій), який об'єднав під одним дахом пожежну команду та офіс поліцейського офіцера громади. Його особливостями є використання модульних конструкцій (сендвіч-панелі на металевому каркасі), що дозволило звести об'єкт за лічені місяці. Проте досвід війни показав недоліки такого рішення – низьку стійкість до уламкових уражень.

У процесі відбудови Київської області (Бородянка, Макарів) проектування нових станцій уже ведеться з урахуванням вимог енергонезалежності (встановлення сонячних панелей, теплових насосів) та наявності

капітальних укриттів. Новизною є інтеграція «Пунктів Незламності» в структуру пожежних частин, що перетворює їх на ключові осередки громади під час блекаутів.

Специфіка проектування служб швидкого реагування охоплює такі типологічні схеми будівель і споруд: пожежні станції, медичні екстрені служби та поліцейські дільниці. Нижче розглянуто окремо кожен з зазначених типологічних схем і фактори, що впливають на їхнє проектування.

Пожежні станції. Функціонально-просторові моделі сучасних пожежних станцій мають чітку просторово-функціональну структуру, яка включає:

- *оперативну зону*: гаражі для машин, зону екіпірування персоналу, приміщення для дезінфекції, диспетчерські;

- *технічну зону*: майстерні для ремонту та обслуговування техніки і обладнання, зони зберігання пожежних шлангів та матеріалів;

- *адміністративну зону*: кабінети персоналу, тренінгові кімнати, конференц-зали для проведення нарад;

- *житлову зону*: спальні, кухню, душові, відпочинкові зони.

Враховуючи, що час доїзду до цільової зони надзвичайної ситуації не має перевищувати 4–5 хвилин, основні вимоги до містобудівного розміщення пожежних станцій включають такі ключові завдання проектування:

- забезпечення відкритого доступу до головних магістралей;

- забезпечення відсутності містобудівних бар'єрів на шляху руху від пожежного депо до місця виклику підрозділу швидкого реагування (мости, залізничні переїзди, тунелі);

- створення рівномірного покриття зон обслуговування з урахуванням можливих ризиків (заторів тощо).

Медичні екстрені служби. Загальні принципи типології архітектури служб екстреної медичної допомоги вирізняються високим рівнем логістичної складності. Залежно від країни та моделі організації ці служби можуть бути:

- інтегрованими в госпітальну інфраструктуру станціями швидкої медичної допомоги (SAMU у Франції [5]);

- автономними медичними пунктами (Magen David Adom в Ізраїлі [6]);

- мобільними одиницями реагування для масштабних надзвичайних ситуацій (модульні мобільні пункти для оперативного розгортання).

Основні компоненти сучасної екстреної медичної служби включають наступні функціональні блоки:

- *гаражний блок*: має бути обладнаний окремим заїздом для карет швидкої допомоги;
- *санітарно-медична зона*: повинна виконувати функції триажу, стабілізації потерпілих та забезпечення їхньої кисневої підтримки;
- *диспетчерський центр*: передбачає цілодобову роботу персоналу, контроль трафіку підрозділів швидкого реагування та безперервний зв'язок із лікарнями;
- *навчальні та відпочинкові зони* для персоналу.

Поліцейські дільниці. Архітектура поліцейських дільниць будується за принципом балансу між публічною демонстрацією сили (семантика авторитету) та відкритістю простору. Залежно від політичної культури в тій чи іншій країні архітектура поліцейських дільниць може бути:

- відкритою й прозорою (*англ.* community-oriented policing);
- закритою та укріпленою (в зонах з підвищеною оперативною небезпекою);
- інституційною, як частина комплексу адміністративної влади.

Типова поліцейська дільниця містить наступні функціональні зони:

- *громадська зона*: забезпечує прийом громадян, містить зали очікування, конференц-зали;
- *контрольована зона*: включає операційний центр, роздягальні для персоналу, кімнати відпочинку;
- *закрита зона*: складається з ізоляторів, камер утримання, кімнат для допитів;
- *інфраструктурно-транзитна зона підвищеної безпеки*: кімнати, що обслуговують системи спостереження, шлюзові коридори.

Чинники впливу на проектування поліцейських служб швидкого реагування, досліджені А. Millie [7], включають такі групи факторів, які визначають архітектурну форму та розташування об'єкта.

Політичні й урбаністичні фактори (визначають де і чому з'являється об'єкт):

- рівень централізації (передача повноважень на місця вимагає створення компактних, економічних об'єктів замість гігантських районних управлінь);
- ступінь стратегічності мілітаризації об'єктів, що підпадають під зони обслуговування дільниць;
- наявність державних програм та стандартів типологізації архітектури служб правопорядку

(вимога покриття території з розрахунком часу прибуття: 10 хв у місті, 20 хв у селі) визначає мережеву структуру розташування станцій;

- щільність оточуючої забудови (в умовах дефіциту міської землі архітектори змушені переходити від павільйонної забудови до блокованої та багатоповерхової);
- доступ до міської інфраструктури;
- інтеграція будівель у довкілля.

Технічні та технологічні фактори (визначають як функціонує об'єкт):

- габарити службової техніки (сучасні пожежні автодрабини та реанімобілі вимагають збільшення висоти та глибини боксів, а також радіусів розвороту);
- енергоавтономність – критична вимога для України. Проектування повинно передбачати місця для генераторів, систем зберігання енергії (BESS) та запасів води на 72+ години автономної роботи;
- необхідність у забезпеченні протирадіаційного захисту;
- цифровізація: впровадження систем розумного управління будівлею (BMS), серверних кімнат для обробки даних із камер спостереження та диспетчеризації вимагає потужних систем охолодження та захищеного електроживлення.

Соціальні та культурні фактори:

- забезпечення довіри до інституцій правопорядку, формування позитивного образу правоохоронних служб у суспільстві;
- гендерні, етнічні, психологічні аспекти та інклюзивне планування безпечного простору для вразливих груп (таблиця 2).

Участь громади в процесі прийняття архітектурних рішень сприяє ефективнішому інтегруванню об'єктів у міський простір. Громада формує запит до проєктувальників, визначає ключові потреби щодо доступності служб швидкого реагування, необхідний рівень безпеки та екологічної стійкості, організовує публічні слухання та обговорення між безпечними службами й громадськими групами, залучає експертів і місцевих жителів для консультацій та здійснює моніторинг реалізації проєктів.

Архітектурно-планувальні прийоми проектування служб швидкого реагування мають враховувати ключові просторові сценарії їхнього функціонування. Сценарій «Раптове навантаження» передбачає мобільність структур безпечних служб та можливості функціональної трансформації зон. Сценарій «Тривале блокування» передбачає автономність об'єкта:

Матриця впливу факторів на архітектурні прийоми

Група факторів	Елемент будівлі/системи	Архітектурний прийом
Урбаністичні	Генеральний план	Наскрізний проїзд, розміщення на кутових ділянках для швидкого виїзду
Технічні	Гаражний бокс	Збільшення прольотів, інтеграція систем газовідводу, підлога з підігрівом та трапами
Технологічні	Інженерія	Дублювання вводів мереж, захищені генераторні, інтеграція сонячних станцій у покрівлю
Соціальні	Інтер'єр житлової зони	Зонування, капсульні спальні місця, використання дерева та теплих кольорів
Безпекові	Конструктив	Залізобетонний каркас, вікна з протиуламковою плівкою, підземні укриття подвійного призначення

наявність генераторів, резерву води, забезпеченість зон відпочинку всім необхідним для тривалого перебування, а також наявність систем резервної комунікації для персоналу (забезпечення зв'язку всередині структури та безперебійний контакт із зовнішніми координаційними центрами). Сценарій «Режим довіри» передбачає функціонування служби як громадського простору з відкритими вхідними зонами та можливістю проведення публічних зустрічей, презентацій і навчань населення з цивільного захисту.

У процесі пошуку архітектурно-планувальних рішень для служб швидкого реагування важливо: визначити оптимальне розташування та розміри пожежних виходів; забезпечити мінімальну відстань до укриттів; дотримуватися національних та міжнародних стандартів (наприклад, NFPA 101, ДБН В.1.1–7–2016); застосовувати сучасні технології моделювання та симуляції; враховувати потреби маломобільних груп населення.

Алгоритм дій під час пошуку архітектурно-планувальних рішень для служб швидкого реагування має такий вигляд:

- аналіз ризиків та небезпек, що загрожують споруді;
- визначення основних функціональних зон;
- розробка геометрично-образних рішень;
- перевірка відповідності прийнятих архітектурно-планувальних рішень нормативам;
- моделювання та симуляція можливих сценаріїв використання споруди;
- узгодження прийнятих архітектурно-планувальних рішень із громадою.

Використання сучасних матеріалів і технологій сприяє створенню ефективніших, безпечніших та естетично привабливіших

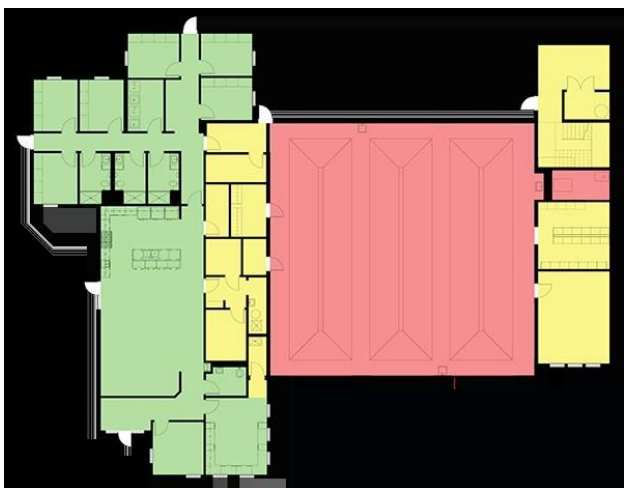
архітектурних рішень для служб швидкого реагування.

За такого підходу вогнестійкі матеріали зі спеціалізованими експлуатаційними характеристиками не лише забезпечують високий рівень протипожежної безпеки, але й виступають засобом архітектурної виразності та функціонального зонування простору. Інтеграція розумних систем управління будівлею, енергоефективних технологій та модульних конструктивних рішень дозволяє створювати адаптивні об'єкти, здатні швидко реагувати на зміни операційних потреб, забезпечувати автономність функціонування в критичних ситуаціях і мінімізувати негативний вплив на навколишнє середовище, одночасно підвищуючи комфорт і безпеку персоналу служб екстреного реагування.

Архітектура комплексного центру повина враховувати зонування, що розділяє потоки та запобігає перехресному забрудненню. Технологічна зона підвищеної небезпеки (в англомовній літературі зустрічається маркування «Hot/Dirty») включає гаражний блок, що проектується за принципом модульності, де кожен бокс – автономний модуль. Зона деконтамінації – критично важливий елемент сучасної пожежної станції, що слугує для профілактики професійних онкозахворювань. У цій зоні має бути організований «односторонній рух»: рятувальник заходить із гаража в «брудну» зону, знімає спорядження, проходить через прохідний душ, після чого потрапляє в «чисту» зону роздягальні та виходить у житлову зону (іл. 3).

Службова зона (англ. «Warm/Operational») включає диспетчерську, розташовану з максимальним оглядом на виїзд із гаража та головний

вхід. В умовах війни ця функція дублюється захищеним приміщенням у підвалі. До службової зони входить і медичний блок: для служб ЕМД (екстреної медичної допомоги) важлива наявність кліматизованого складу медикаментів та зони обробки обладнання. У спорудах і комплексах архітектури правопорядку до цієї зони належить і поліцейський блок, чия специфіка – наявність кімнат для тимчасового затримання (ізоляторів) та кімнат для допитів, які повинні мати окремих вхід, ізольований від шляхів евакуації пожежних.



Іл. 3. Принципова схема організації руху зони деконтамінації (позначена жовтим кольором) для запобігання перехресному забрудненню. [12]

Сучасний тренд організації житлової та адміністративної зони (англ. «Cold/Living») – відмова від великих загальних спалень на користь індивідуальних кімнат або блоків на 2–3 особи, що забезпечує приватність і повноцінний відпочинок. Вітальня або кухня відіграє роль соціального ядра – це місце неформального спілкування між представниками різних служб, що сприяє злагодженню команди (іл. 4). До цієї зони належить і навчальний центр – трансформований простір, який може використовуватися як прес-центр, зал для нарад або пункт обігріву для населення.

Враховуючи фактор війни, пропонуються наступні спеціальні прийоми захисту та адаптивності будівель і споруд до підвищених небезпек під час надзвичайних ситуацій: «Будинок у будинку», що передбачає створення захищеного ядра з монолітного залізобетону всередині більш легкої конструкції. У цьому ядрі розміщуються сервери, зброя, диспетчерська, або інші приміщення, що потребують посиленого захисту. Використання навісних

вентильованих фасадів, які легко ремонтуються після пошкоджень уламками. Відмова від суцільного скління на користь стрічкового засклення або використання захисних ролет. Використання підвальних поверхів не як технічного підпілля, а як повноцінного робочого простору з системами життєзабезпечення.



Іл. 4. Приклад організації зони денного перебування (вітальня-кухня) як соціального ядра для психологічного розвантаження команди. [15]

В Україні сформувалася нормативна база, яка регулює розміщення служб швидкого реагування в системі міста. Згідно з ДСТУ 8767–2018 «Пожежно-рятувальні частини. Вимоги до дислокації та району виїзду, комплектування пожежними автомобілями та проектування», у будинках пожежних депо II та III типів допустимо передбачати приміщення для інших екстрених служб (поліція, швидка медична допомога) [10].

Окрім того, особливості проектування служб швидкого реагування в українських умовах ґрунтуються не лише на наявній нормативно-правовій базі, а й на врахуванні специфіки воєнного часу та перспектив розвитку, продиктованих реформою сфери екстреного реагування. Передумовою створення єдиних служб швидкого реагування стало запровадження чергово-диспетчерської служби екстреної допомоги населенню за єдиним номером 112, яка координує дії екстрених служб. В умовах російської збройної агресії важливими аргументами на користь розгляду станцій швидкого реагування як оптимальної безпекової типологічної одиниці є: фактор рухомої лінії фронту; першочергова потреба у забезпеченні безпеки звільнених територій; необхідність компактного розміщення безпекової інфраструктури та потреба в багатофункціональних об'єктах із укриттями. Комплексне розміщення всіх задіяних служб для ліквідації кризових ситуацій в одному архітектурному об'єкті є економічно та функціонально

доцільним, такий підхід має бути впроваджений разом із реформою служб швидкого реагування в Україні [11].

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Світовий досвід демонструє еволюцію архітектури служб швидкого реагування від функціонального модернізму до гнучких, гуманістичних моделей XXI століття. Ключові тренди включають впровадження модульності, інтеграцію сучасних технологій, соціальну орієнтацію та екологічну стійкість. Специфіка проектування різних типів служб визначається їхніми функціональними особливостями: пожежні станції орієнтовані на швидкість реагування, медичні служби – на логістику та мобільність, поліцейські дільниці – на баланс між безпекою та довірою. Фактори впливу на проектування включають політичні та урбаністичні, технічні та технологічні, соціальні та культурні аспекти. Важливою є також роль

територіальної громади у прийнятті планувальних рішень. Архітектурно-планувальні прийоми формуються на основі динамічного набору факторів: модульності, зонування, вертикальної компоновки, прозорості (фізичної та семантичної) фасадів, інтеграції в міське середовище та гібридності функцій. В українських умовах актуальним є комплексний підхід до проектування служб швидкого реагування з урахуванням особливостей воєнного часу та потреб післявоєнного відновлення. Архітектура служб швидкого реагування у сучасній практиці постає не як фіксований тип, а як адаптивна інфраструктурна відповідь на динамічне середовище, сповнене ризиків, технологічних змін та високих очікувань суспільства. Врахування зазначених факторів і прийомів є необхідною передумовою для розроблення ефективних проектних рішень, здатних забезпечити стабільність, функціональність та соціальну довіру до екстрених служб.

Список використаних джерел

1. Safety and Health Considerations for the Design of Fire and Emergency Medical Services Stations / U.S. Fire Administration. Emmitsburg, MD: USFA. May, 2018. URL: https://www.usfa.fema.gov/downloads/pdf/publications/design_of_fire_ems_stations.pdf (дата звернення: 12.11.2025).
2. FEMA 577: Design Guide for Improving Hospital Safety in Earthquakes, Floods, and High Winds / Federal Emergency Management Agency. Washington, D.C. : FEMA, 2007, June. URL: <https://www.wbdg.org/dhs/fema/fema-577> (дата звернення: 12.11.2025).
3. FEMA 396: Incremental Seismic Rehabilitation of Hospital Buildings / Federal Emergency Management Agency. Washington, D.C.: FEMA, 2003, December. URL: <https://www.wbdg.org/FFC/DHS/fema396.pdf> (дата звернення: 12.11.2025).
4. What is a Freestanding Emergency Department? Definitions Differ Across Major United States Data Sources / D. Herscovici et al. *West J Emerg Med.* 2020. Apr. 16; 21.3. P. 660–664. URL: <https://doi.org/10.5811/westjem.2020.3.46001> (дата звернення: 10.11.2025).
5. Emergency department architecture / M. Oberlin et al. *Annales francaises de médecine d'urgence.* 2024. T. 14, № 2. С. 121–135. URL: <https://doi.org/10.1684/afmu.2024.0570> (дата звернення: 11.11.2025).
6. Ellis D. Y., Sorene E. Magen David Adom—The EMS in Israel. *Resuscitation.* 2008. T. 76, № 1. P. 5–10. URL: <https://doi.org/10.1016/j.resuscitation.2007.07.014> (дата звернення: 11.11.2025).
7. Osborne J. Urban Picturesque. *Journal of the Society for the Study of Architecture in Canada.* 2021. T. 46, № 1. P. 4. URL: <https://doi.org/10.7202/1082357ar> (дата звернення: 11.11.2025).
8. NFPA 1710 Standard Development. 2020. *NFPA (The National Fire Protection Association).* URL: <https://www.nfpa.org/codes-and-standards/nfpa-1710-standard-development/1710> (дата звернення: 11.11.2025).
9. Millie A. Police Stations, Architecture and Public Reassurance. *British Journal of Criminology.* 2012. T. 52, № 6. P. 1092–1112. URL: <https://doi.org/10.1093/bjc/azs037> (дата звернення: 11.11.2025).
10. ДСТУ 8767:2018. Пожежно-рятувальні частини. Вимоги до дислокації та району виїзду, комплектування пожежними автомобілями та проектування. Київ : Укр. н.-д. і навч. центр проблем стандартизації, сертифікації та якості, 2018.
11. Стратегія громадської безпеки та цивільного захисту України : затверджено від 29.06.2021 / М-во внутріш. справ України. URL: <https://mvs.gov.ua/uk/ministry/normativna-baza-mvs/proekti-normativnix-aktiv/strategiya-gromadskoyi-bezpeki-ta-civilnogo-zaxistu-ukrayini-zatverdzeno-vid-29062021> (дата звернення: 12.11.2025).

References

1. U.S. Fire Administration (2018, May). Safety and Health Considerations for the Design of Fire and Emergency Medical Services Stations. Retrieved from https://www.usfa.fema.gov/downloads/pdf/publications/design_of_fire_ems_stations.pdf [in English].

2. FEMA 577 (2007, June). Design Guide for Improving Hospital Safety in Earthquakes, Floods, and High Winds. Retrieved from <https://www.wbdg.org/dhs/fema/fema-577> [in English].
3. FEMA 396 (2003, December). Incremental Seismic Rehabilitation of Hospital Buildings. Retrieved from <https://www.wbdg.org/FFC/DHS/fema396.pdf> [in English].
4. Herscovici, Darya M.; Boggs, Krislyn M.; Sullivan, Ashley F.; Camargo Jr., Carlos A. (2020, Apr.). What is a Freestanding Emergency Department? Definitions Differ Across Major United States Data Sources. *West J Emerg Med*, 16;21.3, 660–664. <https://doi.org/10.5811/westjem.2020.3.46001> [in English].
5. M. Oberlin; B. Douay; J.-P. Desclefs; A. Depil-Duval; O. Ganansia; L. Giraud; R. Hellmann; M. Noizet; Y. Penverne; E. Rouff; L. Soulat; M. Vergne; P.-G. Reuter; D. Douillet (2024, Mars-Avr.). Emergency department architecture. *Annales françaises de médecine d'urgence*, 14(2), 121–135. <https://doi.org/10.1684/afmu.2024.0570> [in French].
6. Ellis, D. Y., & Sorene, E. (2008). Magen David Adom—The EMS in Israel. *Resuscitation*, 76(1), 5–10. <https://doi.org/10.1016/j.resuscitation.2007.07.014> [in English].
7. Osborne, J. (2021). Urban Picturesque. *Journal of the Society for the Study of Architecture in Canada*, 46(1), 4. <https://doi.org/10.7202/1082357ar> [in French].
8. NFPA 1710 (2020). Standard Development. *NFPA (The National Fire Protection Association)*. Retrieved from <https://www.nfpa.org/codes-and-standards/nfpa-1710-standard-development/1710> [in English].
9. Millie, A. (2012). Police Stations, Architecture and Public Reassurance. *British Journal of Criminology*, 52(6), 1092–1112. <https://doi.org/10.1093/bjc/azs037> [in English].
10. DSTU 8767:2018. (2018). *Pozhezhno-riatuvalni chastyny. Vymohy do dyslokatsii ta raionu vyizdu, komplektuvannia pozhezhnymi avtomobiliamy ta proektuvannia* [Fire and rescue units. Requirements for deployment and area of departure, equipment with fire trucks and design]. Ukr. n.-d. i navch. tsentr problem standartyzatsii, sertyfikatsii ta yakosti [Ukrainian research and training center for standardization, certification and quality problems], Kyiv, 2018 [in Ukrainian].
11. M-vo vnutrish. sprav Ukrainy [Ministry of Internal Affairs of Ukraine]. (2021, June 29). *Stratehiia hromadskoi bezpeky ta tsyvilnoho zakhystu Ukrainy* [Strategy of public security and civil defense of Ukraine]. Retrieved from <https://mvs.gov.ua/uk/ministry/normativna-baza-mvs/proekti-normativnix-aktiv/strategiya-gromadskoyi-bezpeki-ta-civilnogo-zaxistu-ukrayini-zatverdzeno-vid-29062021> [in Ukrainian].

Подано до редакції 14.09.2025

Статтю прийнято 19.09.2025

Опубліковано 31.12.2025



№ 38 (2025) С. 26–34
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: <http://naoma-science.kiev.ua>

УДК 711
ORCID ID: 0000-0002-6786-0633
ORCID ID: 0009-0008-2403-5095
DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-38-3>

Олена Олійник

*докторка архітектури, професорка
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
olena.oliinyk@naoma.edu.ua*

Давид Акопян

*аспірант кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
david.akopyan@naoma.edu.ua*

ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМ РЕВАЛОРИЗАЦІЇ МАЛИХ РІЧОК УКРАЇНИ

Анотація. *Мета дослідження.* Розглядаються проблеми ревалоризації малих річок в містах України. **Методи дослідження.** У статті використовуються такі методи: аналіз стану малих річок, міжнародний досвід відновлення малих річок та сучасні тенденції; огляд наявних досліджень щодо покращення екологічного стану та створення громадських просторів вздовж малих річок. Дослідження спирається на опубліковані відомості з практики відновлення та регенерації річок, аналіз міжнародних та вітчизняних документів. Ці методи дослідження сприятимуть збору, аналізу та інтерпретації даних, необхідних для досягнення мети статті. **Головні результати.** В ході вивчення попередніх досліджень і аналізу прикладів в Україні були виявлені спільні фактори урбанізованого середовища, які негативно впливають на річки, зокрема: забруднення стічними водами та сміттям; незаконна забудова у межах 25-метрової захисної смуги; процеси модифікації русла і заплав, зокрема бетонування і спрямлення, створення штучних водойм; часткове або повне заведення річок у підземні колектори; наявність на території річкового басейну виробничих і комунально-складських зон. Дефіновані основні вимоги до процесу відновлення малих річок, зокрема: створення доступних пішохідних просторів, відновлення цілісності міської структури, повернення втраченого історичного контексту, організація методів запобігання повеням, відновлення екології та інші. **Висновки.** Запропоновані засади збереження та відновлення малих річок в містах України на положеннях сталого розвитку в умовах післявоєнної відбудови. Встановлено, що відновлення малих річок сприятиме відродженню національної ідентичності, покращенню умов проживання, створенню туристично привабливих просторів у центрі міста, а також стане відповіддю на зобов'язання України та Києва щодо сталого розвитку міст до 2030 року.

Ключові слова: теорія архітектури, відновлення малих річок, міські громадські простори, сталий розвиток, екологія міста.

STUDY OF THE PROBLEMS OF REVALORIZATION OF SMALL RIVERS OF UKRAINE

Olena Oliynyk

*Doctor of Architecture, Professor
National Academy of Fine Arts and Architecture
olena.oliynyk@naoma.edu.ua*

Davyd Akopian

*Postgraduate Student at the Department of Theory, History
of Architecture, and Synthesis of Arts
National Academy of Fine Arts and Architecture
david.akopyan@naoma.edu.ua*

Abstract. Purpose of the article. The study examines the problems of revaluing small rivers in Ukrainian cities. **Research methods.** The article uses the following methods: analysis of the state of small rivers, international experience in the restoration of small rivers and current trends; review of existing research on improving the ecological state and creating public spaces along small rivers. The study is based on published information on the practice of restoration and regeneration of rivers, analysis of international and domestic documents. These research methods will contribute to the collection, analysis and interpretation of data necessary to achieve the purpose of the article. **Main results.** A review of previous studies and analysis of examples in Ukraine revealed common factors in urban environments that have a negative impact on rivers, including: pollution from sewage and waste; illegal construction within the 25-meter protective zone; modification of riverbeds and floodplains, including concreting and straightening, creation of artificial reservoirs; partial or complete diversion of rivers into underground collectors; presence of industrial and communal storage areas in the river basin. The main requirements for the restoration of small rivers have been identified, including: the creation of accessible pedestrian spaces, the restoration of the integrity of the urban structure, the return of the lost historical context, the organization of flood prevention methods, the restoration of ecology, and others. **Conclusions.** The proposed principles for the conservation and restoration of small rivers in Ukrainian cities are based on sustainable development in the context of post-war reconstruction. It has been established that the restoration of small rivers will contribute to the restoration of national identity, improve living conditions, create tourist-attractive spaces in the city center, and also meet Ukraine's commitments to sustainable urban development by 2030.

Key words: theory of architecture, restoration of small rivers, urban public spaces, sustainable development, urban ecology.

Постановка проблеми. Відновлення малих річок, що завжди були цінним природним елементом міста, а сьогодні все частіше страждають від активної урбанізації та негативних наслідків людської діяльності, є нагальним питанням не лише в Україні, але й в усьому світі. Через обмеженість доступу громадськості до занедбаних малих річок поступово втрачається їхній потенціал як цінного природного елементу міста. Відсутність планів відновлення, своєю чергою, призводить до погіршення екології, забрудненості води та різких повеней під час опадів. Виникає питання екологічного відновлення цих річок та їхньої органічної інтеграції у структуру міста. Малі річки – це основа місцевої екології, а їхня регенерація – одна з основних засад сталого розвитку до 2030 року [1].

Малі річки також завжди були важливими історико-культурними об'єктами, носіями національної ідентичності, що, на жаль, поступово нівелюється через занедбаність навколишнього простору й екологічні проблеми. Саме тому ревалоризація малих річок є водночас

і шляхом до повернення історичного контексту. Наявність малих річок у місті покращує клімат і умови проживання, додає своєрідності та впізнаваності місту. Це засвідчує досвід багатьох європейських міст – Вроцлава, Утрехта, Лейпцига і багатьох інших, де малі річки зберігаються, відновлюються, включаються в мережу пішохідних громадських просторів та систему озеленення.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Наразі існує багато досліджень на тему відновлення малих річок у місті. Ці роботи охоплюють різні аспекти, а саме: відновлення цілісної структури міста і створення доступних громадських просторів; відновлення втрачених екосистем і підтримка водних організмів; інженерні заходи щодо очищення води, укріплення набережних, роботи із дном річки та течією. Зокрема, для вивчення теоретичної бази організації території малих річок був проведений аналіз наукових праць О. Олійник, М. Дьоміна [2; 3], Й. Геля (Jan Gehl) [4] із дослідження мережі громадських просторів. У роботах розглядається як влаштований

зручний, доступний і людський простір сучасних міст. Розкриваються аспекти його сенсорного сприйняття, наводяться принципи відновлення раніше непривабливих просторів і перетворення їх на центри міського тяжіння. Подібні аспекти простору вивчали О. Олійник, О. Трошкіна з точки зору глядача, який рухається містом [5]. Дослідження М. Адлі (Mazda Adli) «Stress and the City: Warum Städte uns krank machen. Und warum sie trotzdem gut für uns sind» («Стрес і місто: чому міста роблять нас хворими. І чому вони все ще корисні для нас») зосереджене на міських просторах з точки зору психології людини [6].

У процесі роботи також проаналізовані праці Л. Рубан [7; 8], О. Боборикіна [9], А. В'язовської [10], О. Михайлик [11], пов'язані із містобудівним освоєнням прибережних територій малих річок, просторовим плануванням набережних, відновленням блакитно-зеленої інфраструктури, регенерації занедбаних річок, повернення місту зв'язку із водою і природною складовою. Дотичним до теми «daylighting» (виведення річок з-під землі на поверхню) є колективне дослідження «Deculverting: reviewing the evidence on the «daylighting» and restoration of culverted rivers» («Демонтаж підземних каналів: огляд даних про «вивільнення» та відновлення річок, укладених у підземні канали»), де розглядається процес розкриття річок у містах, наводяться приклади і визначається вплив відкритих річок на навколишній міський простір [12].

Важливими є наукові дослідження М. Ігошина [13], В. Вишневецького [14], Д. Медовника [15] з відновлення екології малих річок на урбанізованих територіях. У роботах цих авторів йдеться про гідрологію річок, фактори і ступінь їхнього забруднення, життєдіяльність водних організмів у забрудненій воді і модифікованому неприродному руслі малих річок. Цікавою для нашої теми є колективна розвідка «Riparian area management: Proper functioning condition assessment for lotic areas» («Управління прибережними зонами: оцінка належного функціонування проточних водойм»), яка стосується відновлення екології річок [16]. У роботі розглядаються річки та їхні заплави, визначаються процеси, які відбуваються у затоплюваних територіях, взаємодія тварин, рослин і мікроорганізмів у процесі підтримки сталої екосистеми.

Огляд опрацьованих авторами досліджень дав змогу комплексно проаналізувати проблему відновлення малих річок у містах, відновлення їхньої стабільної екосистеми, гармонійної взаємодії природи із містом і створення blue-green infrastructure.

Виклад основного матеріалу. Встановлено, що підходи до регенерації малих річок можуть сильно відрізнятись залежно від містобудівного контексту і стану річки. Для вивчення впливу активної урбанізації та негативних наслідків людської діяльності авторами статті були досліджені декілька малих річок України, відібраних за такими критеріями: річка має визначатись як мала, згідно з ВКУ [17], річка повністю або частково знаходиться у межах великих міст України. Було виділено річки: Вінничка і Тяжилівка (у Вінниці), Сапалаївка (у Луцьку), Либідь і Сирець (у Києві), Суха (у Запоріжжі), Мольниця (у Чернівцях). Результати досліджень зведені в таблицю 1.

Річка Вінничка. Містобудівні умови. Довжина – 13 км, у межах міста – 4,3 км. Приблизно 900 м закриті під землею (7% від довжини русла). Забетоновані ділянки – до 500 метрів. Отже, русло на ділянці близько 1,5 км втратило свій природний стан [18]. Охоронна зона у межах 25 метрів забудована господарськими будівлями, гаражами, парканами приватних ділянок. Сумарна довжина забудованої набережної становить 2,2 км, тобто 17%.

Екологічний стан. Встановлено, що у воді р. Вінничка наявне перевищення допустимих меж амонійного азоту, нітратів і нітритів. Це зумовлене її протіканням у районі приватної забудови. Також на правій притоці Віннички – річці Скакунка – виявлено середній рівень забрудненості на ділянці від ПАТ «Вінницький олійножировий комбінат» до гирла [18; 19].

Річка Тяжилівка. Містобудівні умови. Довжина – 14 км, є однією із найбільших малих річок Вінниці. У межах міста русло займає 10,3 км, з яких 1,8 км – приховані під землею, що становить 13%. На річці виявлено до 5-ти штучних водойм, зокрема Тяжилівське озеро [18]. Охоронна зона у межах 25 метрів забудована на 3,5 км, що становить 25% – це переважно приватні житлові будинки і гаражні кооперативи.

Екологічний стан. Встановлено, що у річці наявне перевищення допустимих значень амонійного азоту та нітратів. Причинами такого стану є стоки: з присадибних ділянок, приватних житлових будинків, з багатоповерхових житлових кварталів, гаражних кооперативів та промислових підприємств у басейні річки. Також у р. Тяжилівку потрапляють стічні води ПрАТ «Вінницяпобутхім». У 50 м від русла наявні склади фосфогіпсу, які призводять до забруднення води. В районі автостанції «Східна» виявлено перевищення металів у воді: свинцю,

срібла, нікелю, молібдену, міді, олова, хрому, кадмію, цинку [18; 19].

Річка Мольниця. Містобудівні умови. Річка повністю знаходиться у межах Чернівців, її довжина становить 7,6 км, з яких близько 1,5 км приховані під землю, що становить 13%. Берег р. Мольниці в охоронній зоні на 25 метрів забудований на довжину приблизно 2 км, що становить 26%. З кінця XIX ст. прилегла територія використовується під промислову забудову: деревообробні фабрики, цукровий, гумово-взуттєвий і машинобудівний заводи. У 1864 р. уздовж русла були прокладені залізничні лінії Лемберг – Черновіц (сучасні Львів – Чернівці) [20]. *Екологічний стан.* Стік річки формується на території міста, до русла відводяться стічні води міської каналізації і деяких підприємств. Величина індексу забрудненості може сягати ста і більше одиниць. Виявлені високі концентрації амонійного і нітритного азоту, загального заліза ($Fe^{2+} + Fe^{3+}$) техногенного походження [21].

Річка Сапалаївка. Містобудівні умови. Річка Сапалаївка – права притока Стиру, яка протікає у Волинській області та в м. Луцьку. Має довжину 12,4 км (у межах Луцька – 8,3 км), площа басейну – 39,2 км² [22]. Сумарно приблизно 300 м річки заведені під землю, тобто 2,4%. А вздовж 1,8 км русла знаходиться забудова в 25-метровій охоронній зоні, що становить 15%. На річці трапляються критичні паводки. Так, 30 липня 2013 року рівень води у результаті зливи в Сапалаївці піднявся на 2–3 метри на різних ділянках, затопивши дитячу залізницю, міст на вул. Ю. Ярощука (тепер вул. С. Тимошенка). *Екологічний стан.* У річці виявлено перевищення завислих речовин у 4–5 разів, хімічного споживання кисню у 2–2,5 рази, вміст синтетичних поверхнево-активних речовин у 1,5–2 рази; заліза – у 4–5 разів. Це пов'язане з відсутністю централізованої системи дощової каналізації, через що відведення води здійснюється у річку. Очисні споруди дощових вод відсутні або не функціонують [22].

Річка Суха. Містобудівні умови. Річка Суха – ліва притока Дніпра у межах міста Запоріжжя, довжина – 15 км. Приблизно 600 м річки заведені під землю, тобто 4%. А на 5,1 км русла знаходиться забудова у 25-метровій зоні, що становить 34%. *Екологічний стан.* Через істотний антропогенний тиск, спостерігається маловодність у верхів'ях. Виявлені ознаки інтенсивного нітратного забруднення р. Суха – високий вміст амонію, нітриту та нітрату іону, показника БСК, розчиненого заліза, через що на деяких ділянках річка набуває червоно-коричневого забарвлення [23].

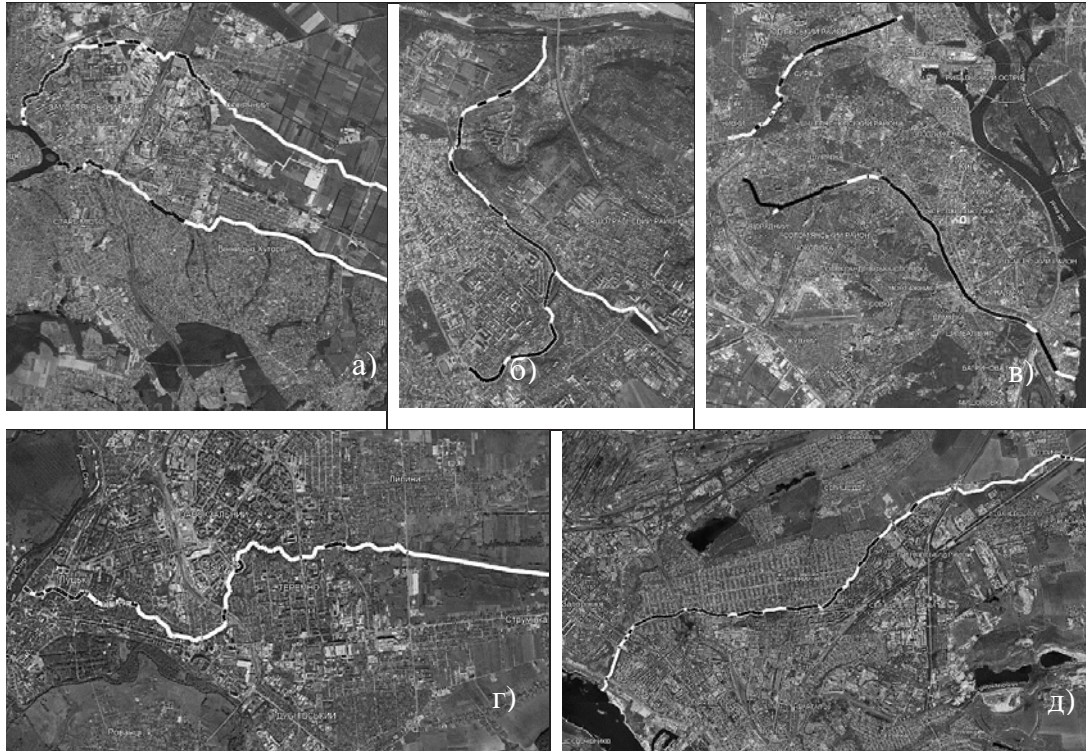
Річка Либідь. Містобудівні умови. Либідь – права притока Дніпра завдовжки 16,8 км, яка повністю знаходиться у межах міста Києва. На ділянці 7,8 км русла забудована охоронна 25-метрова зона, що становить 46%. Під землю заведені 6,7 км річки, тобто 40%. Либідь протікає переважно у бетонному руслі, яке на деяких ділянках заведене під землю. У природному стані залишилася порівняно невелика її ділянка завдовжки приблизно 400 м біля Столичного шосе. *Екологічний стан.* У воді фіксують стабільно високі концентрації іонів амонію, нафтопродуктів та важких металів. Влітку, коли природний стік мінімальний, річка майже повністю складається зі стічних вод каналізації і нелегальних врізок [15].

Річка Сирець. Містобудівні умови. Річка має довжину 9,5 км у місті Києві і впадає в систему озер Опечень (басейн Дніпра). Її природне русло збереглося лише у верхів'ях (парк «Нивки», «Сирецький гай») та у середній течії [14]. Нижня течія річки розміщена переважно в закритому колекторі під урбанізованою територією. На відрізку 1,4 км русла забудована охоронна 25-метрова зона, що становить 15%. Під землю заведені 3,3 км річки, тобто 35%. *Екологічний стан.* У річці зафіксовано перевищення вмісту свинцю, хлороорганічних пестицидів, сірководню, концентрація нафтопродуктів перевищує санітарно-гігієнічні норми у 60–300 разів. Також наявне перевищення показників БСК, що свідчить про потрапляння промислових і господарсько-побутових стоків [15, 24].

Дані досліджуваних річок були зведені у таблицю 1.

Таким чином, встановлено, що малі річки у містах часто дуже зарегульовані: їхнє русло і заплави замощені, випрямлені, знаходяться у бетонному колекторі, а також на їхньому водному шляху збудовані греблі і шлюзи. Такі штучні умови перешкоджають утворенню річкової флори і фауни, зростанню рослин і життєдіяльності тварин. Покращуючи екологію, можна створити не лише комфортні умови для перебування людей, але й зменшити забруднення і перегрів міського простору.

Водночас стаття 88 Водного кодексу України (ВКУ) чітко визначає межі охоронної зони річок: «Для малих річок, струмків та ставків площею менше 3 гектарів – 25 метрів, для середніх річок та ставків площею понад 3 гектари – 50 метрів, для великих річок та озер – 100 метрів». До того ж: «У межах прибережної захисної смуги забороняється будівництво споруд (за винятком гідротехнічних, гідрометричних та лінійних),



Іл. 1. Досліджувані малі річки у містах. Чорним кольором позначені ділянки русла, заведені під землю і з порушеною 25-метровою захисною зоною: *а* – р. Тяжилівка (на півночі) і р. Вінничка; *б* – р. Мольниця; *в* – р. Сирець (на півночі) і р. Либідь; *г* – р. Сапалаївка; *д* – р. Суха.
[Схеми виконані авторами]

Таблиця 1

Зведені дані по малих річках України

Місто	Річка	Загальна довжина, км	Площа водозбірного басейну, км ²	Довжина русла із забудовою у 25-метровій зоні, км	Довжина русла, заведеного під землю, км
Вінниця	Вінничка	13	48,2	2,2 (17%)	0,9 (7%)
	Тяжилівка	14	49,7	3,5 (25%)	1,8 (13%)
Луцьк	Сапалаївка	12,4	39,2	1,8 (15%)	0,3 (2,4%)
Чернівці	Мольниця	7,6	14,5	2 (26%)	1,5 (13%)
Запоріжжя	Суша	15	До 50	5,1 (34%)	0,6 (4%)
Київ	Либідь	16,8	67,8	7,8 (46%)	6,7 (40%)
	Сирець	9,5	23,2	1,4 (15%)	3,3 (35%)

а також розміщення кладовищ, звалищ та інших об'єктів, що можуть забруднити води». Окрім того, стаття 88 вимагає забезпечити «безперешкодний та безоплатний доступ громадян до берегів річок та інших водойм для загального водокористування» [17].

У процесі дослідження річок України авторами статті були виявлені спільні фактори урбанізованого середовища, які негативно впливають на них. Розглянуті головні з них.

1. Модифікація русла. Йдеться про випрямлення, звуження, бетонування русла, створення штучних ставків і гребель, що призводить до втрати природної здатності річки підтримувати екосистему та біорозмаїття. Тверді непроникні

матеріали на дні річки і в заплавах заважають поглинанню зайвої води ґрунтом і рослинністю, відбуваються сильні повені, які затоплюють міські простори.

2. Заведення річок у підземні колектори спричиняє втрату зв'язку міста із річкою, зникають потенційні зелені громадські простори і зелені коридори серед міста. Також підсилюється ефект теплового острова, коли тверді поверхні у місті сильніше нагріваються від сонця, аніж потенційні зелені зони. Зокрема, перекриття русла перешкоджає потраплянню сонячного світла і повітря й порушує природні процеси.

3. Зливання забруднюючих речовин, брудних стічних вод, каналізаційні врізки у русло,

скидання побутового сміття на набережні – усе це призводить до руйнування екосистеми і втрати багатьох видів організмів, які не можуть виживати в такому середовищі. Також ці забруднення потрапляють у ґрунт і водойми, куди впадає річка, впливаючи на чистоту побутової води у місті.

4. Забудова у межах 25-метрової захисної смуги вздовж набережних річки. Набережні стають недоступними для громадськості, втрачається цілісність пішохідних зв'язків у місті, зелені зони у заплавах заміщуються забудовою, виникає явище надмірного стоку, коли на набережній території річки недостатньо поглинаючої поверхні землі.

5. Промислові і складські зони у межах річкового басейну переважно є причиною найбільших забруднень водозбірного басейну. Такі промислові відходи завдають суттєвої шкоди екосистемі як малим річкам, так і більшим, а також морям, куди ці забруднення переносять течія.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Малі річки України, що протікають у великих містах здебільшого зазнають схожих негативних факторів впливу, які пов'язані зі стрімким розвитком міст без достатньої уваги до екології і цінного зеленого громадського простору. Річки частково або повністю позбулися свого природного вигляду, а місто втратило зв'язок із значущим природним елементом. До такого пригнічення малих річок та занедбаності їхнього простору призвела відсутність належної охорони.

Серед основних негативних факторів можна назвати: забруднення стічними водами, скидання забруднюючих речовин і сміття; незаконну забудову у межах 25-метрової захисної смуги набережних, зазначеної у ВКУ (ст. 88); процеси модифікації русла і заплавл, зокрема бетонування і випрямлення, створення штучних водойм; часткове або повне заведення річки у підземні колектори; наявність на території річкового басейну виробничих і комунально-складських зон.

Залежно від стану річки і містобудівних умов визначають стратегію її відновлення та підходи до збереження і відновлення річок.

Створення доступних пішохідних просторів вздовж річки, пов'язаних з містом. Території набережних є потенційно привабливими і доступними громадськими просторами, з пішохідними і велосипедними шляхами, місцями активного відпочинку тощо. Результатом успішної просторово-планувальної організації є відновлена цілісність міської структури, повернення втраченого

історичного контексту, поєднання значущих громадських просторів та об'єктів вздовж лінійного простору річки [2; 4; 8; 10].

Створення умов для запобігання повеням. Щоб запобігти різким перепадам рівня води під час опадів або танення снігу, використовують переважно традиційні методи: будівництво гребель, резервуарів для води, поглиблення русла, побудову високих підпірних стін і колекторів. Проте часто такі рішення погіршують ситуацію, оскільки причина повеней полягає у значних площах замощення міських поверхонь непроникними матеріалами. Тому доцільно збільшити відсоток поглинаючих поверхонь, зокрема зеленої інфраструктури: створити дошові сади, водно-болотяні угіддя, активно дреновані ділянки відкритого ґрунту, які, окрім поглинання надлишків води, фільтрують її [13; 16].

Організація зручного і доступного громадського простору. Наразі до малих річок здебільшого обмежений доступ, тобто набережні території майже ніяк не пов'язані із пішохідними шляхами міста, іншими громадськими просторами та зеленими зонами. Також немає мостів через річку і зручних спусків з верхнього рівня набережної до води. Для пішоходів і велосипедистів немає доріжок і зон перебування. Інженерні мережі, які пролягають впритул до русла заважають вільному руху людей [7; 9; 10; 11].

Відновлення лінійного об'єднуючого елемента міської інфраструктури. Відновлений транзитний пішохідний та велосипедний простір уздовж малих річок стане об'єднуючою ланкою наявних зелених зон, значущих громадських просторів та об'єктів. У концепції регенерації річки Либідь у Києві авторами статті, зокрема, виділені такі значущі простори і об'єкти: палац «Україна», Лиса гора, Батієва гора, Байкова гора, парк ім. М. Заньковецької, костел св. Миколая, парк «Трамвайний», станції Київ-Товарний і Київ-Пасажирський, Південноросійський машинобудівний завод («Ленінська кузня»). Таким чином, навігація стане більш зручною, а простір уздовж річки більш пріоритетним для пересування містом і привабливим для туристів [2; 4; 5].

Ліквідація незаконної забудови у межах набережних. Берегові захисні смуги у 25 м узбережжям малих річок, визначені Водним кодексом України, поступово були забудовані промисловими підприємствами, автомобільними майстернями, гаражними кооперативами та іншими спорудами. Звільнення території від незаконної забудови дасть змогу організувати громадський простір і забезпечить необхідну буферну зону між навколишньою забудовою і річкою [7; 8; 17].

Відокремлення набережних від транспортних шляхів. Найбільша проблема з цим спостерігається у Києві, навколо р. Либідь, де зосереджені великі автомобільні та залізничні шляхи (зокрема, побудовані у 1863–1870 рр. лінії Києво-Балтської та Курсько-Київської залізниць). Це створює некомфортні умови для перебування пішоходів. Для покращення умов проживання та екологічного стану доцільно буде відділити ці шляхи від громадського простору навколо річки.

Розкриття колекторів, де це можливо [7; 12]. Наприкінці 1980-х років 3 км річки Либідь уздовж вул. Саперно-Слобідської завели у підземний колектор. Така ж ситуація спостерігається і в інших досліджуваних авторами статті містах, хоча колектори там меншої протяжності, але водночас вони мають обмежену пропускну здатність, а тому часто виникають затоплення під час сильних повеней. З екологічної точки зору, колектори перешкоджають руху вітру і сонячному світлу, що призводить до порушення екосистеми, натомість відкрите русло річки збільшує вологість повітря і зменшує концентрацію шкідливих речовин у повітрі.

Демонтаж водонепроникних матеріалів на дні русла і в заплавах. Через велику кількість площ, замошених бетоном, виникає проблема надлишкового стоку води під час дощу і танення снігу, а тому відбуваються дуже сильні повені. До того ж асфальт і бетон виділяють набагато більше тепла, ніж рослинність, що призводить до перегрівання міста. Окрім того річки відрізані від своїх природних ґрунтових заплав, які, поглинаючи вологу від опадів, очищують воду. Природні поглинаючі матеріали забезпечують ріст рослин і відновлення екосистеми річки [13; 14; 15; 16].

Надання русла більш природної форми. Ще в 1908–1910 рр. вперше були проведені роботи з випрямлення і бетонування русла р. Либідь, які тривали до 70-х років ХХ століття. Проте випрямлене русло не є правильним рішенням, оскільки збільшення швидкості течії річки перешкоджає утворенню екосистеми. Також швидка течія може бути небезпечною для людей та навколишньої забудови. Тому важливо повернутися до більш природної форми русла, до створення природних меандрів [13; 14; 15; 16].

Висновки. Малі річки мають великий потенціал для реалізації привабливого громадського простору. Відновлення таких річок має низку переваг: налагодження екології, організація цілісного простору міста, збільшення природного фактора, запобігання повеням, очищення водних ресурсів тощо. Враховуючи містобудівні особливості, у кожному місті можна створити безпечний, доступний і привабливий міський простір уздовж малих річок, який відповідає світовим принципам сталого розвитку.

Виділимо основні проблеми, притаманні багатьом малим річкам в українських містах, зокрема, недоступність, незаконно забудовані набережні, відокремленість від пішохідної системи міста, сусідство із транспортними шляхами, підземні колектори, бетонне русло і заплави, випрямлене русло. Проте ці недоліки можна виправити методами просторово-планувальної організації й отримати громадський простір, орієнтований на людей.

Відновлення малих річок сприятиме відродженню національної ідентичності, покращенню умов проживання, створенню туристично привабливих просторів у центрі міста, а також стане відповіддю на зобов'язання України та Києва щодо сталого розвитку міст до 2030 року. Зрештою, відновлення малих річок – це свідчення стійкості людства та рішучості зберігати історичну спадщину. Водночас така регенерація втілює прагнення до відродження духу історії, збереження ідентичності, сприяючи культурній наступності, залишаючись маяком надії для майбутніх поколінь. Такі зусилля мають подолати шрами війни, повертаючи та зберігаючи скарби нашого спільного минулого для нащадків, створюючи їм комфортні умови для життя і розвитку.

Результати дослідження допоможуть місцевим органам влади та планувальникам ухвалювати обґрунтовані рішення щодо відновлення екології малих річок у містах, створення системи громадських просторів та розвитку міської інфраструктури. Це може бути важливим для збереження і відновлення історичної та культурної спадщини, а також створення природного середовища.

Список використаних джерел

1. Цілі сталого розвитку в Україні / ООН в Україні. URL: <https://ukraine.un.org/uk/>. (дата звернення: 20.07.2025).
2. Олійник О. П. Особливості просторової організації системи пішохідних зон в історичному центрі Києва. *Архітектурний вісник*. 2021. Вип. 22. С. 55–65.
3. Олійник О. П., Дьомін М. М. Аналіз мережі громадських просторів Києва на основі конфігураційних моделей. *Містобудування та територіальне планування*. 2022. Вип. 79. С. 148–163.
4. Gehl J. *Cities for People*. Washington : Island Press, 2010. 288 p.

5. Oliynyk O., Troshkina O. Analysis of architectural urban spaces based on space syntax and scenario methods. *Spatium*. 2023. Is. 50. P. 24–32. DOI: <https://doi.org/10.2298/SPAT230407010O>.
6. Adli M. *Stress and the City: Warum Städte uns krank machen. Und warum sie trotzdem gut für uns sind*. München : C. Bertelsmann Verlag, 2017. 384 s.
7. Рубан Л. І. Малі річки міста: планувальна організація території в умовах деградації річища : монографія. Київ : 7БЦ, 2025. 230 с.
8. Ruban L. Guidelines for "Blue-Green" Urban Infrastructure: Adaptive Model and its Structural Elements. *Landscape Architecture and Art*. 2023. Vol. 22. P. 147–156. DOI: <https://doi.org/10.22616/j.landarchart.2023.22.15>.
9. Боборикін О. С. Особливості розвитку міських набережних (на прикладі міст України вздовж р. Дніпро) : дис. ... канд. архітектури : 18.00.01 / НАОМА. Київ, 2017. 230 с.
10. В'язовська А. В. Методичні засади планувальної організації водно-зелених територій міста : дис. ... канд. архітектури : 18.00.01 / КНУБА. Київ, 2019.
11. Михайлик О. О. Методи та моделі містобудівного освоєння прибережних територій малих річок : дис. ... канд. архітектури : 18.00.04 / КНУБА. Київ, 2020.
12. Deculverting: reviewing the evidence on the 'daylighting' and restoration of culverted rivers / Wild, T. C., Bernet, J. F., Westling, E. L. et. all. *Water and Environment Journal*. 2011. Vol. 25, № 3. P. 412–421. DOI: [10.1111/j.1747-6593.2010.00236.x](https://doi.org/10.1111/j.1747-6593.2010.00236.x).
13. Ігошин М. І. Проблеми відродження та охорони малих річок і водойм. Гідроекологічні аспекти : навч. посіб. Одеса : Астропринт, 2010.
14. Вишневський В. І. Малі річки Києва. Київ : Інтерпрес ЛТД, 2013. 84 с.
15. Медовник Д. В. Еколого-фізіологічні характеристики рибного населення малих річок урбанізованих територій : дис. ... канд. біологічних наук : 03.00.10 / Ін-т гідробіології НАН України. Київ, 2020. 179 с.
16. Riparian area management: Proper functioning condition assessment for lotic areas. Technical Reference 1737-15 / Dickard M. et al. Denver : U.S. Department of the Interior, Bureau of Land Management, 2015.
17. Водний кодекс України від 06.06.1995 № 213/95-ВР (Редакція від 15.11.2024). *Офіційний портал Верховної Ради України*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/> (дата звернення: 20.07.2025)
18. Концепція розвитку малих річок Вінниці 2035: версія до обговорення / Чайковська Я. та ін. Вінниця : Інститут розвитку міст, 2023. 60 с.
19. Борова А. Екологічний стан малих річок Вінниці та способи його покращення : кваліфікаційна робота здобувача вищої освіти : 101 «Екологія» / Вінниц. нац. аграр. ун-т. Вінниця, 2022. 37 с.
20. Коротун І. В., Герич К. І., Довганюк А. І. Перспективи інтеграції прирічкових територій до рекреаційних міських просторів на прикладі річки Прут і струмків Клокучка, Молниця, Шубранець, Потік м. Чернівці. *Просторовий розвиток*. 2024. Вип. 8. С. 63–79. DOI: <https://doi.org/10.32347/2786-7269.2024.8.63-79>.
21. Николаев А. М., Шевчук Ю. Ф. Режим біогенної та органічної речовин малих річок міста Чернівці. *Український гідрометеорологічний журнал*. 2013. № 13. С. 183–190.
22. Забокрицька М. Р., Хільчевський В. К. Водні об'єкти Луцька: гідрографія, локальний моніторинг, водопостачання та водовідведення. *Гідрологія, гідрохімія і гідроекологія*. 2016. Т. 3, № 42. С. 64–76.
23. Малі річки Запоріжжя. Громадське дослідження стану екосистеми Дніпра та його приток: анотований звіт за результатами досліджень / за ред. М. Сороки, Т. Жавжарової. Запоріжжя : Екосенс, 2025. № 2. 40 с.
24. Екологічна безпека довкілля в акваторії каскаду озер Опечень міста Києва / Бондар О. І., Шевченко Р. Ю., Машков О. А. та ін. *Екологічні науки*. 2018. № 2 (21). С. 6–11.

References

1. OON v Ukraini. (n.d.). *Tsili staloho rozvytku v Ukraini* [Sustainable Development Goals in Ukraine]. Retrieved from <https://ukraine.un.org/uk/> [in Ukrainian].
2. Oliiynyk, O.P. (2021). Osoblyvosti prostorovoi orhanizatsii systemy pishokhidnykh zon v istorychnomu tsentri Kyieva [Peculiarities of the spatial organization of the pedestrian zone system in the historical center of Kyiv]. *Arkhitekturnyi visnyk* [Architectural Bulletin: Scientific and Technical Collection], (22), 55–65 [in Ukrainian].
3. Oliiynyk, O. P., & Diomin, M. M. (2022). Analiz merezhi hromadskykh prostoriv Kyieva na osnovi konfiguratsiinykh modelei [Analysis of the public spaces network of Kyiv based on configuration models.]. *Mistobuduvannia ta terytorialne planuvannia* [Urban Planning and Territorial Planning], (79), 148–163 [in Ukrainian].
4. Gehl, J. (2013). *Cities for people*. Island Press. [in English].
5. Oliynyk, O., & Troshkina, O. (2023). Analysis of architectural urban spaces based on space syntax and scenario methods. *Spatium*, (50), 24–32. <https://doi.org/10.2298/SPAT230407010O> [in English].
6. Adli, M. (2017). *Stress and the City: Warum Städte uns krank machen. Und warum sie trotzdem gut für uns sind*. C. Bertelsmann Verlag [in German].

7. Ruban, L. I. (2025). *Mali richky mista: planovalna orhanizatsiia terytorii v umovakh dehradatsii richyshcha: monohrafiia*. [Small rivers of the city: Planning organization of the territory in conditions of riverbed degradation: Monograph]. 7BC [in Ukrainian].
8. Ruban, L. (2023). Guidelines for "Blue-Green" Urban Infrastructure: Adaptive Model and its Structural Elements. *Landscape Architecture and Art*, 22, 147–156. <https://doi.org/10.22616/j.landarchart.2023.22.15> [in English].
9. Boborykin, O. S. (2017). *Osoblyvosti rozvytku miskykh naberezhnykh (na prykladi mist Ukrainy vzdovzh r. Dnipro)* [Features of the development of urban embankments (on the example of Ukrainian cities along the Dnipro River)] [Dysertatsiia kandydata arkhitektury, Natsionalna akademiia obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury] [in Ukrainian].
10. Viazhovska, A. V. (2019). *Metodychni zasady planovalnoi orhanizatsii vodno-zelenykh terytorii mista* [Methodical principles of planning organization of water-green areas of the city] [Dysertatsiia kandydata arkhitektury, Kyivskiy natsionalnyi universytet budivnytstva i arkhitektury] [in Ukrainian].
11. Mykhailyk, O. O. (2020). *Metodychni zasady planovalnoi orhanizatsii vodno-zelenykh terytorii mista* [Methods and models of urban development of coastal territories of small rivers] [Dysertatsiia kandydata arkhitektury, Kyivskiy natsionalnyi universytet budivnytstva i arkhitektury] [in Ukrainian].
12. Wild, T. C., Bernet, J. F., Westling, E. L., & Lerner, D. N. (2011). Deculverting: reviewing the evidence on the 'daylighting' and restoration of culverted rivers. *Water and Environment Journal*, 25(3), 412–421. <https://doi.org/10.1111/j.1747-6593.2010.00236.x> [in English].
13. Ihoshyn, M. I. (2010). *Problemy vidrodzhennia ta okhorony malykh richok i vodoim. Hidroekolohichni aspekty: navch. posib* [Problems of revival and protection of small rivers and reservoirs. Hydroecological aspects: Educational manual]. Astroprint. [in Ukrainian]
14. Vyshnevskiy, V. I. (2007). *Mali richky Kyieva* [Small rivers of Kyiv]. Interpress LTD [in Ukrainian].
15. Medovnyk, D. V. (2020). *Ekoloho-fiziolohichni kharakterystyky rybnoho naseleattia malykh richok urbanizovanykh terytorii* [Ecological and physiological characteristics of the fish population of small rivers in urbanized areas] [Dysertatsiia kandydata ekolohichnykh nauk, Instytut hidrobiolohii NAN Ukrainy] [in Ukrainian].
16. Dickard, M., Gonzalez, M., Elmore, W., Leonard, S., Smith, D., Smith, S., Staats, J., Summers, P., Weixelman, D., & Wyman, S. (2015). *Riparian area management: Proper functioning condition assessment for lotic areas* [Technical Reference 1737-15]. U.S. Department of the Interior, Bureau of Land Management [in English].
17. Verkhovna Rada Ukrainy (1995). Vodnyi kodeks Ukrainy [Water Code of Ukraine] (No. 213/95-VR of 06.06.1995, as amended on 15.11.2024). *Ofitsiyniy portal Verkhovnoi Rady Ukrainy* [Official portal of the Verkhovna Rada of Ukraine]. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/> [in Ukrainian].
18. Chaikovska, Ya., Pisotska, K., Polhun, V., Kolosova, L., & Kovalenko, N. (2023). *Kontseptsiiia rozvytku malykh richok Vinnytsi 2035: versiiia do obhovorennia* [Concept for the development of small rivers of Vinnytsia 2035: Draft version]. Instytut rozvytku mist [in Ukrainian].
19. Borova, A. (2022). *Ekolohichni stan malykh richok Vinnytsi ta sposoby yoho pokrashchennia: kvalifikatsiina robota zdobuvacha vyshchoi osvity* [Ecological condition of small rivers of Vinnytsia and ways to improve it] [Kvalifikatsiina robota zdobuvacha vyshchoi osvity, Vinnytskyi natsionalnyi ahrarniy universytet] [in Ukrainian].
20. Korotun, I. V., Herych, K. I., & Dovahniuk, A. I. (2024). Perspektyvy intehratsii pryrychkovykh terytorii do rekreatsinykh miskykh prostoriv na prykladi richky Prut i strumkiv Klokuchka, Molnytsia, Shubranets, Potik m. Chernivtsi [Prospects for the integration of riverside territories into recreational urban spaces on the example of the Prut River and the streams of Klokuchka, Molnytsia, Shubranets, Potik m. Chernivtsi]. *Prostorovyi rozvytok* [Spatial Development], (8), 63–79. <https://doi.org/10.32347/2786-7269.2024.8.63-79> [in Ukrainian].
21. Nykolayev, A. M., & Shevchuk, Yu. F. (2013). Rezhym biohennoi ta orhanichnoi rehovyn malykh richok mista Chernivtsi [Biogenic and organic matter regime of small rivers in the city of Chernivtsi]. *Ukrainskyi hidrometeorolohichniy zhurnal* [Ukrainian Hydrometeorological Journal], (13), 183–190 [in Ukrainian].
22. Zabokrytska, M. R., & Khilchevskiy, V. K. (2016). Vodni obiekty Lutska: hidrohrafiia, lokalnyi monitorynh, vodopostachannia ta vodovidvedennia [Water objects of Lutsk: Hydrography, local monitoring, water supply and sewerage]. *Hidrolohiia, hidrokhiimiia i hidroekolohiia* [Hydrology, Hydrochemistry and Hydroecology], 3(42), 64–76 [in Ukrainian].
23. Soroka, M., & Zhavzharova, T. (Eds.). (2025). *Mali richky Zaporizhzhia. Hromadske doslidzhennia stanu ekosystemy Dnipra ta yoho prytok: Anotovanyi zvit za rezultatamy doslidzhen* [Small rivers of Zaporizhzhia. Public study of the state of the ecosystem of the Dnipro and its tributaries: Annotated report on the research results]. Ekosens [in Ukrainian].
24. Bondar, O. I., Shevchenko, R. Yu., Mashkov, O. A., & Pashkov, D. P. (2018). Ekolohichna bezpeka dovkillia v akvatorii kaskadu ozer Opechen mista Kyieva [Environmental safety of the environment in the water area of the Opechen lake cascade in Kyiv]. *Ekolohichni nauky* [Ecological Sciences], (2) (21), 6–11 [in Ukrainian].

Подано до редакції 12.12.2025

Статтю прийнято 20.12.2025

Опубліковано 31.12.2025



№ 38 (2025) С. 35–44
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: <http://naoma-science.kiev.ua>

УДК 721
ORCID ID: 0000-0003-4202-6156
ORCID ID: 0009-0006-5294-6086
ORCID ID: 0009-0007-6854-5903
DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-38-4>

Ганна Олійник

*старша викладачка кафедри архітектурного проєктування
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
oliynyk_gi@ukr.net*

Михайло Гершензон

*старший викладач кафедри архітектурного проєктування
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
gershenzon.mykhailo@naoma.edu.ua*

Володимир Залуцький

*старший викладач кафедри архітектурного проєктування
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
volodymyr.zalutskyi@naoma.edu.ua*

СОЦІАЛЬНО СПРЯМОВАНЕ ПРОЄКТУВАННЯ В АРХІТЕКТУРНІЙ ОСВІТІ ЯК ПРОСТІР ДУХОВНОГО ЗРОСТАННЯ

Анотація. *Метою статті є аналіз потенціалу соціально спрямованого навчального архітектурного проєктування як чинника формування ціннісних, морально-етичних та громадянських установок майбутніх архітекторів. У центрі уваги – педагогічні та проєктні процеси, що реалізуються в межах навчального проєктування об'єктів соціального призначення, зокрема закладів дошкільної освіти з інтегрованими укриттями, а також їхній вплив на розвиток у студентів емпатійного мислення, соціальної відповідальності та усвідомлення архітектури як суспільно значущої діяльності. Методи дослідження.* Застосовано міждисциплінарний підхід, що поєднує методи архітектурно-композиційного та функціонально-планувального аналізу, психолого-педагогічного включеного спостереження і рефлексивного аналізу навчального процесу. Емпіричною базою дослідження стали 125 студентських проєктів 2-го курсу, виконаних у 2022–2025 роках. **Результати дослідження.** Встановлено, що соціально спрямоване навчальне проєктування виступає не лише засобом формування фахових компетентностей, а й ефективним чинником розвитку ціннісних та етично орієнтованих професійних установок студентів. У переважній частині проєктів зафіксовано орієнтацію на психологічний комфорт дитини, інтеграцію укриттів у структуру освітнього середовища, а також зростання уваги до інклюзивних рішень. Рефлексивні самооцінки студентів засвідчують трансформацію ставлення до проєктної діяльності – від переважно технічного підходу до соціально й етично відповідального. **Висновки.** Соціально орієнтоване навчальне архітектурне проєктування в умовах війни є ефективним педагогічним інструментом формування професійної відповідальності, емпатійного мислення та ціннісного ставлення до людини й суспільства. Отримані результати дослідження можуть бути використані для оновлення змісту навчальних програм архітектурних факультетів з метою посилення гуманітарної та соціально орієнтованої складової фахової підготовки. **Ключові слова:** архітектурна освіта, соціально спрямоване проєктування, навчальне проєктування, духовне зростання, емпатійне мислення, етична відповідальність, дитячі садки, укриття в архітектурі, гуманна архітектура, інклюзивне середовище, воєнний контекст, професійна ідентичність архітектора.

SOCIALLY ORIENTED DESIGN IN ARCHITECTURAL EDUCATION
AS A SPACE FOR SOCIAL GROWTH

Hanna Oliinyk

Senior Lecturer at the Department of Architectural Design
National Academy of Fine Arts and Architecture
oliinyk_gi@ukr.net

Mykhailo Gershenzon

Senior Lecturer at the Department of Architectural Design
National Academy of Fine Arts and Architecture
gershenzon.mykhailo@naoma.edu.ua

Volodymyr Zalutskyi

Senior Lecturer at the Department of Architectural Design
National Academy of Fine Arts and Architecture
volodymyr.zalutskyi@naoma.edu.ua

Abstract. The purpose of the article is to identify the potential of socially oriented architectural design as a factor in the formation of value-based, moral, ethical and civil guidelines of future architects. The focus is on the pedagogical and design processes implemented within the educational design of socially significant facilities, in particular preschool institutions with integrated shelters, and their influence on the development of empathetic thinking, social responsibility and the understanding of architecture as a socially responsible activity among students. **Research Methods.** The interdisciplinary approach is applied in the study, which combines methods of architectural and compositional analysis, functional and planning analysis, psychological and pedagogical included observation, and the reflective analysis of the educational process. The empirical basis of the study consists of 125 second-year student projects completed during 2022–2025. **Results.** According to the results it can be stated that socially oriented educational design functions not only as a means of forming professional competencies but also as an important factor of moral and social development factor of the student's personality. In most projects, the focus on children's psychological comfort, integration of shelters into the structure of the educational space and strengthening of inclusive solutions is recorded. Students' reflective self-assessments indicate a change in their attitude towards design activity from purely technical to socially and ethically responsible. **Conclusions.** Socially oriented educational architectural design under wartime conditions appears to become an effective educational tool and at the same time a space for the social growth of the future architect, within which empathetic thinking, responsibility and value-based attitudes towards the individual and society are formed. The obtained results may be used to update the educational programs of architectural faculties in the direction of strengthening the humanitarian component of professional training.

Key words: architectural education, socially oriented design, educational design, civil growth, empathetic thinking, ethical responsibility, kindergartens, shelters in architecture, humane architecture, inclusive environment, wartime context, professional identity of the architect.

Постановка проблеми. Повномасштабна війна в Україні актуалізувала комплекс безпекових викликів, зумовлених функціонуванням об'єктів цивільної та соціальної інфраструктури. Особливо загострилася проблема безпеки закладів із постійним перебуванням дітей: закладів дошкільної освіти, шкіл, дитячих будинків та інших установ соціального захисту. Переважна частина таких об'єктів була спроектована без урахування кризових і воєнних сценаріїв, що зумовило їхню функціональну та інженерну неготовність до експлуатації в умовах надзвичайних ситуацій. У цьому контексті безпека в архітектурі сьогодні розглядається не лише як складова комфорту чи ергономіки, а як базовий критерій збереження життя та здоров'я користувачів.

Ці обставини суттєво посилили суспільну й професійну увагу до соціальної та етичної відповідальності архітектора як фахівця, діяльність якого безпосередньо впливає на безпеку та якість життя людей. У цьому контексті архітектурна освіта потребує перегляду змісту й пріоритетів фахової підготовки. Сучасні студенти-архітектори дедалі частіше залучаються до виконання проектних завдань, пов'язаних не лише з формуванням функціонально доцільного середовища, а й із забезпеченням психологічної безпеки, доступності та захисту вразливих груп населення.

Традиційна модель архітектурної освіти, орієнтована переважно на розвиток художньо-композиційних, конструктивних і технологічних компетентностей, виявляється

недостатньою для повноцінної інтеграції соціально-етичного та ціннісного вимірів у навчальний процес. Актуалізується потреба в освітніх трансформаціях, спрямованих на формування у майбутніх архітекторів емпатійного мислення, громадянської відповідальності та усвідомлення соціальної значущості професійної діяльності. У цьому контексті навчальне проектування розглядається не лише як інструмент професійної підготовки, а й як чинник формування світоглядних і ціннісних орієнтацій студента в умовах кризових суспільних трансформацій.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Проблематика проектування захисних споруд цивільного призначення в умовах зростання безпекових загроз широко висвітлена в сучасних вітчизняних і зарубіжних дослідженнях. Значна частина наукових публікацій присвячена типології укриттів, їхнім конструктивним характеристикам, інженерному забезпеченню та експлуатаційним параметрам у системі цивільного захисту населення.

Показовим прикладом системного нормативного підходу до інтеграції захисних споруд у цивільне будівництво є Фінляндія, де ще з 1960-х років запроваджено обов'язкове влаштування бомбосховищ у житлових і громадських будівлях визначених типів. У мирний час такі укриття використовуються як спортивні зали, склади або автостоянки, а в разі виникнення загрози трансформуються у високозахищені приміщення, оснащені автономними системами вентиляції, водопостачання, санітарного обслуговування та місцями для тривалого перебування людей [1–3]. Подібний досвід реалізовано також у Ізраїлі, де в більшості нових будівель передбачаються спеціальні захисні приміщення («кімнати безпеки»), а заклади освіти обладнуються стаціонарними бомбосховищами подвійного призначення [4].

В українському науковому дискурсі після початку повномасштабної війни тема захисних споруд набула пріоритетного значення. У спеціалізованих публікаціях здійснюється класифікація укриттів, визначаються вимоги до вентиляційних, санітарних і герметизаційних систем, а також аналізуються об'ємно-планувальні рішення споруд цивільного захисту [5; 6]. Вагомим нормативно-методичним джерелом у цій сфері є «Практичний посібник з проектування укриттів у закладах дошкільної та загальної середньої освіти», розроблений відповідно до ДБН В.2.2-5:2023 [7].

Окремий напрям сучасних досліджень присвячений гуманізації захисного середовища та створенню психологічно комфортних умов перебування дітей у приміщеннях подвійного призначення [8; 9]. Водночас питання інтеграції безпекових рішень у систему архітектурної освіти та їхнього впливу на формування ціннісних і етичних орієнтацій студентів залишається висвітленим фрагментарно, що зумовлює актуальність цього дослідження.

Метою статті є аналіз потенціалу соціально спрямованого навчального архітектурного проектування як чинника формування професійних, ціннісних та етично орієнтованих установок у студентів архітектурних спеціальностей. Особлива увага приділяється виховному потенціалу проектування закладів для дітей із вбудованими укриттями як простору подвійного призначення.

Виклад основного матеріалу. Початок повномасштабної війни в Україні зумовив суттєві трансформації архітектурної освіти, що проявилися не лише в організаційних змінах навчального процесу, а й у переосмисленні професійної відповідальності майбутніх архітекторів. У цих умовах навчальне архітектурне проектування дедалі частіше виходить за межі суто функціонально-планувальних і технічних завдань, набуваючи виразного соціального, етичного та психолого-педагогічного виміру.

Проектна діяльність починає розглядатися як форма професійної рефлексії, спрямована на усвідомлення наслідків архітектурних рішень для безпеки, добробуту та психологічного стану користувачів. Особливе місце в цьому процесі займає навчальне проектування об'єктів соціального призначення, зокрема закладів дошкільної освіти з інтегрованими укриттями. У мирний час подібні завдання традиційно розглядалися як типологічні або функціонально-планувальні справи. В умовах війни вони набули комплексного характеру, поєднуючи архітектурно-композиційні, інженерно-технічні, соціальні та психолого-педагогічні аспекти. Студенти працюють із просторами, призначеними для постійного перебування дітей із підвищеним рівнем вразливості [9], що потребує не лише нормативної безпеки, а й психологічного комфорту, відчуття захищеності та стабільності середовища.

Специфіка проектування дитячих закладів з укриттями полягає в необхідності одночасного вирішення завдань подвійного призначення простору. У мирний час такі приміщення функціонують як ігрові, рекреаційні

або багатофункціональні зали, а в умовах повітряної загрози трансформуються в автономні захисні приміщення з чітко організованими шляхами евакуації, вентиляційними системами, зонами санітарного обслуговування та місцями для тривалого перебування. Така подвійність функцій суттєво ускладнює проектне завдання й вимагає від студентів інтеграції технічних рішень із врахуванням психоемоційних потреб дитини. У процесі виконання цих завдань у студентів формується розширене розуміння ролі архітектора як фахівця, діяльність якого безпосередньо впливає на безпеку та якість життя вразливих груп населення. Проектні рішення починають розглядатися не лише як інженерно обґрунтовані, а й як соціально та етично значущі. Зростає увага до таких чинників, як доступність укриття, зрозумілість просторової організації, масштабність середовища, а також світлові та колірні характеристики, що забезпечують зниження рівня тривожності та сприяють психологічній стабільності дітей [10].

Міжнародний досвід підтверджує ефективність інтеграції безпекових рішень у цивільну архітектуру на засадах системного підходу. Зокрема, у Фінляндії ще з 1960-х років запроваджено обов'язкове обладнання укриттів у житлових і громадських будівлях із можливістю їхнього повсякденного використання в мирний час та оперативної трансформації в захисні споруди у разі загрози [8]. Подібний підхід реалізовано також в Ізраїлі, де в більшості нових будівель передбачаються спеціальні приміщення безпеки, а заклади освіти обладнуються стаціонарними укриттями подвійного призначення [4]. Зазначені приклади демонструють стійку інтеграцію архітектури в систему цивільної безпеки на державному рівні.

Аналіз навчального процесу та студентських проектів засвідчує, що соціально спрямоване проектування активізує не лише професійні компетентності, а й особистісні якості майбутніх архітекторів. Формується здатність враховувати потреби інших, прогнозувати соціальні наслідки архітектурних рішень та усвідомлювати відповідальність за створюване середовище. Студентський вік розглядається як сенситивний період формування світоглядних, моральних і громадянських установок особистості [11].

З позицій сучасної психології емпатія трактується як багаторівневе утворення, що поєднує емоційні, когнітивні та поведінкові компоненти та забезпечує здатність розуміти стан іншого, співпереживати й діяти морально

вмотивовано [12]. У професійному вимірі емпатія розглядається як складова професійної готовності фахівця до соціально орієнтованої діяльності, що особливо важливо при проектуванні середовища для дітей та інших уразливих груп населення [13]. Водночас розвиток емпатійного мислення та духовно-ціннісних орієнтацій не має спонтанного характеру, а потребує спеціально організованого освітнього середовища та відповідних педагогічних умов.

У процесі соціально спрямованого навчального проектування такі умови реалізуються через поєднання аксіологічного наповнення завдань, надання студентам простору для самостійних проектних і моральних рішень, діалогову взаємодію в межах проектних обговорень, а також орієнтацію на формування активної громадянської позиції майбутнього фахівця. Саме у взаємодії зазначених чинників формується цілісна система психолого-педагогічних умов, що забезпечує становлення професійно та ціннісно зрілої особистості архітектора.

На підставі аналізу навчальних проектів, педагогічного спостереження та узагальнення психолого-педагогічних підходів було виокремлено групи педагогічних умов, які системно впливають на розвиток духовних цінностей, емпатійного мислення та громадянської відповідальності студентів у процесі соціально спрямованого архітектурного проектування. Узагальнені педагогічні умови наведено в таблиці 1.

Зазначені педагогічні умови формують не лише професійні компетентності студентів, а й їхню внутрішню ціннісну структуру, що визначає характер проектного мислення та соціальну спрямованість майбутньої фахової діяльності. У цьому контексті навчальне проектування соціально значущих об'єктів постає важливим інструментом формування світоглядних і морально-етичних орієнтацій майбутніх архітекторів, здатних усвідомлювати наслідки власних професійних рішень.

Педагогічні дослідження засвідчують, що розвиток духовних цінностей і громадянської відповідальності у студентському віці має системний характер і безпосередньо залежить від змісту навчальної діяльності та характеру освітнього середовища [11].

З позицій психології емпатія розглядається як складний психічний процес біосоціальної природи, що поєднує емоційне співпереживання, когнітивне розуміння стану іншого та поведінкову готовність до морально

Педагогічні умови розвитку духовних цінностей у студентів

№ з/п	Умова	Коротка характеристика
1.	Реалізація аксіологічного підходу	Включення до змісту навчання моральних і гуманістичних орієнтирів; осмислення архітектурної діяльності як служіння суспільству; актуалізація цінностей добра, гідності та відповідальності.
2.	Реалізація акмеологічного підходу	Спрямованість навчання на розвиток особистісного потенціалу студента; стимулювання прагнення до професійної майстерності, самореалізації та усвідомленого зростання.
3.	Розвиток самостійності	Надання студентам простору для прийняття моральних і проєктних рішень; створення ситуацій вибору; підтримка критичного мислення та особистої відповідальності за результат.
4.	Діалогова взаємодія	Впровадження педагогіки відкритого, довірливого спілкування; розкриття особистих позицій і переживань; розвиток емпатії як уміння слухати й бути почутим.
5.	Спрямованість на громадянську позицію	Формування патріотизму, соціальної активності, здатності брати участь у відновленні й розбудові суспільства; усвідомлення професійної ролі архітектора як громадянина.

вмотивованої дії [12]. У сучасних наукових працях емпатія також трактується як складова професійної готовності фахівця до соціально орієнтованої діяльності, особливо у сферах типу «людина – людина» [13].

Емпіричною базою дослідження стали навчальні проєкти студентів архітектурного факультету, виконані у 2022–2025 рр. у межах дисциплін архітектурного проєктування та типології громадських будівель. Загалом проаналізовано 125 індивідуальних студентських робіт, присвячених проєктуванню закладів дошкільної освіти з інтегрованими укриттями та просторами подвійного призначення.

Аналіз здійснювався за якісною міждисциплінарною методикою, що поєднувала:

- архітектурно-композиційний аналіз;
- функціонально-планувальний аналіз;
- психолого-педагогічне спостереження;
- рефлексивний аналіз навчального процесу.

Оцінювання студентських рішень здійснювалося за такими критеріальними блоками:

- містобудівний та планувальний рівень (логіка зонування, доступність укриття, шляхи евакуації, інклюзивність);
- функціональна адаптивність (можливість трансформації приміщень подвійного призначення);
- психологічний комфорт простору (природне та штучне освітлення, колір, масштаб, ігрові й рекреаційні зони);
- технічна обґрунтованість (вентиляція, автономність інженерних систем, санітарне забезпечення);

– ціннісно-етичний вимір (орієнтація на потреби дитини, безпеку, гідність, інклюзію та гуманність просторових рішень).

Формування аналітичних висновків здійснювалося шляхом порівняльного аналізу типових проєктних помилок, найбільш вдалих рішень та динаміки розвитку проєктного мислення студентів упродовж 2022–2025 років. Додатково застосовувався метод педагогічного включеного спостереження з фіксацією змін у проєктному мисленні студентів під час консультацій, проміжних переглядів і публічних захистів. Для виявлення ціннісних та мотиваційних зрушень використовувався елемент рефлексивного опитування у формі усних самооцінок після завершення проєктів.

Отримані результати узагальнювалися методом якісної інтерпретації, що дало змогу простежити взаємозв'язок між характером просторових рішень, рівнем психологічної чутливості середовища та формуванням етичних установок у майбутніх архітекторів. Кількісний аналіз 125 студентських проєктів 2022–2025 рр. засвідчив стійкі тенденції у формуванні просторових, технічних та ціннісно-орієнтованих рішень.

У 82 % проєктів укриття розглядалося не як ізольована технічна зона, а як інтегрована частина навчально-виховного середовища закладу дошкільної освіти. У 90 % робіт передбачено приміщення подвійного призначення, що в мирний час функціонують як ігрові, творчі або рекреаційні простори.

Рішення, спрямовані на психологічний комфорт дитини, зафіксовано приблизно у 69 % проєктів, а саме: застосування природного

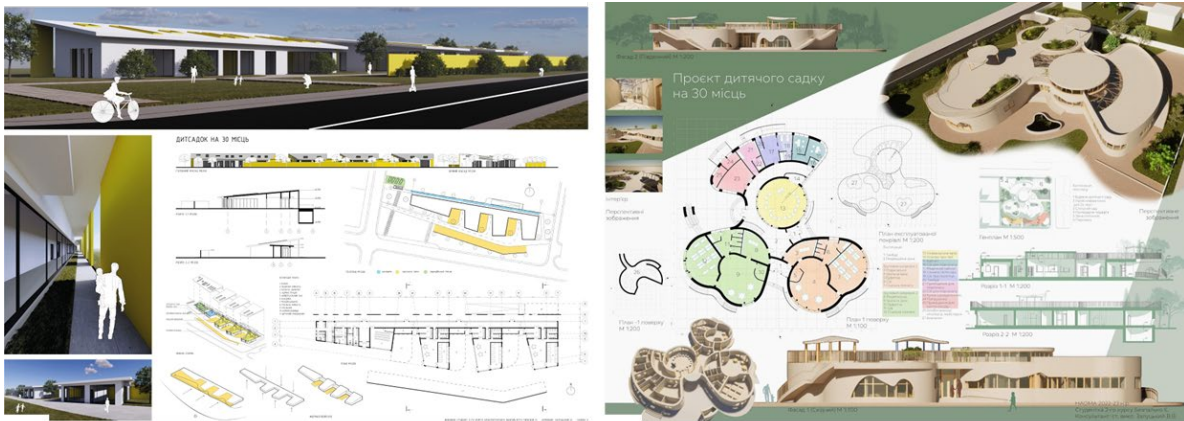
освітлення через світлові колодязі або світло-провідні системи, використання теплих кольорних палітр, уникнення різких контрастів, організація ігрових зон у межах укриттів. Технічну автономність укриттів (вентиляція, резервне електроживлення, санітарні вузли, місця зберігання запасів) повною мірою забезпечено приблизно у 73 % робіт, тоді як у проєктах 2022 р. цей показник становив близько 52 %, що засвідчує позитивну динаміку професійного зростання студентів.

Інклюзивні рішення (безбар'єрні входи до укриттів, можливість користування простором дітьми з порушеннями опорно-рухового апарату, тактильні та візуальні елементи орієнтації) продемонстровано приблизно у 50 % проєктів; упродовж 2024–2025 рр. частка таких рішень зростає майже в півтора рази

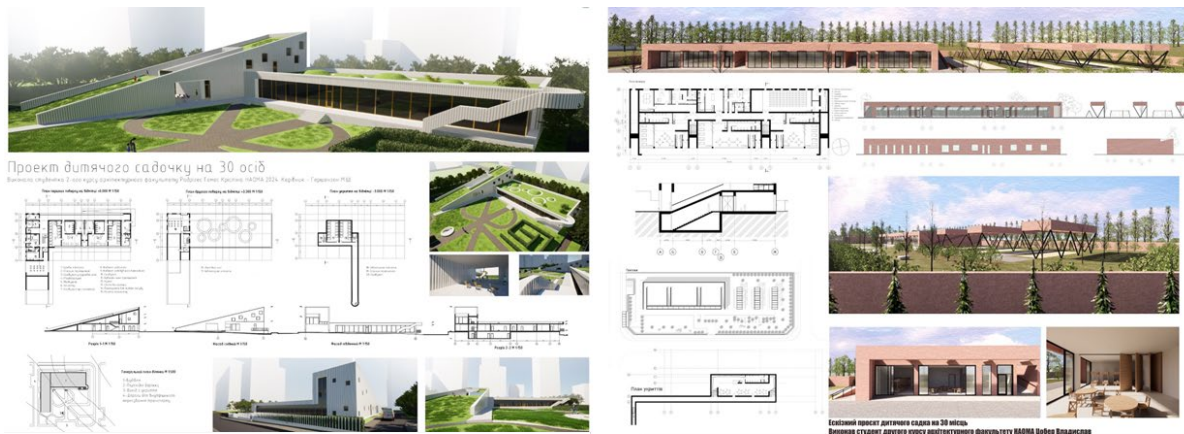
порівняно з початковим етапом дослідження. За результатами рефлексивних самооцінок студентів у понад 85 % відповідей зафіксовано зміну ставлення до завдання з проєктування дитячих закладів від суто функціонального до соціально- та морально відповідального.

У сукупності отримані результати дають підстави розглядати соціально спрямоване навчальне проєктування як ефективний інструмент фахової підготовки, що одночасно створює умови для формування професійної відповідальності, емпатійного мислення та ціннісного ставлення до людини як головної мети архітектурної діяльності. Виявлений взаємозв'язок між характером проєктних рішень та внутрішніми професійними установками студентів узгоджується з положеннями сучасних психолого-педагогічних досліджень [12; 13].

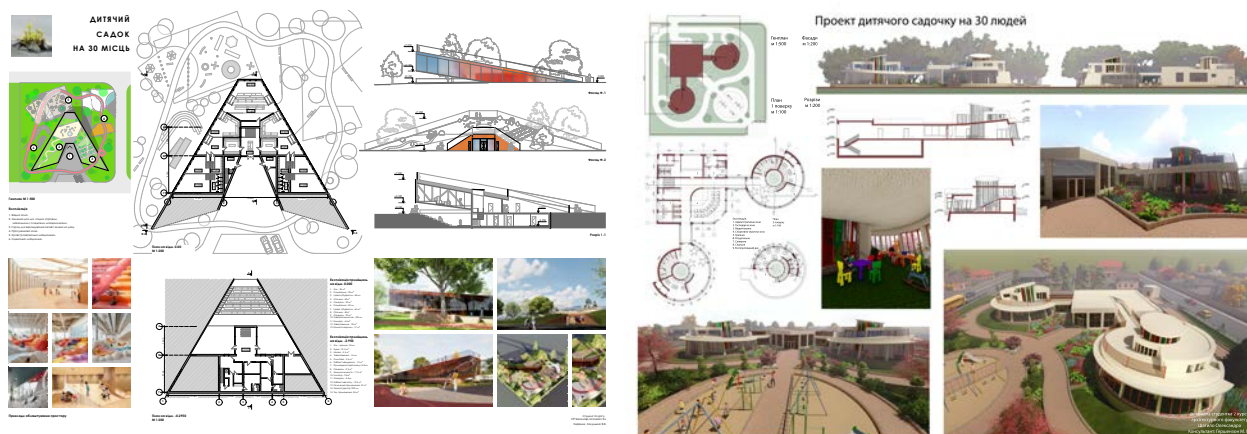
Приклади проєктування закладів дошкільної освіти з інтегрованими укриттями та просторами подвійного призначення, виконані студентами НАОМА (курсний проєкт «Дитячий садок на 30 місць»).



Іл. 1. *a* – робота О. Гупалова, студента 2-го курсу. Викладач-консультант В. Залуцький. 2023–2024; *б* – робота Є. Безпалько, студентки 2-го курсу. Викладач-консультант В. Залуцький 2022–2023. [Архів кафедри]



Іл. 2. *a* – робота К. Родрігес-Гомес, студентки 2-го курсу. Викладач-консультант М. Гершензон. 2023–2024; *б* – робота В. Цобера, студента 2-го курсу. Викладач-консультант М. Гершензон, 2023–2024. [Архів кафедри]



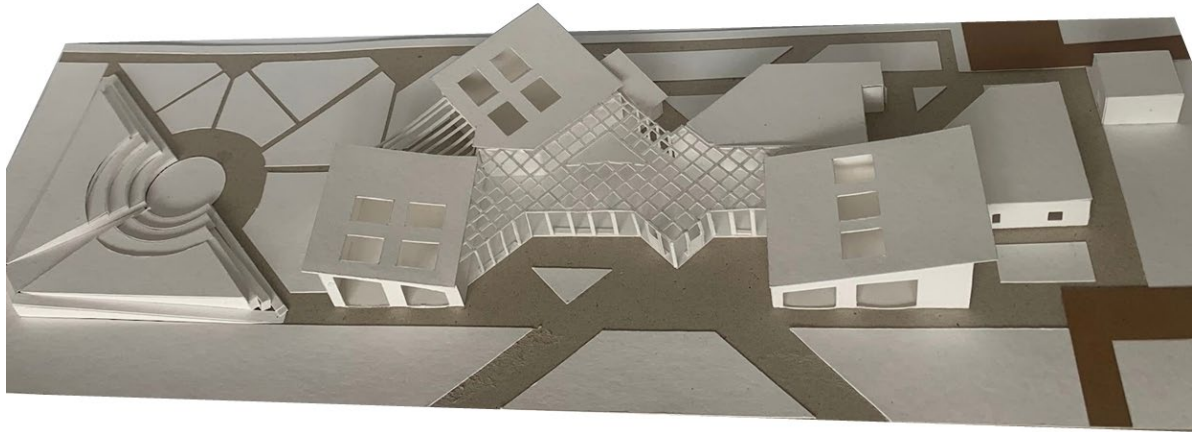
Іл. 3. *a)* – робота Я. Мосейка, студента 2-го курсу. Викладач-консультант В. Залуцький. 2024–2025; *б)* – робота О. Шатило, студентки 2-го курсу. Викладач-консультант М. Гершензон. 2024–2025. [Архів кафедри]



Іл. 4. *a)* – робота Д. Горбачової, студентки 2-го курсу. Викладач-консультант В. Залуцький. 2023–2024; *б)* – робота Є. Медведь, студентки 2-го курсу. Викладач-консультант В. Залуцький. 2024–2025. [Архів кафедри]



Іл. 5. Робота К. Резнікової, студентки 2-го курсу. Викладач-консультант М. Гершензон. 2024–2025. [Архів кафедри]



Іл. 6. Робота П. Науміч, студентки 2-го курсу. Викладач-консультант М. Гнілоскуренко. 2024–2025. [Архів кафедри]

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Проведене дослідження засвідчило, що соціально спрямоване навчальне архітектурне проектування є ефективним інструментом формування не лише професійних компетентностей студентів архітектурних спеціальностей, а й їхніх ціннісних, етичних та громадянських установок. В умовах повномасштабної війни в Україні архітектурна освіта зазнає істотних трансформацій, що виявляються у посиленні її соціального та гуманітарного векторів. Навчальне проектування соціально значущих об'єктів поступово набуває ознак міждисциплінарного педагогічного інструмента, спрямованого на інтеграцію технічних, соціальних і психолого-педагогічних компонентів фахової підготовки.

Аналіз результатів виконання 125 студентських проектів закладів дошкільної освіти з інтегрованими укриттями дав змогу встановити стійкі позитивні тенденції у формуванні просторових, технічних та ціннісно-орієнтованих рішень. Переважна більшість проектів демонструє орієнтацію на інтеграцію укриттів у загальну структуру навчально-виховного середовища, розвиток простору подвійного призначення, урахування психологічного комфорту дитини та зростання уваги до інклюзивних рішень. Зафіксована динаміка зростання технічної обґрунтованості та автономності укриттів засвідчує підвищення рівня професійної підготовки студентів упродовж 2022–2025 років.

Отримані результати підтверджують, що соціально спрямоване навчальне проектування сприяє формуванню у студентів архітектурних спеціальностей системного бачення архітектури як складової безпечної та гуманної середо-

вища, орієнтованого на потреби вразливих груп населення. У процесі роботи над такими проектами відбувається поєднання інженерно-технічного мислення з етичним та соціально відповідальним підходом до формування простору. Це забезпечує трансформацію професійних установок студентів від суто функціонального проектування до усвідомлення архітектури як суспільно значущої діяльності.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості їхнього використання для:

- розробки та вдосконалення навчальних програм з архітектурного проектування для закладів вищої архітектурної освіти;
- формування методичних матеріалів і проектних завдань соціально спрямованого характеру;
- інтеграції психолого-педагогічних аспектів у зміст фахової підготовки архітекторів;
- забезпечення високої якості підготовки фахівців до проектування об'єктів із підвищеними вимогами до безпеки, психологічного захисту та інклюзивності простору.

Перспективними напрямами подальших досліджень є:

- розробка та апробація методик емпатійно орієнтованого навчального архітектурного проектування;
- систематизація та публікація кращих практик студентських проектів соціального спрямування;
- напрацювання рекомендацій щодо архітектурно-освітніх стандартів для об'єктів із підвищеними вимогами до безпеки та психологічної стійкості середовища;
- розвиток міжнародного обміну досвідом у сфері гуманітарно-орієнтованої архітектурної освіти.

Загалом результати дослідження засвідчують, що соціально спрямоване навчальне проектування є важливою складовою сучасної архітектурної освіти, здатною забезпечити

поєднання професійної підготовки з формуванням ціннісно-орієнтованої, соціально відповідальної та етично зрілої позиції майбутнього архітектора.

Список використаних джерел

1. Крутько Д. «Підземне» місто Гельсінкі: Як Фінляндія готувалась до можливої війни з Росією. *Хмарочос*. URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2022/05/14/pidzemne-misto-gelsinki-yak-finlyandiya-gotuvalas-do-mozhlyvoyi-vijny-z-rosiyeyu/> Дата публікації: 14.05.2022 (дата звернення: 15.05.2025).
2. Фіни мають надійні бомбосховища і вже перевіряють їх. В Україні ж досі належно не облаштовують укриттів (погляд). *Texty.org.ua*. URL: <https://texty.org.ua/fragments/107292/finy-mayut-nadijni-bomboshovysha-i-vzhe-perevirayut-yih-v-ukrayini-zh-dosi-nalezchno-ne-oblashtovuyut-ukryttiv-pohlyad/> Дата публікації: 20.07.2022 (дата звернення: 15.05.2025).
3. Фінське бомбосховище-місто 1960-х рр. не має аналогів й досі у цілому світі (відео, фото). *За Лаштунками української політики*. URL: <https://zl-ua.news/finske-bomboskhovyshche-misto-1960-kh-rr-ne-maie-analohiv-y-dosi-u-tsilomu-sviti-video-foto/> Дата публікації: 15.05.2022 (дата звернення: 25.06.2025).
4. Бомбосховища Ізраїлю: чи реально так зробити в Україні. *DEFENSE EXPRESS.ua.com*. URL: https://defence-ua.com/minds_and_ideas/bomboshovischa_izrajilju_chi_realno_tak_zrobiti_v_ukrayini-11761.html Дата публікації: 01.06.2023 (дата звернення: 20.05.2025).
5. Скрипник К. І. Захисні споруди цивільного захисту. *Безпека життя і діяльності людини: теорія та практика* : зб. наук. пр. Всеукр. наук.-практ. конф., присвяченої Всесвітнім Дням цивільної оборони та охорони праці. (Полтава, 23–24 квітня 2020 р.) / упоряд., і ред.: В. П. Титаренко, А. М. Хлопов. Полтава : ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2020. С. 316–319. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/14905/1/111.pdf> (дата звернення: 20.05.2025).
6. Особливості об'ємно-планувальних рішень захисних споруд цивільного захисту / Гетун, Г., Безклубенко, І., Соломін, А. та ін. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2023. Вип. 67. С. 203–220. URL: <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2023.67.203-220> (дата звернення: 20.05.2025).
7. В Україні розробили посібник для спорудження укриттів у дитсадках і школах. 2023. *Букви*. URL: <https://bukvy.org/v-ukrayini-rozrobyly-posibnyk-dlya-sporudzhennya-ukryttiv-u-dytsadkah-i-shkolah/> Дата публікації: 19.09.2023 (дата звернення: 21.05.2023).
8. Жидецька О. Бомбосховища Фінляндії мають подвійне призначення. *Подробности / Podrobnosti.ua* URL: <https://podrobnosti.ua/2448477-bomboshovischa-fnljand-majut-podvjne-priznachennja.html> Дата публікації: 27.05.2022 (дата звернення: 9.06.2025).
9. Україна: тяжкі наслідки війни для закладів освіти та майбутнього дітей. Заподіяна шкода через використання навчальних закладів у військових цілях, бомбардування, артобстріли та мародерство. 2023. *Human Rights Watch*. URL: <https://www.hrw.org/uk/news/2023/11/08/ukraine-wars-toll-schools-childrens-future> Дата публікації: 08.09.2023 (дата звернення: 02.06.2025).
10. Фасолько Т., Олійник Г., Горшкова Г. Створення безпечного та здорового освітнього середовища в закладах дошкільної освіти. *Педагогічна академія: наукові записки*. 2024. № 8. URL: <https://pedagogical-academy.com/index.php/journal/article/view/166> (дата звернення: 25.05.2025).
11. Синишина В., Яковицька Л. Психолого-педагогічні умови формування духовних цінностей студентів в умовах закладу вищої освіти. *Вісник науки та освіти*. 2023. № 8(14). С. 152–167. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6300-2023-8\(14\)-752-767](https://doi.org/10.52058/2786-6300-2023-8(14)-752-767).

References

1. Krutko, D. (2022, Traven 14). «Pidzemne» misto Helsinki: Yak Finliandiia hotuvalas do mozhlyvoi viiny z Rosiieiu [The underground city of Helsinki: How Finland prepared for a possible war with Russia]. *Hmarochos*. Retrieved from <https://hmarochos.kiev.ua/2022/05/14/pidzemne-misto-gelsinki-yak-finlyandiya-gotuvalas-do-mozhlyvoyi-vijny-z-rosiyeyu/> [in Ukrainian].
2. Finy maiut nadiini bomboskhovyshcha i vzhe pereviraiut yikh. V Ukraini zh dosi nalezhno ne oblashtovuiut ukryttiv (pohliad) [Finns have reliable bomb shelters and are already checking them. In Ukraine, shelters are still inadequately equipped (opinion)]. (2022, Lypen 20). Retrieved from <https://texty.org.ua/fragments/107292/finy-mayut-nadijni-bomboshovysha-i-vzhe-perevirayut-yih-v-ukrayini-zh-dosi-nalezchno-ne-oblashtovuyut-ukryttiv-pohlyad/> [in Ukrainian].
3. Finske bomboskhovyshche-misto 1960-kh rr. ne maie analohiv y dosi u tsilomu sviti (video, foto) [A Finnish underground bomb shelter city from the 1960s still has no analogues in the world]. (2022, Traven 15). *Zl-ua.news*. Retrieved from <https://zl-ua.news/finske-bomboskhovyshche-misto-1960-kh-rr-ne-maie-analohiv-y-dosi-u-tsilomu-sviti-video-foto/> [in Ukrainian].
4. Bomboskhovyshcha Izrailiu: chy realno tak zrobyty v Ukraini [Israel's bomb shelters: Is it possible to do the same in Ukraine]. (2023, Cherven 1). *Defence-ua.com*. Retrieved from <https://defence-ua.com/>

- minds_and_ideas/bomboshovischa_izrajilju_chi_realno_tak_zrobiti_v_ukrajini-11761.html [in Ukrainian].
5. Skrypnyk, K. I. (2020). Zakhysni sporudy tsyvilnoho zakhystu [Protective civil defense structures]. In: V.P. Tytarenko, & A.M. Khlopov (Eds.), *Bezpeka zhyttia i diialnosti liudyny: teoriia ta praktyka : zb. nauk. pr. Vseukr. nauk.-prakt. konf., prysviachenoj Vsesvitnim Dniam tsyvilnoi oborony ta okhorony pratsi* [Human Life and Activity Safety: Theory and Practice, Proceedings of the All-Ukrainian Scientific-Practical Conference], (pp. 316–319). PHPU imeni V.H. Korolenka. Retrieved from <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/14905/1/111.pdf> [in Ukrainian].
 6. Hetun, H., Bezkyubenko, I., Solomin, A., & Balina, O. (2023). Osoblyvosti obiemno-planuvalnykh rishen zakhysnykh sporud tsyvilnoho zakhystu. [Features of spatial planning decisions for civil defense shelters]. *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia* [Modern Problems of Architecture and Urban Planning], (67), 203–220. <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2023.67.203-220> [in Ukrainian].
 7. V Ukraini rozrobyly posibnyk dlia sporudzhennia ukryttiv u dytsadkakh i shkolakh [Ukraine has developed a manual for building shelters in kindergartens and schools]. (2023, Veresen 19). Bukvy.org. Retrieved from <https://bukvy.org/v-ukrayini-rozrobyly-posibnyk-dlya-sporudzhennya-ukryttiv-u-dytsadkah-i-shkolah/> [in Ukrainian].
 8. Zhydetska O. *Bomboskhovyshcha Finliandii maiut podviine pryznachennia*. [Finland's bomb shelters have a dual purpose]. (2022). Podrobnosti.ua. Retrieved from <https://podrobnosti.ua/2448477-bomboshovischa-fnljand-majut-podvjne-priznachennja.html> [in Ukrainian]
 9. Ukraina: tiazhki naslidky viiny dlia zakladiv osvity ta maibutnoho ditei. Zapodiiana shkola cherez vykorystannia navchalnykh zakladiv u viiskovykh tsiliakh, bombarduvannia, artobstrily ta maroderstvo.. [Ukraine: The devastating toll of war on schools and children's future]. (2023, Veresen 08). Human Rights Watch. Retrieved from <https://www.hrw.org/uk/news/2023/11/08/ukraine-wars-toll-schools-childrens-future> [in Ukrainian].
 10. Fasolko, T., Oliinyk, H., & Horshkova, H. (2024). Stvorennia bezpechnoho ta zdorovoho osvitnoho seredovyscha v zakladakh doshkilnoi osvity [Creating a safe and healthy educational environment in preschool institutions]. *Pedahohichna akademiia: naukovi zapysky* [Pedagogical Academy: Scientific Notes], (8). Retrieved from <https://pedagogical-academy.com/index.php/journal/article/view/166> [in Ukrainian].
 11. Synyshyna, V., & Yakovytska, L. (2023). Psykholoho-pedahohichni umovy formuvannia dukhovnykh tsinnosti studentiv v umovakh zakladu vyshchoi osvity. [Psychological and pedagogical conditions for forming students' spiritual values in higher education]. *Visnyk nauky ta osvity* [Bulletin of Science and Education], 8(14), 152–167. [https://doi.org/10.52058/2786-6300-2023-8\(14\)-752-767](https://doi.org/10.52058/2786-6300-2023-8(14)-752-767) [in Ukrainian]

Подано до редакції 28.06.2025

Статтю прийнято 19.12.2025

Опубліковано 31.12.2025



№ 38 (2025) С. 45–54
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: <http://naoma-science.kiev.ua>

УДК 712.25:711.4:502.1(477)
ORCID: 0000-0001-5461-7127
ORCID: 0000-0003-0697-6031
DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-38-5>

Олена Савченко

докторка технічних наук, доцентка
ННІ інженерії, виробництва та будівництва
Національний університет «Чернігівська політехніка»
e.savchenko@stu.cn.ua

Ольга Гаврик

здобувачка вищої освіти ступеня доктора філософії
кафедри містобудування та архітектури
ННІ архітектури, будівництва та землеустрою
Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»
oli@stu.cn.ua

МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ОЦІНЮВАННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ ПРОСТОРОВОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ МІСЬКИХ ЗЕЛЕНИХ НАСАДЖЕНЬ

Анотація. Метою статті є обґрунтування і систематизація методичних підходів до оцінки ефективності просторової трансформації міських зелених насаджень загального користування з акцентом на екологічному, функціональному, просторовому та соціальному аспектах. **Методи дослідження:** аналіз публікацій за темою дослідження, картографічний аналіз, методи системного моделювання, соціологічні дослідження, ГІС-аналіз. Інтеграція цих методів забезпечує багатовимірне уявлення про ефективність просторових трансформацій і підтримує ухвалення рішень на основі фактичних даних. **Результати дослідження.** У процесі дослідження сформульовано структурований методологічний апарат, що базується на інтеграції якісних та кількісних інструментів оцінювання. Запропонована методологія містить чітку послідовність аналітичних етапів, зокрема, діагностику поточного стану, виявлення проблем, розробку стратегій трансформації та постпроектну оцінку, а також забезпечує ефективну наукову основу для оптимізації рішень у ландшафтній архітектурі, міській екології та просторовому плануванні. Систематизація методичних підходів дала змогу визначити ключові критерії ефективності, зокрема, екологічність, ступінь інтеграції з міською структурою, рівень доступності та задоволеності користувачів, багатofункціональність зелених насаджень. **Висновки.** Підтверджено необхідність комплексного підходу до оцінки ефективності просторових трансформацій міських зелених насаджень з урахуванням взаємозв'язку екологічних, функціональних, просторових і соціальних факторів. Запропонована методологія сумісна з містобудівними документами стратегічного розвитку і може бути застосована для моніторингу довгострокової ефективності заходів у сфері зеленої інфраструктури в містах України та поза її межами.

Ключові слова: екологічна стійкість, містобудівна політика, міське озеленення, зони загального користування, інтеграція зелених просторів.

METHODOLOGICAL BASES FOR EVALUATING THE EFFECTIVENESS OF SPATIAL TRANSFORMATION OF URBAN GREEN SPACES

Olena Savchenko

*Doctor of Technical Sciences, Associate Professor,
Educational-Scientific Institute of Engineering, Manufacturing and Construction
Chernihiv Polytechnic National University
e.savchenko@stu.cn.ua*

Olga Gavryk

*Postgraduate Student at the Department of Urban Planning and Architecture
Educational and Research Institute of Architecture, Civil Engineering and Land Management
of the National University «Yuri Kondratyuk Poltava Polytechnic»
oli@stu.cn.ua*

Abstract. *The purpose of this article is to substantiate and systematize methodological approaches to assessing the effectiveness of spatial changes in public green spaces with an emphasis on ecological, functional, spatial, and social dimensions. **Methods:** analysis of publications on the topic of research, cartographic analysis, methods of system modeling, sociological research, GIS analysis. The integration of these methods provides a multidimensional view of the efficiency of spatial transformations and supports evidence-based decision-making. **Results.** In the research process, a structured methodological apparatus based on the integration of qualitative and quantitative assessment tools was formulated. The proposed methodology contains a clear sequence of analytical stages, in particular, diagnosis of the current state, identification of problems, development of transformation strategies and post-project assessment, and also provides an effective scientific basis for optimizing solutions in landscape architecture, urban ecology and spatial planning. The systematization of methodical approaches made it possible to determine the key efficiency criteria, in particular, environmental friendliness, the degree of integration with the urban structure, the level of accessibility and satisfaction of users, the ability of green spaces to perform multifunctional functions. **Conclusions.** The need for a comprehensive approach to assessing the effectiveness of spatial transformations of urban green spaces, taking into account the interrelationship of environmental, functional, spatial and social factors, is confirmed. The proposed methodology is also compatible with strategic development documents and can be used to monitor the long-term effectiveness of measures in the field of green infrastructure in cities of Ukraine and beyond.*

Key words: *environmental sustainability, urban planning policy, urban greening, public areas, integration of green spaces.*

Постановка проблеми. Міські зелені насадження є не лише елементом естетичного благоустрою, але й невіддільною частиною сталого розвитку міст. Вони сприяють підтриманню екологічної рівноваги, регулюванню мікроклімату та підвищенню якості життя населення. В умовах посилення глобальних екологічних викликів, зокрема, утворення міських островів тепла, забруднення повітря та втрати біорізноманіття, розвиток зеленої інфраструктури розглядається як природоорієнтоване рішення, здатне пом'якшити негативні наслідки антропогенного впливу.

Однак просторове розміщення, доступність та функціональність зелених зон у багатьох містах залишаються незадовільними. Це зумовлене історичною планувальною спадщиною, неконтрольованим розширенням міських територій та недостатньою інтеграцією питань організації зелених зон у стратегії міського розвитку. Така ситуація вимагає системного переосмислення ролі та структури

міських зелених насаджень через просторові трансформації, здатні відновити й посилити їхні екологічні та соціальні функції.

Попри підвищену увагу до зеленої інфраструктури в міській політиці та стратегічному плануванні, спостерігається суттєва методологічна невідповідність у визначенні ефективності просторових трансформацій зелених зон. Наявні підходи до оцінювання часто є фрагментарними, зосередженими переважно на кількісних показниках, наприклад, площа озеленення чи витрати на утримання, і не завжди враховують складні взаємозв'язки між екологічними, просторовими, функціональними та соціальними аспектами.

Крім того, більшості міст бракує уніфікованої методології, яка б давала змогу здійснювати порівняльний аналіз стану зелених зон до і після трансформації з метою ефективного моніторингу змін та коригування стратегічних пріоритетів. Відсутність комплексного методологічного підходу обмежує можливості фахівців

із містобудування та осіб, відповідальних за ухвалення рішень, упроваджувати науково обґрунтовані рішення, що забезпечували б вагомий внесок трансформацій зелених зон у досягнення цілей сталого та інклюзивного розвитку міського середовища [1].

Проблема ще більше ускладнюється потребою адаптації методів оцінювання до специфіки просторового та культурного контексту кожного окремого міста. Зокрема, такі українські міста, як Чернігів, з його особливою природною та історико-архітектурною структурою, вимагають контекстно орієнтованих підходів, які поєднують наукову обґрунтованість із просторовою гнучкістю та інтегрують як традиційні методи ландшафтного аналізу, так і сучасні інструменти: геоінформаційні системи (далі – ГІС), соціологічні опитування та оцінку екосистемних послуг. Лише комплексний методологічний підхід дасть змогу оцінити не лише масштаби, але й якість та релевантність «зелених» трансформацій з огляду на екологічну сталість, просторову збалансованість і рівень задоволеності мешканців.

Таким чином, актуальність дослідження та розробки комплексного методичного підходу для оцінки ефективності просторових трансформацій у системі міської зеленої інфраструктури зумовлена зростанням значення зелених насаджень у структурі екологічно сталих міст, особливо в умовах змін клімату, збільшення щільності міської забудови та погіршення екологічного стану великих і середніх міських агломерацій. Метою даного дослідження стало обґрунтування та систематизація методичних підходів до оцінки ефективності просторових змін у зелених насадженнях загального користування з акцентом на екологічному, функціональному, просторовому та соціальному аспектах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У новітніх наукових дослідженнях особливу увагу зосереджено на вивченні ефективності міських зелених насаджень крізь призму екологічного моніторингу, просторового аналізу та оцінки екосистемних послуг. Це створює наукове підґрунтя для формування розробки методологічних засад оцінювання ефективності їхньої просторової трансформації.

На використанні індексів життєвого стану для моніторингу якості міських зелених насаджень акцентує Н. Власенко [2]. Авторка пропонує оцінювати стан рослинності за сукупністю фізіолого-морфологічних показників,

що дає змогу оперативно виявляти ознаки стресу в умовах урбанізованого середовища і своєчасно реагувати на виявлені зміни. Це дослідження підкреслює важливість біоіндикаторного підходу як складової кількісної оцінки ефективності функціонування міських зелених зон.

Просторову структуру озелених територій загального користування у межах міського середовища досліджують І. Шелковська, П. Міхно, В. Бахарев і Ф. Рожко [3]. Проведений авторами картографічний аналіз виявив суттєві диспропорції в розподілі зелених площ, що свідчить про нерівномірну доступність зелених зон для мешканців різних мікрорайонів. Цей факт підтверджує потребу в просторовій реконфігурації з підвищення функціональної та соціальної ефективності міського озеленення. У межах дослідження також запропоновано напрями вдосконалення принципів планування зелених територій.

Методику оцінки екосистемних послуг міських зелених насаджень – на прикладі парку культури і відпочинку імені Тараса Шевченка в місті Кременець – представлено в роботі О. Бондара, Є. Мельника, Л. Бицюри, О. Дух, О. Яреми та В. Файфури [4]. Застосування цифрового інструменту i-Tree Eco дало змогу кількісно визначити обсяги наданих екологічних послуг – очищення повітря, збереження вуглецю, зменшення поверхневого стоку тощо. Це дослідження є прикладом успішної інтеграції сучасних цифрових рішень в оцінювання просторових екологічних трансформацій.

С. Потоцька, П. Аравін, Ю. Карпенко та В. Свердлов [5] проаналізували екосистемний вплив вуличних зелених насаджень в Чернігові з урахуванням кліматичних змін. У дослідженні підкреслено важливу роль деревних рослин у формуванні комфортного мікроклімату та покращенні якості повітря, а також акцентовано на потребі адаптації міської флори до нових кліматичних умов. Отримані результати демонструють значущість контекстної чутливості у процесі оцінювання ефективності зелених просторів у межах конкретного міста.

У роботі Н. Корогоди [6] здійснено оцінку екосистемних послуг, пов'язаних зі зниженням шумового навантаження в міських ландшафтах. Авторка аналізує акустичну ефективність різних типів зелених насаджень як природних шумозахисних бар'єрів, обґрунтовуючи доцільність їх інтеграції в інфраструктуру міського середовища. Запропонована методика поєднує просторове моделювання

з емпіричними вимірюваннями, що значно розширює спектр критеріїв у межах методології оцінки просторових трансформацій.

Н. Корогода і Т. Купач [7] провели аналіз культурних екосистемних послуг, які надаються зеленими зонами Києва. Використовуючи методи анкетування, експертного оцінювання та тематичного картографування, авторки встановили нерівномірний розподіл рекреаційних можливостей серед столиці. Це засвідчує необхідність перегляду просторового зонування міських зелених насаджень з урахуванням соціокультурних потреб населення. У роботі окреслено методичні підходи до інтеграції суб'єктивної оцінки в загальну систему просторового аналізу.

О. Василенко, О. Балабак, А. Балабак і О. Нікітіна [8] зосередили увагу на біоіндикаційних аспектах адаптації зелених насаджень до техногенного забруднення та кліматичних змін. У дослідженні вивчено реакцію окремих рослин на умови урбофітоценозів, що дає змогу враховувати видові особливості під час моделювання майбутніх зелених трансформацій.

Отримані результати підкреслюють важливість біоекологічного аналізу для розроблення адаптивної системи міського озеленення.

Виклад основного матеріалу. Теоретико-методологічні основи просторової трансформації зелених насаджень базуються на підході міждисциплінарного комбінованого синтезу, що поєднує принципи містобудування з принципами екологічного планування та ландшафтного урбанізму. З огляду на це термін «трансформаційний простір» означає безперервний процес реструктуризації та функціональної перебудови екологічних аспектів міських зелених насаджень у зв'язку з соціально-екологічними, культурними та містобудівними викликами, який передбачає не лише фізичні зміни у планувальній структурі, але й коригування того, як зелені зони співвідносяться з іншими елементами міської екосистеми. Це вимагає впровадження екологічних принципів у міський дизайн, щоб підтримувати, об'єднувати та уможливлувати багатофункціональність міського простору.

У запропонованій концепції «ефективність» виходить поза межі суто економічних чи кількісних показників і охоплює багатовимірну оцінку, яка включає екологічну стійкість, соціальну інклюзивність, просторову когерентність і функціональну адаптивність [9, с. 245]. Таким чином, поняття ефективності

в ландшафтному урбанізмі невід'ємно пов'язане з принципом синергії, згідно з яким просторова організація намагається максимізувати соціальні й екологічні ефекти через мінімальне навантаження ресурсів плюс супутній вплив на навколишнє середовище.

У сучасній науковій літературі з вивчення міських зелених насаджень представлено декілька концептуальних підходів до їхньої просторової трансформації. Один із домінуючих підходів пов'язаний з екологічним урбанізмом, який фокусується на системній інтеграції зеленої інфраструктури в міський простір як ефективного механізму адаптації до зміни клімату та деградації навколишнього середовища [10, с. 339–340]. Такий підхід здебільшого супроводжується застосуванням просторових аналітичних методів, зокрема інструментів ГІС, інструментів дистанційного зондування та просторових метрик, а також динаміки, що стосується землекористування.

Також стверджується, що спільне планування і проектування сприяє залученню громадян до процесу просторової трансформації, коли в результаті обговорення забезпечується соціальна динаміка, рівність і ступінь територіальної єдності. Це гарантує більшу релевантність, доступність і соціальну справедливість у дизайні та подальшій експлуатації середовища.

Ландшафтний урбанізм як теоретична та практична концепція розглядає зелені насадження не як ізольовані декоративні елементи, а як активні структурно-функціональні компоненти міського середовища, як інфраструктуру, необхідну для екологічного балансу, збереження біорізноманіття, управління зливовими стоками, а також пом'якшення ефекту міського теплового острова. Просторове розміщення зелених насаджень, а саме їхня безперервність, ієрархія та зв'язність є основним визначальним фактором у формуванні екологічних мереж, а також доступності в межах міської структури. Окрім екологічних функцій, сучасні зелені зони все більше розглядаються як зони соціокультурної взаємодії та формування місцевої ідентичності, що призводить до гуманізації міського середовища та підвищення рівня екологічної свідомості населення.

Методологічний інструментарій оцінки успішності просторових трансформацій щодо міських зелених насаджень має синтезувати чіткі критерії та показники, які б певною мірою втілювали багатовимірність і складність

таких процесів. З точки зору сучасного міського планування та трансформації ландшафту ефективність можна визначити як ступінь досягнення запланованих екологічних, соціальних, функціональних і просторових результатів у поєднанні з довгостроковою стійкістю та адаптивністю міського середовища. Відповідно, сама система критеріїв оцінювання має охоплювати широкий спектр показників, що відображають комплексні наслідки просторових втручань [11].

Екологічні критерії зосереджуються на здатності трансформованих зелених насаджень покращувати якість навколишнього середовища та зберігати біорозмаїття. Ключові показники включають зміни в рослинному покриві, різноманітність видів, екологічний зв'язок, якість повітря та ґрунту, а також зменшення антропогенного тиску.

Соціальні критерії стосуються доступності, інклюзивності, безпеки та психологічного благополуччя міських мешканців. Вони оцінюються на основі показників задоволеності користувачів, частоти відвідувань, демографічної різноманітності та сприйняття безпеки.

Функціональні критерії стосуються здатності зелених насаджень виконувати різноманітні функції, такі як рекреація, освіта, культура, управління зливовими водами тощо. Індикатори в цій області можуть включати наявність інфраструктури, індекс багатofункціональності та сезонну адаптованість.

Просторові критерії оцінюють структурну організацію зелених насаджень у міському середовищі. До ключових визначальних факторів належать просторове сполучення, безперервність зелених коридорів, близькість до житлових районів, розподіл зелених насаджень по карті міста тощо.

Для надійної та об'єктивної оцінки ефективності трансформації необхідно застосувати комплексний підхід, що поєднує кількісні та якісні методи аналізу. Кількісні методи забезпечуються статистичними та просторовими

вимірюваннями на основі емпіричних даних та можуть передбачати використання стандартизованих результатів, просторових і порівняльних показників для аналізу змін до і після трансформації. Якісні методи, своєю чергою, дають змогу інтерпретувати людський досвід, моделі поведінки та уявлення про цінність змін. Такі методи передбачають опитування експертів, групове картографування, контент-аналіз планової документації та етнографічні спостереження. Поєднання цих методів дає змогу ідентифікувати соціокультурні та перцептивні виміри трансформації зелених насаджень [12, с. 286–288].

Інтеграція таких методів забезпечує багатовимірне уявлення про ефективність просторових трансформацій і підтримує ухвалення рішень на основі фактичних даних. Таблиця 1 ілюструє, як реалізуються ключові критерії ефективності за допомогою відповідних показників і методів оцінки (табл. 1).

Загальна методологія дослідження для оцінки та управління трансформацією міських зелених насаджень базується на безперервному аналітичному та проектному процесі та є динамічною системою, яка об'єднує просторові, соціальні й екологічні аспекти процесів трансформації, зосереджуючись на забезпеченні їхньої актуальності, стійкості та адаптованості до місцевих умов. Логіка методології реалізується через низку взаємопов'язаних етапів: діагностика поточної ситуації, визначення проблем трансформації, проектування покращень зеленої інфраструктури та оцінка ефективності трансформації. Кожна фаза всебічно досліджує функції громадських зелених насаджень, визначає напрямок їхнього розвитку та розробляє інструменти вимірювання ефективності трансформації.

Етап діагностики передбачає багаторівневий просторово-функціональний аналіз існуючих зелених насаджень і спрямований на збір та інтеграцію картографічних, екологічних, демографічних та інфраструктурних

Таблиця 1

Застосування критеріїв ефективності трансформації та методів оцінювання [11–13]

Критерії	Ключові показники	Методи оцінювання
Екологічні	Індекс рослинності (NDVI), видовий склад, якість повітря/ґрунту, сполучуваність оселищ	ГІС-аналіз, дистанційне зондування, екологічні дослідження
Соціальні	Доступність (пішохідна доступність), частота відвідувань, задоволеність користувачів, сприйняття безпеки	Соціологічні опитування, поведінкові спостереження
Функціональні	Індекс багатofункціональності, наявність інфраструктури, сезонна адаптивність	Функціональне картографування, аналіз використання простору
Просторові	Аналіз близькості, зв'язність зелених коридорів, індекс просторової рівності	Картографічний аналіз, просторові метрики (ГІС)

даних для визначення поточного стану зеленої інфраструктури у межах регіональної міської системи. Особливу увагу приділено таким аспектам, як просторовий розподіл зелених насаджень, доступність, фізичний стан рослинності та інтенсивність їхнього використання. Інструменти діагностики передбачають: картографування на основі ГІС, аналіз супутникових зображень, польові дослідження та методи прямого спостереження. Діагностична фаза спрямована на визначення базового стану, який відображає як фізичні характеристики зеленої зони, так і її взаємодію з навколишнім міським середовищем і функціональне зонування [14, с. 57–58].

Етап визначення проблеми оцінює розбіжності між поточним станом зелених насаджень і бажаними характеристиками, визначеними стратегічними цілями розвитку міста. Ключовими аспектами аналізу є виявлення екологічних недоліків, просторової фрагментації, недостатнього використання, бар'єрів доступності та конфліктів з планувальною документацією. Цей етап має вирішальне значення для розробки точних цілей просторової трансформації. Крім того, це передбачає врахування внеску зацікавлених сторін, аналіз конфліктів землекористування та тлумачення нормативних обмежень, що дає змогу розглядати трансформацію зелених насаджень у ширшому соціальному та нормативному контекстах.

Трансформаційний дизайн є ключовим етапом концептуального дизайну та планування, зосередженого на розробці просторових моделей, сценаріїв і заходів, спрямованих на покращення багатofункціональності, сталості та інтеграції зелених насаджень у міське середовище. Проектні пропозиції будуть розроблені на основі принципів ландшафтного урбанізму, біокліматичного планування та спільного проектування. Особливий акцент буде зроблено на створенні просторових конфігурацій, які покращують зв'язок, надають екосистемні послуги та сприяють інклюзивності. Цей етап зазвичай включає моделювання сценаріїв, 3D-візуалізацію та семінари для зацікавлених сторін для тестування і вдосконалення запропонованих варіантів трансформації [15].

Завершальним етапом є оцінка ефективності, якою вимірюється вплив реалізованої або запропонованої трансформації на основі екологічних, соціальних, функціональних і просторових критеріїв, а також суспільної обізнаності, відчутного покращення якості

навколишнього середовища та відповідності стратегічним цілям розвитку міста.

Кожен етап реалізується за допомогою структурованого алгоритму, адаптованого до конкретного контексту міських громадських просторів. Алгоритм охоплює такі процедурні кроки: збір даних та інвентаризація, діагностика просторової функції, залучення зацікавлених сторін та ідентифікація проблеми, постановка цілей, розробка стратегії трансформації, оцінка й оптимізація варіантів, моніторинг впровадження та пост-оцінка.

Важливим аспектом методологічної бази є її зв'язок із стратегічними документами містобудування. Пропозиції щодо трансформації та процедури оцінки узгоджуються з існуючими генеральними планами, стратегіями розвитку зеленої інфраструктури, планами дій щодо зміни клімату та концепціями стійкої мобільності. Таким чином можна забезпечити інституційну сумісність та політичну узгодженість, одночасно збільшуючи шанси на практичну реалізацію запропонованих рішень.

У таблиці 2 представлено логічну структуру та відповідні інструменти, що застосовуються на кожному етапі дослідження (табл. 2).

Такий логічний підхід не лише працює як наукове підґрунтя для вивчення міських зелених насаджень, але й діє як ефективний практичний інструмент для міських планувальників, ландшафтних дизайнерів і працівників міської влади для здійснення належного стратегічного управління просторовою трансформацією.

Принципи просторової трансформації міських зелених насаджень впливають із поглибленого міждисциплінарного аналізу, який передбачає огляд історичного, соціокультурного, природного, регуляторного та функціонального контекстів. Ефективне планування просторових трансформацій неможливе без глибокого розуміння історичної еволюції міського ландшафту, культурних значень, які надаються природному середовищу в місті, екологічних і топографічних характеристик території, а також нормативно-правових рамок, що визначають політику планування й управління міськими зеленими насадженнями [16].

Розвиток зелених зон в українських містах завжди був безпосередньо пов'язаний зі зміною міських ідеологій та моделей планування. У доіндустріальний період природні ландшафти були відносно гармонійно інтегровані в міську структуру, а зелені зони залишалися

Таблиця 2

Етапи загальної методології дослідження та відповідні аналітичні інструменти [12 – 15]

Методологічний етап	Мета та фокус	Основні аналітичні інструменти та методи
Діагностика існуючого стану	Встановлення базових характеристик та ефективності функціонування зелених насаджень	ГІС-аналіз, польові обстеження, дистанційне зондування, обробка статистичних даних
Ідентифікація проблем	Виявлення функціональних, просторових і екологічних дисфункцій	Інтерв'ю зі стейкхолдерами, картування просторових конфліктів, SWOT-аналіз
Проектування трансформацій	Розробка просторових рішень та стратегій удосконалення	Сценарне моделювання, партисипативний дизайн, ландшафтно-просторовий аналіз
Оцінка ефективності	Аналіз результатів та обґрунтування політичних і практичних рішень	Оцінювання за індикаторами, порівняльний аналіз, соціологічні опитування

майже нерегульованими з точки зору формального планування. У радянські часи структура і функції міських зелених насаджень значною мірою визначалися принципами планування мікрорайонів: зелені двори, лінійні парки та захисні зелені смуги, інтегровані в житлові та промислові зони. Це те, що визначило як матеріально, так і символічно сучасну зелену інфраструктуру Чернігова – залишки старої системи планування все ще існують, але здебільшого фрагментовані або деградовані. У пострадянський період з неконтрольованою урбанізацією, економічними трансформаціями та непослідовною політикою така інфраструктура втратила свою цілісність. Це актуалізувало потребу в цілеспрямованому трансформаційному підході, адаптованому до сучасних умов і майбутніх потреб міста.

Соціокультурні фактори також відіграють ключову роль у трансформації зелених насаджень, впливаючи як на їхній зовнішній вигляд, так і на функціональне використання. Громадські зелені насадження є не лише фізичними просторами, але й носіями колективної пам'яті, соціальних практик і символічного значення. У Чернігові чимало зелених насаджень є центрами соціальної взаємодії, відпочинку та культурної діяльності, сприяючи формуванню місцевої ідентичності та соціальної згуртованості. Водночас демографічні зміни, міграційні процеси та розвиток рекреаційних уподобань змінюють спосіб використання і сприйняття зелених насаджень. Це вимагає впровадження інклюзивних принципів трансформації за участю містян з урахуванням цінностей і потреб різних соціальних груп – на основі віку, фізичних можливостей і соціально-економічного статусу.

Природні та ландшафтні фактори є екологічною та фізичною основою, на якій базується вся діяльність з просторового планування. Чернігів вирізняється багатою природною

мозаїкою: річкові долини, лісові і паркові масиви, заплави тощо. Ці елементи не лише визначають екологічний потенціал зелених насаджень, але й визначають конкретні обмеження та можливості для їхньої трансформації. Зокрема, близькість річки Десна та наявність паводкових територій вимагають продуманого гідрологічного планування і використання стійких ландшафтних стратегій. Типи ґрунтів, рослинний покрив, структура біорізноманіття та мікрокліматичні умови суттєво впливають на вибір екологічно відповідних та стійких форм трансформації. Врахування цих природних особливостей має вирішальне значення для забезпечення того, щоб просторові інтервенції не порушували природні процеси, а навпаки, узгоджувалися з ними та сприяли їх підтримці [17].

Важливою передумовою розробки засад просторової трансформації є аналіз сучасного функціонального стану зелених насаджень Чернігова. Емпіричні спостереження та просторові дані вказують на фрагментацію ландшафту, нерівну доступність, функціональне недовикористання та фізичний знос значної частини громадських зелених насаджень. Центральні парки та сади історичного значення, зазвичай, добре доглядаються й активно використовуються, тоді як периферійні зелені насадження часто занедбані, вразливі до посягань або погано пов'язані з житловими та рекреаційними зонами. Наявність фізичних бар'єрів, нерозвиненої інфраструктури і відсутність екологічної безперервності ще більше обмежують функціональну цілісність мережі міських зелених насаджень. У багатьох районах конфлікти землекористування між рекреаційними, житловими та комерційними інтересами обмежують потенціал для просторової реконфігурації. Такі обставини вказують на нагальну потребу в стратегічних трансформаційних підходах для підвищення зв'язності,

багатофункціональності та екологічної сталості, а також задля усунення прогалин в управлінні й утриманні зелених насаджень.

Принципово формування принципів просторової трансформації має ґрунтуватися на комплексному аналізі зазначених умов. Лише за допомогою синтезу історичних траєкторій, соціокультурної динаміки, умов навколишнього середовища, нормативно-правової бази та функціональної діагностики можна створити цілісну і контекстно-залежну основу для сталого розвитку зелених насаджень Чернігова. Ця концепція має слугувати не лише технічним орієнтиром для планувальників і політиків, але й нормативним баченням міської природи як невід'ємного й адаптивного елемента «живого» міста.

Оцінювання ефективності просторової трансформації міських зелених насаджень потребує врахування не лише екологічних та естетичних показників, але й аспектів інклюзивності і доступності для всіх категорій населення. Зелені простори виконують важливу соціальну функцію, створюючи умови для активного відпочинку, спілкування та оздоровлення громадян. Тому під час розроблення методології оцінювання ефективності трансформації необхідно враховувати, наскільки сформована зелена інфраструктура відповідає потребам людей з обмеженими можливостями, літніх людей, дітей та інших вразливих груп. Важливим критерієм стає не лише фізична доступність, але й безпечність та комфорт перебування у таких зонах.

Інклюзивність міських зелених насаджень передбачає створення простору, де кожен мешканець, незалежно від фізичних можливостей чи соціального статусу, може вільно і без перешкод користуватися природними ресурсами міста. Це передбачає розробку безбар'єрної інфраструктури – зручних пішохідних маршрутів, пандусів, тактильних плиток, зон відпочинку з доступними лавками та навісами. Оцінюючи ефективність просторової трансформації, варто враховувати і якість озеленення, його здатність забезпечувати психологічний комфорт і формувати відчуття приналежності до міського середовища. Питання інклюзивності стає основою для розуміння того, наскільки зелені зони сприяють інтеграції і соціальній єдності в урбанізованому середовищі.

Методологічні підходи до оцінювання ефективності просторових змін у зелених насадженнях мають містити аналіз доступності з позиції транспортної логістики, рівномірності розподілу

зелених зон та можливостей їхнього використання різними групами населення. Важливими є показники відстані від житлових кварталів до найближчого парку або скверу, наявність безпечних пішохідних переходів і зручних маршрутів громадського транспорту. Додатково варто враховувати рівень поінформованості громадян про доступні зелені простори, що дає змогу зменшувати соціальні бар'єри і підвищувати їхнє функціональне використання. Такий підхід забезпечує більш повне розуміння реальної ефективності трансформації не лише як просторового, але й соціального процесу.

Висновки і перспективи використання результатів дослідження. Підтверджено комплексний підхід до оцінки ефективності просторових трансформацій міських зелених насаджень з урахуванням взаємозв'язку екологічних, функціональних, просторових і соціальних факторів. Систематизація методичних підходів дала змогу визначити ключові критерії ефективності, зокрема такі характеристики, як:

- екологічність;
- ступінь інтеграції з міською структурою;
- рівень доступності та задоволеності користувачів;
- здатність зелених насаджень виконувати багатофункціональні функції.

Запропонований методичний інструментарій, заснований на поєднанні кількісних і якісних методів, зокрема ГІС-аналізу, експертної оцінки, соціологічних досліджень і картографічного моделювання, забезпечує гнучкість і практичну корисність під час аналізу та планування розвитку міських зелених насаджень.

Розроблена логіка реалізації методики сприяє послідовному переходу від діагностики поточного стану до проектування та подальшого оцінювання результатів впроваджених змін, що відповідає сучасним підходам до сталого просторового розвитку міст. Методологія може бути адаптована до особливостей конкретного міста, з урахуванням природно-ландшафтних характеристик, соціально-економічного контексту та локальних стратегічних документів.

Таким чином, результати дослідження формують наукове підґрунтя для впровадження ефективних рішень у сфері міського озеленення та ландшафтного планування. Перспективними напрямками подальших досліджень є розробка цифрових індикаторів для моніторингу ефективності трансформацій у режимі реального часу, та інтеграція методики у системи ухвалення управлінських рішень.

Список використаних джерел

1. Божук Т. Підходи до оцінки урбанізованих територій (на прикладі природних рекреаційних ресурсів міста Тернопіль). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Географія*. 2021. № 50 (1). С. 141–147. DOI: <https://doi.org/10.25128/2519-4577.21.1.17>.
2. Власенко Н. Використання індексів життєвого стану для моніторингу міських насаджень. *Біологія та екологія*. 2024. № 10 (2). С. 26–33. DOI: <https://doi.org/10.33989/2024.10.2.323712>.
3. Просторовий розподіл та оцінка озелених територій загального користування в міському населеному пункті / Шелковська І., Міхно П., Бахарев В. та ін. *Municipal economy of cities. Series: Economy science*. 2024. № 4 (185). С. 125–132. DOI: <https://doi.org/10.33042/2522-1809-2024-4-185-125-132>.
4. Оцінювання екосистемних послуг зелених насаджень парку культури й відпочинку імені Тараса Шевченка (місто Кременець) з використанням інструменту i-Tree Eco / Бондар О. Б., Мельник Є. Є., Бицюра Л. О. та ін. *Український журнал природничих наук*. 2023. № 5. С. 109–116. DOI: <https://doi.org/10.32782/naturaljournal.5.2023.12>
5. Екосистемні послуги вуличних зелених насаджень м. Чернігова в умовах кліматичних змін / Потоцька С. О., Аравін П. А., Карпенко Ю. О. та ін. *Український журнал природничих наук*. 2025. № 11. С. 303–313. DOI: <https://doi.org/10.32782/naturaljournal.11.2025.32>
6. Корогода Н. П. Оцінка екосистемних послуг зі зниження рівня шуму від дорожнього руху у міських ландшафтах. *Landscape Science*. 2023. № 3 (1). С. 56–67. DOI: <https://doi.org/10.31652/2786-5665-2023-3-56-67>
7. Корогода Н., Купач Т. Оцінка обсягів надання культурних екосистемних послуг зеленими зонами міста Києва. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Геологія. Географія. Екологія*. 2023. № 58. С. 159–170. DOI: <https://doi.org/10.26565/2410-7360-2023-58-13>
8. Оцінка адаптації рослин липи серцелистої (*Tilia cordata* Mill.) до забруднення урбофітоценозів в умовах змін клімату / Василенко О. В., Балабак О. А., Балабак А. В. та ін. *Екологічні науки*. 2022. № 2. С. 146–150. DOI: <https://doi.org/10.32846/2306-9716/2022.eco.2-41.25>
9. Стаднік В. Ю. Перспективи використання ендемічних видів зелених насаджень для озеленення дитячих майданчиків урбанізованих територій. *Таврійський науковий вісник. Сільськогосподарські науки*. 2022. № 123. С. 244–248. DOI: <https://doi.org/10.32851/2226-0099.2022.123.34>
10. Кіс Н., Кайнц Д., Михайло О. Інтеграція озеленення в міське середовище як засіб підвищення якості громадських просторів. *Просторовий розвиток*. 2024. № 10. С. 338–345. DOI: <https://doi.org/10.32347/2786-7269.2024.10.338-345>
11. Assessment and planning of green spaces in urban parks: A review / Halecki W., Stachura T., Fudała W. et. al. *Sustainable Cities and Society*. 2023. № 88. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.scs.2022.104280>
12. Paul S., Bardhan S. Overview: framework for quantitative assessment of Urban-Blue-and-Green-spaces in a high-density megacity. *International Review for Spatial Planning and Sustainable Development*. 2022. № 10 (3). Pp. 280–301. DOI: https://doi.org/10.14246/irspsd.10.3_280
13. Ghosh S., Chatterjee N. D., Dinda S. Urban ecological security assessment and forecasting using integrated DEMATEL-ANP and CA-Markov models: A case study on Kolkata Metropolitan Area, India. *Sustainable Cities and Society*. 2021. № 8. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.scs.2021.102773>
14. Максименко Н. В., Гололобова О. О., Коваль І. М. та ін. Моніторинг стану зелених насаджень Шевченківського району м. Харків (на прикладі гіркогокаштану (*Aesculus Hippocastanum* L.) / Максименко Н. В., Гололобова О. О., Коваль І. М. та ін. *Людина та довкілля. Проблеми неоекології*. 2021. № 36. С. 56–71. DOI: <https://doi.org/10.26565/1992-4224-2021-36-05>
15. Cicaltr E., Valentino M., Sias A. From 3D Modeling to Landscape Mapping—A Workflow for the Visualization and Communication of the Asinara Island Park Plan. *Sustainability*. 2023. № 15 (24). DOI: <https://doi.org/10.3390/su152416730>
16. Using social media to assess recreation across urban green spaces in times of abrupt change / Grzyb T., Kulczyk S., Derek M. et. al. *Ecosystem Services*. 2021. № 49. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ecoser.2021.101297>
17. Офіційний веб-портал Чернігівської міської ради. Програма розвитку озеленення міста Чернігова на 2021-2025 роки передбачає реконструкцію вулиць Серьожнікова і Святомиколаївської. URL: <https://chernigiv-rada.gov.ua/news/id-49451/> (дата звернення: 09.07.2025)

References

1. Bozhuk, T. (2021). Pidkhody do otsinky urbanizovanykh terytorii (na prykladi pryrodnykh rekreatsinykh resursiv mista Ternopil) [Approaches to the assessment of urbanized territories (on the example of natural recreational resources of the city of Ternopil)]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Heohrafiia* [Scientific Notes of Ternopil V. Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Geography], 50 (1), 141–147. DOI: <https://doi.org/10.25128/2519-4577.21.1.17> [in Ukrainian].
2. Vlasenko, N. (2024). Vykorystannia indeksiv zhyttievoho stanu dlia monitorynhu miskykh nasadzhen [Use of vitality indices for monitoring urban plantings]. *Biologhiia ta ekolohiia [Biology and Ecology]*, 10 (2), 26–33. DOI: <https://doi.org/10.33989/2024.10.2.323712> [in Ukrainian].
3. Shelkovska, I., Mikhno, P., Bakharev, V., & Rozhko, F. (2024). Prostorovyi rozpodil ta otsinka ozelenenykh terytorii zahalnoho korystuvannia v miskoho naselenoho punkta [Spatial distribution and assessment of public green areas in an urban settlement]. *Municipal economy of cities. Series: Economy science*, 4 (185), 125–132. DOI: <https://doi.org/10.33042/2522-1809-2024-4-185-125-132> [in Ukrainian].

4. Bondar, O. B., Melnyk, Ye. Ye., Bytsiura, L. O., Dukh, O. I., Yarema, O. M., & Faifura, V. V. (2023). Otsiniuvannia ekosystemnykh posluh zelenykh nasadzhen parku kultury i vidpochynku imeni Tarasa Shevchenka (misto Kremenets) z vykorystanniam instrumentu i-Tree Eco [Assessment of ecosystem services of green plantings in Taras Shevchenko Park of Culture and Recreation (Kremenets city) using the i-Tree Eco tool]. *Ukrainskyi zhurnal pryrodnychkykh nauk [Ukrainian Journal of Natural Sciences]*, 5, 109–116. DOI: <https://doi.org/10.32782/naturaljournal.5.2023.12> [in Ukrainian].
5. Pototska, S. O., Aravin, P. A., Karpenko, Yu. O., & Sverdlov, V. O. (2025). Ekosystemni posluhy vulychnykh zelenykh nasadzhen m. Chernihova v umovakh klimatichnykh zmin [Ecosystem services of street greenery in the city of Chernihiv under climate change]. *Ukrainskyi zhurnal pryrodnychkykh nauk [Ukrainian Journal of Natural Sciences]*, 11, 303–313. DOI: <https://doi.org/10.32782/naturaljournal.11.2025.32> [in Ukrainian].
6. Korohoda, N. P. (2023). Otsinka ekosystemnykh posluh zi znyzhennia rivnia shumu vid dorozhnoho rukhu u miskykh landshaftakh [Assessment of ecosystem services in reducing traffic noise in urban landscapes]. *Landscape Science*, 3(1), 56–67. DOI: <https://doi.org/10.31652/2786-5665-2023-3-56-67> [in Ukrainian].
7. Korohoda, N., & Kupach, T. (2023). Otsinka obsiagiv nadannia kulturnykh ekosystemnykh posluh zelenymy zonamy mista Kyieva [Assessment of cultural ecosystem services provided by green areas in Kyiv]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriya: Heolohiia. Heohrafiia. Ekolohiia* [Bulletin of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series: Geology. Geography. Ecology], 58, 159–170. DOI: <https://doi.org/10.26565/2410-7360-2023-58-13> [in Ukrainian].
8. Vasylenko, O. V., Balabak, O. A., Balabak, A. V., & Nikitina, O. V. (2022). Otsinka adaptatsii roslin lypy sertselystoi (*Tilia cordata* Mill.) do zabrudnennia urbofitotsenoziv v umovakh zmin klimatu [Assessment of adaptation of small-leaved linden (*Tilia cordata* Mill.) to pollution in urban phytocenoses under climate change]. *Ekolohichni nauky [Environmental Sciences]*, 2, 146–150. DOI: <https://doi.org/10.32846/2306-9716/2022.eco.2-41.25> [in Ukrainian].
9. Stadnik, V. Yu. (2022). Perspektyvy vykorystannia endemichnykh vydiv zelenykh nasadzhen dlia ozelenennia dytiachykh maidanchykyv urbanizovanykh terytorii [Prospects for the use of endemic plant species for greening playgrounds in urbanized areas]. *Tavriiskyi naukovyi visnyk. Silskohospodarski nauky [Tavria Scientific Bulletin. Agricultural Sciences]*, 123, 244–248. DOI: <https://doi.org/10.32851/2226-0099.2022.123.34> [in Ukrainian].
10. Kis, N., Kainz, D., & Mykailo, O. (2024). Intehratsiia ozelenennia v miske seredovyshe yak zasib pidvyshchennia yakosti hromadskykh prostoriv [Integration of greening into the urban environment as a means of improving public spaces]. *Prostorovyi rozvytok [Spatial Development]*, 10, 338–345. DOI: <https://doi.org/10.32347/2786-7269.2024.10.338-345> [in Ukrainian].
11. Halecki, W., Stachura, T., Fudała, W., Stec, A., & Kuboń, S. (2023). Assessment and planning of green spaces in urban parks: A review. *Sustainable Cities and Society*, 88. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.scs.2022.104280> [in English].
12. Paul, S., & Bardhan, S. (2022). Overview: Framework for quantitative assessment of Urban-Blue-and-Green-spaces in a high-density megacity. *International Review for Spatial Planning and Sustainable Development*, 10 (3), 280–301. DOI: https://doi.org/10.14246/irspsd.10.3_280 [in English].
13. Ghosh, S., Chatterjee, N. D., & Dinda, S. (2021). Urban ecological security assessment and forecasting using integrated DEMATEL-ANP and CA-Markov models: A case study on Kolkata Metropolitan Area, India. *Sustainable Cities and Society*, 8. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.scs.2021.102773> [in English].
14. Maksymenko, N. V., Hololobova, O. O., Koval, I. M., & Kalynovskyi, O. I. (2021). Monitorynh stanu zelenykh nasadzhen Shevchenkivskoho raionu m. Kharkiv (na prykladi hirkokashtanu (*Aesculus hippocastanum* L.)) [Monitoring of green plantings in Shevchenkivskiy district of Kharkiv (on the example of horse chestnut (*Aesculus hippocastanum* L.))]. *Liudyna ta dovkillia. Problemy neoekolohii [Man and Environment. Issues of Neoecology]*, 36, 56–71. DOI: <https://doi.org/10.26565/1992-4224-2021-36-05> [in Ukrainian].
15. Cicaltr, E., Valentino, M., & Sias, A. (2023). From 3D Modeling to Landscape Mapping—A Workflow for the Visualization and Communication of the Asinara Island Park Plan. *Sustainability*, 15(24). DOI: <https://doi.org/10.3390/su152416730> [in English].
16. Grzyb, T., Kulczyk, S., Derek, M., & Woźniak, E. (2021). Using social media to assess recreation across urban green spaces in times of abrupt change. *Ecosystem Services*, 49. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ecoser.2021.101297> [in English].
17. Ofitsiyniy veb-portal Chernihivskoi miskoi rady. Prohrama rozvytku ozelenennia mista Chernihova na 2021–2025 roky peredbachaie rekonstruktsiiu vulyts Seriozhnikova i Sviatomykolaivskoi [The greening development program of the city of Chernihiv for 2021–2025 includes the reconstruction of Seriozhnikova and Sviatomykolaivska streets]. (n.d.). Retrieved from <https://chernigiv-rada.gov.ua/news/id-49451/> [in Ukrainian].

Подано до редакції 28.08.2025

Статтю прийнято 08.12.2025

Опубліковано 31.12.2025



№ 38 (2025) С. 55–64
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: <http://naoma-science.kiev.ua>

UDC 72.01

ORCID ID: 0000-0003-0588-4186

ORCID ID: 0000-0001-7647-4665

ORCID ID: 0000-0001-9116-4665

ORCID ID: 0000-0001-6798-2262

DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-38-6>

Oksana Fomenko

*Doctor of Architecture, Professor,
Head of the Department of Innovative Technologies in Architectural Environment Design
O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv
oksana.fomenko@kname.edu.ua*

Serhii Danylov

*Doctor of Architecture, Professor,
Head of the Department of Urbanism and City Planning
O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv
Serhii.Danylov@kname.edu.ua*

Valentyn Holius

*Postgraduate Student at the Department of Urbanism and City Planning
O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv
Valentyn.Holius@kname.edu.ua*

Denys Shataliuk

*Postgraduate Student at the Department of Innovative Technologies in Architectural Environment Design
O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv
Denys.Shataliuk@kname.edu.ua*

AUGMENTED REALITY AS A TOOL FOR DEVELOPING EVALUATION CRITERIA FOR AESTHETIC QUALITIES OF DESIGNED ARCHITECTURAL OBJECTS

Abstract. The article describes an experimental study conducted by the Department of Innovative Technologies in Architectural Environment Design and the Department of Urbanism and City Planning of O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv. The experiment is the result of combining two scientific areas, namely: 1) Study of the communicative capabilities of VR in architecture; 2) Implementation of criteria for assessing the aesthetics of the architectural environment in the developed national rating system of environmental certification. As a result of the synthesis of these two areas, the **purpose** of the experiment was formed: to identify the performance and objectivity of statistical analysis methods based on a questionnaire survey of respondents in the VR environment. The results of this analysis are the criterion for assessing the aesthetic qualities of architectural objects in the national 'green standard' developed by the authors. The object of the study is the 'Virtual Art Gallery in Kharkiv'. **Methods:** through a system of QR codes located around the design site, through the augmented reality environment, respondents were able to visually interact in real time with the design object. Respondents were also asked to fill out a questionnaire linked to a virtual object and evaluate its aesthetic qualities. The **results** of the experiment confirmed the

potential value of the criteria for evaluating the aesthetic qualities of architectural objects as a method for calculating the corresponding points in the national environmental certification system being developed. The experiment also successfully identified a number of aspects of virtual reality as a communication tool between the architect and the city community. **Conclusions.** The experiment demonstrated the potential of using VR technologies to enhance public participation in shaping the architectural environment. The proposed method for assessing the aesthetic qualities of architectural objects is relevant for further use in the national environmental certification system.

Key words: Aesthetics of Architecture, Visual Ecology, Green Standards, Augmented Reality.

ДОПОВНЕНА РЕАЛЬНІСТЬ ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ КРИТЕРІЇВ ОЦІНКИ ЕСТЕТИЧНИХ ЯКОСТЕЙ ПРОЄКТОВАНИХ АРХІТЕКТУРНИХ ОБ'ЄКТІВ

Оксана Фоменко

докторка архітектури, професорка,
завідувачка кафедри інноваційних технологій у дизайні архітектурного середовища
Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова
oksana.fomenko@kname.edu.ua

Сергій Данилов

доктор архітектури, професор,
завідувач кафедри урбаністики та містобудування
Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова
Serhii.Danylov@kname.edu.ua

Валентин Голіус

аспірант кафедри урбаністики та містобудування
Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова
Valentyn.Holius@kname.edu.ua

Денис Шаталюк

аспірант кафедри інноваційних технологій у дизайні архітектурного середовища
Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова
Denys.Shataliuk@kname.edu.ua

Анотація. У статті описано експериментальне дослідження, проведене кафедрою інноваційних технологій у дизайні архітектурного середовища і кафедрою урбаністики та містобудування Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова. Експеримент став результатом поєднання двох наукових напрямів, а саме: дослідження комунікативних можливостей віртуальної реальності (VR) в архітектурі; впровадження критеріїв оцінки естетики архітектурного середовища в розроблену національну систему екологічної сертифікації. В результаті синтезу цих двох напрямів було сформульовано **мету** експерименту: виявити ефективність і об'єктивність методів статистичного аналізу на основі анкетного опитування респондентів у VR-середовищі. Результати цього аналізу є критерієм оцінки естетичних якостей архітектурних об'єктів у межах національного «зеленого стандарту», розробленого авторами. Об'єктом дослідження виступила «Віртуальна художня галерея в Харкові». **Методи:** через систему QR-кодів, розміщених навколо ділянки проектування, у середовищі доповненої реальності респонденти мали змогу в режимі реального часу візуально взаємодіяти з об'єктом проектування. Також респондентам було запропоновано заповнити анкету, пов'язану з віртуальним об'єктом, і оцінити його естетичні якості. **Результати** експерименту підтвердили потенційну цінність критеріїв оцінки естетичних якостей архітектурних об'єктів як методу розрахунку відповідних балів у національній системі екологічної сертифікації, що розробляється. Крім того, експеримент успішно виявив низку аспектів віртуальної реальності як комунікативного інструменту між архітектором і міською спільнотою.

Висновки. Експеримент показав потенціал використання VR-технологій для підвищення участі громадськості у формуванні архітектурного середовища. Запропонована методика оцінки естетичних якостей архітектурних об'єктів є релевантною для подальшого використання в національній системі екологічної сертифікації.

Ключові слова: естетика архітектури, візуальна екологія, зелені стандарти, доповнена реальність.

Analysis of recent research and publications.

Within the architectural community, there is growing interest in research devoted to the transformative impact of artificial intelligence (AI) on design practices. Matias del Campo explores generative approaches based on the management of large data sets, moving beyond traditional design paradigms [1]. Andrew Kudless examines the dynamics of machine-learning technologies, particularly in the field of text-to-image generation, and their influence on the development of virtual architecture [2].

Aljawharah A. Alnaser investigates the intersection of AI-driven digital twins and the Internet of Things (IoT) in the creation of a sustainable built environment [3]. Interest in this direction, especially in the context of green building technologies, is confirmed by a large-scale review conducted by Samar M. Zayed [4]. Further development of this research field links green standards to the Sustainable Development Goals [5]. The breadth of new opportunities enabled by the symbiosis of artificial intelligence tools, the advancement of virtual and augmented reality, and automated prototyping technologies has become the subject of new publications that synthesize accumulated architectural experience [6]. In this context, Nermen M. Matter examines the relationship between creative design and advanced construction technologies [7].

Introduction. This study is the result of interaction of two scientific directions: study of communicative possibilities of VR in architecture; implementation of criteria for assessing aesthetic qualities of architectural environment in the developed national rating system of ecological certification. In the process of creative and scientific interaction of these directions, we conducted an experiment (described below in the text), the purpose of which was to determine the prospects for using augmented reality tools in the formation of criteria for assessing the aesthetic qualities of buildings in the developed national rating system of ecological certification.

The national architectural school does not have the practice of conducting research similar to the experiment described in the paper. This ensures the prospects for the development of the national school of architectural virtualistics. Also relevant is the development of a national green standard, enriched with knowledge from visual ecology. We have not identified similar approaches in global practice.

This paper originates from an engaging discussion held during the seminar titled ‘Sustainable

Development Goals in Green Standards’, organized for postgraduate students from the Department of Innovative Technologies in Architectural Environment Design and the Department of Urbanism and City Planning at O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv. The central topic of the discussion was the ‘Quality Views’ criterion within the ‘Indoor Environmental Quality’ category of the LEED (Leadership in Energy and Environmental Design) credit library [8]. The discussion followed a structured format [9], comprising the following stages:

Topic introduction. The seminar discussion was moderated by Valentyn Holius, a postgraduate student with research interests focused on developing a framework for a national rating system for environmental certification of buildings. The discussion revolved around the LEED standard’s ‘Quality Views’ criterion, which specifies that views from windows should include elements such as ‘nature, urban landmarks or art’, among other requirements. Many participants interpreted this criterion as a focus on the aesthetic qualities of the environment. Consequently, the central question of the discussion was framed as follows: ‘If a green standard includes a requirement for window views, should designers be held responsible for how a building affects the views from neighboring structures?’. Notably, this question significantly influenced the research directions of two novice scholars who attended the seminar.

Presentation of positions. Valentyn presented the position that architects should consider the impact of buildings on the aesthetics of their surrounding environment. He argued that this consideration should be integrated into green rating systems as a criterion for allocating credits.

Valentyn’s primary opponent, postgraduate student Denys Shataliuk, whose research focuses on ‘Communicative Tools of Virtual Reality in Architecture’, held a contrasting view. Denys argued that aesthetic qualities, while important, cannot be objectively quantified and thus should not form the basis for credit allocation in green standards. He interpreted the ‘Quality Views’ criterion as being primarily related to insulation, visual accessibility, and unobstructed views, rather than imposing specific aesthetic requirements. Other participants aligned themselves with one of the two main positions and are therefore not discussed further in this paper.

Discussion of arguments and counterarguments.
Argument 1 (Valentyn): Aesthetic qualities of the architectural environment significantly influence mental health and well-being. This notion is

strongly supported by John Dewey's seminal work 'Art as Experience' [10]. Accordingly, Valentyn proposed introducing a criterion in green standards to evaluate the designed object's impact on the aesthetic qualities of the development area.

Counterargument 1 (Denys): While agreeing with the premise that aesthetics influence well-being and productivity – an area that has gained considerable research attention over the past two decades – Denys noted a lack of methodologies to quantitatively assess a building's aesthetic qualities. This challenge extends across various disciplines, including architecture, psychology, and art history, and highlights the difficulty of incorporating aesthetics into standardized evaluation systems. Moreover, Denys pointed out that research into aesthetics and mental health often remains qualitative, leaving its integration into green standards unresolved.

Argument 2 (Valentyn): While I have not found extensive data on the quantitative assessment of beauty, I do not exclude the possibility that such studies exist. For example, the research school led by Professor Oksana Fomenko has developed methods to evaluate the informativeness of architectural imagery, operating within the framework of 'Visual Ecology', a subfield of ecology [11]. The importance of integrating aesthetics into green standards is evident. The WELL standard, for instance, explicitly emphasizes the creation of aesthetically pleasing projects in paragraph C02 'Integrative Design', part 2 [12]. Furthermore, the trend of incorporating voluntary environmental certification systems into national building standards highlights the necessity of addressing aesthetics. I believe that the adaptability and responsiveness of green standards to evolving trends in the construction industry are critical to tackling this challenge effectively.

Counterargument 2 (Denys): Indeed, the WELL standard includes such a requirement, and it references data from the International Living Future Institute [13], which outlines the key aesthetic requirements for architectural structures. However, I believe that attempting to develop criteria for the quantitative evaluation of architectural aesthetics is a dead end. Instead, I propose an alternative approach to addressing the issue raised.

Search for Agreement or Compromise: During the discussion, Denys Shataliuk proposed a compromise approach to evaluating the aesthetic qualities of architectural objects by leveraging Virtual Reality (VR) tools and conducting surveys among city residents. This method acknowledges

that concepts of beauty and aesthetic preferences evolve over time and vary significantly across population groups based on factors such as education, gender, age, and cultural background. Consequently, any attempt to rigidly quantify beauty is inherently flawed and risks creating a foundation for future conflicts within the framework of a standard. As a result of the discussion, the participants formulated a research hypothesis, which is outlined below.

Research Hypothesis: The use of Augmented Reality (AR) tools appears to be a promising direction, particularly through the development of a mobile application interface (potentially using the ARKit platform). This application would enable the overlay of a three-dimensional projection of a proposed project onto the actual construction site using geolocation systems and QR code access. Additionally, an interactive survey template, similar to Google Forms, should be integrated into the application to facilitate quick feedback collection from users.

Research Methodology. Following the seminar, a research group was established, comprising two post-graduate students and their supervisors. A comprehensive research strategy was devised, encompassing several tactical tasks:

Development of a Method for Assessing the Aesthetic Qualities of a Designed Structure. After deliberation, it was determined that a statistical survey represents the most objective approach to establishing criteria for evaluating the aesthetic appeal of buildings. The Quantitative Survey method was selected for the following reasons:

- relevance to Social Sciences – surveys are a widely accepted quantitative method in social sciences, providing response options that can be converted into numerical data for statistical analysis;
- local Adaptability – this method is highly effective for designing survey templates addressing locally specific issues [14];
- compatibility with Visual Research – the method integrates seamlessly with visual sociological research, which is critical in the context of architectural aesthetics [15].

Luc Pauwels [16], a key contributor to visual sociology, offers an approach termed 'Researcher-Initiated Production of Visual Data and Meanings', which aligns with our objectives. This approach emphasizes analyzing 'secondary' (mediated) visual reality, often inaccessible directly, making it an excellent match for Denys Shataliuk's proposed use of augmented reality (AR).

In this context, visual research begins with a primary reality onto which a new reality (a 3D

architectural object) is superimposed. This enables researchers to identify and document specific events and phenomena, either as intermediate stages or final scientific outputs. Designing high-quality visuals ensures better control over data collection, producing more contextualized material. This approach is expected to enhance the understanding of the produced data by accounting for external factors and sample characteristics.

Conducting an Experiment Using Augmented Reality Tools. To assess the aesthetic qualities of the architectural environment, an experiment was designed to combine the Quantitative Survey Method with the interactive capabilities of augmented reality. This decision was informed by the wide-spread availability of computers, tablets, and smartphones with internet access, enabling the experiment to be conducted online in a digital format.

Key conditions for the experiment included:

- identifying target groups to ensure a representative sample;
- formulating clear questions for the respondents;
- developing a straightforward survey mechanism for ease of participation;
- organizing data collection and processing efficiently.

A significant advantage in organizing the experiment was the participation of Valentyn Holius, who had completed seven courses in Google UX Design [17] and earned a Google Professional Certificate. This training equipped him with a step-by-step methodology for product development, applicable to both digital applications and physical objects.

The Product Development Life Cycle he learned comprises five stages: brainstorm, define, design, test, and launch (see Fig. 1). This structured approach facilitated the creation of an AR-based interface for presenting architectural objects and collecting data in a systematic, user-friendly manner.



Fig. 1. The product development life cycle [18].

Source: Image from Google UX design professional certificate course

The development of the product followed the structured stages of the Product Development Life Cycle, each contributing to the creation of a robust and effective solution for integrating augmented reality (AR) tools into the evaluation of architectural aesthetics.

Stage 1: Brainstorming. During the brainstorming stage, a research team was formed, including two dissertation supervisors, two PhD students, and four Master's degree students. The primary goal of this stage was to develop a strategy for an experiment exploring the use of AR in calculating credits for the aesthetic qualities of architectural designs within a national green standard.

Key activities included:

- identifying target respondent groups: architects, students from architectural and art universities in Kharkiv, and parents of students;
- determining an appropriate sample size of 50–120 respondents;
- defining the main parameters of the questionnaire;
- selecting the optimal software tools for project implementation;
- identifying the object and location for the experiment.

Stage 2: Defining the Product. The second stage focused on defining the core aspects of the product. This included formulating the questionnaire, tailored to the specific needs of each target group:

- professional language for architects;
- everyday wording for students' parents;
- a mixed style for students.

Stage 3: Designing and Developing the Product. At this stage, the structure and organization of the product were developed. Key outputs included:

- a prototype of the questionnaire, including parameters for access and methods for data collection and interpretation;
- selection of the optimal methods for presenting a virtual architectural object, ensuring clarity and engagement.

Stage 4: Testing. The testing phase involved several iterative processes:

- alpha testing – conducted internally by the research team to identify technical failures and usability issues;
- beta testing – conducted with students and teachers of O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv.

During this stage, algorithms for collecting and processing statistical data were developed. Feedback from multiple testing cycles allowed for refinements to ensure smooth interaction between the product and users.

Stage 5: Launch. In the final stage, the product was officially launched, marking the completion of the development process. This stage ensured that the product was fully operational and ready for use in the experiment to evaluate the integration of augmented reality in assessing architectural aesthetics.

Results and Discussion. *Results and Discussion.* In April 2024, a roundtable was organized with the aim of developing a strategy for conducting an experiment to establish criteria for assessing the aesthetic qualities of designed architectural objects. The study's hypothesis posits that such assessments can be effectively carried out through a statistical survey of targeted citizen groups.

Challenges and Limitations. In accordance with the Law of Ukraine dated March 24, 2022, No. 2160-IX [19], circumstances significantly restricted our ability to implement the experiment. The initial plan involved placing QR codes around the project site, allowing respondents to view an augmented reality (AR) overlay of the project within its real world context through their digital devices and subsequently complete a questionnaire. However, due to the ongoing war, we could not execute the experiment in full. The chosen site for the project is situated near a bridge classified as a strategic object, where photographic documentation is prohibited during wartime.

Confidence in the Approach. Despite these constraints, we maintain high confidence in the success of the proposed method. This confidence is based on the growing global application of AR tools to facilitate communication between architects, city governments, and urban populations. The integration of ARKit and ARCore into standard GIS applications has introduced innovative tools for visualizing construction projects, offering planners and city councils new means of interaction. AR technology enables citizens to engage with virtual projects in real world settings under varying conditions, such as different weather and lighting scenarios, and from diverse viewpoints. This approach builds on positive global experiences of employing digital technologies for urban planning dialogue.

Global Insights and Examples.

– England – the smartwatch app ChangeExplorer explores the potential of digital wearables to involve citizens in urban planning. This app encourages users to reflect on and comment on their surroundings [20].

– Singapore – bige Tunzer, founder of the Informed Design Lab at the Singapore University of Technology and Design, is advancing AR principles to enhance urban design strategies [21].

– Switzerland – the Department of Geography at the University of Zurich conducted a comparative study evaluating AR against traditional methods for presenting future building designs. Their findings revealed the most effective degree of abstraction in AR presentations for accurately interpreting virtual objects and achieving the optimal level of detail [22].

Relevance to Our Study. These international examples highlight the transformative potential of AR in urban planning. By allowing citizens to experience a virtual project in its intended environment, AR not only enhances public understanding but also fosters a collaborative approach to design evaluation. These insights reinforce the feasibility and value of employing AR tools in the development of aesthetic criteria for architectural designs.

Implementation of AR Prototypes and Current Development Stage. A notable example of AR application in architectural design comes from Sweden, where a prototype was developed as a native AR app for iOS devices using Swift and Apple's ARKit 3. This toolkit enables the tracking of movements through the device's camera, plane detection for depth perception, and real-time light evaluation. The building design was integrated into the AR app as a world-scale scene using the ArcGIS Runtime SDK for iOS [23]. The app also tracked the viewer's GPS location in the background at one-second intervals.

Current Project Progress. Drawing from such global examples, we are confident that our project will be fully realized in peacetime. At this stage, we are focusing on technical preparations by simulating select fragments of the proposed experiment.

To expand the project's scope during its development phase, we added an additional component – a link to the Autodesk Fusion website, where we uploaded a 3D model of the Virtual Art Gallery (see Fig. 2).



Fig. 2. Virtual Art Gallery

Source: diploma project of Ostras V. and Vedenyeva E., binding of the object to the locality – Shataliuk D., students of the Department of Innovative Technologies in Architectural Environment Design. O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv

This link was shared on the web-site of the Department of Innovative Technologies in Architectural Environment Design at O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv, under the section ‘Scientific Activity – Experiment Using AR’ [24].

Multidisciplinary Strategy and Goals. The project has been structured as a multidisciplinary initiative with a diverse set of objectives, including:

- developing methods for teaching students to work in groups using BIM Technologies;
- mastering virtual reality tools;
- creating virtual spaces with varying functional purposes;
- designing communication strategies between investors, architects, and urban communities;
- practically exploring the design of gaming spaces;
- learning multidisciplinary approaches to collaborative work;
- implementing principles of barrier-free architecture.

Data Collection and Survey Adjustments. A link to the survey, created using Google Forms, was also published on the department’s website (see Fig. 3). Considering the early stage of the study and the constraints imposed by the current situation in Ukraine, several adjustments were made:

- the number of survey questions was reduced;



Fig. 3. Link survey in Google Forms, posted on the website of the Department of Innovative Technologies in Architectural Environment Design, O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv

Source: Holius V., postgraduate student of the Department of Urbanism and City Planning, O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv.

- respondent groups were combined to simplify data collection.

These modifications were influenced by practical considerations, including the fact that most respondents are located in Kharkiv, where access to electricity and the Internet is often unstable. However, the research team believes that these adjustments do not significantly diminish the overall value of the study.

By adapting our methods to current challenges, we aim to establish a solid foundation for future research and full-scale experimentation.

Survey Design and Statistical Framework. At this stage of the project, the questionnaire includes three key items:

1. Does the building look aesthetically pleasing? Answer: Yes/No.
2. Does the gallery fit harmoniously into the urban space? Answer: Yes/No.
3. Rate your overall gallery experience on a scale of 1 to 10.

The first two items aim to capture the respondent’s general emotional reaction, yielding unambiguous results for statistical analysis. These responses are processed using the Coefficient of Positive and Negative Evaluations (K_{PN}), calculated with the following formula (1):

$$K_{PN} = x/(x+y), \quad (1)$$

where is:

K_{PN} – Coefficient of positive to negative evaluations (range: 0–1).

x – Number of positive evaluations.

y – Number of negative evaluations.

The third item provides deeper insights into emotional correlations within target populations. These responses are analysed using the Coefficient of Emotional Reactions (K_{ER}), calculated as:

$$K_{ER} = (1 \times n_1 + 2 \times n_2 + \dots + 10 \times n_{10})/n/10, \quad (2)$$

where is:

K_{ER} – Coefficient of emotional reaction correlations in target population groups.

n_1 – n_{10} – Number of respondents who rated the virtual object in gradations from 1 (n_1) to 10 (n_{10}).

n – Total number of respondents.

As a result, three statistical data were obtained, describing the emotional reactions of respondents with a slope from 0.1 to 1. The final coefficient (K_F) is the arithmetic mean of the above coefficients.

Integration of Findings into the National Green Standard. Based on the study’s hypothesis, the national green standard could award up to three credits (out of 110) for the aesthetic qualities of a designed object. The credits are distributed as follows:

1 Credit – $K_F = 0,5-0,6$.

2 Credits – $K_F = 0,7-0,8$.

3 Credits – $K_F = 0,9-1$.

Challenges in Dynamic Assessment. Due to the ongoing war, the experiment’s dynamic component – assessing architectural objects in motion and over time – could not be fully realized. Initially, we envisioned respondents moving along a predetermined trajectory around the project’s

location, evaluating the object through AR at multiple designated viewpoints (at least seven). These viewpoints were to align with the primary visual axes of the location, allowing us to collect data dynamically and from multiple perspectives.

While this aspect of the experiment remains untested, the research team believes the primary goals were successfully achieved. The static data collected provides a solid foundation for integrating aesthetic quality assessments into the national green standard. Future studies will expand upon this groundwork by exploring dynamic evaluation methods and determining the optimal number of viewpoints for comprehensive analysis.

Conclusions. The described experiment allowed us to collect and summarize a number of data necessary for the further development of two interrelated studies: study of the communicative capabilities of VR in architecture; implementation of criteria for assessing the aesthetic qualities of the architectural environment in the developed national rating system of environmental certification.

The following results were obtained:

1. Currently, augmented reality as a tool for communication between architects and the urban community is actively developing all over the world. In this study, the task was to identify the key features of such communication typical for the Kharkiv region. During the experiment, the following generalizations were made:

- the majority of respondents are in the age group from 15 to 30 years. Obviously, this distribution is due to the fact that performances related to the public demonstration of a virtual object have high gaming potential and are most interesting to this particular group;

- for communication between respondents and architects in the experiment, a chat was created linked to QR codes. As a result, when respondents moved from one location to another, they had to re-enter the chat each time. Because of this, interest in communication was quickly lost. For this reason, it was decided to link the chat to a

virtual object in future experiments rather than a QR code;

- support for performances similar to the presented experiment by blogs in the mass media is critically needed. This is due to the direct relationship between the number of respondents and the objectivity of the data obtained;

- for the successful development of the scientific and practical direction being developed, it is advisable to obtain support from the Department of Urban Development and Architecture and the Department of Digital Development of Kharkov.

2. In the process of testing the method for calculating credits for the aesthetic qualities of a building in the national green standard being developed by the authors, the following conclusions and generalizations were made:

- the hypothesis about the advisability of using the statistical analysis method in forming credits for the aesthetic qualities of a building was confirmed. During the experiment, the expected coefficients for calculating the rating were obtained;

- the method reflects the average statistical idea of citizens about the aesthetic qualities of buildings, which often does not coincide with the opinion of experts;

- an idea has been formed about the need to introduce an increasing coefficient for expert assessments when forming credits for the aesthetic qualities of buildings;

- the parameters of the increasing assessment must be identified experimentally. There is insufficient data for this today;

- an interesting side effect associated with a chat linked to a virtual object has been identified. The chat allows identifying the aesthetic and design flaws of an object when perceiving it in motion, from different angles and at different distances to it.

In general, the results obtained during the experiment give the right to assert that the experiment is successful, and the research directions themselves are promising.

References

1. del Campo, M., & Manninger, S. (2024). AI and the morphology of the city: AI's dynamic power in shaping the future of urban design. In M. Kanaani (Ed.), *The Routledge companion to smart design thinking in architecture & urbanism for a sustainable, living planet*. Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003384113-13> [in English].
2. Kudless, A. (2023). Hierarchies of bias in artificial intelligence architecture: Collective, computational, and cognitive. *International Journal of Architectural Computing*, 21(2), 256–279. DOI: <https://doi.org/10.1177/14780771231170272> [in English].
3. Alnaser, A. A., Maxi, M., & Elmousalami, H. (2024). AI-Powered Digital Twins and Internet of Things for Smart Cities and Sustainable Building Environment. *Applied Sciences*, 14(24). DOI: <https://doi.org/10.3390/app142412056> [in English].
4. Zayed, S. M., Attiya, G. M., El-Sayed, A. & Hemdan, E. E. (2023). A review study on digital twins with artificial intelligence and internet of things: concepts, opportunities, challenges, tools and

- future scope. *Multimedia Tools And Applications* 82, 47081–47107. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11042-023-15611-7> [in English].
5. Chidimma, N. R., Ogochukwu, O. F., & Chinwe, S. (2020). The 2030 Agenda for Sustainable Development in Nigeria: The Role of the Architect. *Science Technology & Public Policy*, 4(1). DOI: <https://doi.org/10.11648/j.stpp.20200401.13> [in English].
 6. Bölek, B., Tural, O., & Özbaşaran, H. (2023). A systematic review on artificial intelligence applications in architecture. *Journal Of Design For Resilience In Architecture And Planning*, 4(1), 91–104. DOI: <https://doi.org/10.47818/drarch.2023.v4i1085> [in English].
 7. Matter, N. M., & Gado, N. G. (2024). Artificial intelligence in architecture: Integration into architectural design process. *Engineering Research Journal*, 181, 1–16. DOI: <https://doi.org/10.21608/erj.2024.344313> [in English].
 8. U.S. Green Building Council (2024). *Quality Views. LEED credit library. LEED v4.1*. Retrieved from <https://www.usgbc.org/credits?Category=%22Indoor+environmental+quality%22> [in English].
 9. Vieira, R., Renan, L. & Mizubuti, E. (2019). How to write the discussion section of a scientific article. *Acta Scientiarum Agronomy*, 41(1), 42621. . <https://doi.org/10.4025/actasciagron.v41i1.42621> [in English].
 10. Dewey, J. (1934). *Art as experience*. The Berkeley Publishing Group [in English].
 11. Fomenko, O. & Danilov, S. (2017). Nonlinearity and instability of the architecture language. *Space & Form*, 30, 137–154. DOI: <https://doi.org/10.21005/pif.2017.30.C-02> [in English].
 12. WELL Building Institute (2024). *C02 Integrative Design/ WELL*. Retrieved from <https://v2.wellcertified.com/en/v2.1/community/feature/2> [in English].
 13. International Living Future Institute (2014). *Living Building Challenge 3.0*. Seattle, 38, 43–49, 60. Retrieved from <https://living-future.org/lbc/> [in English].
 14. Conley, D. (2019). *You may ask yourself: An introduction to thinking like a sociologist*. 6th ed. W.W. Norton [in English].
 15. Zuev, D. & Bratchford, G. (2020). Methodologies of visual sociology. In L. Pauwels (Ed.) *Visual Sociology* (P. 23–51). Palgrave Pivot. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-54510-9> [in English].
 16. Pauwels, L. (2010). Visual sociology reframed: An analytical synthesis and discussion of visual methods in social and cultural research. *Sociological Methods & Research*, 38(4), 545–581. DOI: <https://doi.org/10.1177/0049124110366233> [in English].
 17. Coursera (2024). *Google UX Design Professional Certificate*. <https://www.coursera.org/professional-certificates/google-ux-design> [in English].
 18. Fahem, A. (2023). Annotations: Google UX design professional certificate course (1/7). Retrieved from <https://bootcamp.uxdesign.cc/annotations-google-ux-design-professional-certificate-course-1-7-ed0fc59c32> [in English].
 19. Verkhovna Rada of Ukraine (2022). Zakon Ukrainy vid 24.03.2022 No. 2160-IX «Pro vnesennia zmin do Kryminalnoho ta Kryminalnoho protsesualnoho kodeksiv Ukrainy shchodo zabezpechennia protydii nesanktsionovanomu poshyrenniu informatsii pro napravlennia, peremishchennia zbroi, ozbroiennia ta boiovykh pryypasiv v Ukrainu, rukh, peremishchennia abo rozmishchennia Zbroinykh Syl Ukrainy» [Law of Ukraine issued on 24 March 2022 No. 2160-IX “On Amendments to the Criminal Code and the Criminal Procedure Code of Ukraine to Ensure Counteraction to the Unauthorized Dissemination of Information on the Direction, Movement of Weapons, Armaments and Military Supplies to Ukraine, the Movement, Transfer or Deployment of the Armed Forces of Ukraine”]. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2160-20#Text> [in Ukrainian].
 20. Wilson, A., Tewdwr-Jones, M. & Comber, R. (2019). Urban planning, public participation, and digital technology: App development as a method of generating citizen involvement in local planning processes. *Environment and Planning B: Urban Analytics and City Science*, 46, 286–302. DOI: <https://doi.org/10.1177/2399808317712515> [in English].
 21. Tunzer, B. (2020). Augmenting reality: (Big-)data-informed urban design and planning. *Architectural Design*, 90, 52–59. DOI: <https://doi.org/10.1002/ad.2568> [in English].
 22. Boos, U.C., Reichenbacher, T., Kiefer, P. & Sailer, C. (2023). An augmented reality study for public participation in urban planning. *Journal of Location Based Services*, 17(1), 48–77. DOI: <https://doi.org/10.1080/17489725.2022.2086309> [in English].
 23. Esri Inc. (2020). *ArcGIS Runtime SDK for iOS: System Requirements for 100.7.0*. Retrieved from <https://developers.arcgis.com/ios/api-reference/> [in English].
 24. Danylov, S. (2024). Eksperyment z vykorystanniam dopovnoi realnosti [An experiment using augmented reality]. Retrieved from <https://itdas.kname.edu.ua/home/naukova-diialnist/temy-doslidzhen/exper> [in Ukrainian].

Список використаних джерел

1. del Campo M., Manninger S. AI and the morphology of the city: AI’s dynamic power in shaping the future of urban design. In M. Kanaani (Ed.), *The Routledge companion to smart design thinking in architecture & urbanism for a sustainable, living planet*. Routledge. 2024. <https://doi.org/10.4324/9781003384113-13>
2. Kudless A. Hierarchies of bias in artificial intelligence architecture: Collective, computational, and cognitive. *International Journal of Architectural Computing*. 2023. Vol. 21, №2. P. 256–279. DOI: <https://doi.org/10.1177/14780771231170272>
3. Alnaser A. A., Maxi M., Elmousalami H. AI-Powered Digital Twins and Internet of Things for Smart Cities and Sustainable Building Environment. *Applied Sciences*. 2024. Vol. 14, №24. DOI: <https://doi.org/10.3390/app142412056>

4. Zayed S. M., Attiya G. M., El-Sayed A., Hemdan E. E. A review study on digital twins with artificial intelligence and internet of things: concepts, opportunities, challenges, tools and future scope. *Multimedia Tools And Applications*. 2023. Vol. 82, 47081–47107. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11042-023-15611-7>
5. Chidimma N. R., Ogochukwu O. F., Chinwe S. The 2030 Agenda for Sustainable Development in Nigeria: The Role of the Architect. *Science Technology & Public Policy*. 2020. Vol. 4, №1. DOI: <https://doi.org/10.11648/j.stpp.20200401.13>
6. Bölek B., Tural O., Özbaşaran H. A systematic review on artificial intelligence applications in architecture. *Journal Of Design For Resilience In Architecture And Planning*. 2023. Vol. 4, №1. P. 91–104. DOI: <https://doi.org/10.47818/drarch.2023.v4i1085>
7. Matter N. M., Gado N. G. Artificial intelligence in architecture: Integration into architectural design process. *Engineering Research Journal*. 2024. Vol. 181. P. 1–16. DOI: <https://doi.org/10.21608/erj.2024.344313>
8. U. S. Green Building Council. *Quality Views. LEED credit library. LEED v4.1*. 2024. URL: <https://www.usgbc.org/credits?Category=%22Indoor+environmental+quality%22> (дата звернення 28.04.2024).
9. Vieira R., Renan L., Mizubuti E. How to write the discussion section of a scientific article. *Acta Scientiarum Agronomy*. 2019. Vol. 41, № 1, 42621. DOI: 10.4025/actasciagron.v41i1.42621
10. Dewey J. Art as experience. New York : The Berkeley Publishing Group, 1934. 355 p.
11. Fomenko O., Danilov S. Nonlinearity and instability of the architecture language. *Space & Form*. 2017. №30. P. 137–154. DOI: <https://doi.org/10.21005/pif.2017.30.C-02>
12. WELL Building Institute. *C02 Integrative Design / WELL*. 2024. URL: <https://v2.wellcertified.com/en/v2.1/community/feature/2> (дата звернення 29.04.2024).
13. International Living Future Institute. *Living Building Challenge 3.0*. Seattle, 2014. URL: <https://living-future.org/lbc/> (дата звернення 28.04.2024).
14. Conley D. You may ask yourself: An introduction to thinking like a sociologist. 6th ed. New York : W.W. Norton, 2019. 794 p.
15. Zuev D., Bratchford G. Methodologies of visual sociology. *Visual Sociology / Pauwels L. (ed.)*. Cham : Palgrave Pivot, 2020. P. 23–51. DOI: 10.1007/978-3-030-54510-9
16. Pauwels L. Visual sociology reframed: An analytical synthesis and discussion of visual methods in social and cultural research. *Sociological Methods & Research*. 2010. Vol. 38, № 4. P. 545–581. DOI: <https://doi.org/10.1177/0049124110366233>
17. Coursera. Google UX Design Professional Certificate. 2024. URL: <https://www.coursera.org/professional-certificates/google-ux-design> (дата звернення 29.04.2024).
18. Fahem A. Annotations: Google UX design professional certificate course (1/7). 2023. URL: <https://bootcamp.uxdesign.cc/annotations-google-ux-design-professional-certificate-course-1-7-ed0fc59c32> (дата звернення 29.04.2024).
19. Закон України від 24.03.2022 № 2160-IX «Про внесення змін до Кримінального та Кримінального процесуального кодексів України щодо забезпечення протидії несанкціонованому поширенню інформації про направлення, переміщення зброї, озброєння та бойових припасів в Україну, рух, переміщення або розміщення Збройних Сил України». *Офіційний сайт Верховної Ради України*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2160-20#Text> (дата звернення 29.04.2024).
20. Wilson A., Tewdwr-Jones M., Comber R. Urban planning, public participation, and digital technology: App development as a method of generating citizen involvement in local planning processes. *Environment and Planning B: Urban Analytics and City Science*. 2019. Vol. 46. P. 286–302. DOI: <https://doi.org/10.1177/2399808317712515>
21. Tunzer B. Augmenting reality: (Big-)data-informed urban design and planning. *Architectural Design*. 2020. Vol. 90. P. 52–59. DOI: <https://doi.org/10.1002/ad.2568>
22. An augmented reality study for public participation in urban planning / Boos U. C., Reichenbacher T., Kiefer P. et al. *Journal of Location Based Services*. 2023. Vol. 17, №1. P. 48–77. DOI: <https://doi.org/10.1080/17489725.2022.2086309>
23. Esri Inc. ArcGIS Runtime SDK for iOS: System Requirements for 100.7.0. 2020. URL: <https://developers.arcgis.com/ios/api-reference/> (дата звернення 29.04.2024).
24. Данилов С. Експеримент з використанням доповненої реальності. 2024. URL: <https://itdas.kname.edu.ua/home/naukova-diialnist/temy-doslidzhen/exper> (дата звернення 29.04.2024).

Подано до редакції 16.09.2025

Статтю прийнято 23.12.2025

Опубліковано 31.12.2025



УДК 72.025.5:069.5(100)
ORCID ID: 0009-0007-9160-0210
DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-38-7>

Олеся Чаговець

*аспірантка кафедри реконструкції, реставрації архітектурних об'єктів
Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова
Olesia.Chahovets@kname.edu.ua*

*Науковий керівник – К. Черкасова, докторка архітектури, професорка
Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова*

МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ВИЗНАЧЕННЯ ПАРАМЕТРІВ АВТЕНТИЧНОСТІ В КОНТЕКСТІ НОМІНАЦІЇ ДЕРЖПРОМУ ДО СПИСКУ СВІТОВОЇ СПАДЩИНИ

Анотація. У статті розглянуто проблеми визначення та верифікації автентичності модерністської архітектури в контексті вимог Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО. Увага приділена будівлі Державної промисловості (Держпром) у Харкові, яка з 2017 року перебуває у Попередньому списку ЮНЕСКО, однак досі не має завершеного номінаційного дос'є. **Мета дослідження** полягає у виявленні методологічних інструментів, здатних комплексно охопити як матеріальні, так і нематеріальні характеристики об'єкта та сприяти підготовці номінації. **Методи дослідження.** У роботі здійснено аналіз і апробацію трьох підходів до оцінки автентичності: «Matrix for Authenticity», «Nara Grid» та «QAAM». Гіпотетичне моделювання дало змогу адаптувати зазначені методики до умов Держпрому та виявити ключові «опори» його автентичності. **Результати дослідження та висновки.** Окреслено вразливі чинники, які потребують ретельної реставраційної стратегії та управлінських рішень. За результатами проведеного аналізу обґрунтовано, що автентичність Держпрому має багатовимірний характер, включаючи соціальну пам'ять, символічний статус, культурний та індустриальний контексти. У цьому аспекті доцільним є використання номінаційного критерію (vi), який дає змогу інтегрувати нематеріальні смисли до структури номінаційного дос'є. Стаття підкреслює значущість подальших професійних дискусій щодо інтерпретації автентичності модернізму та пропонує розглядати Держпром як тестовий приклад для оновлення методології оцінювання сучасної спадщини. Отримані результати мають прикладне значення для практики номінаційної підготовки, а також для формування ширшої наукової та суспільної дискусії про критерії автентичності.

Ключові слова: автентичність, модернізм, ЮНЕСКО, Держпром, номінаційне дос'є, нематеріальна спадщина, історико-культурний потенціал.

METHODOLOGICAL APPROACHES TO DEFINING AUTHENTICITY PARAMETERS IN THE CONTEXT OF DERZHPROM NOMINATION FOR THE WORLD HERITAGE LIST

Olesia Chahovets

*Postgraduate Student at the Department of Reconstruction and Restoration of Architectural Objects
O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv
Olesia.Chahovets@kname.edu.ua*

*Scientific Supervisor – K. Cherkasova, Doctor of Architecture Prof,
Doctor of Architecture, Professor,
O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv*

Abstract. The article examines the challenges of defining and verifying the authenticity of modernist architecture in the context of UNESCO World Heritage requirements. Attention is focused on the State

Industry Building (Derzhprom) in Kharkiv, which has been on the UNESCO Tentative List since 2017 but still lacks a completed nomination dossier. The aim of the research is to identify methodological tools capable of comprehensively addressing both the material and intangible characteristics of the site and contributing to the preparation of its nomination. Methods. The study analyses and tests three approaches to authenticity assessment: «Matrix for Authenticity», «Nara Grid», and «QAAM». Hypothetical modelling made it possible to adapt these methodologies to the conditions of Derzhprom and to reveal the key «pillars» of its authenticity. Results and conclusions. The study outlines the vulnerable factors that require careful restoration strategies and management decisions. The findings substantiate that Derzhprom's authenticity is multidimensional, encompassing social memory, symbolic status, and cultural as well as industrial context. In this respect, the use of criterion (vi) is considered appropriate, as it allows intangible values to be integrated into the nomination dossier. The article emphasizes the importance of further professional discussions on the interpretation of modernist authenticity and proposes to regard Derzhprom as a test case for updating methodologies of evaluating contemporary heritage. The obtained results have applied significance for nomination practice and for fostering broader academic and public debate on authenticity criteria.

Key words: authenticity, modernism, UNESCO, Derzhprom, nomination dossier, intangible heritage, historical and cultural potential.

Постановка проблеми. Питання автентичності посідає ключове місце в сучасній теорії та практиці охорони культурної спадщини. Визначення автентичності є головною вимогою номінаційного дос'є ЮНЕСКО, однак у випадку модерністської архітектури її верифікація викликає методологічні труднощі. Автентичність таких об'єктів часто не зводиться до форми чи конструкції, а ґрунтується на функції, просторовій ідеї або соціальній програмі. У спадщині модернізму виникає ключове питання: які саме параметри можна вважати носіями автентичності та як обґрунтувати це у межах формалізованої процедури ЮНЕСКО.

Актуальність. На міжнародному рівні поняття автентичності змінилося: від матеріального акценту до культурно-контекстуального підходу. Формалізоване тлумачення автентичності в межах номінаційних процедур ЮНЕСКО не завжди відповідає складності модернізму та новим теоретичним підходам.

Показовим прикладом є Держпром (Будинок державної промисловості у Харкові) – масштабний об'єкт радянського авангарду. Попри збережену просторову структуру, його автентичність ускладнюється нематеріальними чинниками: ідеологічною спадщиною, культурною пам'яттю, змінами у сприйнятті та контексті функціонування. Йдеться про цілий пласт модерністської культури – від театру Леся Курбаса до «Розстріляного відродження», що формує унікальність, але ускладнює верифікацію. Тому актуальним є дослідження методології визначення автентичності Держпрому з огляду на потенційну номінацію до Списку світової спадщини ЮНЕСКО.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання автентичності зазнало суттєвого теоретичного переосмислення: від матеріально-фіксованого до контекстуального, багато-

вимірного й культурно-чутливого підходу. Ю. Йокілехто (J. Jokilehto) [1], один із ключових авторів Нарського документа (1994) [2], трактує це як зміну парадигми, де форма, матеріал, функція і традиція визнаються рівноправними носіями автентичності. С. Лабаді (S. Labadi), М. Фалзер (M. Falser) і С. Муньйос-Віньяс (S. Muñoz-Viñas) наголошують на напруженні між такою відкритістю поняття та потребою його формалізації у межах процедур ЮНЕСКО [3; 4; 5].

Окрему групу становлять публікації, присвячені автентичності модерністської архітектури. У деяких працях наголошується, що для об'єктів модернізму автентичність не завжди може бути підтверджена збереженням форми чи матеріалу. У центр уваги ставляться такі чинники, як просторовий задум, інноваційність, суспільна функція [6; 7]. У дослідженнях, присвячених українському модернізму, окреслено вразливість цієї спадщини, її ідеологічну насиченість, конфліктну пам'ять і посттоталітарну неоднозначність сприйняття [8]. Наголошується на необхідності формування багатовимірного підходу до її інтерпретації, який би враховував не лише фізичні параметри, але й культурні, семіотичні та соціальні виміри [9]. Аналіз модерністських об'єктів подається крізь призму архітектурної мови, яка була не лише інженерною чи композиційною системою, але й носієм ідеології, утопії, пам'яті [10].

Найбільш розгорнуте і комплексне дослідження, присвячене будівлі Державної промисловості в Харкові, здійснене О. Швиденко [11; 12]. У її працях розглянуто архітектурну типологію Держпрому та його місце в контексті світової архітектури.

Окремі аспекти архітектурного розвитку Держпрому висвітлюються також у працях інших дослідників, зокрема в контексті

інженерних рішень, стильових особливостей [13], ролі об'єкта в системі пам'ятко охоронної політики [14].

Серед новітніх досліджень привертає увагу спроба окреслити ступінь автентичності модерністських об'єктів Харкова, де Держпром розглядається як ключовий елемент збереженої ідентичності ансамблю площі Свободи [15]. У продовженні цієї аналітичної лінії в іншій публікації тих самих авторів автентичність Держпрому розглядається як багаторівнева структура, що охоплює матеріальні, типологічні та містобудівні характеристики [16].

Мета статті: систематизувати наявні методології оцінки автентичності в міжнародній практиці охорони спадщини та проаналізувати можливості їхнього застосування до модерністської архітектури на прикладі будівлі Держпрому.

Методи дослідження. У роботі використано методологічний аналіз трьох підходів до оцінки автентичності. У «Matrix for Authenticity» увагу зосереджено на тому, як автентичність виявляється на різних етапах життя об'єкта. Методика «Nara Grid» допомагає розглянути її через основні властивості об'єкта. «QAAM» дає змогу перевіряти матеріальні та нематеріальні аспекти у вимірюваній формі. Кожна з цих методик дає свою перспективу і разом вони допомагають уникнути однобічного погляду на автентичність. Це важливо для модернізму, де автентичність часто зберігається не стільки у матеріалах, скільки в ідеї, просторі та функції. Застосовано метод гіпотетичного моделювання, у межах якого здійснено тестову апробацію зазначених методик до будівлі Держпрому. У роботі використано метод порівняльного аналізу, застосований до номінаційних дос'є модерністських об'єктів зі Списку світової спадщини ЮНЕСКО для виявлення підходів до обґрунтування автентичності. Джерельну базу становлять нормативні документи ЮНЕСКО та наукові публікації, що охоплюють теорію автентичності та практику охорони архітектури модернізму.

Виклад основного матеріалу. Перші спроби номінації Держпрому до Списку всесвітньої спадщини розпочалися на початку 2000-х років. У цей період було здійснено обстеження об'єкта, проведено часткові ремонтно-реставраційні роботи та висловлено ідею підготовки номінаційного дос'є, зокрема в межах конференції «Конструктивізм в Україні» (2004), де актуалізовано значення ансамблю площі Свободи [17]. Через відсутність політичної

підтримки та незавершене визначення буферної зони, процес номінації було призупинено. Лише у 2017 році Держпром було внесено до Попереднього списку ЮНЕСКО за критерієм (iv) [18] як «першу в світі державну офісну будівлю, вирішену в модерністських формах», яка справила значний вплив на архітектуру ХХ століття. У заявці підкреслено унікальність Держпрому як монументальної структури, що втілює риси індустріальної архітектури та репрезентує мову авангарду на державному рівні [19].

7 вересня 2023 року – у зв'язку з воєнною агресією Росії та загрозами для об'єкта, – Держпром було внесено до Міжнародного списку культурних цінностей під посиленою охороною відповідно до Другого протоколу Гаазької конвенції 1954 року [20].

У межах підготовчих ініціатив, пов'язаних із можливою номінацією Держпрому до Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО, у червні 2025 року відбувся міжнародний круглий стіл «Умови номінації Харківського Держпрому до Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО» [21]. Одним із центральних питань стала автентичність об'єкта, зокрема її нематеріальні аспекти. Учасники круглого столу наголошували, що значущість Держпрому не обмежується матеріальною структурою – вона включає просторову ідею, соціальну пам'ять, контекст індустріалізації та культурного авангарду 1920-х років.

Так, М. Бевз (професор, доктор архітектури, член ICOMOS) запропонував розглянути можливість застосування культурного критерію (vi), який стосується нематеріальних аспектів спадщини. На його думку, Держпром – це складне культурне явище, тісно пов'язане із соціальним середовищем, історією індустріалізації та культурними процесами 1920-х років.

Й. Гаспель (Jörg Haspel, професор, колишній президент Німецького національного комітету ICOMOS) наголосив на винятковості Держпрому. Значущість об'єкта, за його словами, не зводиться до початкової матеріальності, а формується через ідею, контекст, функцію та історичне сприйняття. Професор підкреслив, що ЮНЕСКО не вимагає ідеального збереження, а натомість очікує чіткого пояснення, що саме становить цінність.

Т. Флієрль (Thomas Flierl, історик архітектури, голова Фонду Макса Лінгнера, спеціаліст із радянського та східнонімецького авангарду) підкреслив, що добре знайомий із Держпромом як дослідник радянського

модернізму. Він зауважив, що цінність Держпрому не зменшується через втрати окремих елементів. Втрати – це частина історії об'єкта, і багато об'єктів Світової спадщини мають подібну важку долю. Т. Флієрль закликав чітко показати, що збереглося, визначити ключові цінності, які залишаються видимими, а також документувати трансформації.

Щоб рекомендації круглого столу не залишилися деклараціями, варто розглянути потенційні інструменти, здатні зафіксувати багатовимірність автентичності. На думку С. Лабаді, у номінаційних дос'є на практиці часто домінує матеріально-орієнтований підхід, що суперечить задекларованому плюралізму [22]. За відсутності уніфікованих процедур у практиці ЮНЕСКО варто звернутися до методологій оцінки, які передбачають спробу врахування багатовимірності поняття, зокрема, «Matrix for Authenticity» (1994), «Nara Grid» (2008), а також кількісна модель «QAAM» (Quantitative Architectural Authenticity Matrix, 2025). Усі три підходи мають потенціал для застосування до Держпрому.

Важливо наголосити, що запропоноване оцінювання автентичності за чинними методиками є авторською інтерпретацією на основі аналізу наявних матеріалів, дослідницької інтуїції та узагальнення попередніх публікацій про об'єкт. Воно не претендує на статус офіційної експертизи, а радше ілюструє, яким чином подібні методики можуть бути адаптовані до складного модерністського спадку.

У «Matrix for Authenticity» [23] автентичність розглядається за шістьма аспектами (намір, знання/техніки, середовище, матеріали, дизайн, використання), проаналізованими у трьох часових вимірах – від етапу планування до реалізації та подальшої експлуатації (таблиця 1). У випадку Держпрому ця матриця чітко виявляє три «сильні опори» автентичності. По-перше, це ідея/наміри: первісний задум адміністративно-ділового ядра нової столиці і досі переконливо зчитується у просторі. По-друге, дизайн: об'ємно-просторова композиція, силует і логіка ансамблю залишаються впізнаваними, формуючи «дух місця». По-третє, функція: безперервність використання комплексу як ділового та адміністративного центр підтримує його типологічну ідентичність.

Водночас матриця фіксує і «слабкі місця». Матеріальна оболонка зазнала втручань: заміна вікон, інтер'єрів і частини оздоблення знижують рівень матеріальної автентичності

до помірного. Не менш вразливим виявляється середовище: ущільнення забудови навколо площі Свободи ускладнило сприйняття первісного містобудівного задуму. Таким чином, найстійкішими носіями автентичності залишаються ідея, дизайн та функція, тоді як матеріали та контекст вимагають особливої уваги. Це окреслює практичні завдання подальших дій: прозора фіксація замін, формування виваженої реставраційної тактики та робота з оточенням.

Методика «Nara Grid» – це перекладання ідей Нарського документа (1994) у сітку (grid) параметрів для практичного застосування [24]. Методика враховує шість атрибутів (форму та дизайн, матеріали та субстанцію, використання та функції, традиції та техніки, розташування й оточення, дух місця) та чотири виміри автентичності (художній, історичний, соціальний, науковий). Для кожної категорії визначаються три рівні відповідності автентичності: низька, помірна, висока. Метод базується на якісному судженні фахівця. В таблиці 2 розглянуто методику «Nara Grid» стосовно Держпрому.

Найвищі оцінки Держпром демонструє за параметрами «Форма та дизайн» і «Дух місця». Архітектурна мова, пластична логіка, композиційна цілісність збережені попри часткові втрати – усе це дає змогу говорити про наявність художньої, історичної та наукової автентичності. «Дух місця» зчитується як у візуальній домінанті, так і в соціальній пам'яті, що підтверджує релевантність нематеріального виміру. Водночас параметр «Матеріали та субстанція» оцінено як помірно автентичний: хоча конструкції збережені, частина матеріалів замінена під час ремонтів, а ступінь достовірності деяких фрагментів потребує додаткової верифікації. «Розташування та оточення» має низький рівень соціальної автентичності – через порушення оригінального містобудівного середовища навколо будівлі, що ускладнює зчитування первинного контексту з боку пересічного мешканця.

Розроблена у 2025 році у межах дисертаційного дослідження [25] методика «QAAM» поєднує кількісну шкалу з якісними показниками, інтегруючи як матеріальні, так і нематеріальні виміри спадщини. «QAAM» базується на чотирьох основних вимірах: структурна автентичність (макс. 120 балів); функціональна автентичність (макс. 60 балів); контекстуальна автентичність (макс. 60 балів); загальне сприйняття/емоційна

Таблиця 1

Гіпотетична апробація «Matrix for Authenticity» на прикладі Держпрому

Аспект / Фаза часу	Планування	Виконання	Експлуатація
Намір (ідея)	висока	висока	висока
Знання / техніки	висока	висока	помірна
Оточення	висока	помірна	низька
Матеріали	висока	помірна	помірна
Дизайн	висока	висока	висока
Використання	висока	висока	висока

Таблиця 2

Гіпотетична апробація «Nara Grid» на прикладі Держпрому

Виміри / Атрибути	Художній	Історичний	Соціальний	Науковий
Форма та дизайн	висока	висока	висока	висока
Матеріали та субстанція	помірна	помірна	помірна	помірна
Використання та функція	помірна	висока	висока	помірна
Традиції та техніки	висока	висока	помірна	помірна
Розташування та оточення	висока	помірна	низька	помірна
Дух місця	висока	помірна	висока	висока

Таблиця 3

Гіпотетична апробація «QAAM» на прикладі Держпрому

Тип автентичності	Умовна оцінка	Пояснення
Архітектурно-структурна автентичність	80–90 / 120	Збережено об'єм, масштаб, силует, типологічну структуру. Мінус – втрати інтер'єрів, вікон, деталей.
Функціональна автентичність	50–55 / 60	Первинна функція як діловий та адміністративний центр зберігається – комплекс і надалі виконує репрезентативну, координаційну та управлінську роль у міській інфраструктурі.
Контекстуальна автентичність	40–50 / 60	Історичне середовище частково порушене, але будівля лишається домінантою простору.
Загальне сприйняття	35–40 / 40	Символ міста, об'єкт культурної пам'яті та висока пізнаваність, прив'язаність спільноти, міжнародна підтримка.
	205–235	Орієнтовний підсумковий бал.

значущість (макс. 40 балів). Об'єкт може набрати від 0 до 280 балів. В таблиці 3 розглянуто методику «QAAM» стосовно Держпрому.

Три методики показують однаковий профіль: ідея, дизайн і безперервність використання – носії автентичності; матеріальна оболонка та міський контекст – зони ризику. Це задає предмет для подальших дій (верифікація матеріалів, фіксація замін, робота з довкіллям).

Для прозорої фіксації вихідних цінностей і наслідків втручання існує також методика «ICOMOS Matrix for Case Studies» (2018), що структурує кейс-аналіз у посттравматичному контексті [26]. Її можна залучати як допоміжний інструмент, однак у цій статті вона не застосовується, оскільки матриця містить понад сто запитань і вимагає повного кейс-досьє, чого не дозволяють обсяг і формат публікації.

Наявність таких інструментів аналізу свідчить про спроби осмислити багатовимірність автентичності. Проте, як показали

обговорення на міжнародній конференції в Салоніках (2024), ці методики не усувають головної проблеми – відсутності узгоджених критеріїв і процедур, що давали б змогу перевірити заявлену автентичність на рівні етичної та професійної відповідальності [27].

Розглянемо досє низки модерністських об'єктів ЮНЕСКО, які демонструють спільну логіку: автентичність модернізму найчастіше обґрунтовується критеріями (ii) і (iv). Критерій (vi) використано значно рідше, однак саме він дає змогу пояснити нематеріальні смисли, ідеї та культурні процеси, що супроводжували створення об'єктів.

White City of Tel Aviv (Ізраїль) [28]. Дата включення: 2003. Критерії номінації: (ii)(iv). Унікальний приклад інтеграції модерністської архітектури у планувальну сітку нового міста, побудованого у 1930–1950-х роках. Автентичність трактується передусім через містобудівну структуру, стилістичну єдність і адаптацію модернізму до місцевого клімату.

Нематеріальні аспекти не винесені в центр аргументації, хоча побіжно згадується роль архітекторів-емігрантів і значення міста як осередку єврейської модерної культури.

Berlin Modernism Housing Estates (Німеччина) [29]. Дата включення: 2008. Критерії номінації: (ii)(iv). Комплексний об'єкт, що складається з шести житлових ансамблів, побудованих у 1913–1934 роках у межах соціальних реформ Веймарської республіки. Автентичність обґрунтовано через збереження структури, планування, фасадів і соціальної функції. Вона розглядається як поєднання матеріальної цілісності з модерністською культурною програмою. Втручання описані відкрито, з оцінкою їхнього впливу на цілісність ансамблів.

Asmara: A Modernist African City (Еритрея) [30]. Дата включення: 2017. Критерії номінації: (ii)(iv). Адміністративна столиця, житлові квартали, культурні та релігійні об'єкти, інфраструктура. У досьє на Asmara автентичність трактується як поєднання збереженого планування, функцій і нематеріальних цінностей – ідентичності, мови, культурних практик. Впливи нової забудови мінімізовані, збереженість загалом висока.

Bauhaus School – Dessau (Німеччина) [31]. Дата включення до списку: 1996. Критерії номінації: (ii)(iv)(vi). Один із ключових об'єктів серійної номінації, яка охоплює заклади, пов'язані з історією школи Баухауз. Автентичність обґрунтована через збереження планувальної структури, конструктивної системи, матеріалів і деталей інтер'єру. Окремо наголошено на відповідності ідеям Баухаузу: функціональність, простота, інтеграція мистецтв і ремесел. Архітектура подана як фізичний маніфест педагогічної програми. Нематеріальні аспекти (педагогіка, творчі методи, вплив на модернізм) визнаються важливими.

Rietveld Schröder House (Нідерланди) [32]. Дата включення: 2000. Критерії номінації: (i)(ii). Іконічна модерністська вілла, створена як маніфест ідей руху De Stijl. Аргументація автентичності фокусується на збереженні концептуальної чистоти, просторової гнучкості, первісного колірної вирішення, а також меблів, спроектованих Г. Рітвельдом. Будівля зазнала змін протягом експлуатації, однак у 1970–1980-х роках була ретельно відреставрована: замінено деякі матеріали, але збережено авторські форми і композицію.

Villa Tugendhat (Чехія) [33]. Дата включення: 2001. Критерії номінації: (ii)(iv). Вілла (арх. Людвіг Міс ван дер Рое) представлена як

шедевр модерністської житлової архітектури, де вперше реалізовано принципи «відкритого плану», просторової безперервності і тотального дизайну. Автентичність підтверджується збереженням просторової структури; матеріалів і меблів, відновлених під час реставрації у 2010–2012 роках. Нематеріальні аспекти (ідеї, образ, вплив) згадуються побіжно. Ступінь збереження дуже високий.

The Architectural Work of Le Corbusier [34]. Дата включення: 2016. Критерії номінації: (i)(ii)(vi). Серійна номінація, яка охоплює 17 об'єктів у семи країнах (Аргентина, Бельгія, Франція, Індія, Японія, Німеччина, Швейцарія). Об'єкти мають різну функцію (житлові, адміністративні, сакральні, культурні) та масштаб – від окремих будівель до великих планувальних структур. Автентичність розглядається як поєднання матеріальної збереженості, концептуальної послідовності та глобального впливу. Критерій (vi) використано для обґрунтування нематеріальних цінностей – модерністської доктрини, символічного значення й культурного зсуву. Це один із рідкісних прикладів, де концептуальні аспекти стали центральними в аргументації автентичності.

Fagus Factory (Німеччина) [35]. Дата включення: 2011. Критерії номінації: (ii)(iv). Вуттєва фабрика. Аргументація автентичності зосереджена на збереженні функціонального призначення, ключових просторових і конструктивних характеристик, оригінального вигляду фасадів і структур. Нематеріальні чинники (ідеї, значення для історії модернізму) згадуються, але не є основним аргументом у секції про автентичність.

Van Nelle Factory (Нідерланди) [36]. Дата включення: 2014. Критерії номінації: (ii)(iv). Індустріальний комплекс. Автентичність пов'язується з: неперервністю функціонального призначення (збереження логіки виробничого процесу); фізичною цілісністю об'єкта; візуальним та естетичним виразом модерністської ідеї «прозорості» й «раціональності». Нематеріальні аспекти: соціальна історія, ідеологічний контекст чи культурна символіка, у публічній версії досьє не деталізуються.

Найпоширенішим серед досьє є саме критерій (ii) (iv). Критерій (vi) зустрічається значно рідше, однак саме він потенційно здатний підсилити номінацію Держпрому як символу культурного авангарду, індустріалізації та соціальної пам'яті.

Висновки і перспективи використання результатів дослідження. Попри значну кількість

досліджень, присвячених історико-архітектурній, типологічній та містобудівній характеристикам Держпрому, аспект автентичності залишається недостатньо розробленим. Необхідно заповнити цю лакуну, поставивши питання автентичності у центр підготовки номінації будівлі до Списку об'єктів Світової спадщини ЮНЕСКО.

Застосування методик «Matrix for Authenticity», «Nara Grid» та «QAAM» демонструє, що автентичність Держпрому має багатовимірний характер – поєднує фізичну збереженість, функціональну тяглість, просторову ідею, емоційну прив'язаність та культурну пам'ять.

У світлі цього доцільно: провести спеціалізовані круглі столи з міжнародною участю для фахового осмислення критерію (vi); оновити структуру номінаційного дос'є, виокремивши нематеріальні смисли як ключову частину автентичності; відкрито показати всі трансформації

та втрати, сформулювавши зрозумілу стратегію поведінки з ними – «не маскувати зміни, а пояснювати цінності, які залишаються».

Для підвищення готовності об'єкта до номінаційного процесу доречно сформувати окремий аналітичний блок, присвячений нематеріальним цінностям Держпрому, а також розробити протокол верифікації матеріальних втрат; уточнити межі буферної зони з урахуванням порушеного історичного контексту; підготувати зіставлення з міжнародними прецедентами модернізму, вже включеними до Списку ЮНЕСКО. Такі кроки дадуть змогу підсилити доказову базу автентичності та відповідності критерію (vi), уникнувши типових проблем модерністських номінацій.

Таким чином, Держпром може стати не лише об'єктом номінації, але й зразком методологічного підходу верифікації автентичності модерністської архітектури.

Список використаних джерел

1. Jokilehto J. Questions about 'authenticity'. *ICOMOS Scientific Journal*. 1994. № 3. P. 69–75.
2. The Nara Document on Authenticity: adopted in Nara / ICOMOS; UNESCO. Japan : Nara, 1994.
3. Labadi S. World Heritage, authenticity and post-authenticity: International and national perspectives. *Heritage and Globalisation* / Labadi S., Long C. (Eds.). London : Routledge, 2010. P. 66–84.
4. Falser M. S. From Venice 1964 to Nara 1994 – Changing concepts of authenticity? *Conservation and Preservation: Interactions between Theory and Practice* / Falser M. S., Lipp W., Tomaszewski A. (Eds.). Vienna, 2008. P. 115–132.
5. Muñoz Viñas S. Beyond authenticity. *Art, Conservation and Authenticities: Material, Concept, Context* / Hermens E., Fiske T. (Eds.). London : Archetype Publications, 2009. P. 33–38.
6. MacDonald S. Reconciling Authenticity and Repair in the Conservation of Modern Architecture. *Journal of Architectural Conservation*. 1996. Vol. 2. № 1. P. 36–54. <https://doi.org/10.1080/13556207.1996.10785152>
7. Prudon T. The Modern Movement and Sustainability: Yesterday, Today and in the Future. *Docomomo Journal*. 2011. Vol. 44. P. 4–7. <https://doi.org/10.52200/44.A.TLAMA8ZJ>
8. Смоленська С. О. Архітектура авангардного модернізму в Україні: генеза та спадщина : дис. ... д-ра архітектури : 18.00.01 / М-во освіти і науки України, Нац. ун-т «Львів. політехніка». Львів, 2017. 447 с.
9. Pottgiesser U., Quist W. Multiple modernities in Ukraine. *Docomomo Journal*. 2022. Vol. 67. P. 2–11. <https://doi.org/10.52200/docomomo.67.ed>
10. Remizova O. Composition Methods of the Soviet Architectural Avant-Garde: Svoboda Square in Kharkiv. *Docomomo Journal*. 2024. Vol. 70. P. 28–35. <https://doi.org/10.52200/docomomo.70.04>
11. Швиденко О. О. Держпром у контексті світової архітектури : автореф. дис. ... канд. архітектури : 18.00.01 / Харків. держ. техн. ун-т буд-ва та архіт. Харків, 2009. 20 с.
12. Швиденко О. О. Цінність та збереженість пам'яток архітектури 1910–1940-х років, що внесено до списку всесвітньої спадщини. *Науковий вісник будівництва*. 2014. Вип. 76. № 2. С. 10–14.
13. Duplantier M., Shtendera A. Historical and morphological role of the Derzhprom building in Kharkiv, Ukraine. *Palimpsesto*. 2022. Vol. 24. P. 5–7. <https://doi.org/10.5821/palimpsesto.24.11887>
14. Ліхолетов Я. В., Пересьолкова Я. Г. Будинок Державної промисловості м. Харкова як об'єкт світової спадщини ЮНЕСКО. *Пам'яткознавчі студії дослідників XXI ст.* : зб. наук. ст. з пам'яткоохоронної роботи. 2024. Вип. IX. С. 19–26. URL: <https://www.kursorlibrary.com/kss/book/75/19/26/3169> (дата звернення: 20.08.2025).
15. Cherkasova K., Chagovets O. A Study of the Kharkiv Architectural Avant-Garde: Challenges of Authenticity Preservation. *Docomomo Journal*. 2024. Vol. 70. P. 86–95. <https://doi.org/10.52200/docomomo.70.11>
16. Cherkasova K., Czahovets O. Das «DERSCHPROM»-Gebäude und die Pufferzone: Bewahrung der Authentizität im Rahmen des UNESCO Nominierungsprozesses. Der Wiederaufbau Österreichs nach dem Zweiten Weltkrieg – ein Modell für die Ukraine? Bilenkova S., Floegl H. (Eds.). Krems : University of Krems Press, 2025. P. 58–66. <https://doi.org/10.48341/68V3-1X03>

17. Черкасова К. Т. Умови номінації Будинку Державної Промисловості в Харкові до списку пам'яток Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО. *Пам'яткознавчі студії дослідників XXI ст.* 2024. Вип. 9. С. 63–74.
18. The Criteria for Selection. *UNESCO World Heritage Centre*. 2025. URL: <https://whc.unesco.org/en/criteria/> (дата звернення: 20.08.2025).
19. Derzhprom (The State Industry Building). *UNESCO World Heritage Centre*. 2017. URL: <https://whc.unesco.org/en/tentativelists/6249/> (дата звернення: 18.08.2025).
20. UNESCO. International List of Cultural Property under Enhanced Protection: Statement of Provisional Inclusion. Paris : UNESCO, 2024. 153 с.
21. Saving an Icon of Kharkiv Modernism. *DOCOMOMO International*. 2025. URL: <https://docomomo.com/saving-an-icon-of-kharkiv-modernism/> (дата звернення: 18.08.2025).
22. Labadi S. *World Heritage, authenticity and post-authenticity: International and national perspectives* / Labadi S., Long C. (Eds). Heritage and Globalisation. London : Routledge, 2010. P. 66–84.
23. Van Balen K. The Nara Grid: An evaluation scheme based on the Nara Document on Authenticity. *APT Bulletin: Journal of Preservation Technology*. 2008. Vol. 49. № 2. P. 39–45.
24. Stovel H. Origins and influence of the Nara document on authenticity. *APT*. 2008. Vol. 39. № 2/3. P. 9–17.
25. Shah A. A., Chandrasekara, D., Naem, A. Evaluating Authenticity in Heritage: A Quantitative Framework. *Protection of Cultural Heritage*. 2025. Vol. 23. P. 33–60. <https://doi.org/10.35784/odk.7111>
26. Kono T. Recovery and Reconstruction of Cultural Heritage – the ICOMOS Matrix for Case Studies. *International conference on reconstruction*. The Royal Castle, Warsaw, Poland, 6–8 May 2018 / Marcinkowska M., Zalasńska K. (Eds.). Warsaw, 2018. P. 38–45.
27. Theophilos International Scientific Committee of ICOMOS. *Authenticity from a European perspective: 30 years of the Nara Document on Authenticity*: conference abstracts, 28–29 November 2024, Thessaloniki. URL: <https://theophilos.icomos.org/wp-content/uploads/2024/11/20241128-Abstracts-v3.pdf> (дата звернення: 18.08.2025).
28. White City of Tel-Aviv – the Modern Movement. *UNESCO World Heritage Centre*. 2003. URL: <https://whc.unesco.org/en/list/1096> (дата звернення: 20.08.2025).
29. Berlin Modernism Housing Estates. *UNESCO World Heritage Centre*. 2008. URL: <https://whc.unesco.org/en/list/1239> (дата звернення: 18.08.2025).
30. Asmara: A Modernist African City. *UNESCO World Heritage Centre*. 2017. URL: <https://whc.unesco.org/en/list/1550> (дата звернення: 20.08.2025).
31. Bauhaus and its Sites in Weimar, Dessau and Bernau. *UNESCO World Heritage Centre*. 1996. URL: <https://whc.unesco.org/en/list/729/> (дата звернення: 20.08.2025).
32. Rietveld Schröderhuis (Rietveld Schröder House). *UNESCO World Heritage Centre*. 2000. URL: <https://whc.unesco.org/en/list/965/> (дата звернення: 18.08.2025).
33. Tugendhat Villa in Brno. *UNESCO World Heritage Centre*. 2001. URL: <https://whc.unesco.org/en/list/1052> (дата звернення: 20.08.2025).
34. The Architectural Work of Le Corbusier, an Outstanding Contribution to the Modern Movement. *UNESCO World Heritage Centre*. 2016. URL: <https://whc.unesco.org/en/list/1321> (дата звернення: 20.08.2025).
35. Fagus Factory in Alfeld. *UNESCO World Heritage Centre*. 2011. URL: <https://whc.unesco.org/en/list/1368> (дата звернення: 20.08.2025).
36. Van Nellefabriek. *UNESCO World Heritage Centre*. 2014. URL: <https://whc.unesco.org/en/list/1441/> (дата звернення: 20.08.2025).

References

1. Jokilehto, J. (1994). Questions about “authenticity”. *ICOMOS Scientific Journal*, (3), 69–75 [in English].
2. ICOMOS, & UNESCO. (1994). *The Nara document on authenticity: Adopted in Nara* [in English].
3. Labadi, S. (2010). World heritage, authenticity and post-authenticity: International and national perspectives. In S. Labadi & C. Long (Eds.), *Heritage and globalisation* (pp. 66–84) Routledge [in English].
4. Falser, M. S. (2008). From Venice 1964 to Nara 1994 – Changing concepts of authenticity? In M. S. Falser, W. Lipp, & A. Tomaszewski (Eds.), *Conservation and preservation: Interactions between theory and practice* (pp. 115–132) [in English].
5. Muñoz Viñas, S. (2009). Beyond authenticity. In E. Hermens & T. Fiske (Eds.), *Art, conservation and authenticities: Material, concept, context* (pp. 33–38). Archetype Publications [in English].
6. MacDonald, S. (1996). Reconciling authenticity and repair in the conservation of modern architecture. *Journal of Architectural Conservation*, 2(1), 36–54. <https://doi.org/10.1080/13556207.1996.10785152> [in English].

7. Prudon, T. (2011). The modern movement and sustainability: Yesterday, today and in the future. *Docomomo Journal*, 44, 4–7. <https://doi.org/10.52200/44.A.TLAMA8ZJ> [in English].
8. Smolenska, S. O. (2017). *Arkhitektura avanhardnoho modernizmu v Ukraini: henezha ta spadshchyna* [Architecture of avant-garde modernism in Ukraine: Genesis and heritage] (Doctoral dissertation, Lviv Polytechnic National University). Lviv [in Ukrainian].
9. Pottgiesser, U., & Quist, W. (2022). Multiple modernities in Ukraine. *Docomomo Journal*, 67, 2–11. <https://doi.org/10.52200/docomomo.67.ed> [in English].
10. Remizova, O. (2024). Composition methods of the Soviet architectural avant-garde: Svoboda Square in Kharkiv. *Docomomo Journal*, 70, 28–35. <https://doi.org/10.52200/docomomo.70.04> [in English].
11. Shvydenko, O. O. (2009). *Derzhprom u konteksti svitovoi arkhitektury* [Derzhprom in the context of world architecture] (Author's abstract of candidate dissertation, Kharkiv National University of Civil Engineering and Architecture). Kharkiv [in Ukrainian].
12. Shvydenko, O. O. (2014). Tsinnist ta zberezhenist pam'yatok arkhitektury 1910–1940-kh rokiv, shcho vneseno do spysku vsesvitnoi spadshchyny [Value and preservation of architectural monuments of 1910–1940s included in the World Heritage List]. *Naukovyi visnyk budivnytstva* [Scientific bulletin of construction], 76(2), 10–14 [in Ukrainian].
13. Duplantier, M., & Shtendera, A. (2022). Historical and morphological role of the Derzhprom building in Kharkiv, Ukraine. *Palimpsesto*, 24, 5–7. <https://doi.org/10.5821/palimpsesto.24.11887> [in English].
14. Likholetov, Ya. V., & Peresolkova, Ya. H. (2024). Budynok Derzhavnoi promyslovosti m. Kharkova yak ob'yekt svitovoi spadshchyny UNESCO [The Derzhprom building in Kharkiv as a UNESCO World Heritage site]. *Pamiatkoznavchi studii doslidnykiv XXI st.: Zbirnyk naukovykh statei z pamiatkookhoronnoi roboty* [Memorial studies of 21st century researchers: Collection of scientific articles on memorial preservation work], IX, 19–26. Retrieved from <https://www.kursorlibrary.com/kss/book/75/19/26/3169> [in Ukrainian].
15. Cherkasova, K., & Chagovets, O. (2024). A study of the Kharkiv architectural avant-garde: Challenges of authenticity preservation. *Docomomo Journal*, 70, 86–95. <https://doi.org/10.52200/docomomo.70.11> [in English].
16. Cherkasova, K., & Czahovets, O. (2025). Das «DERSCHPROM»-Gebäude und die Pufferzone: Bewahrung der Authentizität im Rahmen des UNESCO Nominierungsprozesses. In S. Bilenkova & H. Floegl (Eds.), *Der Wiederaufbau Österreichs nach dem Zweiten Weltkrieg – ein Modell für die Ukraine?* (pp. 58–66). Krems: University of Krems Press. <https://doi.org/10.48341/68V3-1X03> [in German].
17. Cherkasova, K. T. (2024). Umovy nominatsii Budynku Derzhavnoi Promyslovosti v Kharkovi do spysku pam'yatok Vsesvitn'oi spadshchyny UNESCO [Conditions for the nomination of the Derzhprom building in Kharkiv to the UNESCO World Heritage List]. *Pamiatkoznavchi studii doslidnykiv XXI st.: Zbirnyk naukovykh statei z pamiatkookhoronnoi roboty* [Memorial studies of 21st century researchers: Collection of scientific articles on memorial preservation work], IX, 63–74 [in Ukrainian].
18. UNESCO World Heritage Centre. (2025). *The criteria for selection*. Retrieved August 20, 2025, from <https://whc.unesco.org/en/criteria/> [in English].
19. UNESCO World Heritage Centre. (2017). *Derzhprom (The State Industry Building)*. Retrieved August 18, 2025, from <https://whc.unesco.org/en/tentativelists/6249/> [in English].
20. UNESCO. (2024). *International list of cultural property under enhanced protection: Statement of provisional inclusion*. Paris: UNESCO [in English].
21. DOCOMOMO International. (2025). *Saving an icon of Kharkiv modernism*. Retrieved August 18, 2025, from <https://docomomo.com/saving-an-icon-of-kharkiv-modernism/> [in English].
22. Labadi, S. (2010). World heritage, authenticity and post-authenticity: International and national perspectives. In S. Labadi & C. Long (Eds.), *Heritage and globalisation* (pp. 66–84). Routledge [in English].
23. Van Balen, K. (2008). The Nara grid: An evaluation scheme based on the Nara Document on Authenticity. *APT Bulletin: Journal of Preservation Technology*, 49(2), 39–45 [in English].
24. Stovel, H. (2008). Origins and influence of the Nara document on authenticity. *APT Bulletin: Journal of Preservation Technology*, 39(2/3), 9–17 [in English].
25. Shah, A. A., Chandrasekara, D., & Naeem, A. (2025). Evaluating authenticity in heritage: A quantitative framework. *Protection of Cultural Heritage*, 23, 33–60. <https://doi.org/10.35784/odk.7111> [in English].
26. Kono, T. (2018). Recovery and reconstruction of cultural heritage – The ICOMOS matrix for case studies. In M. Marcinkowska & K. Zalasinska (Eds.), *International conference on reconstruction. The Royal Castle, Warsaw, Poland, 6–8 May 2018* (pp. 38–45) [in English].
27. Theophilos International Scientific Committee of ICOMOS. (2024). *Authenticity from a European perspective: 30 years of the Nara Document on Authenticity: Conference abstracts, 28–29 November 2024, Thessaloniki*. Retrieved August 18, 2025, from <https://theophilos.icomos.org/wp-content/uploads/2024/11/20241128-Abstracts-v3.pdf> [in English].

28. UNESCO World Heritage Centre. (2003). *White City of Tel-Aviv – the Modern Movement* [in English].
29. UNESCO World Heritage Centre. (2008). *Berlin Modernism Housing Estates*. Retrieved from <https://whc.unesco.org/en/list/1239> [in English].
30. UNESCO World Heritage Centre. (2017). *Asmara: A Modernist African City*. Retrieved from <https://whc.unesco.org/en/list/1550> [in English].
31. UNESCO World Heritage Centre. (1996). *Bauhaus and its Sites in Weimar, Dessau and Bernau*. Retrieved from <https://whc.unesco.org/en/list/729/> [in English].
32. UNESCO World Heritage Centre. (2000). *Rietveld Schröderhuis (Rietveld Schröder House)*. Retrieved from <https://whc.unesco.org/en/list/965/> [in English].
33. UNESCO World Heritage Centre. (2001). *Tugendhat Villa in Brno*. Retrieved from <https://whc.unesco.org/en/list/1052> [in English].
34. UNESCO World Heritage Centre. (2016). *The Architectural Work of Le Corbusier, an Outstanding Contribution to the Modern Movement*. Retrieved from <https://whc.unesco.org/en/list/1321> [in English].
35. UNESCO World Heritage Centre. (2011). *Fagus Factory in Alfeld*. <https://whc.unesco.org/en/list/1368> [in English].
36. UNESCO World Heritage Centre. (2014). *Van Nellefabriek*. Retrieved from <https://whc.unesco.org/en/list/1441/> [in English].

Подано до редакції 25.08.2025

Статтю прийнято 05.12.2025

Опубліковано 31.12.2025



№ 38 (2025) С. 75–90
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: <http://naoma-science.kiev.ua>

УДК 75.021:535.37:543.42
ORCID ID: 0000-0003-3835-6312
DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-38-8>

Олена Андріанова
кандидатка хімічних наук,
директорка Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ»,
доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
andria.elena@gmail.com

АНАЛІЗ ФЛУОРЕСЦЕНЦІЇ ХУДОЖНІХ МАТЕРІАЛІВ В УЛЬТРАФІОЛЕТОВОМУ ДІАПАЗОНІ ТА МОЖЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Анотація. *Мета дослідження* – систематизація наукових підходів до аналізу флуоресценції художніх матеріалів у ближньому ультрафіолетовому діапазоні, визначення чинників, що впливають на колір та інтенсивність світіння, а також оцінка можливостей і обмежень цього методу в експертизі творів живопису та графіки. **Методологія** ґрунтується на комплексному підході, що поєднує загальнофілософські й загальнонаукові методи та спирається на ретельний аналіз широкого кола літературних джерел і результати авторських емпіричних досліджень. Особливу увагу приділено характеристикам флуоресценції лакових покриттів, в'язив, пігментів, ґрунтів та основ, а також впливу природних чинників старіння на отримані результати спостережень. **Результати дослідження** свідчать, що характер флуоресценції є комплексним проявом оптичних властивостей компонентів, продуктів їхньої деградації та впливу зовнішніх чинників. Встановлено, що найінтенсивнішу флуоресценцію мають покривні лаки та природні в'язива фарб. Систематизовано флуоресцентні характеристики свинцевого, цинкового та титанового білил, кадмій- і кобальтовмісних пігментів, а також низки органічних барвників. Проаналізовано вплив технології виробництва та наявності домішок на колір і інтенсивність флуоресценції. **Висновки.** Наукова новизна дослідження полягає в систематизації розрізаних літературних даних у поєднанні з авторськими емпіричними спостереженнями, що дало змогу уточнити діагностичні ознаки низки художніх матеріалів і визначити межі інтерпретаційних можливостей методу. Сформовано узагальнену базу характеристик флуоресценції поширених художніх матеріалів, яка може бути використана фахівцями для проведення мистецтвознавчої експертизи, а також реставраторами для попередньої ідентифікації компонентів творів мистецтва, виявлення реставраційних втручань і оцінювання стану їхньої збереженості.

Ключові слова: флуорофори, УФ-випромінювання, в'язива, пігменти, деструкція, реставраційні втручання.

ANALYSIS OF ART MATERIALS FLUORESCENCE IN THE ULTRAVIOLET RANGE AND THE POSSIBILITIES FOR INTERPRETING RESEARCH

Olena Andrianova
PhD in Chemistry,
Director of the Bureau of Scientific and Technical Expertise «ART-LAB»,
Associate Professor, Department of Art Expertise
National Academy of Culture and Arts Management
andria.elena@gmail.com

Abstract. The aim of this study is to systematize scientific approaches to analyzing the fluorescence of art materials in the near-ultraviolet range, to identify the factors affecting its color and intensity, and to evaluate the potential and limitations of the method in the examination of paintings and works on paper. **The methodology** is based on a comprehensive approach that integrates general philosophical and scientific

methods, combining an extensive review of literature with the author's empirical research. The study focused on the fluorescence characteristics of varnish coatings, binding media, pigments, grounds, and painting supports, as well as on the influence of natural aging factors on the results of observations. The findings demonstrate that fluorescence reflects a complex interplay of the optical properties of components, their degradation products, and external factors. It was shown that the most intense fluorescence is exhibited by surface varnishes and natural binding media. The fluorescence characteristics of lead, zinc, and titanium whites, cadmium- and cobalt-based pigments, and a number of organic dyes have been systematized. The impact of production methods and impurities on fluorescence color and intensity has also been analyzed. The scientific novelty of this work lies in the systematization of scattered literature data alongside the author's empirical observations, which allowed us to refine diagnostic features for a number of art materials and outline the interpretative limits of the method. A generalized database of fluorescence characteristics of common art materials has been developed, which can be used by art experts and conservators for the preliminary identification of components in artworks, the detection of restoration interventions, and the evaluation of preservation conditions.

Key words: *fluorophores, UV radiation, binding media, pigments, degradation, restoration interventions.*

Постановка проблеми. Дослідження творів живопису та графіки в ближньому ультрафіолетовому (УФ) діапазоні електромагнітного спектра (320–400 нм) широко застосовуються в експертизі й реставрації з 1920-х рр. [1; 2; 3]. Вони дають змогу встановити ознаки природного старіння та побутування об'єктів, виявити сліди пізніших втручань і здійснити попередню ідентифікацію художніх матеріалів за характером їхньої флуоресценції. Протягом останніх десятиліть було вдосконалено методики УФ-рефлектографічного аналізу та отримання хибнокольорових зображень в УФ-випромінюванні, а також розроблено підходи до застосування методу мультиспектральної візуалізації [1; 4; 5; 6; 7]. Більшість сучасних наукових публікацій зосереджена на технічних аспектах зйомки та описі окремих прикладів застосування методу, тоді як відомості про флуоресцентні властивості основних складових творів живопису й графіки (лаків, в'язив, пігментів фарбового шару, наповнювачів ґрунтів тощо) та чинники, що впливають на їхні характеристики, залишаються несистематизованими. Такий брак узагальнень ускладнює інтерпретацію результатів дослідження флуоресценції художніх матеріалів в ультрафіолетовому діапазоні та знижує точність атрибуції, що зумовлює потребу в комплексному узагальненні сучасних наукових підходів і емпіричних спостережень у цій галузі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблематика застосування ультрафіолетового (УФ) випромінювання під час дослідження творів живопису та графіки відображена в широкому спектрі наукових і методичних праць, які умовно можна поділити на кілька напрямів. Еволюція впровадження методу в дослідницьку та реставраційну практику висвітлена у низці публікацій О. Андріанової, Л. Хікі-Фрідман, Г. Марш, Е. Вебб [1; 2; 8; 9]. Необхідні умови фотофіксації флуоресценції

творів мистецтва, основні підходи до оптимізації та стандартизації процедур отримання зображень, а також вимоги до застосування відповідного обладнання, фотокамер, оптичних фільтрів і референтних шкал детально описані у працях О. Андріанової, Г. Едвардс і М. Оей, Ф. Майрінгера, Дж. Варди та С. Веббер [1, с. 12; 10, с. 6; 11; 12, с. 16–48; 13; 14, с. 43–54]. Можливості застосування методу під час вивчення об'єктів культурної спадщини викладено в статтях А. Пелаготті, Г. Марш, С. Веббер, Р. де ла Пі, К. Трагні [3; 8; 14; 15; 16; 17; 18], а також у розділах монографій Ф. Майрінгера, В. Спенгемана, Б. Стюарт, О. Андріанової, Д. Комеллі [11; 12; 19; 20; 21; 22]. Публікації останніх десятиліть спрямовані на вивчення природи флуоресцентних властивостей художніх матеріалів та впливу на характеристики флуоресценції хімічної природи й структури органічних і неорганічних сполук, а також методів їхнього виробництва [23; 24; 25; 26; 27; 28; 29].

В публікаціях українських авторів О. Андріанової, Т. Тимченко і В. Цитовича основна увага приділяється умовам фотофіксації видимої флуоресценції, збудженої УФ-променями, та можливостям методу [21, с. 28–30; 30, с. 29; 31, с. 24], проте, систематизація інформації про флуоресцентні властивості художніх матеріалів творів живопису та графіки в УФ-випромінюванні досі залишається поза увагою. Ця стаття спрямована на заповнення цієї прогалини.

Мета статті – систематизувати наукові підходи до аналізу флуоресценції художніх матеріалів у ближньому ультрафіолетовому діапазоні (320–400 нм), визначити чинники, що впливають на характер флуоресцентного світіння різних компонентів творів живопису та графіки (лаків, в'язив, пігментів, ґрунтів), а також обґрунтувати можливості й обмеження цього методу для експертного аналізу

та попередньої ідентифікації матеріалів творів мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Згідно з визначенням Р. Радвана [32, с. 18–19], флуоресценція – це вид люмінесценції (випромінювання світла у видимому діапазоні), що виникає при взаємодії певних речовин з електромагнітним випромінюванням, зокрема ближнім ультрафіолетовим (360–400 нм), і триває лише під час його дії. Ультрафіолетова флуоресценція виникає, коли флуорофор (флуоресцентна хімічна сполука, молекула або неорганічний кристал) поглинає УФ-випромінювання, що переводить його у збуджений електронний стан. Подальша релаксація збудженого стану призводить до втрати флуорофором надлишкової електронної енергії: частина енергії збудження втрачається у вигляді тепла або перетворюється на енергію коливальних, а частина випромінюється у вигляді світла з довшою довжиною хвилі, ніж збуджувальне випромінювання [3, с. 2–3; 15, с. 2].

Флуоресценція певної сполуки відбувається на фіксованій довжині хвилі, що не залежить від довжини хвилі поглиненого випромінювання, а інтенсивність флуоресценції прямо пропорційна інтенсивності опромінення [3, с. 2–3; 15, с. 2]. Тому матеріали з однаковими оптичними характеристиками у видимому світлі можуть відрізнятися за кольором та інтенсивністю флуоресценції в УФ-діапазоні [3, с. 2–3; 21, с. 28]. Це дає змогу виявляти та ідентифікувати флуорофори на основі їхніх властивостей збудження та випромінювання. Найбільш флуоресцентними серед художніх матеріалів є хімічні сполуки органічної природи, світіння яких в УФ-діапазоні зумовлене наявністю π -електронів або неспарених (n) електронів, особливо у спряжених та ароматичних системах [15, с. 2]. У випадку неорганічних речовин флуоресценція спостерігається лише в окремих сполуках і найчастіше пов'язана з дефектами кристалічної ґратки, такими як вакансії або наявність домішок [15, с. 2].

Варто зазначити, що ідентифікація складу матеріалів виключно на основі кольору та інтенсивності флуоресценції є неоднозначною і потребує подальшого підтвердження фізико-хімічними методами. Це пов'язано з низкою причин, оскільки характеристики флуоресценції матеріалів творів живопису та графіки залежать від типу джерела УФ-променів, наявності лакового покриття, типу в'язива, хімічного складу та структури пігментів, взаємодії

складових компонентів фарб та їхніх змін у процесі старіння тощо [3; 11, с. 65; 12, с. 47; 18, с. 10], а також індивідуального сприйняття спостерігачем кольору світіння об'єкта [18, с. 10].

Через відносно коротку довжину хвилі УФ-випромінювання має обмежену здатність до проникнення і взаємодіє лише з поверхнею об'єкта, що досліджується [3, с. 3]. Тому аналіз флуоресценції матеріалів творів живопису та графіки доцільно проводити у певній послідовності, звертаючи увагу на такі ключові параметри: наявність і характеристики лакового покриття; локалізацію і особливості пізніх тонувань та реставраційних втручань; флуоресценцію фарбового шару (з урахуванням можливої взаємодії в'язив та пігментів); флуоресцентні властивості ґрунтів; характеристики основ та ознаки побутування творів мистецтва.

Аналіз покриттів. Дослідження в УФ-діапазоні можуть дозволити визначити ступінь рівномірності лакового шару, виявити області видалення та потоншення покриття, а також зробити попередні висновки щодо природи лаку та приблизного часу його нанесення [8, с. 35; 12, с. 47; 21, с. 28–29; 33, с. 295].

Покривні лаки є органічними сполуками, що зазвичай містять кілька флуорофорів, кожен з яких має власні оптичні характеристики випромінювання, тому сумарна флуоресценція має обмежену специфічність. Крім того, флуоресцентні властивості лаків можуть істотно змінюватися унаслідок старіння й деградації, а також за наявності поверхневих забруднень, що значно ускладнює ідентифікацію матеріалів [22, с. 3].

Згідно з літературними даними [3, с. 7; 14, с. 19; 16, с. 68; 21, с. 28–29; 22; 33, с. 294] та нашими спостереженнями більшість нещодавно нанесених лаків у тонкому шарі не мають помітної флуоресценції. У щільніших шарах інтенсивність світіння лакових покриттів зростає, що пояснюється збільшенням концентрації флуорофорів.

Аналіз флуоресценції найпоширеніших природних лаків дав змогу виокремити три основні групи. До першої належать смоляні лаки (дамара, мастикс і сандарак), колір флуоресценції яких може варіюватися від бузково-блакитного до зеленкувато-блакитного [3, с. 7; 16, с. 68; 22]; до другої – лаки на основі згущеної (термообробленої) лляної олії та неочищеного шелаку (жовтувата та жовто-оранжева флуоресценція [3, с. 7; 22, с. 3; 34, с. 103; 35, с. 58]); до

третьої – більшість покриттів на основі очищеного шелаку, що проявляють біло-блакитну або синювато-зелену флуоресценцію [34, с. 103; 36, с. 141]. Покриття на основі бджолиного воску мають жовтувате світіння і з часом набувають оранжевого відтінку [35, с. 57]. Згідно з нашими дослідженнями, для лаків та покриттів синтетичного походження типовою є світло-блакитна або молочно-блакитна флуоресценція. Захисні покриття, що містять УФ-фільтри, залежно від природи добавок, характеризуються яскраво-блакитним світінням або значною абсорбуючою здатністю і виглядають темно-фіолетовими. [21, с. 28–29]. Протягом приблизно десяти років смоли та синтетичні полімери у складі лаків зазнають поступових хімічних змін, пов'язаних із утворенням продуктів окиснення, що спричиняють жовтувате світіння під дією УФ-випромінювання [3, с. 7; 16, с. 68; 33, с. 294].

Внаслідок подальшої деструкції покриття втрачають прозорість і набувають інтенсивнішої жовтої та жовто-зеленої флуоресценції у випадку синтетичних і смоляних лаків відповідно.

Варто зазначити, що аналіз характеру флуоресценції лакового покриття не може вважатися надійним способом ідентифікації лакових матеріалів, що було підтверджено нещодавніми дослідженнями [36].

У випадку, коли точне визначення складу смол є критично важливим, слід застосовувати точніші аналітичні методи, зокрема фізико-хімічний аналіз (ІЧ-спектроскопія, хроматографія тощо).

Пізні тонування живопису. Аналіз творів живопису в ультрафіолетовому випромінюванні широко застосовується для оцінки стану збереженості творів, виявлення реставраційних втручань та пізніх тонувань [8, с. 35; 9, с. 42; 12, с. 47; 21, с. 28–29; 33, с. 295]. Пізніші тонування живопису переважно мають вигляд темних плям. Це пов'язано з тим, що реставраційні втручання виконувалися з використанням інших матеріалів (пігментів і в'язив), які мають менш інтенсивну флуоресценцію порівняно зі старим деградованим лаком та живописним шаром [33, с. 295]. За кольором та інтенсивністю флуоресценції можна визначити ділянки нанесення тонувань або глибину залягання реставрацій у структурі живопису [11, с. 65; 21, с. 28–29; 33, с. 295].

Згідно з нашими дослідженнями, пізні тонування, нанесені менше ніж 30–50 років тому, виглядають темно-фіолетовими. З часом

ці ділянки тьмянішають (втрачають інтенсивність) або маскуються флуоресценцією лакового покриття, тоді їхнє світіння змінюється від блідо-фіолетового до світло-бузкового. Старі реставраційні втручання, виконані понад 80–100 років тому, в УФ-променях зазвичай не ідентифікуються, за винятком випадків, коли стає помітною флуоресценція окремих пігментів, використаних реставратором, які відрізняються від пігментів авторського живопису (наприклад, цинкове білило) [21, с. 28–29]. У такому разі для отримання точної інформації про розташування та кількість пізніх втручань необхідно застосовувати аналіз в інфрачервоному діапазоні спектра та рентгенографічні дослідження.

Фарбовий шар. Аналіз характеру флуоресценції фарбових шарів широко використовується у дослідницькій практиці для попередньої ідентифікації пігментів [8; 11, с. 65–66; 14; 19; 20; 21, с. 28–30]. У ході дослідження творів живопису та графіки слід враховувати низку факторів, що можуть впливати на результати спостереження. Як зазначалося вище, ультрафіолетове випромінювання не має значної проникаючої здатності і поглинається у верхніх шарах лакових покриттів, які переважно характеризуються інтенсивною власною флуоресценцією. Фарби є складними сумішами, у яких характер флуоресценції пігментів значною мірою залежить від типу в'язива, також флуоресценція пігментів може маскуватися за інтенсивного світіння в'язива.

Тому застосування аналізу флуоресценції для попередньої ідентифікації пігментів є найефективнішим у випадках відсутності лакових покриттів та під час дослідження клейових (акварель, гуаш) або темперних фарб з нефлуоресцентним в'язивом.

В'язиво. Найпоширенішим типом в'язива є лляна олія, характеристики флуоресценції якої в УФ-діапазоні вперше були ретельно досліджені на початку 1980-х років [16; 22, с. 4]. Дослідження, проведені Рене де ла Рі [16, с. 68], показали, що інтенсивність флуоресценції шойно висохлої лляної олії є незначною, але з часом вона істотно зростає, а колір флуоресценції поступово змінюється з блакитного на жовтуватий [16, с. 68].

Згідно з даними [37, с. 2] такі зміни пов'язані як з наявністю флуорофорів у складі олії, так і з продуктами її деградації, що утворюються в процесі старіння.

Рослинний і тваринний клеї, білок та жовток яйця мають біло-блакитне світіння

[22, с. 5; 35, с. 54; 38, с. 292]. Флуоресценція протеїновмісних в'язив пов'язана з утворенням флуорофорів внаслідок окиснення амінокислот [37, с. 2].

Наявність більшої кількості здатних до окиснення амінокислот у складі компонентів яйця [37, с. 2] обумовлює інтенсивніше світіння темперних фарб у порівнянні з клейовими. Синтетичні в'язива не флуоресціюють або мають молочно-блакитну флуоресценцію [9, с. 39].

Використання різних типів в'язива відображається на зміні оптичних характеристик фарб (відбивної здатності), однак найбільші відмінності спостерігаються саме за умови аналізу характеру їхньої флуоресценції в УФ-діапазоні.

Більшість неорганічних пігментів та органічних барвників у вигляді порошоків не мають значної флуоресценції [3, с. 7], проте для фарбових сумішей у деяких випадках спостерігається збільшення інтенсивності флуоресцентного випромінювання, хоча ця тенденція не є однозначною. Вплив в'язива на інтенсивність флуоресценції є суттєвим: зокрема, олійні фарби часто характеризуються значно інтенсивнішим світінням пігментів порівняно з яєчною темперою [3, с. 7; 12–13].

На флуоресценцію органічних молекул в'язива фарб (як посилюючи її, так і повністю гасячи) можуть суттєво впливати іони металів у складі деяких пігментів внаслідок утворення хелатних сполук [17, с. 104].

Пігменти фарбового шару. Як зазначалося раніше, флуоресцентні властивості пігментів обумовлюються їхнім хімічним складом, електронною структурою та наявністю мікродомішок. Діоксид титану (TiO_2 , титанове білило) проявляє здатність до абсорбції УФ-променів та, відповідно, до гасіння флуоресценції в'язива фарб [3, с. 7; 21, с. 29–30; 38, с. 292].

Більшість неорганічних жовтих пігментів, а саме: вохра, свинцево-олов'яниста жовта, неаполітанська жовта, масикот, кобальт жовтий в УФ-випромінюванні не проявляють флуоресценції [4, с. 7; 38, с. 292], їхнє світіння обумовлюється флуоресценцією в'язива.

Природний органічний барвник камбоджійська жовта [4, с. 7; 38, с. 292], синтетичні жовті та червоні пігменти на основі азобарвників, синтетичні барвники кармінового та алізаринового ряду також не флуоресціюють [11, с. 66; 39, с. 230].

Згідно з даними досліджень А. Косентіно [4, с. 7; 38, с. 292], кадмій червоний

(сульфід-селенід кадмію) та сурик свинцевий (оксид свинцю) не проявляють флуоресценції в УФ-випромінюванні незалежно від типу в'язива фарб.

Іони перехідних металів відомі своєю здатністю абсорбувати ультрафіолетове випромінювання та пригнічувати флуоресценцію в'язива [3, с. 7]. Тому органічні та неорганічні коричневі, зелені та сині пігменти, що містять марганець, залізо, хром та мідь (Cu) – вохри, марси, умбри, зелена земля (глауконіт), хром зелений (оксид хрому), малахіт, яр-мідянка (ацетат міді), азурит, берлінська лазур, а також зелені та сині барвники фталоціанінового ряду – не флуоресціюють [3, с. 7; 4, с. 7; 17, с. 102; 20, с. 76; 38, с. 292; 40, с. 316]. Чорні пігменти (лампова чорна, палена кістка, графіт тощо), незалежно від типу в'язива чи художнього матеріалу, до складу якого вони входять (фарба, туш, олівець), характеризуються здатністю поглинати УФ-промені [17, с. 102; 38, с. 292; 41] і виглядають темними.

Далі розглянуто флуоресцентні властивості художніх фарб на основі найпоширеніших органічних та неорганічних пігментів.

Білила. До найпоширеніших білих пігментів відносять свинцеве, цинкове та титанове білила, кожне з яких характеризується певними флуоресцентними властивостями.

Флуоресценцію свинцевого білила дослідники Ф. Майрінгер, В. Спенгеман та Б. Стюарт [11, с. 66; 19, с. 162; 20, с. 76] описують як червоно-коричневу або коричнево-рожеву, очевидно, аналізуючи пігмент у вигляді порошку. На це вказують дані, наведені у публікації М. Карден [42, с. 27–28], згідно з якими основний карбонат свинцю у вигляді порошку має рожево-коричневе світіння, проте при змішуванні з лляною олією набуває рожево-білого або блакитно-білого світіння, яке з часом змінюється на біле. У статті А. Косентіно [4, с. 7] колір флуоресценції свинцевого білила описується як блакитний. У літературних джерелах щодо кольору флуоресценції цинкового білила є значні розбіжності: його вказують як жовтий та оранжевий [19, с. 162; 21, с. 29–30; 24; 38, с. 292; 42, с. 27; 43, с. 10], зелений [21, с. 29–30; 23, с. 29–30], світло-зелений або сірувато-зелений [19, с. 162; 20, с. 76], а також блакитний або сіро-бузковий [21, с. 29–30; 23, с. 29–30].

Останні дослідження показали, що характер флуоресценції цинкового білила (ZnO) суттєво залежить від кристалічної структури оксиду цинку, наявності внутрішніх і зовнішніх

кристалічних дефектів у ґратці, присутності мікродомішок та методу виготовлення пігменту [24, с. 16–17; 26, с. 15–18; 44]. Згідно з дослідженнями Н. Палладіно, М. Очеллі [24, с. 16–17; 45] і В. Джонсон [45, с. 149–151], оксид цинку, отриманий непрямим (французьким) методом виробництва, має слабку синю флуоресценцію у ближньому УФ-діапазоні, тоді як пігмент, виготовлений прямим (американським) методом, характеризується яскраво-зеленою або жовто-зеленою флуоресценцією. Жовто-оранжева флуоресценція є характерною для цинкового білила, синтезованого гідротермальним методом [46], або пов'язана з утворенням продуктів деградації оксиду цинку під дією повітря [24].

Проведені нами дослідження дозволили встановити, що фарби на основі свинцевого білила переважно характеризуються яскраво-білим світінням, а в низці живописних творів, виконаних після 1880-х рр., спостерігалася малоінтенсивна рожево-бузкова флуоресценція, що може вказувати на зміни технології виробництва і, відповідно, складу пігменту. Аналіз флуоресценції цинкового білила творів кінця XIX – початку XXI ст. показав, що яскраве жовто-зелене або світло-зелене світіння домінує у фарбах творів з кінця XIX ст. – і до 1930-х років, що може свідчити про пріоритетне використання діоксиду цинку непрямого методу виробництва.

У поодиноких випадках зелену флуоресценцію цинкового білила спостерігали у фарбах творів кінця XX – початку XXI ст. Блакитно-бузкова флуоресценція, типова для цинкового білила прямого методу виробництва (на зміну оптичних характеристик фарби може також впливати флуоресценція в'язива), була зафіксована в живописі кінця 1890-х – середини XX ст. Жовтувате та жовтогаряче світіння спостерігається під час аналізу фарб на основі цинкового білила у творах радянських та українських художників, створених після 1960-х років. Це може пояснюватися особливостями структури оксиду цинку та змінами в методах виробництва пігменту, причому інтенсивність флуоресценції є значно більшою для фарб у творах кінця XX – початку XXI ст. Діоксид титану значно поглинає УФ-випромінювання, тому зі збільшенням умісту титанового білила фарби в УФ-діапазоні візуально темнішають.

Жовті пігменти. Флуоресцентні властивості має низка неорганічних сірковмісних пігментів, а також природний органічний барвник – індійська жовта.

Природні пігменти на основі сульфідів миш'яку – ауріпігмент (As_2S_3) та реальгар (As_4S_4) – проявляють жовтувату флуоресценцію в темперних та олійних фарбах [3, с. 6; 4, с. 7; 38, с. 292]. Однак інтенсивність світіння є значно більшою для ауріпігменту, що пояснюється різним ступенем окиснення миш'яку [3, с. 6].

У низці публікацій зазначено, що фарби на основі сульфиду кадмію (кадмій жовтий, CdS) можуть характеризуватися різними кольорами та інтенсивністю світіння – від тьмяного коричнево-червоного до яскравого червоно-оранжевого [17, с. 105; 38, с. 292; 47, с. 248–249; 48].

Червона флуоресценція пігменту, згідно з дослідженнями М. Туррі [29], Г. В. дер Снікта [48, с. 2602], а також Дж. К. Делейні [49, с. 103–104], зумовлюється дефектами кристалічної ґратки пігменту. Унаслідок деградації фарби на основі сульфиду кадмію можуть демонструвати характерне яскраве червонувато-оранжеве світіння [26, с. 36–38; 27, с. 3422; 48, с. 2609]. Крім того, яскрава оранжева флуоресценція часто є характерною для кадмію лимонного ($CdZnS$), що пояснюється зростанням кількості дефектів у структурі кристалічної ґратки [50] або утворенням флуорофорів унаслідок процесів фотоокиснення [51].

Індійська жовта характеризується яскравим жовтим або жовто-оранжевим світінням [25; 52; 53, с. 32–33], зумовленим високою флуоресцентною активністю її складових.

Наші дослідження показали, що більшість фарб на основі жовтих пігментів не мають помітної флуоресценції. Проаналізовані зразки акварельних та олійних фарб на основі сульфиду кадмію (європейських, радянських та українських виробників) в УФ-випромінюванні виглядають темно-червоними або коричневими, яскрава червоно-оранжева флуоресценція була виявлена для акварельної фарби «Кадмій лимонний» (ДСТ 11481-75).

Під час дослідження фарбових шарів живописних творів було встановлено, що мазки, в яких методом РФА виявлено одночасну присутність кадмію та цинку, мають переважно тьмяно-червоне світіння. Яскрава червоно-оранжева флуоресценція спостерігалася лише в окремих фарбових мазках творів другої половини XX – початку XXI ст. Це дає підстави припустити, що в першому випадку було використано кадмій жовтий (сульфід кадмію, CdS) у суміші з цинковим білилом, а в другому – кадмій лимонний ($CdZnS$). Яскраве

жовто-оранжеве світіння індійської жовтої спостерігається у клейових фарбах (акварель) графічних творів ХІХ ст. У складі олійного живопису цей пігмент нами не був виявлений.

Червоні пігменти. Наведені в літературі дані щодо характеристик світіння фарб на основі червоних пігментів суттєво різняться.

Органічний природний барвник марена демонструє характерну інтенсивну флуоресценцію в усіх типах в'язив, обумовлену наявністю пурпуру у складі пігменту [54], колір випромінювання в літературі описується як оранжевий, оранжево-червоний або червоний [4, с. 7; 37, с. 8; 38, с. 292; 54; 55, с. 86]. Подібне яскраве оранжево-червоне світіння має геранієвий лак (*Geranium lake*), інтенсивні флуоресцентні властивості якого зумовлені флуорофором еозином [56, с. 2].

Як зазначають науковці, натуральні барвники кармінового ряду мають яскраво-рожеве [57, с. 273; 58, с. 26] або блакитне [59, с. 75] світіння, що зумовлене флуоресцентними властивостями барвників родини антрахіноідів [28, с. 841]. Проте в складі фарб світіння є малоінтенсивним, маскується в'язивом і значно зменшується за наявності наповнювачів.

Згідно з даними науковців Ф. Майрінгера [11, с. 66], М. Лонгоні [37, с. 8] і А. Косентіно [38, с. 292], сурик у яєчній темпері має інтенсивне червоно-оранжеве світіння. Фарби на основі кіноварі (сульфіду ртуті) проявляють слабку флуоресценцію, що маскується в'язивом, проте з часом набувають темного червоно-коричневого або червоного світіння [11, с. 66; 17, с. 102; 38, с. 292; 58, с. 31].

Кадмій оранжевий та червоний (сульфіди селеніди кадмію) в олійних фарбах характеризуються слабкою, малоінтенсивною темно-червоною флуоресценцією, що зумовлена дефектами кристалічної ґратки, поверхневими дефектами або наявністю домішок [29; 60].

Згідно з нашими спостереженнями, більшість неорганічних червоних пігментів – сурик, кіновар, кадмій червоний (сульфід-селенід кадмію) – характеризуються малоінтенсивною червоно-оранжевою або темно-червоною флуоресценцією. Виняток становлять червоні залізовмісні пігменти (вохри червоні), які значно поглинають УФ-випромінювання і виглядають темними. Яскраву оранжево-червону флуоресценцію проявляють фарби на основі марени натуральної та синтетичного червоного барвника геранієвого лаку. Інші пігменти на основі органічних барвників, як природних,

так і синтетичних, не мають помітних флуоресцентних властивостей.

Сині пігменти. Згідно з дослідженнями А. Косентіно [38, с. 292], характер світіння пігментів індиго та ультрамарин у темперному (яєчна темпера) та олійному живописі зумовлений флуоресценцією в'язива.

Натомість автори А. Пелаготті, Л. Пеццати та ін. [3, с. 6] зазначають, що олійні та темперні фарби на основі ультрамарину характеризуються синьою флуоресценцією в УФ-випромінюванні, причому інтенсивність світіння більша для природного пігменту, ніж для штучного. Згідно з даними Е. Дженсен [61], штучний ультрамарин характеризується флуоресценцією помірної інтенсивності небесно-блакитного та синьо-зеленого відтінків.

Кобальтовмісні пігменти – смальта ($\text{SiO}_2 \cdot \text{K}_2\text{O} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3 \cdot \text{CoO}$), кобальт синій ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$) та церулеум ($\text{CoO} \cdot \text{SnO}_2$) – характеризуються синьою флуоресценцією [4, с. 7; 3, с. 6], інтенсивність якої прямо пропорційна ступеню окиснення сполук у пігментах [3, с. 6] та є максимальною для церулеуму (містить SnO_2) і кобальту синього (містить Al_2O_3) й мінімальною для смальти (містить K_2O).

Проведені нами дослідження підтверджують літературні дані: усі кобальтовмісні пігменти – смальта, кобальт синій та церулеум – проявляють блакитне (світло-синє) світіння в УФ-випромінюванні. Малоінтенсивна блакитна флуоресценція спостерігається також у хром-кобальтових синьо-зелених фарбах (зменшення інтенсивності світіння пояснюється наявністю іонів хрому, здатних гасити флуоресценцію). Фарби на основі ультрамарину проявляють слабке синє світіння, яке часто маскується флуоресценцією в'язива. Азурит, берлінська лазур та сині барвники фталоціанінового ряду не флуоресціюють.

Фіолетові пігменти. Інформації про флуоресценцію фіолетових пігментів у науковій літературі вкрай мало. У публікації Д. Місдея, Ш. Уокера та Б. Пембертона [43, с. 9] зазначено, що кобальт фіолетовий має тьмяне блідо-фіолетове світіння у ближньому УФ-діапазоні, проте не уточнено, про який саме з відомих кобальтовмісних пігментів (арсенат кобальту, фосфат кобальту чи амоній кобальт фосфат гідрат) йдеться. Наші дослідження показали, що амоній кобальт фосфат гідрат характеризується рожево-фіолетовою флуоресценцією середньої інтенсивності. Для встановлення оптичних характеристик інших кобальтовмісних фіолетових пігментів

в УФ-випромінюванні необхідні подальші дослідження.

УФ-флуоресцентні пігменти. Варто зазначити, що у 1950–1960-х роках в Європі були розроблені та впроваджені у художню практику фарби на основі флуоресцентних пігментів (органічні флуоресцентні барвники, розчинені в полімерах на основі формальдегідної смоли, полівінілхлориду, алкідної смоли тощо) [62]. У Радянському Союзі флуоресцентну гуаш промислово виробляли з 1969 р. згідно з Держстандартом МРТУ 6-14-136-69.

Грунти творів живопису. Характер флуоресценції ґрунтів живописних творів визначається їхнім складом, зокрема типом в'язива (тваринний клей, олія, акрил, полівінілацетат тощо) та наповнювачів.

Крейда (карбонат кальцію, CaCO_3), гіпс (дигідрат сульфату кальцію, $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) та баритове білило (сульфат барію, BaSO_4) в УФ-променях не флуоресціюють [19, с. 162; 20, с. 76], тому ґрунти, що містять значну кількість цих наповнювачів, виглядають темно-фіолетовими. Водночас природна крейда через наявність мікродомішок може проявляти флуоресценцію у широкому діапазоні кольорів – від жовтуватого та червоного до синього чи фіолетового – залежно від родовища видобутку мінералу [12, с. 47; 20, с. 76; 43, с. 9].

Низка публікацій [19, с. 162; 20, с. 76; 63; 64] присвячена аналізу флуоресценції літопону – співосаджені сульфат барію (BaSO_4) і сульфід цинку (ZnS). Дослідження, наведені у статті [64], показали, що флуоресценція зразків літопону, виготовленого наприкінці XIX ст. – у 1920-х роках, характеризується значною варіативністю, що пояснюється відмінностями у процесах синтезу, наявністю мікродомішок та внутрішніми дефектами кристалічної ґратки. Сучасні комерційні зразки літопону та сульфиду цинку (ZnS) не мають помітної флуоресценції [63, с. 30; 64], що пов'язано з удосконаленням процесів виробництва.

Раніше нами був проаналізований характер флуоресценції ґрунтів творів живопису XX – XXI ст. [65, с. 11]. Подальші дослідження дозволили уточнити дані та встановити, що олійні та емульсійні ґрунти на основі свинцевого білила в УФ-променях мають жовто-оранжеве світіння, що може бути пов'язане з флуоресценцією в'язива. Інтенсивність їхнього світіння змінюється від насиченого оранжево-коричневого для ґрунтів у картинах кінця XIX ст. до тьмяного жовто-оранжевого у творах початку XX ст. Характер

флуоресценції ґрунтів на основі цинкового білила пов'язаний з технологією виготовлення оксиду цинку та впливом світіння в'язива: яскраве жовто-зелене світіння домінує у ґрунтах творів кінця XIX ст. – 1930-х років (у поодиноких випадках зелена флуоресценція була виявлена при аналізі авторських ґрунтів творів кінця XX ст.); у другій половині XX ст. спостерігається тьмяно-жовтувате світіння ґрунтів на основі оксиду цинку; наприкінці XX – на початку XXI ст. переважає тьмяна жовто-оранжева флуоресценція.

Олійні, емульсійні та синтетичні ґрунти зі значним вмістом діоксиду титану значно абсорбують УФ-промені і виглядають темними. ґрунти у творах першої половини XX ст., основним наповнювачем яких є літопон, мають переважно інтенсивне світло-жовте світіння.

Основи. Аналіз в УФ-випромінюванні дає змогу встановити характеристики та виявити ознаки деструкції матеріалів основ за характером їхньої флуоресценції, а також визначити наявність покриттів, поверхневих забруднень, біологічних пошкоджень і реставраційних втручань під час дослідження зворотного боку творів живопису та графіки [8; 18; 21; 66].

Поверхневі забруднення та ущільнення бруду на звороті, окрайках чи торцях основ творів мистецтва зазвичай не флуоресціюють, натомість частинки пилу можуть проявляти яскраве молочно-блакитне світіння. Колонії плісняви, ділянки біологічного ураження, спричиненого бактеріями або грибами, а також сліди патьоків і замокань можуть мати білу, жовто-оранжеву, сірувату або бузково-фіолетову флуоресценцію [12, с. 48; 67, с. 2; 68, с. 52; 69, с. 39]. Відмінності у характері флуоресценції матеріалів основ дозволяють виявити ознаки перетягування твору та зміни його розмірів, сліди від зберігання роботи у рамі чи паспарту, встановити наявність реставраційних латок, доповнень та укріплень проривів.

Основи творів живопису. У низці публікацій [8; 66] вказується, що характер флуоресценції полотна може бути використаний для орієнтовного визначення типу волокон та віку текстилю. Згідно з нашими спостереженнями, волокна коноплі, льону та бавовни не мають помітної флуоресценції, а з часом унаслідок деструкції набувають малоінтенсивного жовтуватого світіння, більш вираженого у випадку бавовняних волокон. Із другої половини XX ст. у процесі виробництва основ із бавовняних

волокон широко використовуються оптичні відбілювачі, які характеризуються яскравою молочно-блакитною флуоресценцією [70, с. 322].

Основи з металів та сплавів абсорбують УФ-випромінювання (виглядають темними), дерев'яні дошки та фанерні щити не мають помітної флуоресценції.

Паперові основи графічних творів. Дослідження характеру флуоресценції об'єктів на паперовій основі, зокрема документів, друкованих видань і графіки, дозволяє не лише виявляти сліди побутування та ділянки реставраційних втручань (доповнення втрачених фрагментів, латки, укріплення розривів тощо), а й робити попередні висновки щодо ймовірного складу паперу. Колір та інтенсивність флуоресценції або її відсутність переважно пов'язані з природою волокнистої маси (ганчір'я, однорічні рослини, деревна целюлоза тощо), типом наповнювачів і проклеювання та технологією вибілювання. Проведені раніше нами дослідження [71] і аналіз наукової літератури [18; 72] показали наступне.

Папір, виготовлений до початку XIX ст., в УФ-діапазоні має рівномірне світло-блакитне світіння. Флуоресценція паперу XIX ст. варіюється від жовтуватих до бузкових і сірих відтінків [67, с. 2; 71, с. 24], що пояснюється впровадженням змін у технологію виробництва, зокрема використанням наповнювачів і покриттів. Наприкінці XIX ст. папір в УФ-променях переважно виглядає тьмяно-фіолетовим, що пов'язано з використанням деревної целюлози у паперовій промисловості. З другої половини XX ст. переважає яскраве молочно-блакитне світіння паперу, зумовлене використанням оптичних відбілювачів [68, с. 52; 70, с. 322; 71, с. 24], або насичене

бузково-фіолетове світіння, що є типовим для паперу зі значним вмістом наповнювачів [71, с. 24; 72, с. 638]. Варто зазначити, що сучасний високоякісний художній папір із незначним вмістом наповнювачів, виготовлений з бавовняних волокон, зазвичай має слабе жовтувате світіння. Хоча огляд в УФ-діапазоні не дозволяє однозначно встановити склад паперу, проте цей метод є цінним інструментом для диференціації паперових основ, що виглядають ідентичними у видимому світлі.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. У статті проаналізовано можливість використання ультрафіолетового випромінювання для дослідження творів живопису та графіки і показано, що аналіз у ближньому УФ-діапазоні є ефективним засобом попередньої ідентифікації художніх матеріалів та виявлення реставраційних втручань. Продемонстровано, що характер флуоресценції фарбових шарів визначається комплексною взаємодією в'язив та пігментів і залежить від впливу зовнішніх чинників, зокрема наявності лакових покриттів та їхніх оптичних властивостей.

Окремо підкреслено важливість урахування змін інтенсивності та кольору флуоресценції внаслідок деструкції художніх матеріалів та необхідність підтвердження даних, отриманих при візуальних спостереженнях, фізико-хімічними методами аналізу.

Систематизація флуоресцентних характеристик поширених лаків, в'язив та пігментів, проведена в дослідженні, розширює можливості інтерпретації УФ-зображень та сприяє точнішій діагностиці стану збереженості творів мистецтва, що може мати практичне застосування в дослідницькій та реставраційній практиках.

Список використаних джерел

1. Андріанова О. Б. Еволюція становлення та сучасні тенденції розвитку досліджень творів мистецтва в ультрафіолетовому діапазоні. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. Вип. 1. С. 8–17. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.1>.
2. Hickey-Friedman L. A review of ultra-violet light and examination techniques. *Objects Specialty Group Session: Proceedings of the 30th Annual Meeting* / Eds. V. Greene, P. Griffin. Washington DC : Objects Specialty Group of the American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works, 2002. Vol. 9. P. 161–168.
3. A study of UV fluorescence emission of painting materials / Pelagotti A., Pezzati L., Bevilacqua N. et al. *Non-Destructive Testing and Microanalysis for the Diagnostics and Conservation of the Cultural and Environmental Heritage* : Proceedings of the 8th International Conference (Lecce, Italy, 15–19 May 2005). 2005. P. 1–14. URL: https://aata.getty.edu/permalink/f/egsiir/GETTY_AATA9934098379101551 (дата звернення: 10.08.2025).
4. Cosentino A. Identification of pigments by multispectral imaging; a flowchart method. *Heritage Science*. 2014. Vol. 2, № 1. P. 8. <https://doi.org/10.1186/2050-7445-2-8>.
5. Cosentino A. Practical notes on ultraviolet technical photography for art examination. *Conservar Patriminio*. 2015. Vol. 21. P. 53–62. <https://doi.org/10.14568/cp2015006>.

6. Dyer J., Verri G., Cupitt J. *Multispectral Imaging in Reflectance and Photo-induced Luminescence modes: A User Manual*. London : British Museum, 2013. 184 p. URL: <https://www.britishmuseum.org/pdf/charisma-multispectral-imaging-manual-2013.pdf> (дата звернення: 10.08.2025).
7. Paolini C. The diagnostic technique of False Colour and the application of Artificial Intelligence for its interpretation. *FINAIS Collection* / Eds. R. Kunz and A. Ghazarian. Zurigo : Finais, 2022. Vol. 3. С. 15–17.
8. Marsh G. S. The use of ultraviolet radiation in the examination of works of art, artefacts, and informational resources. *ICCM Bulletin*, 1978, 4(2–3), 29–40. <https://doi.org/10.1179/iccm.1978.4.2-3.005>.
9. Webb E. K. UV-Induced Visible Luminescence for Conservation Documentation / *Luminiscencia visible inducida por UV para la documentaciyn en conservaciyn. UV-Vis Luminescence Imaging Techniques / Técnicas de imagen de luminiscencia UV-Vis*. Valencia : Editorial Universitat Politècnica de València, 2020. С. 35–60.
10. Edwards G., Oey M. Digital imaging workflow for treatment documentation. 3rd ed. Conservation Division, Preservation Directorate, Library of Congress, 2018. 201 p. URL: <https://www.loc.gov/preservation/resources/ImageDoc/Docs/Digital%20Imaging%20Workflow.pdf> (дата звернення: 10.08.2025).
11. Mairinger F. The ultraviolet and fluorescence study of paintings and manuscripts. *Radiation in Art and Archeometry* / Eds. D.C. Creagh, D.A. Bradley. Amsterdam : Elsevier, 2000. P. 56–75. <https://doi.org/10.1016/b978-044450487-6/50050-x>.
12. Mairinger F. UV-, IR- and X-ray imaging. *Non-destructive micro analysis of cultural heritage materials* / Eds. K. Janssens and R. Van Grieken. Antwerp : Elsevier Science, 2004. С. 15–71. [https://doi.org/10.1016/s0166-526x\(04\)80006-0](https://doi.org/10.1016/s0166-526x(04)80006-0).
13. The AIC guide to digital photography and conservation documentation / Warda J., Frey F., Heller D. et al. 3rd ed. Washington : American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2017. 223 с.
14. Webber S. L. Technical Imaging of Paintings. *Art Conservator. Williamstown Art Conservation Center Technical Bulletin*. 2008. Vol. 3, № 1. P.19–22.
15. De la Rie E. R. Fluorescence of paint and varnish layers (Part I). *Studies in Conservation*. 1982. Vol. 27, № 1. P. 1–7. <https://doi.org/10.1179/sic.1982.27.1.1>.
16. De la Rie E. R. Fluorescence of paint and varnish layers (Part II). *Studies in Conservation*. 1982. Vol. 27, № 2. P. 65–69. <https://doi.org/10.1179/sic.1982.27.2.65>.
17. De la Rie E. R. Fluorescence of paint and varnish layers (Part III). *Studies in Conservation*. 1982. Vol. 27, № 3. P. 102–108. <https://doi.org/10.1179/sic.1982.27.3.102>.
18. Tragni C. The Use of Ultraviolet-Induced Visible Fluorescence for Examination of Photographs. Capstone Research Project, Advanced Residency Program in Photograph Conservation, Third Cycle 2003–2005. Rochester : George Eastman House : Image Permanence Institute, 2005. 116 с.
19. Spengeman W. F. Chapter 2.8. Pigments. *Paint Testing Manual: Physical and Chemical Examination of Paints, Varnishes, Lacquers, and Colors*. 13th Ed. / Eds. H. A. Gardner and G. G., Sward. Philadelphia : ASTM International, 1972. p. 150–164.
20. Stuart B. H. Light Examination and Microscopy. *Analytical techniques in materials conservation* / B. H. Stuart. Chichester : John Wiley & Sons, 2007. P. 72–108. <https://doi.org/10.1002/9780470060520.ch3>.
21. Андріанова О. Технологічні дослідження в структурі мистецтвознавчої експертизі. *Український мистецтвознавчий дискурс : колективна монографія* / за заг. ред. В. В. Карпова ; НАКККІМ. Рига : Baltija Publishing, 2020. С. 20–70.
22. Fluorescence of Binders and Varnishes Used in Paintings. Springer Series on Fluorescence / Comelli D., Melo M. J., Romani A. et al. Cham : Springer, 2025. https://doi.org/10.1007/4243_2025_52.
23. Johnson V., Colbourne J., Nicholson K. A Digital Imaging Tool for Identifying Photoactive Zinc Oxide Watercolor Pigments. *The Book and Paper Group Annual of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*. 2021. Vol. 40. P. 27–43.
24. An analytical survey of zinc white historical and modern artists' materials / Palladino, N., Ocellli, M., Wallez, G. et al. *Heritage Science*, 2024. Vol. 12, № 1. Article number 47. <https://doi.org/10.1186/s40494-023-01082-4>.
25. Optical and theoretical investigation of Indian yellow (euxanthic acid and euxanthone) / De Fonjaudran Ch. M., Acocella A., Accorsi G. et al. *Dyes and Pigments*. 2017. Vol. 144. P. 234–241. <https://doi.org/10.1016/j.dyepig.2017.05.034>.
26. Luminescent inorganic pigments used in ancient and modern times / Gonzalez V., Gourier D., Wallez G. et al. *Molecular Luminescence in Cultural Heritage*. Springer Series on Fluorescence / Romani A., Nevin A., Comelli D., Melo M. J. (eds.). Cham : Springer, 2023. P. 1–45. https://doi.org/10.1007/4243_2022_43.
27. Degradation of cadmium yellow paint: new evidence from photoluminescence studies of trap states in Picasso's *Femme (Époque des "Demoiselles d'Avignon")* / Comelli D., MacLennan D., Ghirardello M. *Analytical Chemistry*. 2019. Vol. 91, № 5. P. 3421–3428. <https://doi.org/10.1021/acs.analchem.8b04914>.

28. Fluorescence spectroscopy: a powerful technique for the noninvasive characterization of artwork / Romani A., Clementi C., Miliani C., Favaro G. *Accounts of Chemical Research*. 2010. Vol. 43, № 6. P. 837–846. <https://doi.org/10.1021/ar900291y>.
29. Near-infrared luminescence of cadmium pigments: In situ identification and mapping in paintings / Thoury M., Delaney J. K., De La Rie E. R. et. al. *Applied Spectroscopy*. 2011. Vol. 65, № 8. P. 939–951. <https://doi.org/10.1366/11-06230>.
30. Тимченко Т.Р. Експертиза творів образотворчого мистецтва: живопис (історія та методологія) : навч. посіб. Київ : НАКККіМ, 2017. 120 с.
31. Цитович В.І. Експертиза творів образотворчого мистецтва: живопис : (методологія та практика) : навч. посіб. Київ : НАКККіМ, 2018. 232 с.
32. Multi-step Approach for Characterization of Artworks Based on Hyperspectral Imaging and Complementary Techniques / Radvan R., Ratoiu L., Corcea I. M. et. al. *Proceedings of the 11th International Conference on Developments in eSystems Engineering (DeSE)* (Cambridge, UK, 02–05 Sept. 2018). 2018. <https://doi.org/10.1109/dese.2018.00025>.
33. MacBeth R., Breare C. The technical examination and documentation of easel paintings. Conservation of easel paintings / Eds. J. H. Stoner and R. Rushfield. London : Routledge, 2020. С. 302–321.
34. Norbutus A. J. Technical Investigation of the Materials and Methods Utilized in a Copy of a 17th Century Dutch Genre Painting: Gerrit Dou's "Man Interrupted at His Writing" (1635). Doctoral Diss. ProQuest, 2008. 217 с.
35. Koob S. Obsolete Fill Materials Found on Ceramics. *Journal of the American Institute for Conservation*. 1998. Vol. 37, № 1. P. 49–67. <https://doi.org/10.2307/3179911> 10.2307/3179911.
36. Rogge C. E., Lough K. Fluorescence fails: analysis of UVA-induced visible fluorescence and false-color reflected UVA images of tintype varnishes do not discriminate between varnish materials. *Journal of the American Institute for Conservation*. 2016. Vol. 55, № 2. P. 138–147. <https://doi.org/10.1080/01971360.2016.1155813>.
37. Longoni M., Cacciola E. S., Bruni S. UV-excited fluorescence as a basis for the in-situ identification of natural binders in historical painting: a critical study on model samples. *Chemosensors*. 2022. Vol. 10, № 7. Article 256. <https://doi.org/10.3390/chemosensors10070256>.
38. Cosentino A. Effects of different binders on technical photography and infrared reflectography of 54 historical pigments. *International Journal of Conservation Science*. 2015. Vol. 6, № 3. P. 287–298.
39. Aysha T., Elsedik M. S. Recent advances of functional fluorescent dyes: textile and non-textile applications. *Egyptian Journal of Chemistry*. 2025. Vol. 68, № 10. P. 227–261. <https://doi.org/10.21608/ejchem.2025.348628.11071>.
40. Puchtler H., Sweat F., Gropp S. An investigation into the relation between structure and fluorescence of azo dyes. *Journal of the Royal Microscopical Society*. 1967. Vol. 87, № 3–4. P. 309–328. <https://doi.org/10.1111/j.1365-2818.1967.tb04513.x>.
41. Pfaff G. Carbon black pigments. *Physical Sciences Reviews*. 2022. Vol. 7, № 2. P. 109–125. <https://doi.org/10.1515/psr-2020-0152>.
42. Carden M. L. Use of ultraviolet light as an aid to pigment identification. *APT Bulletin: The Journal of Preservation Technology*. 1991. Vol. 23, № 3. P. 26–37. <https://doi.org/10.2307/1504337>.
43. Measday D., Walker C., Pemberton B. A summary of ultra-violet fluorescent materials relevant to Conservation. *AICCM National Newsletter*, 2017, № 137, P. 1–17. URL: <https://primastoria.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/03/uv-relevant-to-conservation.pdf> (дата звернення: 10.08.2025).
44. Photoluminescence properties of zinc oxide in paints: a study of the effect of self-absorption and passivation / Clementi C., Rosi F., Romani A. et. al. *Applied Spectroscopy*. 2012. Vol. 66, № 10. P. 1233–1241. <https://doi.org/10.1366/12-06643>.
45. Johnson V. Ultraviolet-induced fluorescence and photo-degradation in zinc oxide watercolour paints: Ph.D. diss. / Northumbria University, Newcastle Upon Tyne, United Kingdom, 2020. 224 p. URL: <http://nrl.northumbria.ac.uk/id/eprint/44076/> (дата звернення: 10.08.2025).
46. Djurišić A. B., Leung Y. H., Tam K. H. et. al. Green, yellow, and orange defect emission from ZnO nanostructures: Influence of excitation wavelength / Djurišić A. B., Leung Y. H., Tam K. H. et. al. *Applied Physics Letters*. 2006. Vol. 88. P. 103–107. <https://doi.org/10.1063/1.2182096>.
47. MOLAB, a mobile facility suitable for non-invasive in-situ investigations of early and contemporary paintings: case study – Victory Boogie Woogie (1942–1944) by Piet Mondrian / Miliani C., Sgamellotti A., Kahrim K., et. al. *ICOM-CC Triennial Meeting*. 2008. P. 244–251.
48. Van der Snickt G., Dik J., Cotte M. et. al. Characterization of a degraded cadmium yellow (CdS) pigment in an oil painting by means of synchrotron radiation based X-ray techniques. *Analytical Chemistry*. 2009. Vol. 81, № 7. P. 2600–2610. <https://doi.org/10.1021/ac802518z>.
49. Delaney, J. K. Photo-luminescence imaging spectroscopy for polychrome objects. *UV-Vis Luminescence Imaging Techniques/Técnicas de imagen de luminiscencia UV-Vis* / Eds. Eds. Marcello Picollo, Maartje Stols-Witlox and Laura Fuster-Lypez. València : Universitat Politècnica de València, 2019. № 1. P. 103–118. https://doi.org/10.4995/360_2019.110002.

50. Degradation of CdS yellow and orange pigments: A preventive characterization of the process through pump–probe, reflectance / Pisu F. A., Pier Carlo Ricci, Porcu S. et. al. *X-ray diffraction, and Raman spectroscopy. Materials*. 2022. Vol. 15, № 16. Article number 5533. <https://doi.org/10.3390/ma15165533>.
51. Monico L., Chieli A., De Meyer S. et. al. Role of the relative humidity and the Cd/Zn stoichiometry in the photooxidation process of cadmium yellows (CdS/Cd_{1-x}Zn_xS) in oil paintings / Monico L., Chieli A., De Meyer S. et. al. *Chemistry – A European Journal*. 2018. Vol. 24, № 45. P. 11584–11593. <https://doi.org/10.1002/chem.201801503>.
52. Isacco E., Darrah J. The Ultraviolet-Infrared Method of Analysis, a Scientific Approach to the Study of Indian Miniatures. *Artibus Asiae*. 1993. Vol. 53, № 3/4. P. 470. <https://doi.org/10.2307/3250528>.
53. Indian yellow / Baer N. S. et. al. *Artists' Pigments: A Handbook of their History and Characteristics, Vol. 1* / Ed. R. L. Feller. Cambridge : Cambridge University Press, 1986. P. 17–361.
54. Multi-technique characterisation of commercial alizarin-based lakes / Pronti L., Mazzitelli J.-B., Bracciale M. P. et. al. *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*. 2018. Vol. 200. P. 10–19. <https://doi.org/10.1016/j.saa.2018.04.008>.
55. Kirby J., Spring M., Higgitt C. The Technology of Red Lake Pigment Manufacture: Study of the Dyestuff Substrate. *National Gallery Technical Bulletin*. 2005. Vol. 26. P. 71–87.
56. The issue of eosin fading: A combined spectroscopic and mass spectrometric approach applied to historical lakes / Sabatini F., Eis E., Degano I. et. al. *Dyes and Pigments*. 2020. Vol. 180. Article number 108436. <https://doi.org/10.1016/j.dyepig.2020.108436>.
57. Schweppe H., Roosen-Runge H. Carmine – cochineal carmine and kermes carmine. *Artists' Pigments: A Handbook of their History and Characteristics, Vol. 1* / Ed. R. L. Feller. Cambridge : Cambridge University Press, 1986. C. 255–283.
58. Fiske B., Morenus L. S. Ultraviolet and infrared examination of Japanese woodblock prints: identifying reds and blues. *The Book and Paper Group Annual*. 2004. Vol. 23. P. 21–32.
59. Kirby J., Spring M., Higgitt C. The Technology of Eighteenth- and Nineteenth-Century Red Lake Pigments. *National Gallery Technical Bulletin*. 2007. Vol. 28. P. 69–87.
60. Deeper insights into the photoluminescence properties and (photo)chemical reactivity of cadmium red (CdS_{1-x}Se_x) paints in renowned twentieth century paintings by state-of-the-art investigations at multiple length scales / Monico L., Rosi F., Vivani R. et. al. *Eur. Phys. J. Plus*. 2022. Vol. 137. Article number 311. <https://doi.org/10.1140/epjp/s13360-022-02447-7>.
61. Jensen E. L. Ultramarine Blue Pigment, Synthetic [Електронний ресурс] / McCrone Research Institute. URL: <https://www.mccrone.com/mm/ultramarine-blue-pigment-synthetic/> (дата звернення: 10.08.2025).
62. Winter S. De. Conservation problems with paintings containing fluorescent layers of paint. *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*. 2010. URL: <https://doi.org/10.4000/ceroart.1659>.
63. On the discovery of an unusual luminescent pigment in Van Gogh's painting "Les bretonnes et le pardon de pont Aven" / Comelli D., Nevin A., Brambilla A. et al. *Applied Physics A*. 2012. Vol. 106, № 1. P. 25–34. <https://doi.org/10.1007/s00339-011-6665-9>.
64. Multianalytical study of historical luminescent lithopone for the detection of impurities and trace metal ions / Bellei S., Nevin A., Cesaratto A. et al. *Analytical Chemistry*. 2015. Vol. 87, № 12. P. 6049–6056. <https://doi.org/10.1021/acs.analchem.5b00560>.
65. Андріанова, О. Б., & Біскулова, С. О. Грунти живописних творів ХХ–ХХІ ст. Дослідження, аналіз, можливості датування. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2022. Вип. 4. С. 6–13. <https://doi.org/10.32782/uad.2022.4.1>.
66. Andrew S. R., Eastop D. Using ultra-violet and infra-red techniques in the examination and documentation of historic textiles. *The Conservator*. 1994. Vol. 18, № 1. P. 50–56. <https://doi.org/10.1080/01410096.1994.9995084>.
67. Simpson-Grant M. The Use of Ultraviolet Induced Visible-Fluorescence in the Examination of Museum Objects: Part II. *Conserve O Gram*. 2000. № 1/10. 4 p.
68. Davies A. *Digital Ultraviolet and Infrared Photography*. Focal Press, 2017. 200 p.
69. Cohn M. B. A Hazard of Float Washing: Regeneration of Papersizing. *The Book and Paper Group Annual*. 1982. Vol. 1. Washington : American Institute for Conservation. P. 31–49. URL: <https://cool.culturalheritage.org/coolaic/sg/bpg/annual/v01/bpga01-07.pdf> (дата звернення: 10.08.2025).
70. Craddock P. T. *Scientific investigation of copies, fakes and forgeries*. Oxford ; Burlington, MA : Elsevier ; Butterworth-Heinemann, 2009. 628 p.
71. Андріанова О., Біскулова С., Борисенко М. Технологічне дослідження як складова експертизи при атрибуції та реставрації творів мистецтва на паперовій основі. *Сучасні проблеми консервації і реставрації пам'яток мистецтва та писемної культури на пергаментній і паперовій основах : матеріали доповідей Першої міжнародної науково-практичної конференції* (23 лист. 2018, Львів). Львів : УАД, 2018. С. 23–31.
72. Tholl J. Ultraviolet in Court: Its Use Is No Longer for Experts Only. *American Bar Association Journal*. 1951, Vol. 37. № 8. P. 591–639. URL: <http://www.jstor.org/stable/25717738> (дата звернення: 10.08.2025).

References

1. Andrianova, O.B. (2024). Evoliutsiia stanovlennia ta suchasni tendentsii rozvytku doslidzhen tvoriv mystetstva v ultrafioletovomu diapazoni [Evolution of formation and current trends in the development of art research in the ultraviolet range]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs* [Ukrainian Art Discourse], 1, 8–17. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.1> [in Ukrainian].
2. Hickey-Friedman, L. (2002). A review of ultra-violet light and examination techniques. In V. Greene & P. Griffin (Eds.), *Objects Specialty Group Session: Proceedings of the 30th Annual Meeting* (Vol. 9, pp. 161–168). Objects Specialty Group of the American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works [in English].
3. Pelagotti, A., Pezzati, L., Bevilacqua, N., Vascotto, V., Reillon, V., & Daffaral, C. (2005). A study of UV fluorescence emission of painting materials. In *Non-Destructive Testing and Microanalysis for the Diagnostics and Conservation of the Cultural and Environmental Heritage: Proceedings of the 8th International Conference* (Lecce, Italy, 15–19 May 2005) (pp. 1–14). Retrieved from https://aata.getty.edu/permalink/f/egsiir/GETTY_AATA9934098379101551 [in English].
4. Cosentino, A. (2014). Identification of pigments by multispectral imaging: A flowchart method. *Heritage Science*, 2(1), 8. <https://doi.org/10.1186/2050-7445-2-8> [in English].
5. Cosentino, A. (2015). Practical notes on ultraviolet technical photography for art examination. *Conservar Patriminio*, 21, 53–62. <https://doi.org/10.14568/cp2015006> [in English].
6. Dyer, J., Verri, G., & Cupitt, J. (2013). *Multispectral imaging in reflectance and photo-induced luminescence modes: A user manual*. British Museum. Retrieved from <https://www.britishmuseum.org/pdf/charisma-multispectral-imaging-manual-2013.pdf> [in English].
7. Paolini, C. (2022). The diagnostic technique of False Colour and the application of Artificial Intelligence for its interpretation. In R. Kunz & A. Ghazarian (Eds.), *FINAIS Collection* (Vol. 3, pp. 15–17). Finais [in English].
8. Marsh, G. S. (1978). The use of ultraviolet radiation in the examination of works of art, artefacts, and informational resources. *ICCM Bulletin*, 4(2–3), 29–40. <https://doi.org/10.1179/iccm.1978.4.2-3.005> [in English].
9. Webb, E. K. (2020). UV-induced visible luminescence for conservation documentation [Luminiscencia visible inducida por UV para la documentaciyn en conservaciyn]. In *UV-Vis luminescence imaging techniques* [Técnicas de imagen de luminiscencia UV-Vis] (pp. 35–60). Editorial Universitat Politècnica de València [in English and Spanish].
10. Edwards, G., & Oey, M. (2018). *Digital imaging workflow for treatment documentation* (3rd ed.). Conservation Division, Preservation Directorate, Library of Congress. Retrieved from <https://www.loc.gov/preservation/resources/ImageDoc/Docs/Digital%20Imaging%20Workflow.pdf> [in English].
11. Mairinger, F. (2000). The ultraviolet and fluorescence study of paintings and manuscripts. In D.C. Creagh, & D.A. Bradley (Eds.), *Radiation in art and archeometry* (pp. 56–75). Elsevier. <https://doi.org/10.1016/b978-044450487-6/50050-x> [in English].
12. Mairinger, F. (2004). UV-, IR- and X-ray imaging. In K. Janssens, & R. Van Grieken (Eds.), *Non-destructive micro analysis of cultural heritage materials* (pp. 15–71). Elsevier Science. [https://doi.org/10.1016/s0166-526x\(04\)80006-0](https://doi.org/10.1016/s0166-526x(04)80006-0) [in English].
13. Warda, J., Frey, F., Heller, D., Kushel, D., Vitale, T., & Weaver, G. (2017). *The AIC guide to digital photography and conservation documentation* (3rd ed.). American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works [in English].
14. Webber, S. L. (2008). Technical imaging of paintings. *Art Conservator: Williamstown Art Conservation Center Technical Bulletin*, 3(1), 19–22 [in English].
15. De la Rie, E. R. (1982a). Fluorescence of paint and varnish layers (Part I). *Studies in Conservation*, 27(1), 1–7. <https://doi.org/10.1179/sic.1982.27.1.1> [in English].
16. De la Rie, E. R. (1982b). Fluorescence of paint and varnish layers (Part II). *Studies in Conservation*, 27(2), 65–69. <https://doi.org/10.1179/sic.1982.27.2.65> [in English].
17. De la Rie, E. R. (1982c). Fluorescence of paint and varnish layers (Part III). *Studies in Conservation*, 27(3), 102–108. <https://doi.org/10.1179/sic.1982.27.3.102> [in English].
18. Tragni, C. (2005). *The use of ultraviolet-induced visible fluorescence for examination of photographs* (Capstone Research Project, Advanced Residency Program in Photograph Conservation, Third Cycle 2003–2005). George Eastman House, Image Permanence Institute [in English].
19. Spengeman, W. F. (1972). Chapter 2.8. Pigments. In H. A. Gardner & G. G. Sward (Eds.), *Paint testing manual: Physical and chemical examination of paints, varnishes, lacquers, and colors* (13th ed., pp. 150–164). ASTM International [in English].
20. Stuart, B. H. (2007). Light examination and microscopy. In B. H. Stuart, *Analytical techniques in materials conservation* (pp. 72–108). John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9780470060520.ch3> [in English].
21. Andrianova, O. (2020). Tekhnolohichni doslidzhennia v strukturii mystetstvoznavchoi ekspertyzi [Technological research in the structure of art expertise]. In V. V. Karpov (Ed.), *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs* [kolektyvna monohrafiia] [Ukrainian art discourse: collective monograph] (pp. 20–70). Izdavneciba «Baltija Publishing» [in Ukrainian].

22. Comelli, D., Melo, M. J., Romani, A., Martinelli, E., & Nevin, A. (2025). Fluorescence of binders and varnishes used in paintings. *Springer Series on Fluorescence*. Springer. https://doi.org/10.1007/4243_2025_52 [in English].
23. Johnson, V., Colbourne, J., & Nicholson, K. (2021). A digital imaging tool for identifying photoactive zinc oxide watercolor pigments. *The Book and Paper Group Annual of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*, 40, 27–43 [in English].
24. Palladino, N., Occelli, M., Wallez, G., Coquinot, Y., Lemasson, Q., Pichon, L., Stankic, S., Etagens, V., & Salvant, J. (2024). An analytical survey of zinc white historical and modern artists' materials. *Heritage Science*, 12(1), Article 47. <https://doi.org/10.1186/s40494-023-01082-4> [in English].
25. De Fonjaudran, C. M., Acocella, A., Accorsi, G., Tamburini, D., Verri, G., Rava, A., Whittaker, S., Zerbetto, F., & Saunders, D. (2017). Optical and theoretical investigation of Indian yellow (euxanthic acid and euxanthone). *Dyes and Pigments*, 144, 234–241. <https://doi.org/10.1016/j.dyepig.2017.05.034> [in English].
26. Gonzalez, V., Gourier, D., Wallez, G., Calligaro, T., Artesani, A., Rosi, F., Romani, A., Grazia, Ch., Miliani, C., Monico, L., Comelli, D., & Ghirardello, M. (2023). Luminescent inorganic pigments used in ancient and modern times. In A. Romani, A. Nevin, D. Comelli, & M. J. Melo (Eds.), *Molecular luminescence in cultural heritage* (pp. 1–45). Springer. https://doi.org/10.1007/4243_2022_43 [in English].
27. Comelli, D., MacLennan, D., Ghirardello, M., Phenix, A., Schmidt Patterson, C., Khanjian, H., ... Nevin, A. (2019). Degradation of cadmium yellow paint: New evidence from photoluminescence studies of trap states in Picasso's *Femme (Époque des "Demoiselles d'Avignon")*. *Analytical Chemistry*, 91(5), 3421–3428. <https://doi.org/10.1021/acs.analchem.8b04914> [in English].
28. Romani, A., Clementi, C., Miliani, C., & Favaro, G. (2010). Fluorescence spectroscopy: A powerful technique for the noninvasive characterization of artwork. *Accounts of Chemical Research*, 43(6), 837–846. <https://doi.org/10.1021/ar900291y> [in English].
29. Thoury, M., Delaney, J. K., De La Rie, E. R., Palmer, M., Morales, K., & Krueger, J. (2011). Near-infrared luminescence of cadmium pigments: In situ identification and mapping in paintings. *Applied Spectroscopy*, 65(8), 939–951. <https://doi.org/10.1366/11-06230> [in English].
30. Tymchenko, T. R. (2017). *Ekspertyza tvoriv obrazotvorchoho mystetstva: zhyvopys (istoriia ta metodolohiia)* [Examination of works of fine art: painting (history and methodology)]. NAKKKiM [in Ukrainian].
31. Tsytoych, V. I. (2018). *Ekspertyza tvoriv obrazotvorchoho mystetstva: zhyvopys (metodolohiia ta praktyka)* [Examination of works of fine art: painting (methodology and practice)]. NAKKKiM [in Ukrainian].
32. Radvan, R., Ratoi, L., Corcea, I. M., Chelmus, A., Angheluta, L., & Marinescu, D. (2018). Multi-step approach for characterization of artworks based on hyperspectral imaging and complementary techniques. In *Proceedings of the 11th International Conference on Developments in eSystems Engineering (DeSE)* (Cambridge, UK, 2–5 Sept.). <https://doi.org/10.1109/dese.2018.00025> [in English].
33. MacBeth, R., & Breare, C. (2020). The technical examination and documentation of easel paintings. In J. H. Stoner & R. Rushfield (Eds.), *Conservation of easel paintings* (pp. 302–321). [in English].
34. Norbutus, A. J. (2008). *Technical investigation of the materials and methods utilized in a copy of a 17th century Dutch genre painting: Gerrit Dou's "Man Interrupted at His Writing" (1635)* [Doctoral dissertation]. ProQuest. [in English].
35. Koob, S. (1998). Obsolete fill materials found on ceramics. *Journal of the American Institute for Conservation*, 37(1), 49–67. <https://doi.org/10.2307/3179911> [in English].
36. Rogge, C. E., & Lough, K. (2016). Fluorescence fails: Analysis of UVA-induced visible fluorescence and false-color reflected UVA images of tintype varnishes do not discriminate between varnish materials. *Journal of the American Institute for Conservation*, 55(2), 138–147. <https://doi.org/10.1080/01971360.2016.1155813> [in English].
37. Longoni, M., Cacciola, E. S., & Bruni, S. (2022). UV-excited fluorescence as a basis for the in-situ identification of natural binders in historical painting: A critical study on model samples. *Chemosensors*, 10(7), Article 256. <https://doi.org/10.3390/chemosensors10070256> [in English].
38. Cosentino, A. (2015). Effects of different binders on technical photography and infrared reflectography of 54 historical pigments. *International Journal of Conservation Science*, 6(3), 287–298 [in English].
39. Aysha, T., & Elsedik, M. S. (2025). Recent advances of functional fluorescent dyes: Textile and non-textile applications. *Egyptian Journal of Chemistry*, 68(10), 227–261. <https://doi.org/10.21608/ejchem.2025.348628.11071> [in English].
40. Puchtler, H., Sweat, F., & Gropp, S. (1967). An investigation into the relation between structure and fluorescence of azo dyes. *Journal of the Royal Microscopical Society*, 87(3–4), 309–328. <https://doi.org/10.1111/j.1365-2818.1967.tb04513.x> [in English].
41. Pfaff, G. (2022). Carbon black pigments. *Physical Sciences Reviews*, 7(2), 109–125. <https://doi.org/10.1515/psr-2020-0152> [in English].
42. Carden, M. L. (1991). Use of ultraviolet light as an aid to pigment identification. *APT Bulletin: The Journal of Preservation Technology*, 23(3), 26–37. <https://doi.org/10.2307/1504337> [in English].
43. Measday, D., Walker, C., & Pemberton, B. (2017). A summary of ultra-violet fluorescent materials relevant to conservation. *AICCM National Newsletter*, 137, 1–17. Retrieved from <https://primastoria.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/03/uv-relevant-to-conservation.pdf>

44. Clementi, C., Rosi, F., Romani, A., Vivani, R., Brunetti, B. G., & Miliani, C. (2012). Photoluminescence properties of zinc oxide in paints: A study of the effect of self-absorption and passivation. *Applied Spectroscopy*, 66(10), 1233–1241. <https://doi.org/10.1366/12-06643> [in English].
45. Johnson, V. (2020). *Ultraviolet-induced fluorescence and photo-degradation in zinc oxide watercolour paints* [PhD dissertation, Northumbria University]. Newcastle upon Tyne, UK. Retrieved from <http://nrl.northumbria.ac.uk/id/eprint/44076/> [in English].
46. Djurišić, A. B., Leung, Y. H., Tam, K. H., Ding, L., Ge, W. K., Chen, H. Y., & Gwo, S. (2006). Green, yellow, and orange defect emission from ZnO nanostructures: Influence of excitation wavelength. *Applied Physics Letters*, 88, 103 Djurišić A. B., Leung Y. H., Tam K. H. et. al. 107. <https://doi.org/10.1063/1.2182096> [in English].
47. Miliani, C., Sgamellotti, A., Kahrim, K., Brunetti, B., Aldovandri, A., van Bommel, M. R., van den Berg, K. J., & Janssen, H. (2008). MOLAB, a mobile facility suitable for non-invasive in-situ investigations of early and contemporary paintings: Case study – Victory Boogie Woogie (1942–1944) by Piet Mondrian. *ICOM-CC Triennial Meeting* (244–251) [in English].
48. Van der Snickt, G., Dik, J., Cotte, M., Janssens, K., Jaroszewicz, J., De Nolf, W., Groenewegen, J., & Van der Loeff, L. (2009). Characterization of a degraded cadmium yellow (CdS) pigment in an oil painting by means of synchrotron radiation based X-ray techniques. *Analytical Chemistry*, 81(7), 2600–2610. <https://doi.org/10.1021/ac802518z> [in English].
49. Delaney, J. K. (2019). Photo-luminescence imaging spectroscopy for polychrome objects. In M. Picollo, M. Stols-Witlox, & L. Fuster-Lypez (Eds.), *UV-Vis luminescence imaging techniques [Técnicas de imagen de luminiscencia UV-Vis]*, 1, 103–118. Universitat Politècnica de València. https://doi.org/10.4995/360_2019.110002 [in English, in Spanish].
50. Pisu, F. A., Ricci, P. C., Porcu, S., Carbonaro, C. M., & Chiriu, C. (2022). Degradation of CdS yellow and orange pigments: A preventive characterization of the process through pump–probe, reflectance, X-ray diffraction, and Raman spectroscopy. *Materials*, 15(16), Article 5533. <https://doi.org/10.3390/ma15165533> [in English].
51. Monico, L., Chieli, A., De Meyer, S., Cotte, M., de Nolf, W., Falkenberg, G., Janssens, K., Romani, A., & Miliani, C. (2018). Role of the relative humidity and the Cd/Zn stoichiometry in the photooxidation process of cadmium yellows (CdS/Cd_{1-x}Zn_xS) in oil paintings. *Chemistry – A European Journal*, 24(45), 11584–11593. <https://doi.org/10.1002/chem.201801503> [in English].
52. Isacco, E., & Darrah, J. (1993). The ultraviolet-infrared method of analysis: A scientific approach to the study of Indian miniatures. *Artibus Asiae*, 53(3/4), 470. <https://doi.org/10.2307/3250528> [in English].
53. Baer, N. S., Joel, A., Feller, R. L., & Indictor, N. (1986). Indian yellow. In R. L. Feller (Ed.), *Artists' pigments: A handbook of their history and characteristics* (Vol. 1, pp. 17–361). Cambridge University Press [in English].
54. Pronti, L., Mazzitelli, J.-B., Bracciale, M. P., Rosati, L. M., Vieillescazes, C., Santarelli, M. L., & Felici, A. C. (2018). Multi-technique characterisation of commercial alizarin-based lakes. *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, 200, 10–19. <https://doi.org/10.1016/j.saa.2018.04.008> [in English].
55. Kirby, J., Spring, M., & Higgitt, C. (2005). The technology of red lake pigment manufacture: Study of the dyestuff substrate. *National Gallery Technical Bulletin*, 26, 71–87 [in English].
56. Sabatini, F., Eis, E., Degano, I., Thoury, M., Bonaduce, I., & Lluveras-Tenorio A. (2020). The issue of eosin fading: A combined spectroscopic and mass spectrometric approach applied to historical lakes. *Dyes and Pigments*, 180, 108436. <https://doi.org/10.1016/j.dyepig.2020.108436> [in English].
57. Schweppe, H., & Roosen-Runge, H. (1986). Carmine – Cochineal carmine and kermes carmine. In R. L. Feller (Ed.), *Artists' pigments: A handbook of their history and characteristics* (Vol. 1, pp. 255–283). Cambridge University Press [in English].
58. Fiske, B., & Morenus, L. S. (2004). Ultraviolet and infrared examination of Japanese woodblock prints: Identifying reds and blues. *The Book and Paper Group Annual*, 23, 21–32 [in English].
59. Kirby, J., Spring, M., & Higgitt, C. (2007). The technology of eighteenth- and nineteenth-century red lake pigments. *National Gallery Technical Bulletin*, 28, 69–87 [in English].
60. Monico, L., Rosi, F., Vivani, R., Cartechini L., Janssens, K., Gauquelin, N., Chezganov, D., Verbeeck, J., Cotte, M., d'Acapito, F., Barni, L., Grazia, Ch., Buemi, L. P., Andral, L.-L., Miliani, C., & Romani F. (2022). Deeper insights into the photoluminescence properties and (photo)chemical reactivity of cadmium red (CdS_{1-x}Se_x) paints in renowned twentieth century paintings by state-of-the-art investigations at multiple length scales. *European Physical Journal Plus*, 137, 311. <https://doi.org/10.1140/epjp/s13360-022-02447-7> [in English].
61. Jensen, E. L. (2025, August 10). Ultramarine blue pigment – synthetic. McCrone Research Institute. Retrieved from <https://www.mccrone.com/mm/ultramarine-blue-pigment-synthetic/> [in English].
62. Winter, S. D. (2010). Conservation problems with paintings containing fluorescent layers of paint. *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*. <https://doi.org/10.4000/ceroart.1659> [in English].

63. Comelli, D., Nevin, A., Brambilla, A., Osticioli, I., Valentini, G., Toniolo, L., Fratelli, V., & Cubeddu, R. (2012). On the discovery of an unusual luminescent pigment in Van Gogh's painting. *Les Bretonnes et le pardon de Pont-Aven. Applied Physics A*, 106(1), 25–34. <https://doi.org/10.1007/s00339-011-6665-9> [in English].
64. Bellei, S., Nevin, A., Cesaratto, A., Capogrosso, V., Vezin, H., Tokarski, C., Valentini, G., & Comelli, D. (2015). Multianalytical study of historical luminescent lithopone for the detection of impurities and trace metal ions. *Analytical Chemistry*, 87(12), 6049–6056. <https://doi.org/10.1021/acs.analchem.5b00560> [in English].
65. Andrianova, O. B., & Biskulova, S. O. (2022). Grunty zhyvopysnykh tvoriv XX–XXI st. Doslidzhennia, analiz, mozhlyvosti datuvannia [Grounds for easel painting of the 20th–21st centuries. Research, analysis, dating capabilities]. *Ukrainskyi mystetstvoznachnyi dyskurs [Ukrainian Art Discourse]*, (4), 6–13. <https://doi.org/10.32782/uad.2022.4.1>.
66. Andrew, S. R., & Eastop, D. (1994). Using ultra-violet and infra-red techniques in the examination and documentation of historic textiles. *The Conservator*, 18(1), 50–56. <https://doi.org/10.1080/0141096.1994.9995084> [in English].
67. Simpson-Grant, M. (2000). The use of ultraviolet induced visible-fluorescence in the examination of museum objects: Part II. *Conserve O Gram*, 1/10, 4 [in English].
68. Davies, A. (2017). *Digital ultraviolet and infrared photography*. Focal Press [in English].
69. Cohn, M. B. (1982). A hazard of float washing: Regeneration of paper sizing. *The Book and Paper Group Annual*, 1, 31–49. American Institute for Conservation. Retrieved from <https://cool.culturalheritage.org/coolaic/sg/bpg/annual/v01/bpga01-07.pdf> [in English].
70. Craddock, P. T. (2009). *Scientific investigation of copies, fakes and forgeries*. Elsevier ; Butterworth-Heinemann [in English].
71. Andrianova, O., Biskulova, S., & Borysenko, M. (2018). Tekhnolohichne doslidzhennia yak skladova ekspertyzy pry atrybutsii ta restavratsiin tvoriv mystetstva na paperovii osnovi [Technological research as a component of expertise in the attribution and restoration of works of art on paper]. *Proceedings from Persha mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia «Suchasni problemy konservatsin i restavratsin pam'iatok mystetstva ta pysemnon kultury na pergamentnii i paperovii osnovakh» – The First International Scientific and Practical Conference «Contemporary Issues in the Conservation and Restoration of Artworks and Written Cultural Heritage on Parchment and Paper»*. (pp. 23–31). UAD [in Ukrainian].
72. Tholl, J. (1951). Ultraviolet in court: Its use is no longer for experts only. *American Bar Association Journal*, 37(8), 591–639. <http://www.jstor.org/stable/25717738> [in English].

Подано до редакції 06.11.2025

Статтю прийнято 19.12.2025

Опубліковано 31.12.2025



№ 38 (2025) С. 91–97
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: <http://naoma-science.kiev.ua>

УДК 477.125.47

ORCID ID: 0000-0001-5345-1364

DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-38-9>

Сергій Виткалов

доктор культурології, професор,
професор кафедри івент-індустрій,
культурології та музеєзнавства

Рівненський державний гуманітарний університет
sergiy_vsv@ukr.net

УКРАЇНСЬКИЙ МИТЕЦЬ В УМОВАХ СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ ТА КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ОЛЬГИ КАШШАЙ)

Анотація. *Мета статті* – проаналізувати парадигмальні зміни процесу художньої творчості українського митця в умовах глобальних зрушень на прикладі творчості закарпатської художниці Ольги Кашшай. Зокрема, простежити її виставкову діяльність як приклад сучасного мистецького осмислення українським художником світу до війни та після повномасштабного вторгнення російських військ в Україну. **Методи дослідження.** У роботі застосовано мистецтвознавчий, порівняльно-аналітичний, біографічний, структурно-семантичний методи. **Результати дослідження.** У статті розглянуто специфіку візуалізації авторкою низки тем, які характеризують її творчий погляд на світ, проаналізовано окремі мистецькі твори як приклади ставлення до регіональних художніх традицій, виявлено причини виникнення конкретних ідей, втілених у виставкових проектах художниці до та під час війни. Дослідження засвідчує, що мистецька та виставкова діяльність О. Кашшай є складовою художньої відповіді на еволюційні зміни і трансформаційні перетворення сучасності, що відбуваються в українському соціально-політичному, культурному і творчому процесах, зокрема як реакція на воєнні події. Водночас вони є складовою ширшої культурної відповіді, спрямованої на осмислення війни та миру. Акцентовано на здатності мистецтва О. Кашшай формувати художню реальність, що протистоїть війні. **Висновки.** Творча і виставкова діяльність О. Кашшай репрезентують сучасні підходи до культурно-мистецького осмислення світу, в якому художні та соціально-політичні явища призводять до трансформації світоглядних цінностей. Виявлено особливості художнього мислення мисткині в контексті її глибокого розуміння функції мистецтва та його ролі в умовах війни, що позначається на візуалізації вражень, отриманих зі спостережень за життям. Висвітлено активну громадську позицію художниці та відповідні форми особистого художнього позиціонування, зокрема у міжнародних презентаціях; наголошено на еволюції організаційно-культурної діяльності О. Кашшай під впливом суспільно-політичних обставин як свідомої української мисткині.

Ключові слова: *Ольга Кашшай, виставки, суспільно-громадська діяльність, художня творчість, живопис, міжкультурні комунікації, мистецька практика.*

THE UKRAINIAN ARTIST IN THE CONTEXT OF SOCIO-POLITICAL AND CULTURAL TRANSFORMATIONS AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY (A CASE STUDY OF THE ARTISTIC PRACTICE OF OLGA KASHSHAI)

Serhii Vytkaľov

Doctor of Cultural Studies, Professor,
Professor at the Department of Event Industry
Cultural Studies and Museum Studies
Rivne State Humanitarian University
sergiy_vsv@ukr.net

Abstract. *The purpose of this article is to analyze the paradigmatic changes in the artistic creativity of Ukrainian artists in the context of global shifts, using the work of Transcarpathian artist Olga Kashshai as an example. In particular, it traces her exhibition activity as an example of a contemporary Ukrainian artist's artistic interpretation of the world before the war and after the full-scale invasion of Russian troops into Ukraine. Research methods. The work uses art history, comparative-analytical, biographical, and structural-semantic methods. Research results. The article examines the specifics of the author's visualization of a number of themes that characterize her creative view of the world, analyzes individual works of art as examples of her attitude to regional artistic traditions, and reveals the reasons for the emergence of specific ideas embodied in the artist's exhibition projects before and during the war. The study shows that Olga Kashshai's artistic and exhibition activities are part of an artistic response to the evolutionary processes and transformational changes of the present day that are taking place in Ukrainian socio-political, cultural, and creative processes, in particular as a reaction to the war. At the same time, they are part of a broader cultural response aimed at understanding war and peace. Emphasis is placed on the ability of O. Kashshai's art to shape an artistic reality that opposes war. Conclusions. Olga Kashshai's creative and exhibition activities represent contemporary approaches to the cultural and artistic understanding of the world, in which artistic and socio-political phenomena lead to the transformation of worldview values. The peculiarities of the artist's artistic thinking are revealed in the context of her deep understanding of the function of art and its role in wartime, which affects the visualization of impressions gained from observations of life. The artist's active civic position and corresponding forms of personal artistic positioning, including in international presentations, are highlighted; the evolution of O. Kashshai's organizational and cultural activities under the influence of socio-political circumstances as a conscious Ukrainian artist is emphasized.*

Key words: *Olga Kashshai, exhibitions, social and public activities, artistic creativity, painting, intercultural communications, artistic practice.*

Постановка проблеми. Сучасний митець – це переважно експериментатор, для якого спроби знайти себе в багатьох, часто полярних, сферах соціуму є важливим вектором творчого шляху та напрямом формування певної сигнітивної, знакової системи позиціонування. Цей феномен прямо стосується молодого покоління українських митців початку ХХІ ст., і, зокрема, представниці закарпатської художньої школи живопису – Ольги Кашшай.

Українські художники з початком повномасштабного вторгнення в Україну долучилися до лав ЗСУ, захищаючи державні кордони, і водночас активно включилися до культурного супротиву, до виборювання національної ідентичності – почали архівувати наслідки воєнних дій, творити, осмислюючи війну, а також репрезентувати українське мистецтво й Україну на різних виставкових майданчиках світу, розповідаючи правду.

На думку культурологині Н. Кушнірук «...Війна змусила нас приймати нові виклики і нові для себе ролі...» [1]. Документування

реальності та необхідність оперативного реагування на події спонукали багатьох авторів до пошуку нових мистецьких форм висловлювання. Зокрема, про героїзм українських художників під час війни йдеться у дослідженні М. Семенченко та І. Леві «“Перемога – це теж мистецтво” – історії українських митців, що чинили спротив в окупації» [2].

О. Кашшай є однією з тих художниць та культурних дієвців, яка від початку повномасштабного вторгнення рф в Україну активно долучилася до збору коштів і волонтерської допомоги ЗСУ, підтримуючи моральний дух містян численними виставками й створюючи роботи про Батьківщину, про надію, віру та стійкість.

Аналіз останніх досліджень та публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми. На висвітлення подібних питань спрямована переважна більшість наукових розвідок історіографічного та соціально-культурного векторів, де окреслена проблематика стає предметом ґрунтовного дослідження.

Їхній вектор досить широкий: від виявлення актуальних культурно-мистецьких практик [3], аналізу феномену сучасного культурного простору [4], його значення в системі життєдіяльності соціуму та ролі митця у його формуванні [5] до соціальних, культурно-освітніх чи професійних, художніх вимірів та ознак, крізь призму яких відбувається формування творчої особистості.

Оскільки досліджувана тема наразі недостатньо представлена в науковому дискурсі, джерельну базу запропонованого матеріалу становлять статті та інтерв'ю, опубліковані в численних медіа, друкованій пресі та онлайн-платформах. Так, у ґрунтовному інтерв'ю з художницею А. Малиновський висвітлює її творчий шлях, переосмислення мистецтва в умовах війни, особисту відповідальність і допомогу ЗСУ [6]. Автор також звертається до творчого методу художниці, акцентуючи на її прагненні осмислити українську ідентичність у воєнний час. Натомість у матеріалі Л. Липкань [7] порушено питання усвідомлення війни в художній практиці, появи нових смислів творчості, тем об'єднання, волонтерства та підтримки ЗСУ. Окрему увагу приділено роздумам про творче становлення мисткині, її коріння, спадкоємність традицій і витоки сучасної візуальної мови.

Для розв'язання наукової проблематики у дослідженні творчості О. Кашшай та її образотворчих трансформацій стане в нагоді також широка фільмографія, зокрема серія телепередач про мисткиню [8], в матеріалах якої відтворено бачення актуальних проблем сьогодення [9]. На основі цієї інформації можна виокремити численні сегменти, що розширюють загальну характеристику образу мисткині, а також інших митців, обраних для студіювання, виявляють особистісне ставлення до творчості чи окремих її аспектів і демонструють вплив культурного середовища на об'єкт вивчення. Цей візуально-вербальний ряд можна доповнити низкою артефактів — експонованих на численних виставках художніх творів та розміщених у соціальних мережах, де найбільш переконливо відтворено художні наративи, про які йтиметься під час розгляду творчості будь-якого художника.

Чимало відомостей про художницю отримуємо також з інформаційних буклетів [10], що зазвичай представлені на кожному експонуванні. Їхні матеріали певною мірою розширюють уяву про постать художника, оскільки здебільшого текст формується автором і містить

відповідний особистісний елемент. Однак, створені як результат позиціонування митця в художньому просторі, ці матеріали дають і чимало інформації для виявлення сутності творчості, її основних параметрів, а також допомагають виявити культурну сутність об'єкта нашого зацікавлення і студіювання.

Мета статті — проаналізувати парадигмальні зміни процесу художньої творчості українського митця в умовах глобальних зрушень на прикладі творчості закарпатської художниці О. Кашшай.

Виклад основного матеріалу дослідження. Творча біографія мисткині, що відображає послідовний професійний розвиток, містить чимало неочікуваних поворотів долі та дає змогу з'ясувати вплив культурного середовища на її діяльність, розглянути шлях становлення, виявити коло найближчого оточення та розкрити творчі комунікації як елемент художнього процесу. Завданнями вивчення творчої біографії авторки є осмислення її особистих рішень на тлі перегляду основних виставкових проєктів, здійснених від початку ХХІ ст. у руслі фахових потреб та інтересів, що узагальнюють образ та світ сучасного художника.

О. Кашшай народилася і виховувалася в мистецькій родині. Її дід, Антон Кашшай (1921–1991), народний художник України, був представником закарпатського осередку митців, які залишили вагомий слід у розвитку вітчизняного образотворчого мистецтва. Разом із колегами — А. Коцкою, А. Ерделі, він належить до фундаторів закарпатської школи, де сформувався регіональний мистецький стиль, нині представлений у розмаїтті творчих зразків в Україні та поза її межами. Особливістю мистецтва Закарпаття стало те, що його міста, за висловом дослідниці Ю. Трач, «...стали центрами культурного поступу», а «тиражування символів і смислів, <...> своєрідними «мостами» між різними ідентичностями, перехрестям культур, де, розчиняючись, взаємодіють національні традиції. ... і найуспішніші з них є мультикультурними, тобто такими, що створили зручні ніші для взаємодії культурних традицій і сучасного пошуку» [11, с. 120].

Художня атмосфера в родині, де цінували інтелект, прагнення до високого та духовність, сформувала ставлення майбутньої художниці до життя й визначила головні вектори її подальшої діяльності. З такими намірами О. Кашшай у 2012 р. вступила до Закарпатського художнього інституту, де почалося її сходження до професії. Під час навчання, у колі молодих

одноразовців, виникла потреба самоорганізації в ЗОНСХУ, а згодом, вже у 2017 р., вступу до Національної Спілки художників України, що сприяло участі молодого мисткині у пленерах, мистецьких заходах, виставках, обговореннях, майстер-класах та вернісажах. Така діяльність спонукала до широких комунікацій з громадськими закладами, організаціями, діячами, формуючи відповідний організаційно-культурний стандарт стосунків митця з громадою вже у ролі культурного діяча, який бере участь у вирішенні спільних громадських проблем [12]. Адже, крім фахових компетенцій, виникає потреба в знаннях з менеджменту та маркетингу, економіки й художнього ринку, а спілкування з представниками структур державної й муніципальної влади та місцевого бізнесу вимагає знань із соціальної психології та нормативно-правових питань. Також виникла потреба в знаннях із громадського права, тому постала необхідність освоєння ще однієї професії – юриста. Тому в 2005 році О. Кашшай здобула диплом фахівця з юриспруденції, що забезпечило її творчу роботу та соціальні проекти від будь-яких непорозумінь. Набуті правові компетенції дали змогу мисткині впевнено орієнтуватися в нормативно-правовому полі, ефективно вибудовувати взаємодію з державними та громадськими інституціями, а також грамотно супроводжувати власні культурні й соціальні ініціативи. Це, своєю чергою, сприяло розширенню кола її професійної діяльності та посиленню відповідальності митця в суспільно-культурному контексті.

Але основним видом діяльності мисткині залишалася творча та виставкова практика. У 2018 р. О. Кашшай здійснила серію виставок, які задали вектор та динаміку її роботам від кінця 2010-х і до нашого часу. Варто додати, що у 2017 році мистецька діяльність художниці була відзначена премією Національної академії мистецтв України.

У березні 2018 р. робота художниці «Весняний букет» була представлена в міжнародному проєкті ARTBOX.PROJECT NEW YORK 1.0, який відбувся у Нью-Йорку. У травні того ж року в Мукачівському історичному музеї – замку «Паланок» – було відкрито персональну виставку «Безмежність еволюції. Антон Кашшай та Ольга Кашшай» [13]. Представлені в експозиції 33 роботи А. Кашшай та 39 робіт О. Кашшай стали подією не лише у творчому житті митців, але й у культурному просторі Закарпаття. У зафільмованому інтерв'ю [13] авторка поділилася

роздумами про закарпатське мистецтво, специфіку творчості місцевих митців, особливості художнього середовища, виразні ментальні чинники, традиції та впливи представників старших поколінь на творчість сучасних митців регіону. Зокрема, вона наголосила на важливості міжкультурних комунікацій, які залишаються однією з найефективніших форм позиціонування митця в сучасному духовному просторі, адже саме вони допомагають йому не лише визначитися з власною духовною сутністю, але й діяти в системі сформованих міжнародних культурних координат, враховуючи потреби та запити часу, розуміти, чим живе світова художня спільнота, і відповідно реагувати на це. Мисткиня також відзначила необхідність реалізовувати ті завдання та настанови, які найбільше відповідають очікуванням творчого середовища щодо конкретного культурного продукту, або впливати на зміну його ціннісного ряду, формуючи новий духовний стандарт із наявного культурного розмаїття. Окрім того, інтенсивність художніх виставок у Мукачевому, де О. Кашшай постійно експонує результати своєї творчості, помітно урізноманітнює культурне середовище міста, стимулюючи інших митців до участі у цьому процесі та створюючи новий вимір сприйняття образу міста [14].

У червні 2018 р. персональна виставка О. Кашшай «Нове покоління» була відкрита в Почесному консульстві Чеської Республіки в Ужгороді; у вересні того ж року відбулася підсумкова виставка після проведення міжнародного мистецького пленеру «Чорна Гора» у Виноградіві в Україні.

У творах художниці цього періоду домінантами візуальної мови є колір і пластика форми. Як представниця молодого покоління закарпатської мистецької традиції, вона сприймала колір як засадничий елемент у формуванні пластики та образності візуальної мови. Закарпатська школа живопису принципово вирізняється насиченістю кольорів та оригінальністю, що виокремлює її з будь-якого іншого регіонального етнокультурного середовища України. Генерація митців-педагогів упродовж багатьох десятиріч намагалася відтворити в освітньому процесі колір як одну з найважливіших ознак національно-культурного ества регіону.

Стала і послідовна виставкова діяльність – це характерна риса творчого життя О. Кашшай, котра готова ділитися своїми думками та почуттями, втіленими у творах. З 2018 р. вона

є постійною учасницею виставок, які відбуваються в Україні та поза її межами. Ось деякі з них: міжнародний артсимпозіум «Space and Time» у місті Балчик в Болгарії (2019); Всеукраїнська художня виставка «Святковий натюрморт» (2021), де було представлено полотно «Герань» (100×130); міжнародна виставка пейзажного живопису «Меморіал А. Куїнджі» у Маріупольському художньому музеї та Міському центрі сучасного мистецтва (2021), де виставлявся твір «Дуже холодний день» (70×80). Такий виставковий ритм пульсує й досі: твори художниці постійно експонуються на щорічних пленерних виставках «Мукачівська весна» (міський Палац культури і мистецтв) [15], для яких характерне багатство тематики та розмаїття художніх висловлювань.

Від кінця 2010-х рр. О. Кашшай постійно готує персональні виставки, які вимагають значної творчої напруги та продуктивності. Вже через рік після першої такої експозиції, у грудні 2020 р., відбулася наступна виставка О. Кашшай «Чарівні закарпатські натюрморти – краса столиці України» (приурочена до 25-річчя заснування Київського університету права НАН України). Ця подія стала акцією у багаторічному проєкті КУП НАНУ «Інтелектуальна власність в Україні: перлини сучасного мистецтва для студентської молоді». Її продовженням (у березні 2021 р.) стала персональна виставка «Чарівні закарпатські натюрморти – краса березневого міста» у Рівному, відкрита в межах проєкту КУП НАН України «Інтелектуальна власність України: перлини сучасного мистецтва для студентської молоді». Успіх експозиції в обласному центрі Рівненщини було підкріплено наступною виставкою О. Кашшай – «Квітучі барви Ольги Кашшай», що відбулася в Рівненському обласному краєзнавчому музеї.

Війна, розпочата росією проти України у 2022 р., порушила усталений ритм життя, зокрема, мистецького. Світовий культурний простір зазнав травмуючих зрушень, загостривши проблему існування культури як суспільного феномена. Художник, чия душа особливо чутлива до людського болю, водночас передає і суспільний настрій щодо подій.

Жовтнева колективна виставка у Закарпатському обласному музеї ім. Й. Бокшая продемонструвала трагізм почуттів мисткині в її улюблених жанрах: пейзажах і натюрмортах з характерною динамічною побудовою та оригінальною «акварельною» гамою. Листопадові підсумки Мукачівських

живописних пленерів «Етюди осені-2023» додали драматичних фарб до її світобачення. Однак вже віртуальна виставка «Whispering Colours – Great Lover of Humanity» (наступного 2024 року) на платформі International Art Caravan (Ісламабад, Пакистан), для якої міжнародна комісія відібрала 100 робіт з усього світу, показала О. Кашшай як культурного амбасадора України у світі. Усвідомивши можливість показати у широкому культурному просторі роль України як захисниці найціннішого – життя, мисткиня проявила активну громадську позицію та спрямувала свою діяльність на волонтерську роботу і підтримку ЗСУ. Зокрема, художниця є ментором громадської організації «Нова генерація України», де вона допомагає застосовувати власний досвід як ресурс для зростання, сприяє формуванню активної, мислячої та творчої молоді, здатної формувати нові сенси в суспільстві. Надаючи різну допомогу фронту, вона передала 31 художню роботу на донаторські аукціони. І сьогодні О. Кашшай продовжує творити задля збору коштів на потреби військових.

У кожному матеріалі, який виходив про художницю О. Кашшай від початку повномасштабного вторгнення, наскрізно проходить тема відповідальності митця, який живе і творить в умовах війни, осмислення сутності мистецтва, його ролі у сучасному контексті та здатності реагувати на світові трансформаційні виклики. Художниця наголошує, що її світоглядні орієнтири після початку війни зазнали суттєвих змін, пріоритетом стала активна виставкова діяльність, спрямована на дію та результат. Зазнала змін і візуальна мова. Жанровими пріоритетами, як і раніше, залишилися пейзаж і натюрморт. Натомість, змінився характер образотворення, його тональність та емоційність. У роботах, сповнених глибоким внутрішнім символізмом, унаочнюється епічне захоплення гірськими краєвидами та природними ландшафтами, які стають надважливим елементом суголосності національній ідентичності. До війни художниця також переважно працювала у жанрах пейзажу і натюрмрту, однак ліричний споглядальний контекст тих часів змінився динамічною, майже турбулентною візуальною мовою із контрастами та жорсткою пластикою. У такий спосіб мисткиня відтворює боротьбу добра і зла. Важливо також зауважити, що суттєво збільшився формат її творів.

Висновки і перспективи використання результатів дослідження. О. Кашшай – одна з активних представниць закарпатського мистецького осередку. Діяльна та цілеспрямована, вона продовжує традиції, закладені засновниками

закарпатської образотворчої школи, водночас художниця є представницею нової генерації закарпатських митців. Мисткиня від початку повномасштабного вторгнення рф в Україну активно долучилася до громадської та волонтерської діяльності, брала участь у формуванні соціально-культурного контексту та створює широке коло комунікацій із українськими колегами-професіоналами, спільною метою яких є популяризація українського мистецтва та обмін культурними надбаннями для зміцнення національної ідентичності.

На долю її покоління випали випробування російсько-українською війною. Однак неухильна воля до перемоги, свідомо громадянська позиція, здатність активно протистояти злу і сприяти добру, надають діяльності його представниці – О. Кашшай – не тільки творчого сенсу, але й великого громадянського значення. Творчі здобутки художниці та її громадська позиція варті наукового вивчення як взірця важливої сторінки історії українського образотворчого мистецтва першої чверті XXI століття.

Список використаних джерел

1. Кушнірук Н. Як українські художники передають біль від війни у своїх творах. *Літопис незламності. Історична агенція*. URL: <https://litopys.info/articles/yak-ukrayinski-hudozhnykypereadayut-bil-vid-vijny-u-svoyih-tvorah-natalya-kushniruk/> Дата публікації: 29.09.2022 (дата звернення 15.07.2025).
2. Семенченко М., Леві І. Перемога — це теж мистецтво: історії українських митців, що чинили спротив в окупації. *Суспільні новини*. URL: <https://suspilne.media/785605-peremoga-ce-tez-mistectvo-istorii-ukrainskih-mitciv-so-cinili-sprotiv-v-okupacii/> Дата публікації: 9.07.2024 (дата звернення 28.05.2025).
3. Бабій Н. П. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси Західної України кінця ХХ — початку ХХІ століть: культурні домінанти, форми репрезентації, перспективи : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Івано-Франківськ, 2024. 43 с.
4. Красенко О. Л. Інтерактивність як феномен сучасного культурного простору: особливості становлення і тенденції розвитку : дис. ... д-ра філософії : 034 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2023. 185 с.
5. Вербецький Є. М. Рецепція інокультурних практик у парадигмі транскультуралізму : дис. ... д-ра філософії : 034 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2024. 182 с.
6. Кашшай О. Я хочу зберегти народність : художниця Ольга Кашшай про живопис, війну та відповідальність : інтерв'ю з художницею / спілкувався А. Малиновський. *Банощ. Медіа Закарпаття*. URL: <https://banosh.com.ua/talanty-zakarpattya/ya-hochu-zberegty-narodnist-hudozhnytsya-olga-kashshaj-pro-zhyvopys-vijny-ta-vidpovidalnist/> Дата публікації: 19.12.2025 (дата звернення 21.12.2025).
7. Кашшай О. Дідусь для мене — джерело нескінченного натхнення, але мені вдалося стати самостійною художницею : інтерв'ю з художницею / спілкувалася Лариса Липкань. *Varfosh*. 09 квітня 2023. URL: <https://varosh.com.ua/art/olga-kashshaj-didus-dlya-menedzherelo-neskinchennogo-nathnennya-ale-meni-vdalosya-staty-samostijnoyu-hudozhnyczeyu/> Дата публікації: 9.04.2023 (дата звернення 10.12.2025).
8. Художниця Ольга Кашшай: «А це і є моє життя» : відео // You Tube. *Тамара Дулинова*. URL: <https://youtu.be/HjSC8TixeXA> Дата публікації: 9.02.2018 (дата звернення 10.12.2025).
9. «Ранок на Тисі». Ольга Кашшай про виставку «Безмежність еволюції» : відео // You Tube. *Суспільне Ужгород*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3Tulq5zz3B8> Дата публікації: 22.05.2018 (дата звернення 10.12.2025) .
10. Ольга Кашшай: сторінки творчої біографії : [проспект]. Мукачеве, 2023.
11. Трач Ю. В. Креативні індустрії як міський феномен: можливості та перспективи. *Культура України*. 2018. Вип. 62. С. 116–123.
12. Афоніна О. С., Карпов В. В. Мистецькі практики в сучасній культурі. *Культура і сучасність*. 2023. № 2. С. 76–81.
13. Комлева С. «Безмежність еволюції». Виставка картин [Антон Кашшай та Ольги Кашшай] : відео // You Tube. *Телекомпанія М-студіо*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Q0nTt4GBVGM> Дата публікації: 23.05.2018.
14. У Мукачеві проходить живописний пленер «Етюди осені-2025» : відео // Facebook. *Мукачівський відділ культури та молодіжної політики*. URL: <https://www.facebook.com/reel/1831658240893481> Дата публікації: 08.10.2025 (дата звернення 08.12.2025).
15. У Палаці культури проходить післяпленерна виставка робіт художників «Мукачівська весна-2023» : про виставку закарпатських художників. *Мукачівська міська рада*. URL: <https://mukachevo-rada.gov.ua/news/u-palatsi-kultury-prokhodyt-pisliaplenerna-vystavka-robot-hudozhnykiv-mukachivska-vesna-2023> Дата публікації: 15.06.2023 (дата звернення 21.12.2025).

References

1. Kushniruk, N. (2022, Veresen 29). Yak ukrainiski khudozhnyky peredaiut bil vid viiny u svoikh tvorakh [How Ukrainian artists convey the pain of war in their works]. *LITOPYS NEZLAMNOSTI. Istorychna ahentsiia* [Chronicle of Indestructibility. Historical Agency]. Retrieved from <https://litopys.info/articles/yak-ukrayinski-hudozhnyky-peredayut-bil-vid-vijny-u-svoyih-tvorah-natalya-kushniruk> [in Ukrainian].
2. Semenchenko, M., & Levi, I. (2024, Lypen 9). Peremoha — tse tezh mystetstvo: istorii ukrain skykh myttsiv, shcho chynly sprotyv v okupatsii [Victory is also an art: stories of Ukrainian artists who resisted occupation]. *Suspilni novyny* [Public news]. Retrieved from <https://suspilne.media/785605-peremoga-ce-tez-mistectvo-istorii-ukrainskih-mitciv-so-cinili-sprotiv-v-okupacii/> [in Ukrainian].
3. Babii, N.P. (2024). *Aktualni kulturno-mystetski praktyky ta protsesy Zakhidnoi Ukrainy kintsia XX — pochatku XXI stolit: kulturni dominanty, formy reprezentatsii, perspektyvy* [Current cultural and artistic practices and processes in Western Ukraine in the late 20th and early 21st centuries: cultural dominants, forms of representation, perspectives] [Avtoreferat dysertatsii doktora mystetstvoznavstva, Ivano-Frankivsk] [in Ukrainian].
4. Krasnenko, O.L. (2023). *Interaktyvnist yak fenomen suchasnoho kulturnoho prostoru: osoblyvosti stanovlennia i tendentsii rozvytku* [Interactivity as a phenomenon of contemporary cultural space: features of formation and development trends] [Dysertatsiia doktora filosofii, Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv] [in Ukrainian].
5. Verbetskyi, Ye.M. (2024). *Retseptsiiia inokulturnykh praktyk u paradyhmi transkulturalizmu* [Reception of intercultural practices in the paradigm of transculturalism] [Dysertatsiia doktora filosofii, Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv] [in Ukrainian].
6. A. Kashshai, O. (2025, Hruden 19). Ya khochu zberehty narodnist : khudozhnytsia Olha Kashshai pro zhyvopys, viinu ta vidpovidalnist [I want to preserve national identity: artist Olga Kashshai on painting, war, and responsibility] [Interviu] / Interviu: A. Malynovskyi. *Banosh Media Zakarpattia*. Retrieved from <https://banosh.com.ua/talanty-zakarpattya/ya-hochu-zberehty-narodnist-hudozhnytsya-olga-kashshaj-pro-zhyvopys-vijnu-ta-vidpovidalnist/> [in Ukrainian].
7. Kashshai, O. (2023, Kviten 09). Didus dlia mene — dzherelo neskinchennoho natkhnennia, ale meni vdalosia staty samostiinoiu khudozhnytseiu [My grandfather is a source of endless inspiration for me, but I managed to become an independent artist] [Interviu] / Interviu: L. Lypkan. *Varfosh*. Retrieved from <https://varosh.com.ua/art/olga-kashshaj-didus-dlya-mene-dzherelo-neskinchennogo-natkhnennya-ale-meni-vdalosya-staty-samostijnoyu-hudozhnyczeyu/> [in Ukrainian].
8. Dulynova T. (2018, Liutyi 09). *Khudozhnytsia Olha Kashshai: «A tse i ye moie zhyttia»* [Artist Olga Kashshai: «This is my life»] [Video]. You Tube. Retrieved from <https://youtu.be/HjSC8TixeXA> [in Ukrainian].
9. Suspilne Uzhhorod (2018, Traven 22). «Ranok na Tysi». *Olha Kashshai pro vystavku «Bezmezhnist evoliutsii»* [«Morning on the Tisa». Olga Kashshai on the exhibition «The Infinity of Evolution»] [Video]. You Tube. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=3TuIq5zz3B8> [in Ukrainian].
10. Kashshai O. (2023). Storinky tvorchoi biohrafii [Olga Kashshai: pages from her creative biography] [Prospekt] [in Ukrainian].
11. Trach, Yu.V. (2018). Kreatyvni industrii yak miskyi fenomen: mozhlyvosti ta perspektyvy [Creative industries as an urban phenomenon: opportunities and prospects]. *Kultura Ukrainy* [Culture of Ukraine], 62, 116–123 [in Ukrainian].
12. Afonina, O.S., & Karpov, V.V. (2023). Mystetski praktyky v suchasni kulturi [Artistic practices in contemporary culture]. *Kultura i suchasnist* [Culture and Contemporaneity], 2, 76–81 [in Ukrainian].
13. Komlieva, S. (2018, Traven 23). «Bezmezhnist evoliutsii». *Vystavka kartyn [Antona Kashshai ta Olhy Kashshai]* [«The Infinity of Evolution». Exhibition of paintings [by Anton Kashshai and Olga Kashshai] [Video]. You Tube. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=Q0nTt4GBVGM> [in Ukrainian].
14. Mukachivskyi viddil kultury ta molodizhnoi polityky (2025, Zhovten 08). *U Mukachevi prokhodyt zhyvopysnyi plener «Etiudy oseni-2025»* [A painting plein air «Autumn Studies-2025» is taking place in Mukachevo] [Video]. Facebook. Retrieved from <https://www.facebook.com/reel/1831658240893481> [in Ukrainian].
15. Mukachivska miska rada (2023, Cherven 15). *U Palatsi kultury prokhodyt pisliaplenerna vystavka robit khudozhnykiv «Mukachivska vesna-2023» : pro vystavku zakarpatskykh khudozhnykiv* [The Palace of Culture hosts a post-plein-air exhibition of artists' works “Mukachevo Spring-2023”: about the exhibition of Transcarpathian artists]. Retrieved from <https://mukachevo-rada.gov.ua/news/u-palatsi-kultury-prokhodyt-pisliaplenerna-vystavka-robit-khudozhnykiv-mukachivska-vesna-2023> [in Ukrainian].

Подано до редакції 24.11.2025

Статтю прийнято 24.12.2025

Опубліковано 31.12.2025



№ 38 (2025) С. 98–104
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: <http://naoma-science.kiev.ua>

UDC 766:004.932

ORCID ID: 0000-0002-9172-8923

ORCID ID: 0009-0006-0073-2369

DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-38-10>

Yuliia Kamenetska

*Doctor of Philosophy,
Associate Professor at the Design faculty
Interregional Academy of Personnel Management
kamenecka.yliya@ukr.net*

Yelyzaveta Mazur

*Teacher at the Department of Graphic Design
College of Kyiv National University of Technologies and Design
lialints@gmail.com*

DIGITAL REPLICATION METHODS OF HIGH-PRINTING FOR MODERN ILLUSTRATION

Abstract. The article is devoted to the analysis of modern methods of digital replication of letterpress techniques in the context of current illustrative practice. Technological approaches to the reproduction of textures, reliefs and characteristic properties of traditional printing techniques (lino-engraving, woodcut, embossing) using graphic editors, algorithmic texture modeling systems, generative models of artificial intelligence and 3D scanning are considered. The features and potential of the digital environment in reproducing the authenticity of material techniques are highlighted, and the creative value of the synthesis of traditional and innovative approaches is also determined. It is shown that digital replication contributes to the formation of a new aesthetic of modern illustration, expanding the tools of artists and preserving the expressiveness, rhythm and texture inherent in letterpress. **Purpose of the article.** The purpose of the study is to systematize modern methods of digital replication of letterpress techniques, analyze their technological capabilities and determine the impact on the formation of the visual language of modern illustration. The article also aims to reveal the creative potential of synthesizing traditional graphic methods with digital tools.

Research methods. The work uses a set of methods:

comparative analysis of traditional letterpress techniques and their digital interpretations; visual and stylistic analysis of illustrative works; research into the functional capabilities of modern graphic editors and generative AI models; algorithmic modeling of textures and simulation of relief surfaces; generalization of practical experience in using digital technologies in artistic activity. **Research results.** As a result of the work, key approaches to digital replication of letterpress effects were identified: creating textures using algorithmic methods, using generative AI to model manual techniques, building relief surfaces in 3D environments, and combining digital and traditional techniques. It is proven that digital replication not only reproduces the aesthetics of classical techniques, but also expands the capabilities of a modern illustrator, contributing to the emergence of new artistic strategies. It has been established that the synthesis of material and digital methods enhances the expressiveness, rhythm, conceptuality and textural richness of modern illustrations. **Conclusions.** Digital replication of letterpress techniques is a relevant tool of modern illustrative practice, as it allows preserving the artistic authenticity of historical graphic methods within the digital media environment. Modeling the texture, relief and character of manual techniques becomes possible thanks to the use of generative AI, 3D scanning, algorithmic textures and classic graphic editors. The synthesis of traditional and digital approaches creates a new quality of visual language, makes works more flexible in production and more responsive to modern requirements of design, publishing and digital media. Replication does not replace traditional techniques, but expands their functional spectrum, forming a relevant toolkit for new generation illustrators.

Key words: digital replication, high-printing, illustration, digital illustration.

МЕТОДИ ЦИФРОВОЇ РЕПЛІКАЦІЇ ВИСОКОГО ДРУКУ ДЛЯ СУЧАСНОЇ ІЛЮСТРАЦІЇ

Юлія Каменецька

докторка філософії, доцентка кафедри дизайну факультету дизайну
ПрАТ “ВНЗ “Міжрегіональна Академія управління персоналом”
kamenetska.yuliya@ukr.net

Єлизавета Мазур

викладачка кафедри графічного дизайну
Коледжу Київського національного університету технології та дизайну
lialints@gmail.com

Анотація. Стаття присвячена аналізу сучасних методів цифрової реплікації технік високого друку в контексті актуальної ілюстративної практики. Розглянуто технологічні підходи до відтворення текстур, рельєфів та характерних властивостей традиційних друкарських технік (ліногравюри, деревориту, тиснення) за допомогою графічних редакторів, алгоритмічних систем моделювання фактур, генеративних моделей штучного інтелекту та 3D-сканування. Виокремлено особливості та потенціал цифрового середовища у відтворенні автентичності матеріальних технік, а також визначено творчу цінність синтезу традиційних та інноваційних підходів. Показано, що цифрова реплікація сприяє формуванню нової естетики сучасної ілюстрації, розширюючи інструментарій художників і зберігаючи властиву високому друку експресивність, ритміку та фактурність. **Мета.** Метою дослідження є систематизація сучасних методів цифрової реплікації технік високого друку, аналіз їхніх технологічних можливостей і визначення впливу на формування візуальної мови сучасної ілюстрації. Стаття також передбачає виявлення творчого потенціалу синтезу традиційних графічних методів із цифровими інструментами. **Методи дослідження.** У роботі застосовано комплекс методів: порівняльний аналіз традиційних технік високого друку та їхніх цифрових інтерпретацій; візуально-стилістичний аналіз ілюстративних творів; дослідження функціональних можливостей сучасних графічних редакторів і генеративних моделей ШІ; алгоритмічне моделювання фактур і симуляція рельєфних поверхонь; узагальнення практичного досвіду використання цифрових технологій у мистецькій діяльності. **Результати дослідження.** В результаті роботи визначено ключові підходи до цифрової реплікації ефектів високого друку: створення текстур за допомогою алгоритмічних методів, застосування generative AI для моделювання ручних технік, побудова рельєфних поверхонь у 3D-середовищах та комбінування цифрових і традиційних прийомів. Доведено, що цифрова реплікація не лише відтворює естетику класичних технік, але й розширює можливості сучасного ілюстратора, сприяючи появі нових художніх стратегій. Встановлено, що синтез матеріальних і цифрових методів підсилює експресивність, ритміку, концептуальність і текстурну насиченість сучасних ілюстрацій. **Висновки.** Цифрова реплікація технік високого друку є актуальним інструментом сучасної ілюстративної практики, оскільки дає змогу зберігати художню автентичність історичних графічних методів у межах цифрового медіасередовища. Моделювання фактури, рельєфності та характеру ручної техніки стає можливим завдяки використанню генеративного ШІ, 3D-сканування, алгоритмічних текстур та класичних графічних редакторів. Синтез традиційних і цифрових підходів утворює нову якість візуальної мови, робить твори гнучкішими у виробництві та більш відповідними до сучасних вимог дизайну, видавничої справи і цифрових медіа. Реплікація не замінює традиційні техніки, але розширює їхній функціональний спектр, формуючи актуальний інструментарій для ілюстраторів нового покоління. **Ключові слова:** цифрова реплікація, високий друк, ілюстрація, діджитал-ілюстрація.

Problem statement. In modern illustration, there is an increased interest in the aesthetics of traditional letterpress, which is distinguished by tactility, relief and material expression. However, work in classical techniques (linoleum, woodcut, embossing) requires special equipment, significant time and technical resources, which complicates their use in conditions of rapid digital production. At the same time, the issue of transferring the authentic properties of letterpress to the digital environment without losing artistic value is becoming relevant. Systematic research devoted to the digital replication of relief techniques is

practically absent, which enhances the relevance of our work.

Analysis of recent publications. Recent studies on the impact of digital technologies on illustration and graphics demonstrate a gradual shift in emphasis from traditional techniques to complex digital approaches that combine the materiality of manual methods with the flexibility of digital tools. Aaron Hertzman's classic work Introduction to 3D Non-Photorealistic Rendering (1999) is fundamental to understanding the principles of digital simulation of manual artistic techniques, in particular silhouettes, contours and textured

surfaces [1]. Although the publication is historical, it laid the theoretical foundations for the further development of methods for digital reproduction of graphic styles, which is relevant in the context of research on digital replication of letterpress.

The works of M. Efimova (2015), as well as the collective monograph under the general editorship of G. Efremova (2020) highlight innovative approaches to the design of book products and the transformation of the educational space under the influence of digitalization. These studies emphasize the importance of integrating digital tools into production processes and note that modern publishing design actively uses the possibilities of digital replication of traditional artistic methods, however, the problem of transferring texture and relief remains insufficiently studied [2; 3].

The publication by Y. Kamenetska (2024) examines the impact of digitalization and artificial intelligence technologies on book illustration. The author emphasizes that AI is becoming a tool for modeling graphic techniques, in particular those that imitate the materiality of traditional printing. However, digital replication of letterpress printing as a separate direction is studied in passing, which emphasizes the relevance of a more detailed systemic analysis [4].

The study by A. Maltseva et al. (2017) aims to determine the impact of digital technologies on the development of illustration in graphic design. The article outlines the main trends in the digital transformation of illustrative practices, but there is no focus on the possibility of simulating classical printing techniques, in particular letterpress textures [5].

D. Mirshonichenko's qualification work (2024) analyzes digital methods of illustrating fiction and pays attention to practical aspects of using digital technologies in modern publishing. The author systematizes digital stylization techniques, but the issue of replicating letterpress textures remains insufficiently explored [6].

The materials of the Ukrainian Biennial of Digital and Media Art (2021) reflect trends in contemporary digital art, where artists actively use generative graphics, 3D modeling, and mixed media technologies. Although the highlighted activity is not a scientific study in the narrow sense, it demonstrates current visual practices, including experiments with imitation of printing techniques, but these are rather artistic cases than methodological analysis [7].

Thus, the above summary shows that the issue of digital replication of letterpress printing is partially covered in the context of the general digitalization of graphics, however, there are practically

no systematic studies dedicated specifically to methods of reproducing the texture and relief of traditional letterpress printing techniques in the digital environment. This determines the scientific novelty and relevance of the proposed study.

The aim of the article is to analyze and systematize modern methods of digital replication of letterpress techniques, to identify their technological features and artistic possibilities, and to outline their influence on the formation of a new visual language of modern illustration. The aim also involves determining the potential of combining traditional graphic practices with digital tools to create expressive, texturally rich, and conceptually coherent illustrative solutions in the modern media environment.

Presentation of the main material. The rapid development of digital technologies over the past decades has significantly transformed artistic practice, changing approaches to the creation, representation and reproduction of images. In the field of modern illustration, these transformations are most noticeably manifested, because illustrative art has always been sensitive to visual innovations, new materials and technical capabilities. One of such areas that is gaining particular relevance is the digital replication of traditional graphic techniques of letterpress printing - in particular, linocut, woodcut, engraving on plastic and other types of relief printing.

Despite the fact that classic letterpress printing historically relied on manual labor, the materiality of the medium, the tactility of the surface and the uniqueness of each print, modern digital graphics tools allow not only to imitate its visual style, but also to expand it, creating new artistic forms. Digital replication does not provide for a complete replacement of the traditional process, but it offers powerful opportunities for experimentation, preservation and scaling of the aesthetics of relief techniques.

Letterpress as a visual and technological basis of traditional graphics. Letterpress is one of the oldest types of graphic art, the essence of which is to print from a relief surface. Parts of the matrix that remain convex after cutting or engraving hold the paint and form an impression. Among the classic varieties, one can distinguish: woodcut (xylography) – the oldest technique, which forms a characteristic play of contrasts and a hard, expressive line; linocut – a technique of letterpress printing on linoleum, which allows for softer, smoother shapes and a more plastic line; engraving on plastic and other modern materials that expanded the tools of artists in the 20th–21st centuries.

The visual character of letterpress printing is based on several key artistic parameters: sharply defined form; contrast of black and white; surface texture; «imperfections» of the material, which become part of the artistic image; rhythm of lines, which forms a compositional framework.

These properties form a unique aesthetic, which today is becoming valuable for modern illustration, especially in the context of trends towards manuality, craft approaches, materiality and a departure from an overly “polished” digital style.

Digital replication of traditional techniques: possibilities and aesthetic parameters. Modern digital tools (Adobe Photoshop, Procreate, Krita, Clip Studio Paint, Affinity Designer, etc.) allow you to create visual effects that imitate textures, sharp linear contrasts, texture and unevenness of the print. However, “digital replication” does not mean mechanical imitation. It is about creatively recreating the artistic principles of traditional graphics using digital tools, including: personal texture brushes that simulate relief cuts; the use of grain, noise, and irregularities to approximate real texture; multi-layered compositions that create the effect of printing with several boards; modeling characteristic «imperfections»: paint gaps, cutter marks, line breaks; the ability to precisely control composition, color, and stroke density.

The main advantage of digital replication is that the artist can recreate the aesthetics of manual techniques without the limitations of physical material, while preserving the spirit of the graphic tradition. Illustrators are able to work faster, on a larger scale, and create commercial projects where the classic manual process would be technically or financially impossible.

In this context, digital replication becomes not a fake, but a modernization of the technique, its adaptation to the requirements of the modern media environment.

Comparison of traditional techniques and their digital interpretation. The study examines three illustrations that demonstrate different aspects of relief graphics: traditional linocut; digital illustration made in the style of linocut; woodcut with the characteristic structure of a woodcutter.

Traditional linocut demonstrates the natural «living» characteristics of the material: the natural width of the line, small fluctuations in the movement of the hand, the microrelief of the print that absorbs the paint unevenly. In the digital interpretation of linocut, an imitation of these properties is observed through an artificially generated texture, but the digital tool allows for greater precision and variability.

In turn, woodcut is distinguished by the rigidity and sharpness of the lines that arise from the structure of the wood. Its visual energy is often more dramatic. Digital replication of woodcut requires the use of special brushes that imitate movements along the wood fibers.

These examples demonstrate that digital replication can be either very close to the original or interpretively free – depending on the artist’s goals.

The study analyzed three original illustrations by artist E. Mazur, representing different approaches to creating a graphic image in the context of traditional letterpress techniques and their digital imitations. This allows us to trace how the artist transforms the material nature of linocut and woodcut into a digital environment, preserving the characteristic plasticity of the stroke, rhythm, and texture.

1. Traditional linocut (Ill. 1). The first image demonstrates the classic linocut technique, in which the artist works directly with the material, cutting out the image on a linoleum matrix. This work is characterized by: the clear contrast of the black printing background and the whitened cut-out forms; the unevenness and lively structure of the stroke, caused by the physical movement of the cutter; the presence of artifacts of manual work, in particular small residual grooves that cannot be fully predicted or «sterilized»; the material texture of the relief, which creates the effect of depth and tactility.

The composition with the house, the ladder and the night sky emphasizes the expressive possibilities of linocut – the rough but poetic fragmentation of space, in which the texture takes on the role of a carrier of emotionality. This example is a starting point for comparison with digital replications.



Ill. 1. E. Mazur. Linocut. 2025

2. Digital imitation of linocut (Ill. 2). The second image is marked as “linocut slant”, created in a digital environment. The work follows traditional techniques, but is done with the help of graphic editors. In this case, the artist: models the characteristic line notches that imitate the movement of the cutter; applies high contrast and the division into black and white planes inherent in linocut; uses digital brushes with the effect of engraving cutting; achieves the visual authenticity of the technique, but at the same time preserves the digital purity of the lines.

Unlike manual linocut, the digital version allows you to create a more controlled rhythm, without random material defects, and easily adjust the stroke layout. However, the artist deliberately retains the “imperfections” in the hatching, which maintains the plausibility of the replication. This is an example of how modern illustrators use digital tools to accurately reproduce the aesthetics of letterpress printing without physically cutting a matrix.



Ill. 2. E. Mazur. 2D graphics. 2025

3. Woodcut (Ill. 3). The third illustration, made in the woodcut technique, demonstrates a different typology of relief printing. Unlike linocut, woodcut involves working with a solid wooden block, which gives: deeper and harder lines; higher detail due to thinner cutters; sharper contour; a sense of “metallicity” of the stroke due to the resistance of the material.

In the round portrait image, the artist achieves a refined decorativeness: the ornamental frame and smooth line transitions emphasize the manual nature of the matrix. This example is important in the analysis because it demonstrates an aesthetic



Ill. 3. E. Mazur. Woodcut. 2025

that is more difficult to imitate digitally due to the hardness, depth, and material nature of the wood.

Generalization. The analyzed works of E. Mazur allow us to trace a wide range of methods for reproducing the aesthetics of letterpress printing – from completely material techniques to digital replications. They demonstrate: the possibility of accurate stylistic imitation; preservation of key features of the technique in the digital environment; at the same time – the loss of material unpredictability in replications; the significant potential of digital tools for modernizing classical aesthetics.

Features of digital replication strategies in modern illustration. Modern illustrators use digital replication of letterpress printing in various visual areas: book illustration – enrichment of emotionality and creation of a sense of artisanal approach; poster design – graphicity and contrast inherent in relief techniques work well in poster compositions; editorial illustration – model textures allow us to create unique stylistic solutions; brand identity and packaging – manual «aesthetics» create the effect of authenticity and trust; animation – the ability to stylize a moving image as a relief print.

It is worth paying special attention to the fact that digital replication allows you to reproduce effects that would require many hours of work, complex tools, or rare materials in traditional techniques. This increases accessibility and expands the boundaries of experimentation.

Limits and Challenges of Digital Replication. Despite its many advantages, digital replication also has certain limitations.

– Loss of materiality. Even the most accurate replication cannot replace real embossing, matrix texture, or the uniqueness of each printing pass.

– Danger of uniformity. The popularity of digital brushes for imitating engravings can lead to a uniformity of styles if the artist does not supplement the toolkit with his own textures.

– Ethical and copyright issues.

Using stencil brushes can reduce the artist's individuality.

– The problem of «excessive cleanliness».

The digital environment often makes strokes too «neat» – sometimes you need to deliberately add defects to get a believable effect. However, these difficulties only emphasize that digital replication should be a conscious artistic strategy, not a technical «imitation for the sake of imitation».

The Importance of Digital Replication for the Development of Contemporary Illustration. Digital replication of letterpress techniques plays a key role in the transformation of contemporary illustrative practice, as it combines historical material tradition with the flexibility and speed of digital tools. It not only preserves the visual language of classical graphic methods, but also adds new semantic and technological dimensions to them, making these techniques relevant in the context of the modern media environment.

Firstly, digital replication contributes to the democratization of access to relief techniques, which in traditional execution require a special workshop, materials and significant time resources. The ability to reproduce texture and relief using graphic editors or generative systems opens these artistic techniques to a wider audience, including young designers, students and artists working exclusively in digital formats.

Second, the digital environment creates conditions for the development of new authorial

styles, in which the traditional line language, texture and relief of letterpress take on hybrid forms. Illustrators can combine material and digital techniques, mix linocut plastic with algorithmically generated surfaces, model complex multi-layered compositions or stylize a moving image under relief printing. This forms a new artistic vocabulary that combines craftsmanship and digital experimentation.

Third, digital replication actualizes traditional techniques in areas where they cannot be applied directly: editorial illustration, web design, UX interfaces, media graphics, animation, branding and packaging. The aesthetics of letterpress – contrast, rhythmic structures, graphic imperfection – work well in digital communications, where expressiveness and quick reading of the image are valued.

Fourth, replication contributes to the preservation of cultural heritage: digital methods allow for the analysis, documentation and reproduction of material techniques, forming archives of textures, line systems and relief surfaces. This is especially important in the context of education and popularization of classical graphic practices.

Finally, digital replication stimulates a rethinking of tradition. It does not replace material linocut or woodcut, but expands their functional spectrum, making these techniques more adaptable and relevant to modern artistic tasks. Such a synthesis opens up opportunities for the emergence of new aesthetic solutions and conceptual strategies in graphic design and illustration.

Thus, digital replication of letterpress is not just a technical tool, but an important factor in the development of modern visual culture. It forms a new format of interaction between tradition and innovation, ensuring the evolution of the artistic language of illustration in the digital age.

References

1. Hertzmann, A. (1999). Introduction to 3D Non-Photorealistic Rendering: Silhouettes and Outlines. Retrieved from <https://www.semanticscholar.org/paper/Introduction-to-3D-Non-Photorealistic-Rendering%3A-Hertzmann/1b8e84805500e43756ff0e663d40747dd5171a5a> [in English].
2. Yefimova, M. P. (2015). Innovatsiini tekhnolohii proektuvannia i vyrobnytstva dytiachykh knykh [Innovative technologies of design and production of children's books]. *Visnyk Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 7, 28–31 [in Ukrainian].
3. Yefremova, H. L. (Ed.). (2020). *Innovatsiini tekhnolohii v suchasnomu osvithnomu prostori* [Innovative technologies in the modern educational space]. Sumskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet imeni A.S. Makarenka [in Ukrainian].
4. Kamenetska, Y. (2024). Didzhytalizatsiia hrafiky ta poshyrennia ShI tekhnolohii v knyzhkovii iliustratsii [Digitalization of graphics and the spread of AI technologies in book illustration]. In *Dvanadtsiati platonivski chytannia* [The Twelve Plato Readings] [Tezy dopovidei] (s. 218–219). Liha-Pres <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-100> [in Ukrainian].
5. Maltseva, A. O., Kuhai, T. A., Pavlenko, A. F., Basanets, O. P., & Bystriakova, V. N. (2017). Vplyv tsyfrovyykh tekhnolohii na rozvytok iliustratsii v hrafichnomu dyzaini [The influence of digital

- technologies on the development of illustration in graphic design]. *Tekhnologii ta dizain* [Technologies and Design], 2, 1–9. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/td_2017_2_6 [in Ukrainian].
6. Mirshonichenko, D. (2024). *Tsyfrovі tekhnologii v iliustriuvanni khudozhoi literatury* [Digital technologies in the illustration of fiction]. Kryvyi Rih State Pedagogical University. Retrieved from <https://elibrary.kdpu.edu.ua> [in Ukrainian].
 7. Ukrainian Biennale of Digital and Media Art. (2021). Retrieved from <https://ubiennale.com/ubiennale-2021/> [in Ukrainian].

Список використаних джерел

1. Hertzmann A. Introduction to 3D Non-Photorealistic Rendering Silhouettes and Outlines. URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/Introduction-to-3D-Non-Photorealistic-Rendering%3A-Hertzmann/1b8e84805500e43756ff0e663d40747dd5171a5a> Дата публікації: 1999 (дата звернення: 15.11.2025).
2. Єфімова М. П. Інноваційні технології проектування і виробництва дитячих книг. *Вісник ХДАДМ*. 2015. Вип. 7. С. 28–31.
3. Інноваційні технології в сучасному освітньому просторі: колективна монографія / заг. ред. Г. Л. Єфремова. Суми : СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2020. 444 с.
4. Каменецька Ю. Діджиталізація графіки та поширення ІІІ технологій в книжковій ілюстрації. *Дванадцять платонівських читань : тези доповідей*. Львів ; Торунь : Liha-Pres, 2024. С. 218–219. URL: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-100> (дата звернення: 02.10.2025).
5. Мальцева А. О. Вплив цифрових технологій на розвиток ілюстрації в графічному дизайні / А. О. Мальцева, Т. А. Кугай, А. Ф. Павленко та ін. *Технології та дизайн*. 2017. № 2. С. 1–9. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/td_2017_2_6 (дата звернення: 30.11.2025).
6. Міршоніченко Д. Цифрові технології в ілюструванні художньої літератури / Криворізький державний педагогічний університет. Кривий Ріг, 2024. 45 с. URL: <https://elibrary.kdpu.edu.ua/bitstream/123456789/10390/1/%d0%9a%d0%b2%d0%b0%d0%bb%d1%96%d1%84%d1%96%d0%ba%d0%b0%d1%86%d1%96%d0%b9%d0%bd%d0%b0%20%d0%b7%d0%b0%d0%bf%d0%b8%d1%81-%d0%ba%d0%b0%20%d0%9c%d1%96%d1%80%d0%be%d1%88%d0%bd%d1%96%d1%87%d0%b5%d0%bd%d0%ba%d0%be.pdf> (дата звернення: 30.11.2025).
7. Українська бієнале цифрового та медіа мистецтва. *Ubiennale*. URL: <https://ubiennale.com/ubiennale-2021/> Дата публікації: 2021 (дата звернення: 17.11.25).

Подано до редакції 05.12.2025
 Статтю прийнято 29.12.2025
 Опубліковано 31.12.2025



УДК 761:655.332](477)
ORCID ID: 0009-0002-4011-6561
DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-38-11>

Андрій Коваленко
старший викладач кафедри цифрового візуального мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
andrii.kovalenko@naoma.edu.ua

СИТОДРУК ТА МОНОПРИНТ ЯК НОВА МОВА ГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА: ВІД ТИРАЖУ ДО УНІКАЛЬНОСТІ

Анотація. *Мета статті* – розгляд ситодруку та монопринта як ключових технік сучасного графічного мистецтва, які із засобу механічного відтворення зображень стали формою індивідуального художнього висловлювання. Дослідження виявляє специфіку цих технік як способу експериментального мислення в сучасному мистецтві, а також визначає роль ситодруку у процесі формування нових підходів у взаємодії між технологічним процесом, матеріалом і авторським задумом. **Методи дослідження.** У роботі використано комплексний підхід, що поєднує порівняльний, аналітичний, мистецтвознавчий та експериментально-творчий методи. Порівняльний метод застосовано для виявлення спільних і відмінних рис між техніками ситодруку та монопринта; аналітичний – для осмислення сучасних теоретичних підходів до репродукції й авторського жесту; мистецтвознавчий – для інтерпретації художніх результатів у контексті сучасної графіки; експериментально-творчий – для практичної перевірки можливостей поєднання цих технік у створенні унікального образу. **Результат дослідження і висновки.** Проаналізовано трансформацію поняття тиражу та унікальності, особливості матеріального процесу створення відбитка, а також зміну взаємин між художником і технікою у постмеханічну епоху. Ситодрук розглядається як інструмент дослідження меж між автоматизованим і авторським, технологічним та інтуїтивним. З'ясовано, що поєднання технологічних принципів ситодруку з експресивними властивостями монопринта утворює нову модель графічного мислення, в якій серійність процесу поєднується з індивідуальністю авторського втручання, сприяючи появі унікального візуального результату. Визначено, що ситодрук у сучасній художній практиці виконує роль дослідницького інструменту, який поєднує механічні та інтуїтивні принципи творчості, утверджуючи новий тип мислення, орієнтований на взаємодію технології, матеріалу та авторського задуму.

Ключові слова: ситодрук, монопринт, графічне мистецтво, унікальність, тираж, матеріальність, повторюваність, сучасна графіка.

SCREEN PRINTING AND MONOPRINT AS A NEW LANGUAGE OF GRAPHIC ART: FROM REPRODUCTION TO UNIQUENESS

Andrii Kovalenko
Senior Lecturer at the Department of Digital Visual Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
andrii.kovalenko@naoma.edu.ua

Abstract. *The aim of this article is to examine screen printing and monoprint as one of the key techniques in contemporary graphic art, which has evolved from a means of mechanical image reproduction into a form of individual artistic expression. The study reveals the specific characteristic features of this technique as a mode of experimental thinking in contemporary art, and defines the role of screen printing in shaping new approaches to the interaction between technological processes, material, and the author's intention.*

Research methods. *In our investigation we use a comprehensive approach that combines comparative, analytical, art-historical, and experimental-creative methods. The comparative method is used to identify common and distinctive features between screen printing and monoprint techniques; the analytical method gives the possibility for the interpretation of current theoretical approaches to the circulation and the author's gesture; the art-historical method provides tools for interpreting artistic outcomes within the context of contemporary graphic art; and the experimental-creative method serves to the practical exploration of the potential of combining these techniques in the creation of a unique image. Results and conclusions.* *The study analyzes the transformation of the concepts of reproduction and uniqueness, the specific characteristics of the material printing process, and the shift in the relationship between the artist and the technique in the post-mechanical era. Screen printing is examined as an instrument for exploring the boundaries between the automated and the authorial, the technological and the intuitive. It is concluded that the combination of the technological principles of screen printing with the expressive properties of monoprinting forms a new model of graphic thinking, in which the serial nature of the process coexists with the individuality of the author's intervention, resulting in a unique visual outcome. The research determines that in the contemporary artistic practice screen printing functions as an investigative tool that merges mechanical and intuitive principles of creation, establishing a new type of artistic thinking oriented toward the interaction between technology, material, and the author's conceptual intent.*

Key words: *screen printing, monoprint, graphic art, uniqueness, reproduction, materiality, repeatability, contemporary graphic art.*

Постановка проблеми. Сучасне графічне мистецтво існує в умовах, коли поняття копії та оригіналу, тиражу й унікальності набувають нового змісту. Розвиток цифрових технологій і механізмів репродукування призвів до того, що художники дедалі частіше звертаються до традиційних технік, аби дослідити межу між механічним і ручним, між технікою й живим жестом. Ситодрук – одна з таких технік, що поєднує точність і варіативність, порядок і випадковість. Його особливість полягає у тому, що навіть за використання тієї самої матриці кожен відбиток зберігає сліди процесу, зміни тиску, структури фарби, вологості, текстури паперу. Попри зростаючу увагу до ситодруку у практиці сучасного мистецтва, наукове осмислення цього явища здебільшого обмежується технічними чи історичними описами. Недосить розкрито функціонування ситодруку як мови художнього мислення, в якій технічні параметри стають елементами індивідуального висловлювання. Це і становить головну проблему дослідження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Сучасні дослідження («Experiments and traditions in Ukrainian contemporary printmaking», «The Study Classification of Monoprint Techniques with Dye Printmaking Techniques») в галузі графічного мистецтва свідчать про посилений інтерес до друкованих технік як засобів поєднання серійності та унікальності, зокрема до синтезу ситодруку та монопринта [1; 2]. Ці техніки розглядаються не лише як методи відтворення зображення, але й як самостійні художні системи, що формують специфічну мову експериментальної графіки. В українському контексті спостерігається тенденція до інтеграції традиційних методів із сучасними підходами, що дає змогу художникові поєднувати точність тиражного друку з непередбачуваністю унікального відбитка [1].

Актуальність цих досліджень можна осмислити через концепції В. Беньяміна (Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction»), зокрема його ідеї про зміну статусу твору мистецтва в епоху технологічного відтворення [3]. На його думку, технологічне відтворення трансформує традиційне сприйняття «аури» твору, водночас відкриваючи нові можливості для художньої індивідуалізації [3]. Такий принцип безпосередньо корелює з процесом монопринта, де кожен відбиток, хоча й створюється у межах однієї серії, набуває автономного художнього значення, формуючи новий досвід взаємодії між художником, матеріалом і технікою. Таким чином, повторюваність перестає бути простим відтворенням, а стає засобом дослідження варіативності образу [3].

Особливу увагу в сучасних публікаціях («A Historical, Technical, and Artistic Analysis of its Evolution and Modern Application», «Signs of the Uniqueness of the Ukrainian Printed Book in the Context of the Global Digitalisation of Art») приділяють матеріальності та процесу створення відбитка [4; 5]. Вивчення структури фарби, шару, текстури основи та впливу механічних і ручних параметрів підтверджує, що художній зміст формується не лише кінцевим образом, але й самою дією друку. Це резонує з ідеями В. Беньяміна про технологію як чинник, що модифікує не тільки форму, але й сприйняття твору. Поєднання ситодруку і монопринта в сучасній практиці дає змогу поєднати контрольовану серійність з випадковістю авторського втручання, створюючи унікальний образ, який існує на межі тиражу та індивідуальності [1; 4].

Український дослідник В. Олійник підкреслює також важливість інтеграції цих технік у сучасні міждисциплінарні практики, зокрема в експериментальну графіку, інсталяції та

мультимедійні проекти [5]. Такий підхід не лише розширює художню палітру, але й створює основу для переосмислення концепцій матеріальності та творчої присутності автора у процесі вироблення образу. У цьому контексті синтез ситодруку і монопринта виступає ефективним інструментом для формування нових стратегій художнього мислення, в яких техніка й авторський жест рівноправно впливають на кінцевий результат.

Таким чином, аналіз останніх публікацій підтверджує, що ситодрук та монопринт у сучасному мистецтві є не просто технічними засобами, а системами художнього мислення, здатними фіксувати складні взаємодії між механічним і інтуїтивним, технологічним та матеріальним, тиражем і унікальністю. Включення до дослідження ідей В. Беньяміна дає змогу теоретично осмислити трансформацію «аури» твору та актуалізувати проблему співвідношення відтворюваності та авторської індивідуальності у постмеханічну епоху.

Попри зростання інтересу до сучасних друкарських практик у візуальному мистецтві, питання ситодруку та монопринта як автономних художніх систем залишаються малодослідженими, як у вітчизняному, так і в міжнародному теоретичному дискурсі.

У наукових публікаціях Ю. Романенкової, А. Таранчук, Ю. Єфімова [1], С. Інчара [2], В. Беньяміна [3], присвячених графічним технікам, автори зосереджуються на історичних або технологічних аспектах процесу, залишаючи поза увагою естетичну, концептуальну й матеріальну природу відбитка. У цьому контексті саме феномен ситодруку та монопринта потребує нового осмислення – не лише як технологічного інструмента, але як мови, здатної фіксувати складні стосунки між автоматизованим та авторським, між повтором і неповторністю. Невирішеним залишається питання, як поняття «тиражу» змінюється в епоху постмеханічного мистецтва, де технічне відтворення більше не означає втрати «аури» (за В. Беньяміном), а навпаки – стає умовою появи нових форм індивідуальності [3]. Сучасний художник послуговується повторюваністю не для копіювання, а для відкриття простору варіативності, де кожен відбиток набуває автономного статусу. Наприклад, такі сучасні художники, як В. Гайтон (Wade Guyton), К. Вул (Christopher Wool), Г. Лігон (Glenn Ligon) і Р. Джонсон (Rashid Johnson), використовують ситодрук не як механічний тираж, а як індивідуальний художній експеримент і дослідження матеріалу.

У контексті нашого дослідження варто згадати українського дослідника В. Христенка, зокрема його працю «Техніки авторського друку», де автор зосереджується саме на технічних аспектах, але не розкриває тему ситодруку

та монопринта як окремих графічних систем авторського висловлювання [6].

Недостатньо також досліджене питання тактильності друкарського процесу, коли фарба, текстура, шар і навіть помилка стають носіями мети. Саме через контакт із матеріалом формується нова естетика взаємодії, в якій автор і техніка не протидіють один одному, а співіснують в єдиному процесі.

Особливого теоретичного інтересу набуває синтез ситодруку і монопринта, що відкриває можливість поєднання принципів серійності з непередбачуваністю процесу ручного друку. Такий підхід дає змогу переосмислити поняття авторського жесту в межах повторюваного процесу й створює умови для появи нової «поетики відбитка», де технологічна система перетворюється на простір художньої інтуїції.

Таким чином, актуальність дослідження зумовлена потребою теоретичного переосмислення ролі друкарських технік у сучасному мистецтві, розкриття потенціалу ситодруку та монопринта, як мови унікального висловлювання та визначення місця монопринта в контексті пострепродукційної культури. Наше дослідження покликане заповнити прогалину між практикою і філософсько-естетичним осмисленням процесу творення, розкриваючи, як матеріал, процес і повторюваність утворюють простір нової художньої унікальності.

Новизна наукового дослідження. Уперше ситодрук та монопринт розглянуто як самостійну художню мову, а не лише як технічний метод відтворення зображення, що дає змогу поєднувати механічність процесу з індивідуальністю авторського висловлювання. Обґрунтовано, що матеріальність і динаміка процесу створення відбитка у цих техніках є не другорядними чинниками, а повноцінними складовими художнього змісту, які формують новий тип взаємодії між автором, технікою і матеріалом.

Запропоновано трактування повторюваності як аналітичного принципу, за допомогою якого художник досліджує варіативність образу у межах серії відбитків, перетворюючи тираж на процес мислення, але не копіювання. З'ясовано, що поєднання технологічних принципів ситодруку з експресивними властивостями монопринта утворює нову модель графічного мислення, де серійність процесу поєднується з індивідуальністю авторського втручання, сприяючи появі унікального візуального результату.

Визначено, що ситодрук та монопринт у сучасній художній практиці виконують роль дослідницького інструмента, який поєднує механічні й інтуїтивні принципи творчості, утверджуючи новий тип мислення, орієнтований на взаємодію технології, матеріалу та авторського задуму.

Виклад основного матеріалу. Ситодрук виник як технологія промислового виробництва ще в Стародавньому Китаї та Японії, де його використовували для декоративного оформлення тканин, текстилю та ритуальних предметів. Спочатку техніка передбачала створення багаторазових відбитків за допомогою просочених фарбою сіток і трафаретів, що давало змогу досягати високої точності в тиражуванні зображень. У XIX ст. методика потрапила до Європи, де її застосовували як у промисловому друці, так і в графічному мистецтві, зокрема для рекламних плакатів, ілюстрацій та текстильного дизайну. Важливу роль у розвитку ситодруку відіграли художники та дизайнери, які почали експериментувати з кольором, фактурою і структурою шарів фарби, розширюючи межі традиційного тиражного друку.

У середині XX ст. ситодрук набув нового значення в художній практиці. Його почали використовувати не для відтворення копій, а як засіб експерименту з матеріалом, кольором та формою. Митці попарту, зокрема Е. Воргол (Andy Warhol), зробили шовкографію символом демократизації мистецтва, поєднуючи промисловий процес з авторською інтуїцією. Одночасно в Європі та Північній Америці такі художники, як Р. Раушенберг (Robert Rauschenberg), Р. Ліхтенштейн (Roy Lichtenstein), Р. Гамільтон (Richard Hamilton), Е. Паолоцці (Eduardo Paolozzi) розглядали ситодрук як спосіб створення серій робіт, де повторення не є абсолютно ідентичним, але кожен відбиток несе сліди ручного втручання.

Монопринт, який виник приблизно в той самий період, став важливою складовою розвитку індивідуалізації графічного процесу. На відміну від класичних технік гравюри та літографії, монопринт передбачає створення єдиного відбитка, в якому випадковість і непередбачуваність стають художнім ресурсом. Це дало митцям можливість досліджувати грані авторського жесту та матеріальної реакції фарби, перетворюючи процес друкування на самостійний засіб творчого пізнання.

Поєднання ситодруку і монопринта у сучасній графіці відкриває принципово нові можливості. Ситодрук надає контрольовану серійність і технічну точність, тоді як монопринт додає елемент непередбачуваності та унікальності кожного відбитка. Таке поєднання дає змогу досліджувати межу між тиражністю й індивідуальністю, де повторюваність стає методом спостереження за змінами форми, кольору та фактури, а не простим відтворенням.

Матеріальність процесу друку стає ключовим чинником художньої виразності, де щільний шар фарби, прозорість, оптичні накладання кольорів, текстура паперу або іншої основи створюють складну систему візуальних

і тактильних ефектів. Кожен шар, кожна зміна тиску або напрямку руху ракеля впливає на кінцевий результат, перетворюючи процес друкування на партнерську взаємодію художника з матеріалом. У цьому сенсі техніка перестає бути пасивним інструментом і стає активним учасником творення образу. Історично ситодрук і монопринт демонструють постійний розвиток у напрямку художнього експерименту.

У 1960–1980-х роках такі майстри, як Е. Воргол, Р. Ліхтенштейн та Й. Бойс, показали, що технічний процес можна використовувати як складову художньої концепції. У 1990-х та 2000-х роках розвиток цифрових технологій дав змогу поєднувати традиційний ситодрук із сучасними методами експериментальної графіки, що ще більше розширило можливості інтеграції контролю й випадковості у творчому процесі.

У сучасній практиці синтез ситодруку та монопринта розглядається як «постмеханічний жест» – принцип взаємодії між авторською інтуїцією та механічним процесом, між точністю технології й непередбачуваністю матеріалу. Це відкриває нові шляхи для формування унікальної образної системи, де повторення стає засобом дослідження, а не простого копіювання. Художник у такому процесі оперує не лише формою і кольором, але й самим процесом створення образу, що містить матеріал, технологію та авторське вирішення як рівноправні складові. Такий підхід не лише розширює художню практику, але й відкриває перспективи для наукового аналізу, експериментальної роботи та освітніх програм у сфері сучасного графічного мистецтва.

Висновки. Ситодрук та монопринт у сучасній графіці виступають не лише як технічні прийоми відтворення, але й як повноцінні форми художнього висловлювання, які поєднують точність і варіативність, механічність й інтуїтивність. Застосування ситодруку та монопринта як дослідницького медіума дає змогу не лише генерувати унікальні візуальні рішення, але й формує підґрунтя для розвитку постмеханічного типу мислення в образотворчому мистецтві, де творчість постає як результат співтворення художника, матеріалу і технології.

Перспективи використання результатів дослідження. Результати дослідження можуть бути застосовані у процесі створення нових серій монопринтів, що поєднують серійність і неповторність авторського відбитка. Це відкриває можливості для розвитку авторських графічних мов, експериментів із матеріалом, структурою фарби та накладанням шарів для досягнення унікальної візуальної глибини. Поєднання принципів ситодруку та монопринта може інтегруватися у мультимедійні інсталяції, відеоарт, текстильні та просторові проекти, де

матеріальні та технологічні аспекти друку стають частиною художньої концепції.

Отримані результати можуть використовуватися під час викладання графічних технік, де акцент робиться на дослідженні взаємодії технології, матеріалу та авторського жесту. Це сприяє формуванню у студентів навичок експериментального мислення, розуміння принципів постмеханічного підходу та усвідомленого використання матеріалу.

У дослідженні розкрито концептуальний потенціал ситодруку та монопринта як системи

художніх знаків. Це дає змогу формувати методологічні основи для подальших академічних розвідок, зокрема щодо матеріальності, процесуальності та унікальності графічного твору.

Результати дослідження можуть також стати базою для впровадження нових технологій і методик у сучасну графіку, сприяючи розвитку постмеханічного типу мислення, де художник працює у співтворенні з матеріалом і технікою, а повторюваність та варіативність відбитків слугують засобом аналізу і генерації художніх образів.

Список використаних джерел

1. Experiments and traditions in Ukrainian contemporary printmaking / Romanenkova J., Tarannyk A., Yefimov Y. et. al. *Journal of Graphic Engineering and Design*. 2025. № 16(2). S. 5–13. DOI: <https://doi.org/10.24867/JGED-2025-2-005> (дата звернення: 05.11.2025 р.).
2. Inchar C. The Study Classification of Monoprint Techniques with Dye Printmaking Techniques. *Asian Creative Architecture, Art and Design*. 2025. Vol. 38. № 2, e275521. DOI: <https://doi.org/10.55003/acaad.2025.275521> (дата звернення: 07.11.2025 р.).
3. Benjamin W. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. London : Penguin, 2008.
4. Susheel Kumar Pandey, Sonam Verma. Silk screen printing: A Historical, Technical, and Artistic Analysis of its Evolution and Modern Application. *International Journal of Advanced Research and Multidisciplinary Trends (IJARMT)*. 2025. Vol. 2. № 2. S. 660–665 URL: <https://ijarmt.com/index.php/j/article/view/275> (дата звернення: 07.11.2025 р.).
5. Oliinyk V. Signs of the Uniqueness of the Ukrainian Printed Book in the Context of the Global Digitalisation of Art. *Culture and Arts in the Modern World*, 2023. № 24. S. 243–252. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.24.2023.287703> (дата звернення: 05.10.2025 р.).
6. Христенко В. Техніки авторського друку. Шовкотрафаретний друк, дереворит, лінорит, літографія, офорт : навч. посіб. Харків : ХДАДМ, 2003. 146 с.

References

1. Romanenkova, J., Tarannyk, A., Yefimov, Y., & Myronova, A. (2025). Experiments and traditions in Ukrainian contemporary printmaking. *Journal of Graphic Engineering and Design*, 16 (2), 5–13. <https://doi.org/10.24867/JGED-2025-2-005> [in English].
2. Inchar, C. (2025). The Study Classification of Monoprint Techniques with Dye Printmaking Techniques. *Asian Creative Architecture, Art and Design*, 38(2), e275521. <https://doi.org/10.55003/acaad.2025.275521> [in Thai].
3. Benjamin, W. (2008). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Penguin [in English].
4. Susheel Kumar Pandey, Sonam Verma. (2025). Silk screen printing: A Historical, Technical, and Artistic Analysis of its Evolution and Modern Application. *International Journal of Advanced Research and Multidisciplinary Trends (IJARMT)*, 2(2), 660–665 Retrieved from <https://ijarmt.com/index.php/j/article/view/275> [in English].
5. Oliinyk, V. (2023). Signs of the Uniqueness of the Ukrainian Printed Book in the Context of the Global Digitalisation of Art. *Culture and Arts in the Modern World*, (24), 243–252. <https://doi.org/10.31866/2410-1915.24.2023.287703> [in English].
6. Khrystenko, V. (2003). *Tekhniky avtorskoho druku. Shovkotrafaretnyi druk, derevoryt, linoryt, lithografiia, ofort* [Author's printing techniques. Silk-screen printing, woodcut, linocut, lithography, etching] [Navchalnyi posibnyk]. KhDADM [in Ukrainian].

Подано до редакції 02.12.2025

Статтю прийнято 24.12.2025

Опубліковано 31.12.2025



№ 38 (2025) С. 110–118
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: <http://naoma-science.kiev.ua>

УДК 7.01:7.038(100)
ORCID ID: 0009-0005-0571-8040
DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-38-12>

Костянтин Лапушен

здобувач ступеня доктора мистецтва

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

yashka.zigan@gmail.com

Науковий керівник – Н. Сергєєва, кандидатка мистецтвознавства, доцентка

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

ВІЙНА ЯК ТРИГЕР ТВОРЕННЯ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. Метою статті є дослідження війни як чинника, який призводить до появи експериментальних художніх форм, а також визначення впливу травматичного досвіду на зміну візуальної мови митця. У межах дослідження розглянуто трансформацію художнього образу від традиційної фігуративності до стратегій фрагментації, деформації, абстракції та використання нетипових матеріалів. **Методи дослідження.** У роботі застосовано історико-порівняльний метод для простеження змін художніх стратегій у періоди Першої та Другої світових воєн і сучасної російсько-української війни; метод структурно-візуального аналізу для визначення особливостей композиції та образотворчих прийомів у працях представників дадаїзму, сюрреалізму, абстрактного експресіонізму та сучасних українських митців; контекстуальний метод для порівняння мистецьких практик із соціальним середовищем їхнього формування. Застосування зазначених методів дало змогу не лише окреслити приклади експериментальних форм, але й розкрити механізм їхнього виникнення як реакції на травму та руйнування культури. **Результати.** Проаналізовано еволюцію експериментальних форм у мистецтві воєнних епох та показано, що дадаїзм використовував колаж як образ розірваної реальності, сюрреалізм переосмислював травму через парадокс і несвідоме, абстрактний експресіонізм створював альтернативну мову передачі досвіду війни через біоморфні форми та кольорові поля, де гротеск і деформація стали універсальними способами узагальнення колективного болю. Окремо розглянуто сучасне українське мистецтво, яке функціонує в умовах повномасштабного вторгнення і поєднує документальність, просторові інсталяції, роботу з уламками та нові матеріальні підходи, що формують мову пам'яті та соціальної взаємодії. **Висновки.** Війна не лише джерело руйнування, але й певною мірою каталізатор художніх інновацій. Соціальна травма спонукає митців відходити від усталених форм і будувати нові візуальні стратегії, здатні репрезентувати досвід, який не може бути переданий традиційною фігуративністю. Експериментальні практики стають механізмом трансформації травми у символічний культурний код, який зберігає пам'ять, формує багаторівневе сприйняття та пропонує нові шляхи суспільного діалогу.

Ключові слова: експериментальне мистецтво, сучасне мистецтво, фрагментація, абстракція, деформація, травма, пам'ять.

WAR AS A TRIGGER FOR THE CREATION OF EXPERIMENTAL ART

Konstantin Lapushen

PhD Art Student

National Academy of Fine Arts and Architecture

yashka.zigan@gmail.com

Scientific Supervisor – N. Serheieva, PhD in Art Studies, Associate Professor

National Academy of Fine Arts and Architecture

Abstract. The purpose of the article is to explore war as a factor that generates experimental artistic forms and to determine how traumatic experience reshapes the visual language of the artist. The study examines the transformation of artistic expression from traditional figurative representation to strategies of fragmentation, deformation, abstraction, and the use of unconventional materials. **Methods.** The research applies the

historical-comparative method to trace the evolution of artistic strategies during the First and Second World Wars and the ongoing Russian–Ukrainian war; the structural-visual method to analyze compositional and expressive features in the works of Dadaists, Surrealists, Abstract Expressionists, and contemporary Ukrainian artists; and contextual analysis to correlate artistic practices with their social and cultural environments. This combination of methods allowed not only to outline examples of experimental forms, but also to reveal the mechanism of their emergence as a response to trauma and cultural collapse. Results. The study identifies the evolution of experimental artistic forms in wartime contexts. It demonstrates that Dadaism employed collage and assemblage as a representation of fragmented reality; Surrealism processed trauma through paradox and the unconscious; Abstract Expressionism developed alternative languages of war experience based on biomorphic structures and color fields; grotesque and deformation became universal means of generalizing collective trauma. The article also examines contemporary Ukrainian art during the full-scale invasion, where documentary strategies, spatial installations, and work with debris or unconventional materials form a visual language of memory and social response. Conclusions. War functions not only as a source of destruction but also as a catalyst for artistic innovation. Social trauma compels artists to abandon established forms and construct new visual strategies capable of expressing experiences that cannot be conveyed through traditional figuration. Experimental practices transform trauma into a symbolic cultural code that preserves memory, produces multilayered perception, and opens new pathways for social dialogue.

Key words: war, experimental art, fragmentation, abstraction, deformation, trauma, memory.

Постановка проблеми. Катастрофічні події провокують необхідність творення зрозумілих, мобілізуючих образів, здатних підтримати колективний дух. Проте художня практика у воєнні часи часто йде шляхом руйнування канонів та радикального експерименту. Аналізуючи історичний контекст можемо побачити, що поява нових напрямків та видів мистецтва – дадаїзму, сюрреалізму, абстрактного експресіонізму, інсталяційних практик тощо – характеризувалася ознаками «чужих», «незрозумілих» чи, навіть, «образливих» для суспільства. Тож питання розбіжності між суспільним очікуванням і художньою відповіддю постає доволі актуальним.

У ситуації воєнної травми суспільство зазвичай прагне до простих і зрозумілих образів, які об'єднують людей і легко сприймаються без додаткового тлумачення. Натомість художник, опинившись у просторі катастрофічного досвіду, обирає інші засоби виразності – складні, нерідко розірвані або деформовані форми, перебільшення, експерименти з матеріалами. Саме такі художні рішення дають змогу передати відчуття хаосу, напруги й внутрішньої мовчазності війни, хоча, вони можуть бути непростими для сприйняття широкою аудиторією. У цьому і полягає головна особливість мистецтва воєнного часу: художники реагують на спільну травму, але роблять це не через звичні символи, а через пошук нової мови. Таке мистецтво не замінює усталені образи патріотизму чи пам'яті, а існує поруч із ними, пропонуючи інший експериментальний спосіб осмислення пережитого. Саме напруга між очікуванням простоти й необхідністю складного художнього висловлювання робить війну певним чинником для

розвитку експериментального мистецтва та актуальною темою для сучасних досліджень.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Для мистецтва ХХ–ХХІ століть війна неодноразово ставала переломним фактором, через який було ініційовано радикальні зрушення у художній мові та переосмислення класичних моделей експерименту із формою, матеріалом і способами візуалізації. Так, Теодор Адорно (Т. Adorno) після Другої світової війни у своїй роботі «Культурна критика і суспільство» («Cultural Criticism and Society») фіксує морально-естетичний злам, наголошуючи, що мистецтво не може залишатися просто гарним, воно стає проблемним, фрагментарним і травматично навантаженим [1]. Саме це і встановлює межі для подальшого переосмислення можливостей класичної форми у посткатастрофічну добу.

Аналізуючи природу художнього бачення дослідник Ернст Гомбріх (Е. Gombrich) у праці «Мистецтво ілюзії» («Art and Illusion») показує, що зміни у мистецтві не зводяться до «розриву заради розриву» [2]. Він наголошує, що у кризові періоди митці перебудовують схеми сприйняття й випробовують нові способи узгодження очікувань глядача з експериментом, переходячи від усталених стереотипів до більш гнучкої формули досвіду, яка дозволяє зберегти пізнавальну цінність образу попри відхід від реалістичних моделей. Так, Гел Фостер (Н. Foster) у своїй праці «Повернення реального» («The Return of the Real») описує повернення матеріальності та травматичного виміру у мистецтві, підкреслюючи, що деформація, монтажність і нестабільна форма стають способом опису кризового періоду в історії, а не формальним прийомом [3]. Пол Віріліо (Р. Virilio) також зазначає, що війна

є причиною докорінної зміни поля візуального сприйняття, зміщуючи його від послідовної, раціонально вибудованої образності до системи взаємопов'язаних технік розриву, швидкості та руйнування. У таких умовах художні стратегії дедалі частіше набувають фрагментарного характеру, що виявляється в прискоренні візуальних ритмів, концентрації уваги на конфліктному досвіді та відмові від цілісної наративності. Це, своєю чергою, стимулює до експериментальних пошуків нових форм, матеріалів і способів репрезентації, здатних адекватно відобразити трансформовану реальність воєнного часу [4].

Після Першої та Другої світових воєн абстрактне мистецтво стало одним із ключових способів осмислення досвіду катастрофи. Клемент Грінберг (С. Greenberg) у програмному есе «Авангард і кітч» («Avant-Garde and Kitsch») та подальших критичних текстах обговорював ідею автономності авангарду. На його думку, абстракція була не лише втечею від пропагандистської образності війни, але й спробою сформувати чисту художню мову, завдяки якій є можливість передати те, що не піддається прямому зображенню [5]. Розвиток абстрактного експресіонізму у США, передусім, у творчості таких митців, як: Д. Поллок (J. Pollock), М. Ротко (M. Rothko) та Б. Ньюман (B. Newman) став безпосередньою реакцією на досвід світових воєн і Голокосту. «Живопис дії» Поллока з його енергетичними потоками фарби працював як візуальне свідчення травми та, водночас, як спосіб її подолання. Роберт Хьюз (R. Hughes) у своїй фундаментальній праці «Шок новацій» («The Shock of the New») наголошував, що саме в умовах війни та після неї з'явилися передумови для становлення абстракції як мови без сюжету, де головною стає емоційна інтенсивність кольору та жести [6]. Дослідження Девіда Анфама (D. Anfam) «Абстрактний експресіонізм» («Abstract Expressionism») систематизувало історичний контекст наряду, підкреслюючи, що абстракціоністи не відмовилися від реальності, а трансформували травматичний досвід у символічні поля та виразні форми. Таким чином, абстракція постає як своєрідний і універсальний спосіб художньої реакції на війну. Вона не заперечує зміст, а дає змогу говорити про травматичний досвід без прямого зображення та однозначних образів, відкриваючи простір для різних прочитань і інтерпретацій.

Сюрреалізм, що сформувався після Першої світової війни, від самого початку

позиціонувався, як мистецька й інтелектуальна реакція на травму та абсурдність реальності. Андре Бретон (A. Breton) у своєму «Маніфесті сюрреалізму» («Manifeste du surréalisme») розглядав мистецтво як мову несвідомого, здатну відкривати приховані шари психіки, які особливо загострюються у воєнних обставинах [7]. Сучасна критика, зокрема аналіз Майкла Річардсона (M. Richardson), у праці «Сюрреалізм і кіно» («Surrealism and Cinema») підкреслює, що сюрреалізм був не лише естетичним напрямом, але й політичною відповіддю на кризу, де через алогічність, деформацію та випадковість, художники демонстрували безсилля класичних форм перед реальністю катастрофи [8]. У цьому сенсі сюрреалістичні стратегії демонструють, що певна «незрозумілість» мистецтва у воєнні часи може бути навмисним прийомом – способом перевести травматичний досвід у візуальні образи, які не мають однозначного тлумачення.

Гротеск і деформація візуального образу стали одним із ключових прийомів мистецтва ХХ століття, особливо в умовах воєнних катастроф. Один із провідних представників німецького експресіонізму Ернст Кірхнер (E. Kirchner) у своїй роботі «Автопортрет солдата» («Self-Portrait as a Soldier») показав тіло, спотворене не фізично, а психологічно: ампутація руки стає метафорою внутрішнього зламу, де деформація образу є способом узагальнення травми [9]. Інший художник, Френсіс Бекон (F. Bacon) у післявоєнній Британії створив живопис, у якому фігури існують у стані постійної трансформації та руйнування. У його роботі «Три етюди до фігур біля підніжжя розп'яття» («Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion») деформація тіл набуває характеру крику й болю, перетворюючи окрему трагедію на універсальний символ руйнування і страху. Ще один приклад – роботи британського митця Крістофера Невінсона (C. Nevinson), які поєднували елементи футуризму й кубізму. У картині «Шляхи слави» («Paths of Glory») він застосував фрагментацію та геометричне спрощення для зображення тіл солдатів, перетворюючи конкретну сцену на узагальнений образ війни як безіменної масової трагедії. У сучасному дискурсі такі прийоми визначаються як «мова травми», яка дає змогу художникам переводити приватний досвід у культурний символ.

Таким чином, гротеск, гіпертрофія та деформація не просто висміюють або спотворюють реальність, а стають методом, в якому

через спотворення фігуративне мистецтво знаходить новий рівень узагальнення, де окрема подія перетворюється на символ колективного досвіду.

Мета статті – аналіз впливу війни як провокуючого чинника, який може призводити до появи експериментальних художніх практик та руйнування усталених канонів у мистецтві і призводити до появи нових форм художнього вираження. Важливим вбачається також розгляд матеріалів і художніх технік, за допомогою яких митці трансформують свій травматичний досвід у символічний культурний код.

Виклад основного матеріалу. Після 1914 року мистецтво втрачає опору на сталу форму й переходить до практик, які навмисно розривають логіку цілісного образу. Для берлінських дадаїстів це означало роботу з фрагментами – механічними деталями, газетними вирізками, інструментами виміру, тобто тим, на чому будувалась нова хвиля. Рауль Гаусман (R. Hausmann) у відомій роботі «Механічна голова – Дух нашого часу» («Mechanical Head – The Spirit of Our Age») буквально збирає «портрет» епохи з рулетки кравця, склянки, лінійки, годинникового механізму. Це не обличчя людини, а агрегат вимірів і стандартів. У музейному описі Центру «Помпиду» підкреслено, що ця голова – критика «загрозової механізації, відкритої Великою війною», та індикатор народження «раціональної, безособової» людини нових часів [10].

Ганна Гьох (H. Huch) вибудовує фотомонтаж як мову політичної й культурної травми. Її «Поріз кухонним ножом... крізь останнє пивне пузо Веймарської епохи» («Cut with the Kitchen Knife...») – це не «картинка», а поле зіткнення фрагментів масмедіа, де розрізання, склеювання й накладання є прийомом створення ефекту історичної мінливості. У дослідженні робіт Smarthistory науковці зазначають про те, що сам спосіб різати й комбінувати стає метафорою зруйнованої дійсності після війни [11].

Для Джорджа Гросса (G. Grosz) воєнна тема виявляється у серії графічних робіт про інвалідів війни та маргіналізованих міських мешканців. У монохромних аркушах з портфоліо «У тіні» («In the Shadows») він свідомо відмовляється від зрозумілої фігуративності. Як вважають дослідники видання «Музей сучасного мистецтва» («The Museum of Modern Art»), спрощення форми, ламкі контури та неясковий друк працюють мовою посттравматичної реальності Веймару [12]. На рівні загального огляду видавництво «МоМА» прямо визначає

рух Дада, як мистецьку відповідь на катастрофу Першої світової та культуру машин/масмедіа, тобто на ті самі сили, що призвели до розпаду традиційної репрезентації.

Дещо раніше Людвіг Майднер (L. Meidner) у циклі «Апокаліптичні пейзажі» («Apocalyptic Landscapes») передає катастрофу через перекошені перспективи, ламаний міський простір. Образ світу, що руйнується, стає містком від експресіонізму до післявоєнних деформацій і демонструє те, як тривога перед війною провокувала появу нових композиційних засобів. Джилл Ллойд (J. Lloyd) у книзі «Німецький експресіонізм: примітивізм і модерність» («German Expressionism: Primitivism and Modernity») аналізує творчість експресіоністів, зокрема Майднера, які за допомогою катастрофічних образів міст передавали відчуття кінця епохи [13].

Наведені приклади «експериментальних мов» (збірка-асамбляж Рауля Гаусмана, колаж/фотомонтаж Ганни Гьох, графічна редукція й ламкість лінії Джорджа Гросса, апокаліптична деформація простору Людвіга Майднера) демонструють, що форма стає не менш значущою за сюжет – саме через розірваність, фрагментацію та механічність матеріалу, художники починають говорити про досвід, що не піддається звичайному зображенню.

Неможливо не згадати і про період між війнами, який став ґрунтом для формування сюрреалізму і від самого початку був не лише естетичним, але й психологічним проєктом. Андре Бретон (A. Breton), автор «Маніфесту сюрреалізму» («Manifeste du surréalisme») впроваджував автоматичне письмо й візуальну імпровізацію як інструменти, здатні вивести на поверхню підсвідомі образи, що часто народжуються з досвіду війни та страху [14]. Для покоління, травмованого Першою світовою, така незрозумілість була водночас способом втечі та формою терапії. У цей час Рене Магрітт (R. Magritte) створює свої роботи, які демонструють відчуження та парадокс реальності. Так, у картині «Закохані» («The Lovers») обличчя двох постатей закриті тканиною, що перетворює інтимність на образ ізоляції. Вважається, що такий мотив відсилає до досвіду смерті та втрат, які залишилися від війни, а його складність для сприйняття робить сам твір символом міжвоєнної тривоги. Жаклін Шеньє-Жандрон (S. Chénieux-Gendron) у книзі «Сюрреалізм» («Surrealism») трактує закриті обличчя як символ ізоляції

після досвіду війни, де інтимний акт стає метафорою відчуження [15, с. 20].

Важливим буде згадати Іва Тангі (Y. Tanguy), який у «Безкінечній подільності» («Indefinite Divisibility»), створений у США, формує світ поза прямими посиланнями на реальність: простір виглядає безкрайнім неначе нескінченна пустеля, атмосфера важка й гнітюча, але водночас пронизана теплим світлом. Як зазначають працівники Художньої галереї Олбрайта-Нокса (Albright-Knox Art Gallery), автор не просто зображує абстрактний пейзаж, а матеріалізує сновидний простір, де форма стає образом підсвідомого [16].

У серії «Сузір'я» («Constellations») Жоан Міро (J. Miró) поєднані абстрактні символи з органічними ритмами, які перетворюють хаос війни на космічну символіку. У виданні «Музей мистецтва «Метрополітен»» («The Metropolitan Museum of Art, The Met») зазначено, що характерною рисою серії є численні форми — «...знаки, що нагадують зорі, очі, кола, трикутники та півмісяці, з'єднані тонкими чорними лініями, які створюють фантастичну решітку, ніби магічне сузір'я в космосі» [17]. Таким чином, сюрреалізм у міжвоєнний і воєнний період став своєрідною лабораторією для «незрозумілого мистецтва». Через закриті обличчя Р. Магрітта, абстрактні простори І. Тангі чи символічні «сузір'я» Ж. Міро митці не приховували, а радше підкреслювали невимовність досвіду травми, переводячи її в нову візуальну мову.

Важливим етапом у контексті даного дослідження є й повоєнне мистецтво. Абстракція виявилася однією з найсильніших стратегій, за допомогою якої художники працювали з колективною травмою. Вірменський митець Аршіл Горкі (A. Gorky), який пережив геноцид і вимушену еміграцію, у полотні «Печінка — це гребінець півня» («The Liver Is the Cock's Comb») створює гібридний простір, де біоморфні форми нагадують одночасно органи, пейзажі й символи. Як зазначають науковці музею «Buffalo AKG Art Museum», А. Горкі за допомогою унікального підходу до кольору й форми намагався передати болісний досвід дитинства та глибоку спорідненість із природою [18]. Саме через абстракцію він перетворює невимовне на візуальну мову, переплітаючи особисту трагедію з глобальним досвідом війни.

Кліффорд Стіл (C. Still), один із засновників абстрактного експресіонізму, у полотні «РН-971» створює розривні кольорові поля,

що нагадують геологічні шари й тріщини. Його абстракція не є відмовою від світу, а радше метафорою історичних розломів і незгасної напруги доби. Так, «...коли ми зустрічаємося з полотном Кліффорда Стілла, ми зустрічаємо самого художника... його поривчасті музичні форми, що прориваються з кольорових полів» [19].

Ад Рейнхардт (A. Reinhardt), одна з ключових постатей абстрактного експресіонізму, який радикалізує абстракцію, створюючи монохромні «чорні» полотна. У роботі «Абстрактний живопис» («Abstract Painting») він пропонує майже одну темну поверхню: на перший погляд вона здається порожньою, але при тривалому спогляданні виявляє приховані відтінки й геометричні структури. На сайті «MoMA» зазначено: «На перший погляд ця картина постає як пласка чорна поверхня. Але при довшому спогляданні виявляється більше, ніж один відтінок чорного та прихована геометрична структура» [20]. Абстракція Рейнхардта — це не відмова від світу, а картина-метафора катастрофічного століття, де максимально стислий образ запрошує до екзистенційної медитації.

Отже, якщо дадаїсти й сюрреалісти висловлювали воєнну травму через фрагмент і парадокс, то абстрактні експресіоністи послуговувалися «мовою кольору» й матеріалу. Розірвані поля Д. Стілла, органічні гібриди А. Горкі, монохром А. Рейнхардта — усе це не втеча від війни, а інший рівень її символічного переживання.

У післявоєнній Європі художники дедалі частіше зверталися до гротеску та деформації як методів узагальнення досвіду катастрофи. Жан Фотріє (J. Fautrier) у серії «Заручники» («Les Otages») створює фактурні полотна, що нагадують скалічені тіла: густі пастозні шари імпастро утворюють «матеріальну рану», яка передає універсальне уявлення про травму війни. У виданні «Міжнародна мистецька газета» («The Art Newspaper») зазначено, що художник «звертається до понять деформації, потворності, болю та смерті», а техніка *haute pâte* включає наклеювання паперу на полотно й накладання товстих пастозних шарів, що дає змогу Ж. Фотріє матеріалізувати психологічну травму як фізичне живописне тіло [21]. Ще один приклад — це роботи Ганса Беллмера (H. Bellmer), який у своїх фотосеріях «Лялька» («La Poupée») конструював фрагментовані та спотворені тіла манекенів.

Таким чином, гротеск і деформація в післявоєнному мистецтві постали не як відступ

від художніх норм, а як нова, закономірна мова епохи. Ж. Фотріє, працюючи з фактурою, та Г. Беллмер, звертаючись до тілесної деформації, трансформували воєнну травму в узагальнені образи, які передавали відчуття страху, руйнування та глибоку кризу уявлень про людське тіло й образ людини загалом [22].

Війна не лише змінювала художні теми, але й радикально впливала на матеріали і техніки мистецтва. Одним із піонерів у цій сфері був Курт Швіттерс (K. Schwitters), який у своїй багаторічній роботі «Мерцбау» («Merzbau») перетворив власний будинок у Ганновері на тривимірний колаж з уламків, газетних вирізок, побутових предметів і сміття, утворивши простір, у який можна було увійти фізично. У післявоєнний час експерименти з матеріалом продовжує та розвиває і Йозеф Бойс (J. Beuys). У перформансі «Як пояснювати картини мертвому зайцю» («How to Explain Pictures to a Dead Hare») він заливає голову медом і золотим листом, беручи на руки мертвого зайця, до якого шепоче, ніби пояснюючи картину. За висновками спеціалістів «Артспер» («Artsper»), його діяльність — це втілення шаманських практик, що синтезують природну символіку (мед — життя, золото — чистота й відродження) із прагненням переосмислити мистецтво після катастрофи [23].

Післявоєнною новою мовою у мистецтві став матеріал, який використовували митці. Так, Альберто Буррі (A. Burri), працюючи над серією «Саккі» («Sacchi»), використовував обвуглені мішки, тканину, застібки, щоб створювати поверхні, які нагадують рани. Інтерпретація цих творів як «живопису після руйнування» отримала підтвердження в контексті виставки «Травма живопису» («The Trauma of Painting»), де «клаптеві поверхні Sacchi метафорично означали живу плоть, скалічену під час війни» [24].

Сучасна війна в Україні постає не лише як масштабна гуманітарна катастрофа, але й як потужний імпульс для переосмислення та оновлення мистецьких практик. Вона докорінно трансформувала як умови професійного існування художників, так і внутрішню логіку творчого процесу. З одного боку, митці змушені безпосередньо реагувати на досвід руйнувань, втрат і щоденної загрози, а з іншого — активізується пошук таких художніх форм, які були б здатні поєднати експериментальний характер із документальною фіксацією подій, особисте переживання — з колективною пам'яттю.

Починаючи з 2022 року виразно окреслюється тенденція до трактування мистецтва як форми свідчення, архівування та водночас психологічної роботи з травматичним досвідом. Авангардні та сучасні художні стратегії колажу, інсталяція, використання фрагментів, уламків, нестандартних матеріалів, а також залучення звукових і відеомедіа набули в умовах війни нових смислових вимірів. Мистецтво дедалі частіше функціонує не лише як засіб символічного узагальнення катастрофи, а й як активний учасник суспільного діалогу: спосіб осмислення травми, надання голосу свідкам та фіксації досвіду, який інакше ризикує залишитися невидимим або втраченим. У даному контексті художники та медіадіячі працюють на перетині образотворчого й соціального, перетворюючи експериментальні практики на механізм збереження пам'яті та формування культурної стійкості. Саме після 2022 року художники почали рухатися в цьому векторі особливо інтенсивно, позначивши нову фазу розвитку українського сучасного мистецтва, де документальна точність і художня метафорика стають взаємодоповнюваними.

Зокрема, Жанна Кадирова (Z. Kadyrova) у проєкті «Паляниця» («Palyanytsia») звертається до базового для української культури образу хліба. Вона презентувала округлі камені, оброблені так, щоб нагадувати традиційні паляниці. У воєнному контексті ця робота набула подвійного значення: з одного боку, вона символізує гостинність і щедрість української культури, а з іншого — нагадує про руйнування, втрати та неможливість простих радощів у час війни.

Варто згадати й роботу Олексія Сая (O. Sai), який у 2024 році презентував на фестивалі «Burning Man» артінсталяцію «I'm Fine» — монументальну скульптуру, створену з матеріалів, пошкоджених війною: дорожніх знаків, металевих решіток та уламків. Робота постає як зібрана з руїн конструкція, яка ніби промовляє від імені всієї країни, намагаючись зберегти гідність попри катастрофічні обставини. Іронічна фраза «I'm Fine» («У мене все добре»), винесена у назву, вступає в різкий дисонанс із реальною фактурою об'єкта, що складається з пошкоджених і зруйнованих матеріалів.

Дуже влучним прикладом є і робота Антона Логова, одного з ключових сучасних українських митців, який у 2022 році представив твір «Ангел, що переступає вибух». Це символічний образ, де ангел у дії постає над вибухом,

немов охоронець, але, водночас, є уособленням ламкої реальності війни. Художник підкреслює драматизм ситуації через матеріали: фарба на полотні, бронепластина та папір поєднані в єдину композицію. Важливим елементом є музейна рама, навмисно пошкоджена та частково деформована, що виступає метафорою порушеної культурної спадщини й зламанної історії. Завдяки таким прийомам твір набуває просторової глибини та контрастності: традиційні художні засоби поєднуються з матеріалами, які безпосередньо базуються на досвіді життя під час війни. Отже, ангел у цій роботі не лише символізує захист і надію, але й стає знаком уразливості, яка народжується з самої тканини війни.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Сучасні українські практики доводять, що експериментальне мистецтво у воєнний час не є елітарним жестом, відірваним від реальності. Навпаки, воно виступає способом вираження травми символічною мовою, яка зберігає пам'ять і створює простір для комунікації – від індивідуального полотна до колективних інсталяцій. Війна у ХХ–ХХІ століттях послідовно виступала вимушеною причиною для виникнення експериментальних художніх стратегій. Перша світова війна породила дадаїстські та експресіоністичні практики, що базувалися на фрагментації та колажі як образі розірваної реальності. У міжвоєнний час сюрреалізм використав алогічність і парадокс як мову роботи з травмою, перетворивши підсвідоме на поле мистецьких пошуків. Друга світова війна стала каталізатором для абстрактного експресіонізму: кольорові поля, біоморфні форми та радикальний монохром виявилися мовою, здатною передати невимовність досвіду катастрофи. Одночасно гротеск і деформація стали універсальним засобом узагальнення колективної травми, а експерименти з матеріалами (від уламків до обвугленої тканини) перетворили саму фактуру твору на символ руйнації.

У сучасному контексті українське мистецтво підтверджує цю історичну закономірність: митці активно використовують експериментальні форми від інсталяцій до цифрових медіа, щоб зафіксувати і трансформувати трагічний воєнний досвід. Таким чином, «незрозумілість» чи складність творів не є відстороненістю від реальності, а навпаки – способом якнайточніше передати досвід, який виходить поза межі звичних категорій.

Отже, війна як соціально-культурна катастрофа не лише спричиняє руйнування, але й, часто вимушено, формує підґрунтя для радикальних художніх пошуків. Саме в межах експериментального мистецтва воєнний досвід знаходить найбільш адекватну форму висловлювання – мову деформації, абстракції, парадоксу та матеріального сліду, що водночас фіксує пам'ять і відкриває можливість для нових смислових прочитань.

Перспективи використання результатів цього дослідження полягають у можливості застосування виявлених закономірностей під час формування освітніх і музейних стратегій роботи із воєнною травмою. Усвідомлення того, яким чином експериментальні мистецькі практики трансформують індивідуальний і колективний досвід у символічні форми, створює підґрунтя для розробки нових методик у мистецьких академіях, архівів документальної пам'яті та інтерактивних виставкових форматів.

З огляду на актуальність теми для сучасної України, окремим напрямом практичного застосування результатів дослідження може стати використання мистецьких практик у терапевтичних програмах для військових із посттравматичним синдромом як засобу психологічної реабілітації та відновлення дрібної моторики. Таким чином, результати дослідження мають потенціал не лише для теоретичного осмислення проблематики, але й для її практичного переосмислення в сучасному соціокультурному контексті та планування актуальних міждисциплінарних ініціатив.

Список використаних джерел

1. Adorno T. W. *Cultural Criticism and Society*. У: *Prisms*. Cambridge (Mass.) : MIT Press, 1967. (дата звернення: 02.10.2025).
2. Gombrich E. H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton : Princeton University Press, 1960. (дата звернення: 03.11.2025).
3. Foster H. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge (Mass.) : MIT Press, 1996. Повний текст (PDF): URL: <https://dl.icdst.org/pdfs/files/b3599df94306e65628a88a4190a3a897.pdf>. (дата звернення: 01.09.2025).
4. Virilio P. *War and Cinema: The Logistics of Perception*. London : Verso, 1989. URL: <https://www.vasulka.org/archive/Writings/war-cinema.pdf>. (дата звернення: 04.10.2025).
5. Greenberg C. *Avant-Garde and Kitsch*. *Partisan Review*, 1939. (дата звернення: 03.05.2025).

7. Breton, A. (1924). *Manifesto of Surrealism*. Paris. Retrieved from <https://www2.hawaii.edu/~freeman/courses/phil330/MANIFESTO%20OF%20SURREALISM.pdf> [in English].
8. Richardson, M. (2006). *Surrealism and Cinema*. Berg. Retrieved from <https://openlibrary.org/works/OL9160593W> [in English].
9. Ernst Ludwig Kirchner. (1915). *Self-Portrait as a Soldier*. Allen Memorial Art Museum, Oberlin College. Retrieved from <https://allenartcollection.oberlin.edu/objects/13666/selfportrait-as-a-soldier>
10. Raoul Hausmann. (1919). *Mechanical Head (The Spirit of Our Time)*. Centre Pompidou. Retrieved from <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/c5p9dEj> [in English].
11. Barden, K. (n. d.) Hannah Höch. Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany. *Smarthistory*. Retrieved from <https://smarthistory.org/hannah-hoch-cut-with-the-kitchen-knife-dada/> [in English].
12. MoMA Learning. (n.d.). Dada – Themes and Context. *The Museum of Modern Art, New York*. Retrieved from https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/ [in English]
13. Lloyd, J. (1991). *German Expressionism: Primitivism and Modernity*. Yale University Press. Retrieved from <https://www.germanexpressionismleicester.org/media/165688/Report-2-International-significance-of-the-collection.pdf> [in English].
14. Breton, A. (1929). *Second Manifesto of Surrealism*. Paris. Retrieved from <https://new-territories.com/blog/2013GSAPP-UPENN/wp-content/uploads/2013/08/Pages-de-manifesto2.pdf> [in English].
15. Chénieux-Gendron, J. (1990). *Surrealism*. Columbia University Press. Retrieved from <https://journals.lib.unb.ca/index.php/IFR/article/view/14080/15162> [in English]
16. Yves Tanguy. (1942). *Indefinite Divisibility*. Buffalo AKG Art Museum. Retrieved from <https://buffaloakg.org/artworks/1956-17-indefinite-divisibility> [in English].
17. Miry, J. (1940–1941). *Constellations*. The Metropolitan Museum of Art, New York. Retrieved from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490007> [in English].
18. Gorky, A. (1944). *The Liver Is the Cock's Comb*. Buffalo AKG Art Museum. Retrieved from <https://buffaloakg.org/artworks/k19564-liver-cocks-comb> [in English].
19. Wilson M. (2024, March 6). On Clyfford Still's Fantastic Language of Abstraction. *Buffalo AKG Art Museum*. Retrieved from <https://buffaloakg.org/blog/clyfford-still%E2%80%99s-fantastic-language-abstraction> [in English]
20. Reinhardt, A. (1963). *Abstract Painting*. The Museum of Modern Art (MoMA), New York. Retrieved from <https://www.moma.org/collection/works/78976> [in English].
21. Alexandrova, S. (2023, December 5). Catalogue raisonné of Jean Fautrier paintings reveals a prolific subverter of genres. *The Art Newspaper*. <https://www.theartnewspaper.com/2023/12/05/catalogue-raisonne-of-jean-fautrier-paintings-reveals-a-prolific-subverter-of-genres> [in English]. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265515>
22. Beuys, J. (1965). How to Explain Pictures to a Dead Hare. *Artsper Blog*, March 14, 2025. Retrieved from <https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/how-to-explain-pictures-to-a-dead-hare-joseph-beuys/> [in English].
23. Takac B. Joseph Beuys and How to Explain Pictures to a Dead Hare. *Artsper*. URL: <https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/how-to-explain-pictures-to-a-dead-hare-joseph-beuys/> [in English].
24. Burri, A. (1953). *Composizione*. *Guggenheim Museum, New York*. <https://www.guggenheim.org/artwork/717> [in English].

Подано до редакції 04.12.2025

Статтю прийнято 28.12.2025

Опубліковано 31.12.2025



№ 38 (2025) С. 119–125
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: <http://naoma-science.kiev.ua>

УДК 741.5:378.147

ORCID ID: 0000-0002-7672-5011

DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-38-13>

Василь Магалияс

професор, заслужений діяч мистецтв України
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
vasyl.magalias@naoma.edu.ua

КОПІЮВАННЯ І НАЧЕРК: МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК РИСУНКА

Анотація. *Мета статті* – дослідити поетапну методіку застосування копіювання і начерку в навчальному рисунку як взаємопов'язаних елементів формування графічного мислення у студентів мистецьких спеціальностей. **Методи дослідження.** У статті використано загальнонаукові та спеціальні методи. Серед загальнонаукових методів застосовано порівняльний аналіз історичних моделей навчання рисунку в європейських академіях XVII–XIX ст. для обґрунтування функціональної логіки графічних технік. Спеціальні методи передбачають педагогічне спостереження, аналіз типових методичних помилок, синтез теоретичних положень і практичних результатів викладання рисунка у вищих художніх навчальних закладах України. **Результати.** У статті обґрунтовано поетапну структуру навчального завдання, що включає спостереження, начерк, копіювання, порівняння та корекцію. Визначено функціональні ролі кожного етапу, їхній взаємозв'язок та значення для формування здатності до самостійного графічного вирішення. Проаналізовано історичні моделі застосування технік у французькій, італійській, німецькій та українській академічних традиціях. Висвітлено методичні ризики формалізованого використання копіювання і начерку без логічної інтеграції. **Висновки.** З'ясовано, що ефективність навчального рисунка залежить від структурної чіткості, методичного супроводу та адаптації до рівня підготовки студентів. Запропонована модель поєднує технічну точність із аналітичною гнучкістю, сприяє формуванню візуального мислення та професійної компетентності. Результати дослідження можуть бути основою для вдосконалення методики викладання рисунка у вищій мистецькій освіті.

Ключові слова: навчальний рисунок, копіювання, начерк, методика, графічне мислення, поетапна структура, мистецька освіта.

COPYING AND SKETCHING: METHODOLOGICAL ASPECTS OF DRAWING SKILL DEVELOPMENT

Vasyl Magalias

Professor, Merited Artist of Ukraine
National Academy of Fine Arts and Architecture
vasyl.magalias@naoma.edu.ua

Abstract. Purpose. The article aims to explore a staged methodology for applying copying and sketching in academic drawing as interrelated components in the development of graphic thinking among students of art specialties. **Methods.** The study employs both general scientific and specialized methods. Among the general scientific methods, comparative analysis of historical drawing instruction models in European academies of the 17th–19th centuries is used to substantiate the functional logic of graphic techniques. Specialized methods include pedagogical observation, analysis of typical methodological errors, and synthesis of theoretical principles with practical outcomes from teaching drawing in Ukrainian higher art institutions. **Results.** The article substantiates a staged structure of the educational task, which includes observation, sketching, copying, comparison, and correction. The functional roles of each stage, their interrelation, and significance

for developing the ability to make independent graphic decisions are defined. Historical models of technique application in French, Italian, German, and Ukrainian academic traditions are analyzed. Methodological risks of formalized use of copying and sketching without logical integration are highlighted. **Conclusions.** It is established that the effectiveness of academic drawing depends on structural clarity, methodological guidance, and adaptation to the students' level of preparation. The proposed model combines technical precision with analytical flexibility, fostering visual thinking and professional competence. The research findings may serve as a basis for improving drawing instruction methodology in higher art education.

Key words: academic drawing, copying, sketching, methodology, graphic thinking, staged structure, art education.

Постановка проблеми. У контексті професійної мистецької освіти формування навичок рисунка залишається одним із ключових завдань підготовки художника, архітектора чи реставратора. Водночас, методичні підходи до навчання рисунка часто демонструють фрагментарність, що виявляється у відсутності чіткої послідовності дій, недостатньому аналізі механізмів спостереження та побудови форми, а також у переважанні формальних або інтуїтивних практик над структурованими методиками.

Копіювання та начерк – дві фундаментальні стратегії, які традиційно застосовуються в навчальному процесі. Однак їхнє використання часто обмежується механічним дублюванням зразка або спонтанною фіксацією візуального враження, без належного методичного осмислення. Відсутність чіткого розмежування функцій цих підходів, а також нерозробленість їхньої взаємодії як етапів формування навичок, ускладнює розвиток аналітичного мислення, моторної пам'яті та композиційної свідомості студента.

Актуальність проблеми зумовлена потребою створення структурованих методик, які дають змогу інтегрувати копіювання і начерк у цілісну систему навчального рисунка. Така система має враховувати когнітивні, моторні та аналітичні компоненти навчального процесу, забезпечуючи поступове формування навичок через осмислену послідовність дій, адаптовану до рівня підготовки студента, типу завдання та цілей освітньої програми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика академічного рисунка та методи його викладання у вищій мистецькій освіті знайшла відображення у працях українських та зарубіжних дослідників.

Так, Н. Прохорова визначає академічний рисунок як фундамент творчої грамотності, що забезпечує розвиток професійних компетентностей майбутніх художників [1]. Л. Сотник простежує історичну еволюцію методів викладання рисунка, акцентуючи на спадкоємності традицій та їхній адаптації до сучасних освітніх умов [2]. Практичні аспекти техніки рисунка

висвітлює Л. Басанець, яка аналізує можливості роботи над натюрмортом як важливим етапом формування професійних навичок [3].

Методичні рекомендації кафедри образотворчого мистецтва Криворізького державного педагогічного університету (КДПУ) систематизують підходи до викладання дисципліни «Методика викладання образотворчого мистецтва та педагогічний рисунок» [4]. Водночас В. Нечипоренко окреслює ключові знання та навички, необхідні для опанування академічного рисунка [5].

Г. Крюкова та Д. Мостовщикова розглядають теоретико-наукові положення академічного рисунка у працях М. Лі, підкреслюючи значення когнітивних аспектів у процесі навчання [6]. О. Сухенко аналізує місце рисунка у вищій художній школі в контексті сучасних вимог [7]. В. Титаренко досліджує науково-методичні аспекти формування графічної культури та дизайнерських компетентностей майбутніх вчителів технологічної освіти [8].

Ю. Малезик акцентує увагу на розвитку дизайнерського мислення студентів мистецьких спеціальностей у процесі вивчення курсу «Формоутворення» [9]. Н. Грицай пропонує концепцію візуального аналізу як базового інструменту навчального рисунка, що сприяє розвитку аналітичного мислення студентів [10].

У міжнародному контексті важливими є праці Р. Арнхейма, який досліджує психологію зорового сприйняття та її вплив на художню діяльність [11], та Дж. Елкінса, котрий критично осмислює можливості та обмеження викладання мистецтва у сучасній академічній системі [12].

Водночас проведений аналіз показує, що наявні публікації, попри їхню значущість, не охоплюють усіх аспектів проблеми. Зокрема, бракує комплексних досліджень, спрямованих на розробку та апробацію сучасних методик викладання академічного рисунка, які б враховували нові освітні стандарти, цифрові технології та міждисциплінарні підходи. Це свідчить про необхідність подальшого розвитку

теоретичних і практичних засад методики, що дасть змогу забезпечити більш ефективну інтеграцію академічного рисунка у сучасну мистецьку освіту.

Мета статті. Метою статті є визначення методичних умов ефективного застосування копіювання і начерку як взаємодоповнюючих етапів формування навичок рисунка. Дослідження спрямоване на уточнення їхнього функціонального призначення у навчальному процесі, розробку поетапної моделі їхньої інтеграції, а також обґрунтування логіки використання цих підходів з урахуванням структурного розподілу навчальних дій між спостереженням, виконанням і аналізом.

Виклад основного матеріалу. Формування навичок рисунка у вищій мистецькій освіті є багаторівневим процесом, що поєднує технічне опанування графічних засобів із розвитком здатності до спостереження, композиційного мислення, аналітичного моделювання форми та самостійного оцінювання результату. У цьому контексті копіювання і начерк не варто розглядати як ізольовані техніки чи формальні вправи – вони мають бути інтегровані у послідовну модель навчання, де кожен етап виконує чітко визначену функцію.

Відсутність такої інтеграції призводить до формалізації навчального процесу, втрати зв'язку між технікою і змістом, а також до зниження ефективності формування навичок.

Навчальний підхід має не лише регламентувати послідовність дій, але й забезпечувати функціональний розподіл між спостереженням, графічним виконанням і аналізом, що дає змогу студентові усвідомити логіку кожного етапу.

Копіювання, попри свою історичну асоціацію з механічним відтворенням зразка, у навчальному процесі може слугувати інструментом аналітичного спостереження. Структуровано організоване копіювання передбачає попередній вибір об'єкта відповідно до навчальної мети – це може бути гіпсова модель, анатомічна схема, фрагмент живопису чи графіки. Важливо, щоб об'єкт мав структурну складність, яка дає змогу студентові здійснити конструктивний аналіз форми, виявити пропорційні закономірності, просторову логіку та характер поверхні. Поетапне виконання копіювання передбачає побудову осей, визначення основних мас, уточнення контурів, деталізацію тону та фактури.

У процесі роботи важливу роль відіграє коментоване спостереження – викладач супроводжує дії студента поясненням особливостей

об'єкта, акцентуючи увагу на структурних елементах, що мають бути графічно відтворені. Таким чином, копіювання перетворюється на засіб розвитку моторної точності, візуальної пам'яті та здатності до графічного узагальнення, а не на вправу з механічного повторення.

Начерк як короткочасний рисунок виконує іншу, але не менш важливу, функцію. Він слугує засобом первинної фіксації візуального враження, даючи студентові змогу швидко зафіксувати основні пропорції, ритм, рух і композиційну логіку об'єкта. Структуроване застосування начерку передбачає його типологічне розмежування: силуетний начерк дає змогу зосередитися на зовнішньому контурі форми, конструктивний – на внутрішній структурі, ритмічний – на динаміці руху, анатомічний – на взаємозв'язку об'ємів.

Технічна реалізація начерку передбачає обмеження часу виконання, мінімізацію графічних засобів (наприклад, використання одного типу олівця або вуглини), а також акцент на точності просторової побудови. Завершальним етапом є графічне порівняння з натурою або зразком – студент порівнює виконаний начерк з оригіналом, виявляє помилки, уточнює графічне вирішення. Цей етап допомагає не лише оцінити рівень опанування навичками спостереження, але й сприяє виявленню індивідуальних труднощів сприйняття форми, що потребують вирішення.

У навчальній практиці начерк часто використовується як підготовча дія перед виконанням більш складного рисунка. Однак у багатьох програмах його роль зводиться до формального етапу, що не має чітко визначеної структурної функції. Це призводить до втрати його потенціалу як інструмента діагностики, тренування композиційної чутливості та розвитку здатності до швидкої графічної реакції.

Послідовне використання начерку передбачає його включення до навчальної схеми, де він виконує роль первинного аналізу, перевірки композиційної логіки та підготовки до більш точного графічного моделювання.

Важливо, щоб викладач не лише демонстрував техніку, але й так структурував навчальні дії, щоб студент усвідомлював функцію кожного етапу. Йдеться не просто про виконання завдань, а й про формування здатності до самостійного аналізу, порівняння, корекції та повторного моделювання.

Ефективне застосування копіювання і начерку можливе лише за умови їхньої

інтеграції у етапно організований підхід формування навичок. Такий підхід передбачає чітку послідовність навчальних дій, де кожен етап виконує функцію підготовки до наступного. Спочатку студент здійснює візуальний аналіз об'єкта – визначає його основні структурні ознаки, пропорції, характер об'ємів. Далі виконує начерк як засіб перевірки композиційної логіки, фіксації первинного враження та тренування швидкої реакції.

Наступним етапом є копіювання – більш тривала робота, що дає змогу уточнити форму, пропорції, фактуру, здійснити графічне моделювання об'єкта. Завершальним етапом є корекція, коли студент порівнює результат з натурою, виявляє помилки, аналізує причини неточностей, за потреби виконує повторне завдання з урахуванням попередніх спостережень.

Запропонована модель сприяє уникненню формального застосування технік, забезпечуючи функціональний розподіл навчальних дій між спостереженням, виконанням і аналізом. Вона створює умови для поступового розвитку навичок рисунка – від інтуїтивного реагування до свідомого графічного моделювання, де кожен етап має структурне обґрунтування, а не декоративну чи ритуалізовану функцію. Такий підхід сприяє не лише технічному вдосконаленню, але й формуванню візуального мислення, що є основою професійної художньої та архітектурної практики. Важливо не лише дотримуватися послідовності, але й забезпечити логічну взаємодію між етапами, щоб кожен з них виконував роль не ізольованої вправи, а складової цілісного процесу формування навичок.

В історичному контексті академічне копіювання та начерк формувалися як основні складові навчального процесу в європейських мистецьких академіях XVII–XIX століть. У французькій *École des Beaux-Arts* (Школа витончених мистецтв) начерк використовувався як засіб тренування композиційного реагування – студенти виконували його пальцем на піщаній дошці, що давало змогу швидко фіксувати ритм і пропорції без надмірної деталізації. Копіювання з живописних полотен старих майстрів було основою для засвоєння колористики, пластики форми та світлотіньових вирішень. В Італії, зокрема у Флоренції та Римі, навчання рисунку базувалося на поєднанні анатомічного аналізу з копіюванням скульптурних зразків, що формувало здатність бачити внутрішню конструкцію об'єкта у трьох вимірах.

У Німеччині, наприклад у Мюнхенській академії, акцент робився на аналітичному начерку як засобі розробки ескізних композицій, де первинна схема уточнювалася через копіювання деталей і фактури. Порівняльний аналіз цих систем демонструє, що в основі ефективної навчальної моделі лежить послідовне чергування начерку та копіювання з відповідним педагогічним супроводом.

Французький підхід вирізняється акцентом на швидкій графічній реакції, італійський – на анатомічно-конструктивній точності, німецький – на композиційній схематиці. Український досвід, який формувався у межах Львівської, Харківської та Київської академій, поєднував ці традиції, водночас інтегруючи національні естетичні установки, що виявлялося у підвищеній увазі до пластичної виразності, етнографічного контексту та глибини аналітичного спостереження.

Такий міжсистемний діалог дає змогу сьогодні створити гнучку модель, адаптивну до різних освітніх програм і художніх завдань, без втрати структурної точності. У контексті сучасної мистецької освіти особливої актуальності набуває питання адаптації навчального підходу до різних рівнів підготовки студентів. Початковий етап навчання потребує акценту на формуванні здатності до спостереження та композиційної оцінки, тоді як на більш високому рівні важливо розвивати аналітичне мислення, здатність до самостійного графічного вирішення та корекції. У цьому контексті копіювання і начерк мають бути не просто техніками, а інструментами побудови системи навчальних дій, що враховує індивідуальні особливості студентів, тип завдання, характер об'єкта та освітню мету.

Наприклад, у роботі з першокурсниками доцільно застосовувати начерк як засіб тренування візуального реагування – короткі вправи на фіксацію пропорцій, ритму, напрямку руху. Копіювання на цьому етапі має бути обмеженим за обсягом, але насиченим аналітичними коментарями, що формують у студента здатність бачити конструктивну логіку форми. На старших курсах, де студенти вже мають базові графічні навички, навчальний підхід має зміщувати акцент на самостійне моделювання, порівняння варіантів, корекцію та повторне виконання.

Тут начерк може виконувати функцію ескізного пошуку – не лише фіксації, але й варіативного аналізу. Копіювання, відповідно, має бути засобом перевірки точності,

глибини спостереження, здатності до узагальнення. Важливо, щоб викладач не нав'язував єдину модель виконання, а пропонував студентові вибір – залежно від мети завдання, типу об'єкта, індивідуального темпу роботи. Такий підхід дає змогу уникнути шаблонності, формує у студента навички самостійного планування графічної дії та підвищує ефективність навчального процесу.

У межах запропонованої моделі особливої уваги потребує роль викладача як координатора навчальних дій. Його завдання полягає не лише в демонстрації технічних прийомів, але й у структурному супроводі кожного етапу – від постановки завдання до аналізу результату. Структурно обґрунтоване рішення передбачає, що викладач не нав'язує готової формули виконання, а пропонує студентові логіку дії: що саме має бути спостережене та виявлене, як це фіксується у начерку, що уточнюється під час копіювання, і як результат співвідноситься з завершальним етапом виконання завдання.

Завдяки такому підходу у студента формуються не лише графічні навички, але й здатність до самостійного планування, оцінювання та корекції.

Рекомендовано, щоб кожне навчальне завдання містило чітко визначені етапи: спостереження, начерк, копіювання, порівняння, корекція. Для студента важливо розуміти функцію кожного з них і могли пояснити доцільність такої послідовності. Наприклад, у завданні на зображення гіпсової голови він спочатку виконує силуетний начерк для фіксації загальних пропорцій, потім конструктивний начерк для аналізу об'ємів, далі – копіювання з уточненням тону і фактури, а завершальним етапом є порівняння з натурою і самостійне виявлення неточностей. Така структура дає змогу уникнути механічного повторення, формує логіку графічного мислення, створюючи умови для поступового розвитку навичок. Структурна чіткість (у поєднанні з гнучкістю у виборі засобів) забезпечує ефективність навчального процесу та його відповідність професійним вимогам. Таким чином, копіювання і начерк – це не ізольовані технічні прийоми, а послідовно узгоджені етапи навчального процесу, що за умов правильної інтеграції забезпечують глибоке засвоєння навичок рисунка. Їхнє поєднання дає змогу формувати не лише графічну точність, але й здатність візуального аналізу, композиційного вирішення та самостійної

корекції. Це, своєю чергою, створює передумови для формування професійної компетентності, що базується не на формальному володінні технікою, а на усвідомленому графічному мисленні. Навчальна схема, яка передбачає поетапну побудову навчального завдання – від спостереження до аналізу результату – дає змогу уникнути декларативності, забезпечити логіку дії та сформувати у студента здатність до самостійного моделювання форми. У наш час, коли мистецька освіта стикається з викликами стандартизації, фрагментації та втрати структурної глибини, повернення до функціональної логіки навчального рисунка набуває особливої актуальності. Копіювання і начерк, за умови їхнього структурного переосмислення, можуть стати основою для побудови навчального процесу, що поєднає технічну точність із аналітичною гнучкістю. Такий підхід не лише підвищує ефективність викладання, але й формує у студентів здатність до самостійного мислення, що є ключовим критерієм професійної зрілості в художній практиці.

Відмова від формалізму на користь зрозумілості побудови та структурної послідовності дає змогу перетворити навчальний рисунок на дисципліну, що не лише навчає, але й виховує здатність до візуального аналізу, естетичного судження та відповідального графічного вирішення.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. У процесі дослідження навчальної моделі застосування копіювання і начерку в навчальному рисунку було з'ясовано, що ці техніки не можуть розглядатися ізольовано або як формальні елементи освітнього процесу. Їхня ефективність залежить від чіткої поетапної інтеграції, де кожен етап виконує визначену функцію – спостереження, фіксація, уточнення, порівняння, корекція. Такий підхід допомагає уникнути декларативного викладання, забезпечити логіку системи навчальних дій і сформувати у студента здатність до самостійного графічного рішення. Копіювання, за умови структурного супроводу, перетворюється з механічного повторення на інструмент аналітичного спостереження. Воно дає змогу студентові виявити конструктивну логіку форми, просторові взаємозв'язки, характер поверхні та фактури. Начерк, своєю чергою, виконує функцію первинного аналізу, тренує здатність до швидкої графічної реакції, формує композиційну чутливість і готує до більш точного моделювання. Взаємодія цих технік у межах структурно організованого підходу створює умови

для формування не лише технічної точності, але й візуального мислення – здатності бачити, аналізувати, порівнювати та коригувати.

Історичний досвід провідних європейських академій підтверджує доцільність поєднання аналітичного начерку з конструктивним копіюванням. Французька, італійська та німецька моделі демонструють різні акценти – від ритмічної реакції до анатомічної точності та композиційної схематики – але всі вони базуються на логіці поетапного навчання.

Українська освітня традиція, інтегруючи ці підходи, формує власну модель з поєднаною структурною чіткістю й естетичною глибиною. Такий міжсистемний діалог сприяє створенню адаптивної навчальної моделі, придатної для різних рівнів підготовки та типів завдань. Визначено, що типові структурні помилки – декоративне застосування начерку, копіювання без попереднього аналізу, відсутність етапу корекції – призводять до втрати навчального потенціалу технік. Вони формують у студентів поверхневі навички, знижуючи рівень самостійності та порушуючи логіку навчального

процесу. Запропонована модель передбачає не лише послідовність, але й функціональну взаємодію між етапами, що допомагає формувати здатність до самостійного планування, оцінювання та повторного моделювання. У системі мистецької освіти навчальний рисунок часто сприймається як початковий технічний етап, що передує «справжній» творчості. Такий підхід знижує його структурну вагу і перетворює на формальну вправу. Натомість, рисунок має розглядатися як автономна дисципліна, здатна формувати у студента здатність до структурного аналізу, логічного моделювання та візуального вирішення – тобто тих навичок, які визначають професійну самостійність.

У навчальному процесі копіювання і начерк, за умови їхнього структурного переосмислення, можуть виконувати функцію аналітичних інструментів. Вони не лише формують точність графічного вирішення, але й активізують здатність студента до самостійного візуального аналізу, що є передумовою переходу від технічного повторення до авторської позиції.

Список використаних джерел

1. Прохорова Н. А. Академічний рисунок як фундамент творчої грамотності для формування творчої особистості. *Актуальні проблеми мистецької освіти*. 2016. Вип. № 2. С. 120–126. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/18727/1/N_Prohorova_AP_2_2016_IM.pdf (дата звернення: 12.06.2025).
2. Сотник Л. І. Історія методів викладання рисунка. *Вісник КДІДПМД ім. М. Бойчука*. 2015. Вип. № 7. С. 23–28. URL: <https://visnik.org.ua/pdf/v2015-07-23-sotnyk.pdf> (дата звернення: 18.06.2025).
3. Басанець Л. В. Можливості техніки рисунка в роботі над натюрмортом. Одеса : ПНПУ ім. К.Д. Ушинського, 2017. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/17063/1/Bassanets%20Luka%20Valeriyovych.pdf> (дата звернення: 25.06.2025).
4. Методичні рекомендації до дисципліни «Методика викладання образотворчого мистецтва та педагогічний рисунок» / кафедра образотворчого мистецтва КДПУ. Кривий Ріг, 2025. URL: <https://kdpu.edu.ua/...> (дата звернення: 02.07.2025).
5. Нечипоренко В. Що потрібно знати, освоюючи академічний рисунок. *StepToDrawing*. 2023. URL: <https://www.steptodrawing.com/post/shcho-potribno-znaty-osvoyuyuchy-akademichnyy-risunok> (дата звернення: 10.07.2025).
6. Крюкова Г. О., Мостовщикова Д. О. Теоретично-наукові положення академічного рисунка у працях М. Лі. ЛОГОС. *The art of scientific mind*. 2019. № 7. С. 42–46. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/737790.pdf> (дата звернення: 22.07.2025).
7. Сухенко В. О. Рисунок у вищій художній школі в контексті сучасних вимог. *Наукові записки НАОМА*. 2018. Вип. 3. С. 78–82. URL: <http://195.20.96.242:5068/kvnaoma-xmlui/handle/123456789/493> (дата звернення: 05.08.2025). (дата звернення: 05.08.2025).
8. Титаренко В. Науково-методичні аспекти вивчення графічної культури та дизайну майбутніми вчителями технологічної освіти. *Витоки педагогічної майстерності*. 2023. Вип. 32. С. 221–225. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/22658/1/37.pdf> (дата звернення: 14.08.2025).
9. Малєжик Ю. М. Формування дизайнерського мислення у студентів мистецьких спеціальностей на заняттях з курсу «Формоутворення». *Кропивницький : КДПУ ім. В. Винниченка*, 2016. URL: <https://dspace.cusu.edu.ua/items/d19ac74f-6806-4643-bb66-2055a8e4f1df> (дата звернення: 28.08.2025).
10. Грицай Н. Візуальний аналіз як основа навчального рисунка. Одеса : ОДАБА, 2016. URL: <https://odaba.edu.ua> (дата звернення: 03.09.2025).
11. Arnheim R. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley : University of California Press, 1974. URL: https://books.google.com/books/about/Art_and_Visual_Perception.html?id=Z7LQRiSM1I4C (дата звернення: 12.09.2025).

12. Elkins J. Why Art Cannot Be Taught: A Handbook for Art Students. Urbana : University of Illinois Press, 2001. URL: <https://archive.org/details/whyartcannotbeta0000elki> (дата звернення: 25.09.2025).

References

1. Prokhorova, N. A. (2016). Akademichnyi rysunok yak fundament tvorchoi hramotnosti dlia formuvannia tvorchoi osobystosti [Academic drawing as the foundation of creative literacy for the formation of a creative personality]. *Aktualni problemy mystetskoï osvity [Topical Issues of Art Education]*. Issue 2. P. 120–126. Retrieved from: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/18727/1/N_Prohorova_AP_2_2016_IM.pdf [in Ukrainian].
2. Sotnyk, L. I. (2015). Istoriia metodiv vykladannia rysunka [History of methods of teaching drawing]. *Visnyk KDIDPMD im. M. Boichuka [Bulletin of Kyiv State Institute of Decorative and Applied Arts and Design named after M. Boichuk]*. Issue 7. P. 23–28. Retrieved from: <https://visnik.org.ua/pdf/v2015-07-23-sotnyk.pdf> [in Ukrainian].
3. Basanets, L. V. (2017). Mozhlyvosti tekhniky rysunka v roboti nad natiurmortom [Possibilities of drawing technique in working on still life]. Odesa: PNPU im. K. D. Ushynskoho [South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky], URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/17063/1/Basanets%20Luka%20Valeriyovych.pdf> [in Ukrainian].
4. Kafedra obrazotvorchoho mystetstva KDPU. Metodychni rekomendatsii do dystsypliny «Metodyka vykladannia obrazotvorchoho mystetstva ta pedahohichnyi rysunok» [Methodical recommendations for the discipline “Methods of teaching fine arts and pedagogical drawing”]. Kryvyi Rih: KDPU [Kryvyi Rih State Pedagogical University], 2025. Retrieved from: <https://kdpu.edu.ua/...> [in Ukrainian].
5. Nechyporenko, V. (2023). Shcho potribno znaty, osvouiuchy akademichnyi rysunok [What you need to know when mastering academic drawing]. StepToDrawing. Retrieved from: <https://www.steptodrawing.com/post/shcho-potribno-znaty-osvouiuchy-akademichnyy-rysunok> [in Ukrainian].
6. Kriukova, H. O., Mostovshchikova, D. O. (2019). Teoretychno-naukovi polozhennia akademichnoho rysunka u pratsiakh M. Li [Theoretical and scientific provisions of academic drawing in the works of M. Li]. ΛΟΓΟΣ. The art of scientific mind. No. 7. P. 42–46. Retrieved from <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewById/737790.pdf> [in Ukrainian].
7. Sukhenko, V. O. (2018). Rysunok u vyshchii khudozhnii shkoli v konteksti suchasnykh vymoh [Drawing in higher art school in the context of modern requirements]. Naukovi zapysky NAOMA [Scientific Notes of the National Academy of Fine Arts and Architecture]. Issue 3. P. 78–82. Retrieved from <http://195.20.96.242:5068/kvnaoma-xmlui/handle/123456789/493> [in Ukrainian].
8. Tytarenko, V. (2023). Naukovo-metodychni aspekty vyvchennia hrafichnoi kultury ta dyzainu maibutnimy vchyteliamy tekhnolohichnoi osvity [Scientific and methodological aspects of studying graphic culture and design by future teachers of technological education]. *Vytoky pedahohichnoi maisternosti [Origins of Pedagogical Mastery]*. Issue 32. P. 221–225. Retrieved from <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/22658/1/37.pdf> [in Ukrainian].
9. Malezhyk, Yu. M. (2016). Formuvannia dyzainerskoho myslennia u studentiv mystetskykh spetsialnostei na zaniattiakh z kursu «Formoutvorennia» [Formation of design thinking in students of art specialties in the course “Form-making”]. Kropyvnytskyi: KDPU im. V. Vynnychenka [Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State Pedagogical University], Retrieved from <https://dspace.cusu.edu.ua/items/d19ac74f-6806-4643-bb66-2055a8e4f1df> [in Ukrainian].
10. Hrytsai, N. (2016). Vizualnyi analiz yak osnova navchalnoho rysunka [Visual analysis as the basis of educational drawing]. Odesa: ODABA [Odesa State Academy of Civil Engineering and Architecture]. Retrieved from <https://odaba.edu.ua> [in Ukrainian].
11. Arnheim, R. (1974). Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. Berkeley: University of California Press. Retrieved from https://books.google.com/books/about/Art_and_Visual_Perception.html?id=Z7LQRiSM1I4C [in English].
12. Elkins, J. (2001). Why Art Cannot Be Taught: A Handbook for Art Students. Urbana: University of Illinois Press. Retrieved from <https://archive.org/details/whyartcannotbeta0000elki> [in English].

Подано до редакції 20.11.2025

Статтю прийнято 15.12.2025

Опубліковано 31.12.2025



№ 38 (2025) С. 126–133
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: <http://naoma-science.kiev.ua>

УДК 72.025.4:69.059.7:004.42:902.2

ORCID ID: 0009-0001-4702-6692

DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-38-14>

Віктор Магаліас

*архітектор, керівник реставраційної групи,
науковий співробітник сектору науково-технічної
діяльності та історико-бібліографічних досліджень
Державне підприємство «Український науково-дослідний
інститут проектування реставрації пам'яток»
viktormagalias@gmail.com*

РЕСТАВРАЦІЯ ПОКРІВЛІ СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ ЗА ФАХОВОЮ ВЗАЄМОДІЄЮ В УМОВАХ ОБМЕЖЕНОГО ДОСТУПУ

Анотація. *Мета статті* – обґрунтувати структуровану модель підготовчого етапу реставраційного втручання на прикладі покрівлі Софійського собору, визначивши функціональні зв'язки між фіксацією первинних даних, технічним картографуванням, погодженням рішень, протоколюванням змін та внутрішнім контролем якості. **Завдання дослідження** – сформулювати технологічно узгоджену систему, придатну до реалізації без додаткових уточнень, яка відповідає міжнародним принципам збереження культурної спадщини. **Методи** – структурно-логічний аналіз, технічне зондування, порівняння з архівними кресленнями, картографування дефектів, аналіз погоджувальних таблиць, протоколів змін і цифрової документації. Особливу увагу приділено межах втручання, сумісності матеріалів та стабільності документаційної основи. **Результати** – розробка поетапної моделі підготовки, що містить фіксацію первинних даних, технічне картографування, погодження втручань, створення цифрового архіву та систему внутрішнього контролю. Визначено межі втручання, усунуто критичні розбіжності між кресленнями та фактичним станом, забезпечено технологічну зворотність і стабільність реалізації. Модель демонструє можливість впровадження контрольованого підходу до реставрації складних історичних об'єктів, де раніше застосовувалися фрагментарні або ситуативні рішення. **Висновки.** Новизна дослідження полягає у впровадженні формалізованої, багатоетапної системи підготовки, яка не має аналогів у чинній практиці втручання в архітектурні пам'ятки. Її практична доцільність підтверджується завершеністю документаційної бази, можливістю адаптації до інших об'єктів та відповідністю міжнародним стандартам реставраційної діяльності. Система була апробована на прикладі реставрації покрівлі Софії Київської, де обмежений доступ вимагав чіткої фахової взаємодії між реставраторами, музейними фахівцями та охоронними органами. **Ключові слова:** реставрація, підготовчий етап, фіксація первинних даних, погодження рішень, контроль якості, цифрова документація, автентичність, технологічна модель, Софійський собор.

RESTORATION OF THE ROOF OF SAINT SOPHIA OF KYIV THROUGH PROFESSIONAL COORDINATION UNDER CONDITIONS OF LIMITED ACCESS

Viktor Magalias

*Architect, Head of the Restoration Group,
Research Fellow at the Department of Scientific and
Technical Activities and Historical-Bibliographic
Studies State Enterprise
“Ukrainian Research and Design Institute of Restoration” (UkrNDIprokrestavratsia)
viktormagalias@gmail.com*

Abstract. *Purpose of the article* – to substantiate a structured model of the preparatory stage of restoration intervention using the example of the roof of Saint Sophia Cathedral, by defining functional links between

primary data recording, technical mapping, decision coordination, change protocolling, and internal quality control. The study aims to develop a technologically consistent system suitable for implementation without additional clarifications and compliant with international principles of cultural heritage preservation.

Research methods – *structural-logical analysis, technical probing, comparison with archival drawings, defect mapping, analysis of coordination tables, change protocols, and digital documentation. Special attention is given to the boundaries of intervention, material compatibility, and the stability of the documentation base. Results* – *a step-by-step preparation model has been developed, including primary data recording, technical mapping, intervention coordination, creation of a digital archive, and an internal control system. Intervention boundaries have been defined, critical discrepancies between drawings and actual conditions eliminated, technological reversibility and implementation stability ensured. The model demonstrates the feasibility of a controlled approach to restoring complex historical sites, where previously fragmented or situational decisions were applied. Conclusions.* *The novelty of this study lies in the implementation of a formalized, multi-stage preparation system that has no analogues in current practices of intervention in architectural heritage sites. Its practical relevance is confirmed by the completeness of the documentation base, adaptability to other objects, and compliance with international standards of restoration activity. This system was tested in the restoration of the roof of Saint Sophia of Kyiv, where limited access required precise professional coordination among restorers, museum specialists, and heritage protection authorities.*

Key words: *restoration, preparatory stage, primary data recording, decision coordination, quality control, digital documentation, authenticity, technological model, Saint Sophia Cathedral.*

Постановка проблеми. Реставрація архітектурної спадщини в Україні, особливо в умовах воєнного стану, набуває нового змісту, що виходить поза межі суто технічного втручання. Вона стає інструментом збереження культурної ідентичності, підтвердження історичної неперервності культурної традиції та демонстрацією здатності суспільства до самоорганізації в умовах ризику, нестабільності та обмежених ресурсів. У цьому контексті реставрація покрівлі Софійського собору в Києві є не лише прикладом вирішення складного інженерного завдання, але й моделлю багаторівневої взаємодії між державними, науковими, реставраційними та охоронними структурами, які функціонують у різних нормативних і адміністративних режимах. Проблема полягає в тому, що більшість пам'яток архітектури, які потребують втручання, перебувають у складних умовах доступу – як фізичного (висотні конструкції, обмеження щодо монтажу), так і адміністративного (розподіл повноважень, відсутність єдиного координуючого органу). Це ускладнює проведення обстежень, ухвалення рішень, реалізацію робіт та контроль за їхньою якістю.

Водночас відсутність уніфікованої методології координації між учасниками процесу призводить до розрізнених дій, втрати автентичності, формалізації реставраційної практики та зниження довіри до результатів. Софійський собор як об'єкт світової спадщини є прикладом того, як реставрація може бути реалізована в умовах обмеженого доступу, але з дотриманням принципів автентичності, наукової обґрунтованості, технологічної точності та управлінської прозорості. Саме досвід цієї

реставрації дає змогу сформулювати модель, яка може бути застосована до інших об'єктів, що перебувають у подібних умовах – з урахуванням специфіки матеріалів, історичних нашарувань, режиму охорони та інституційної структури.

Актуальність дослідження. У сучасних умовах, коли значна частина архітектурної спадщини України перебуває під загрозою фізичного знищення, реставраційна практика набуває стратегічного значення не лише як технічна дисципліна, але й як інструмент культурної політики, національної безпеки та міжнародного представництва.

Софійський собор у Києві як об'єкт світової спадщини ЮНЕСКО є символом історичної неперервності культурної традиції української державності, духовності та архітектурної школи. Будь-яке втручання в його структуру має бути не лише технічно обґрунтованим, але й методологічно вивіреним, прозорим і показовим. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю розробки моделі реставрації в умовах обмеженого доступу до об'єкта, багатшарової історичної структури, а також складної інституційної координації між учасниками процесу. Така модель має враховувати не лише фізичні параметри втручання, але й нормативні, етичні, управлінські та комунікаційні аспекти, що визначають якість і допустимість реставраційних рішень. Досвід реставрації покрівлі Софійського собору є переконливим прикладом того, як можна реалізувати втручання без втрати автентичності, з дотриманням міжнародних стандартів, із залученням сучасних технологій та збереженням історичної структури. Саме тому його

аналіз має значення не лише для конкретного об'єкта, але й для формування загальнонаціональної методології збереження архітектурної спадщини в умовах ризику, обмежень і трансформацій.

Аналіз останніх джерел та публікацій. Питання реставрації Софійського собору в Києві розглядалося у низці історико-архітектурних і технічних досліджень, однак більшість із них зосереджена на інтер'єрах, декоративному оздобленні, етапах формування архітектурного образу, а не на конструктивних елементах покрівлі. У публікаціях Н. Нікітенко [1, с. 12], В. Корнієнка [2, с. 45], Ю. Коренюка [3, с. 88] та І. Купрієць [4, с. 112] містяться важливі історичні та технічні відомості, що дають змогу реконструювати етапи формування верхніх об'ємів собору, а також оцінити стан покрівельних конструкцій у сучасних умовах. Водночас ці джерела не охоплюють повного спектра процедур, необхідних для підготовки реставраційного втручання — зокрема, не містять методологічно оформлених алгоритмів фіксації дефектів, погодження рішень та внутрішнього контролю.

Окремі матеріали, підготовлені фахівцями Національного заповідника «Софія Київська», зокрема технічні звіти, акти обстеження та фотофіксація, містять висновки про стан мідного покриття, стиків, водовідведення, але ці документи мають переважно внутрішній характер і не були опубліковані у відкритому науковому доступі. Це обмежує можливість їхнього використання як повноцінної джерельної бази та ускладнює створення цілісного уявлення про технічний стан об'єкта.

У контексті загальної теорії реставрації корисними є праці С. Осипова [5, с. 91], Л. Прибеги [6, с. 78], К. Александрович [7], а також положення Венеційської хартії [8], рекомендації ICOMOS щодо втручання в історичні конструкції [9] та праці Р. Краутгаймера (Richard Krautheimer) [10], які стосуються реставрації купольних систем у пам'ятках Візантії. Проте ці джерела мають загальний характер і не містять прикладних рішень для об'єктів із обмеженим доступом або складною інституційною структурою.

Доповненням до нормативних джерел є публікації ICOMOS Ukraine [11], що регламентують втручання в об'єкти культурної спадщини в умовах ризику. Окрему увагу заслуговує журналістська фіксація процесу реставрації, зокрема матеріали Н. Балюх [12], які документують хід робіт на куполах і хрестах

Софійського собору. У ширшому контексті варто враховувати положення Operational Guidelines UNESCO [13], що визначають допустимі межі втручання в об'єкти, включені до Списку світової спадщини.

Незважаючи на наявність окремих досліджень, жодне з них не пропонує формалізованої, багатоетапної методології підготовки реставраційного втручання саме для покрівельних конструкцій у режимі обмеженого доступу. Існуючі джерела містять фрагментарні технічні дані, історичні описи або загальні принципи, але не охоплюють повного циклу дій — від фіксації дефектів до погодження втручань і внутрішнього контролю. У межах даного дослідження було поставлено завдання доповнити наявну джерельну базу структурованою моделлю, яка поєднає технічну документацію, нормативні вимоги та практичні механізми реалізації. Запропонована методологія базується на аналізі вищезгаданих джерел, але виходить поза їхні межі, формуючи практичну систему, придатну для застосування в умовах складної інституційної координації, фізичних обмежень доступу та вимог до автентичності.

Таким чином, існує потреба в узагальненні наявних джерел, доповненні їх результатами практичних обстежень і формуванні методологічної основи для реставрації покрівельних систем пам'яток архітектури, що мають складну історичну конфігурацію та перебувають у режимі охорони.

Мета статті. Метою статті є обґрунтування методологічної моделі реставрації покрівельних конструкцій пам'яток архітектури в умовах обмеженого фізичного доступу, багатшарової історичної композиції та складної інституційної координації. На прикладі реставрації покрівлі Софійського собору в Києві досліджуються принципи збереження автентичності, допустимості втручання, використання природних матеріалів, а також механізми управлінської прозорості та технічного документування дій.

Стаття має на меті сформувати практичну модель застосування отриманих висновків до інших об'єктів архітектурної спадщини, що перебувають у схожих умовах, з урахуванням українських нормативних вимог, міжнародних стандартів та сучасних реставраційних технологій.

Завдання дослідження: визначити технічні, організаційні та методологічні особливості реставрації покрівельних конструкцій пам'яток архітектури в умовах обмеженого

доступу; проаналізувати досвід реставрації покрівлі Софійського собору як приклад реалізації втручання з дотриманням принципів автентичності та нормативної відповідності; сформулювати критерії допустимості дій у межах історичних конструкцій з урахуванням багат шарової композиції та матеріальної специфіки; визначити роль природних матеріалів у консервації мідного покриття та обґрунтувати їхню доцільність у контексті об'єкта світової спадщини; описати механізми координації між учасниками реставраційного процесу та засоби технічного фіксування проведених робіт; запропонувати модель, придатну для адаптації до інших пам'яток архітектури, що перебувають у схожих умовах.

Виклад основного матеріалу. Покрівля Софійського собору в Києві як складова пам'ятки архітектури XI століття являла собою багат шарову конструкцію, сформовану внаслідок численних реконструкцій, адаптацій і реставраційних дій, здійснених у різні історичні періоди. У процесі обстеження, проведеного на підготовчому етапі, було зафіксовано такі системні пошкодження, як: порушення герметичності стиків, локальні деформації обшивки, корозійні процеси в металевих елементах, розшарування покриттів, а також сліди попередніх ремонтів, що не відповідали сучасним вимогам до збереження автентичної речовини. Виявлені дефекти створювали ризик проникнення вологи до несучих конструкцій, що могло спричинити втрату матеріальної основи пам'ятки, порушення її стабільності та функціональної цілісності. Враховуючи архітектурну складність об'єкта, його статус як національної пам'ятки, а також наявність історичних нашарувань, які потребували диференційованого підходу, було обґрунтовано необхідність реставраційного опрацювання з чітко визначеними межами, методами і технічними критеріями.

Підготовка до робіт передбачала створення повної проектно-технічної бази, яка містила джерельний аналіз, фіксацію дефектів, обмірні креслення, погодження матеріалів, формування технологічної моделі дій, а також розробку системи внутрішнього контролю якості. Всі дії на цьому етапі передбачали забезпечення точності, збереження автентичності та можливості відтворення процесу у перспективі.

Таким чином, реставрація не розглядалася як ізольований технічний захід, а була частиною комплексної програми збереження пам'ятки, що поєднувала наукову

обґрунтованість, технологічну дисципліну та нормативну узгодженість.

На підготовчому етапі реставрації покрівлі Софійського собору було зафіксовано такі первинні дані: архівні креслення, фотоматеріали різних періодів, звіти попередніх обстежень, а також фрагменти технічної документації, сформованої під час минулих дій. Архівні креслення XIX–XX століть, дали змогу порівняти геометрію окремих ділянок, виявити зміни у конструктивній логіці та зафіксувати межі опрацювань, здійснених у різні періоди. Фотофіксація, що охоплювала понад півстолітній період, використовувалася для аналізу динаміки пошкоджень, виявлення зон повторного ремонту та уточнення конфігурації елементів, які зазнали деформацій.

Методика обстеження передбачала поєднання візуального аналізу, локальних зондувань, геометричних обмірів та порівняння з архівними джерелами. Обстеження відбувалося поетапно, з фіксацією кожної ділянки у цифровому форматі, що дало змогу сформувати інтегровану карту дефектів. Усі виявлені пошкодження класифікувалися за типом, ступенем ризику та характером дій, необхідного для стабілізації. Межі опрацювання визначали не лише за технічними показниками, але й з урахуванням історичної автентичності, що вимагало погодження з джерельними даними та експертною радою.

На основі обстеження було сформоване технічне завдання, яке містило перелік ділянок, типи дефектів, допустимі методи опрацювання, вимоги до матеріалів та критерії контролю якості. Такий підхід дав змогу уникнути формальних узагальнень, забезпечити точність дій та сформувати основу для подальшої документації. Картографування дефектів покрівлі Софійського собору здійснювалося на основі поетапного візуального аналізу, порівняння з архівними кресленнями та цифрової реєстрації кожної ділянки.

Для точності аналізу вся площа покрівлі була поділена на окремі сегменти за конструктивною логікою, з урахуванням типу покриття, історичних нашарувань та функціонального навантаження. Кожен сегмент отримав індивідуальний код, який давав змогу систематизувати дані та уникнути дублювання під час подальшого опрацювання.

Дефекти класифікувалися за типом (механічні пошкодження, корозія, деформації, втрати герметичності), ступенем ризику (негайне опрацювання, стабілізація,

моніторинг) та характером дій (локальне, зональне, комплексне). Для кожного типу пошкодження було визначено рекомендовану методику усунення, допустимі матеріали та межі опрацювання. Всі дані вносилися до інтегрованої таблиці, яка поєднувала текстову реєстрацію, графічне позначення на кресленнях та цифрову карту дефектів. Особливу увагу приділяли зонам, де попередні дії спричинили вторинні пошкодження – зокрема, некоректне нанесення покриттів, порушення водовідведення, використання несумісних матеріалів.

Такі ділянки позначалися окремо, з реєстрацією джерела проблеми та рекомендацією щодо корекції. Картографування дало змогу сформувавши технічне завдання з чітким розподілом робіт, обсягів опрацювання та відповідальності між групами, а також забезпечити керування процесу на всіх етапах реалізації.

Технічна документація, сформована на підготовчому етапі реставрації покрівлі Софійського собору, містила обмірні креслення, погоджувальні таблиці, протоколи змін, технічні листи та пояснювальні записки. Всі креслення створювалися на основі актуальних обмірів, порівняних з архівними джерелами, що давало змогу виявити розбіжності, уточнити геометрію окремих ділянок і зафіксувати межі дій. Особливу увагу приділяли деталям, які зазнали деформацій або були змінені під час попередніх ремонтів – ці елементи позначалися окремо, з реєстрацією їхнього стану та рекомендацією щодо корекції.

Погодження технічних рішень здійснювалося поетапно: кожна пропозиція проходила внутрішню експертизу, обговорення на технічній раді та реєстрацію у відповідному протоколі. Протоколи містили стислий опис зміни, її обґрунтування, дату внесення, відповідальних осіб та посилання на креслення, яких вона стосувалася.

Така структура сприяла забезпеченню прозорості процесу, уникнення дублювання рішень та збереження контролю над актуальністю технічних матеріалів. Узгодження між фактичним станом об'єкта і проектними матеріалами здійснювалося через порівняльні таблиці, де реєструвалися всі виявлені розбіжності, способи їхнього усунення та рішення щодо адаптації креслень.

Завдяки усім цим діям вдалося сформувавши документаційний масив, придатний для реалізації без додаткових корекцій. Вся технічна база була структурована у цифровому форматі, з можливістю оперативного оновлення, що

забезпечувало стабільність процесу та керування на всіх етапах опрацювання. Матеріали, що застосовувалися для дій у покрівлі Софійського собору, добиралися за принципом сумісності з автентичними елементами, стабільності в умовах зовнішнього впливу та відповідності вимогам зворотності. Кожна група матеріалів проходила погодження на технічній раді, з реєстрацією джерела постачання, фізико-хімічних характеристик, способу нанесення та меж допустимого опрацювання.

Особливу увагу приділяли покриттям, герметикам, кріпильним елементам і антикорозійним засобам – усі вони мали бути нейтральними щодо історичної речовини, не спричиняти вторинних реакцій і не змінювати зовнішнього вигляду об'єкта.

Показовим прикладом стало використання модифікованого бітумного герметика для ущільнення стиків між листами покрівельного заліза на північному схилі центрального купола. Попередні дії в цій зоні здійснювалися з використанням цементних сумішей, які спричинили розтріскування та втрату еластичності. Новий матеріал був протестований на контрольній ділянці, зареєстрована його поведінка в умовах перепаду температур, після чого погоджений для локального використання. Герметик не вступав у реакцію з металом, мав стабільну адгезію, не змінював кольору та міг бути демонтований без пошкодження основи. Його нанесення супроводжувалося технічним листом, фотофіксацією результату та прив'язкою до креслень. Підготовка поверхні перед нанесенням матеріалів здійснювалася поетапно: очищення, знежирення, стабілізація основи, пробне нанесення, реєстрація ефекту.

Для кожного етапу складали технічні листи, де зазначали умови виконання, інструменти, тривалість, температуру, вологість та спосіб контролю. Матеріали, що мали обмежений термін дії або вимагали спеціальних умов зберігання, використовувалися лише після додаткового погодження. У випадках, де автентична речовина була нестабільною або втраченою, застосовували компенсаторні рішення – вставки, локальні стабілізатори, захисні шари, які не порушували загальної геометрії та не створювали візуального дисонансу. Всі дії були зворотними: матеріали могли бути демонтовані без пошкодження основи, що відповідало принципам мінімального опрацювання. Такий підхід дав змогу забезпечити технологічну дисципліну, уникнути спрощень і сформувавши стабільну основу для подальших робіт.

Контроль якості на підготовчому етапі реставрації покрівлі Софійського собору здійснювався через багаторівневу систему перевірки документації, погодження рішень та реєстрації змін. Кожен етап – від обмірів до формування креслень – супроводжувався внутрішнім аудитом, що передбачав порівняння з фактичним станом об'єкта, перевірку термінології, узгодженість між розділами та відповідність технічним критеріям. Виявлені розбіжності реєстрували у контрольних листах, які передавали до відповідних груп для оперативного доопрацювання.

Координація між обмірною, креслярською, архівною та реставраційною групами здійснювалася через погоджувальні таблиці, що містили перелік завдань, терміни виконання, статус реалізації та відповідальних осіб. Це давало змогу синхронізувати роботу над окремими ділянками, уникнути дублювання функцій і забезпечити послідовність підготовки.

Усі затверджені зміни вносили до цифрового архіву з відповідною позначкою, що давало змогу зберегти історію правок та контролювати актуальність даних. Показовим прикладом стало виявлення критичної розбіжності між кресленням південно-східного сегмента покрівлі та фактичним розташуванням водовідвідної труби, яка була зміщена під час попереднього опрацювання. Первинна документація не враховувала цього зміщення, що створювало ризик некоректного монтажу нового елемента. Після реєстрації проблеми було проведено повторне обмірювання, внесено корекцію до креслення, погоджено зміну на технічній раді та зареєстровано її у протоколі з прив'язкою до цифрового архіву. Така процедура допомогла уникнути помилок на етапі реалізації та зберегти точність дій.

Сформована система контролю забезпечила стабільність проєктного процесу, зменшила кількість уточнень на етапі погодження та дала змогу сформувати робочий масив, придатний для реалізації без додаткових корекцій. Структура підготовчого етапу реставрації покрівлі Софійського собору продемонструвала методологічну відмінність від поширених практик опрацювання архітектурних пам'яток. Замість спрощеного технічного підходу було реалізовано багаторівневу модель, що поєднувала джерельний аналіз, картографування дефектів, погодження матеріалів, створення цифрового архіву, формування технічної документації та внутрішній контроль якості.

Кожен етап супроводжувався фіксацією рішень, протоколами змін і прив'язкою до

креслень, що забезпечувало повну відтворюваність процесу. Усунуто низку типових ризиків, властивих реставраційним діям: втрату автентичної речовини через неконтрольоване опрацювання, неузгодженість між групами, дублювання функцій, спрощення формальних рішень. Усі дії були структуровані, погоджені та задокументовані, що дало змогу уникнути помилок на етапі впровадження.

Особливу увагу приділяли межах опрацювання – жодне рішення не приймалося без порівняння з джерельними даними і технічним обґрунтуванням. Застосована методологія відповідала міжнародним принципам реставрації, зокрема щодо мінімального втручання, зворотності, сумісності матеріалів та фіксації змін. Водночас вона була адаптована до складної геометрії об'єкта, багат шарової історичної композиції та обмеженого доступу до окремих ділянок.

Показовим стало рішення щодо збереження фрагментів автентичного покриття на західному схилі, де замість демонтажу було застосовано локальну стабілізацію з позначенням меж дії – це уможливило збереження матеріальної основи без втрати функціональності.

Отриманий результат має прикладне значення: сформована модель може бути використана як еталон для підготовки реставраційних дій на інших пам'ятках, де потрібна точна координація, історична достовірність і технологічна дисципліна. Вся технічна база, включно з кресленнями, протоколами, технічними листами та погоджувальними таблицями, становить завершений масив, придатний для впровадження без додаткових корекцій.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Результати дослідження підтверджують ефективність формалізованої багатокомпонентної моделі підготовки реставраційних втручань, яка охоплює повний цикл дій – від фіксації первинних даних до цифрового архівування документації. Запропонована система забезпечує технічну точність, нормативну узгодженість, управлінську прозорість та збереження автентичної речовини пам'ятки. Її структура дає змогу інтегрувати джерельний аналіз, обмірні креслення, погоджувальні таблиці, протоколи змін, технічні листи та пояснювальні записки в єдину керовану базу, придатну для незалежної експертизи.

Апробація моделі на прикладі реставрації покрівлі Софійського собору в Києві засвідчила її практичну дієвість в умовах обмеженого

доступу, складної багат шарової структури та необхідності міжінституційної координації. Всі етапи втручання були зафіксовані у цифровому форматі з можливістю фільтрації за типом документа, ділянкою втручання, датою та відповідальним виконавцем. Це дало змогу забезпечити контроль, зворотність дій, стабільність документаційної основи та відповідність міжнародним стандартам реставраційної практики.

Запропонована система може бути використана як основа для розробки нормативних регламентів у сфері охорони культурної спадщини. Її структура дає змогу формувати технічні завдання з чітким розподілом зон втручання, методів опрацювання та критеріїв контролю якості. Вона також придатна для адаптації до інших об'єктів, що мають складну історичну конфігурацію, перебувають у режимі охорони або потребують обмеженого

втручання з високим рівнем фахової відповідальності.

Перспективи використання результатів дослідження охоплюють: впровадження моделі у практику реставрації пам'яток архітектури на національному рівні; використання структури документації для формування цифрових архівів, придатних для довготривалого зберігання та незалежної експертизи; застосування моделі як навчального інструменту в освітніх програмах з реставрації та охорони культурної спадщини; розробку уніфікованих технічних протоколів для погодження втручань між реставраторами, музейними фахівцями та охоронними органами; масштабування системи для роботи з об'єктами, що мають складну багат шарову структуру, включаючи архітектурні ансамблі, сакральні споруди та пам'ятки з високим рівнем ризику втрати автентичної речовини.

Список використаних джерел

1. Нікітенко Н. Софія Київська – тисячолітній символ Української держави / Н. Нікітенко, С. Чорна. Київ : АртЕк, 2025. 312 с.
2. Корнієнко В. До історії реставрації Софії Київської: документи з особового архіву Адріана Прахова. *Архіви України*. 2021. № 3. С. 45–58.
3. Коренюк Ю. Етапи художнього опорядження Софії Київської. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. № 2. С. 88–97.
4. Купрієць І. Археографічні джерела до реставрації Софії Київської. *Архіви України*. 2021. № 3. С. 112–120.
5. Осипов С. Сучасний стан технології та методів реставрації пам'яток архітектури. *Просторовий розвиток*. 2023. № 5. С. 91–99.
6. Прибега Л. Архітектурна спадщина України: пам'яткоохоронний аспект. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2022. 224 с.
7. Александрович К. Практика збереження культурної спадщини: публічні кейси 2023–2025 рр. *Освітній портал Бродівської громади*. 2025. URL: <https://brody-osvita.gov.ua/news/1760349118/> (дата звернення: 15.10.2025).
8. Venice Charter. International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (1964). *ICOMOS*. URL: https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf (дата звернення: 02.06.2025).
9. ICOMOS. Principles for the Analysis, Conservation and Structural Restoration of Architectural Heritage. 2003. URL: <https://www.icomos.org/en/charters-and-other-doctrinal-texts> (дата звернення: 17.09.2025).
10. Krautheimer R. *Early Christian and Byzantine Architecture*. New Haven : Yale University Press, 1986. 432 p.
11. ICOMOS Ukraine. Методичні рекомендації щодо втручання в об'єкти культурної спадщини в умовах ризику. Київ : ICOMOS Україна, 2024. 48 с.
12. Балюх Н. Реставрація куполів Софії Київської: хроніка процесу. *Суспільне*. 2025. URL: <https://suspilne.media/news/sofia-restoration/> (дата звернення: 20.10.2025).
13. UNESCO. Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention. Paris : UNESCO World Heritage Centre, 2021. URL: <https://whc.unesco.org/en/guidelines/> (дата звернення: 02.08.2025).

References

1. Nikitenko, N., & Chorna, S. (2025). *Sofia Kyivska – tysiacholittii symvol Ukrainskoi derzhavy* [Saint Sophia of Kyiv: A Millennium Symbol of Ukrainian Statehood]. Artek [in Ukrainian].
2. Korniienko, V. (2021). Do istorii restavratsii Sofii Kyivskoi: dokumenty z osobovoho arkhivu Adriana Prakhova [On the history of the restoration of Saint Sophia of Kyiv: Documents from the personal archive of Adrian Prakhov]. *Arkhyvy Ukrainy* [Archives of Ukraine], (3), 45–58 [in Ukrainian].

3. Korenyuk, Yu. (2025). Etapy khudozhnoho oproiadzhennia Sofii Kyivskoi [Stages of artistic finishing of Saint Sophia of Kyiv]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs* [Ukrainian Art Studies Discourse], (2), 88–97 [in Ukrainian].
4. Kupriets, I. (2021). Arkheohrafichni dzhherela do restavratsii Sofii Kyivskoi [Archaeographic sources for the restoration of Saint Sophia of Kyiv]. *Arkhyvy Ukrainy* [Archives of Ukraine], (3), 112–120 [in Ukrainian].
5. Osypov, S. (2023). Suchasnyi stan tekhnolohii ta metodiv restavratsii pam'iatok arkhitektury [Current state of technologies and methods for the restoration of architectural monuments]. *Prostorovyi rozvytok* [Spatial Development], (5), 91–99 [in Ukrainian].
6. Prybieha, L. (2022). *Arkhitekturna spadshchyna Ukrainy: pam'iatkookhoronnyi aspekt* [Architectural Heritage of Ukraine: Preservation and Protection Aspects]. Instytut kulturolohii Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy [in Ukrainian].
7. Aleksandrovykh, K. (2025). Praktyka zberezhennia kulturnoi spadshchyny: publichni keisy 2023–2025 rr. [Practices of cultural heritage preservation: Public cases 2023–2025]. *Osvitnii portal Brodivskoi hromady* [Brody Community Education Portal]. Retrieved from <https://brody-osvita.gov.ua/news/1760349118/> [in Ukrainian].
8. ICOMOS. (1964). *International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (Venice Charter)*. Retrieved from https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf [in English].
9. ICOMOS. (2003). *Principles for the Analysis, Conservation and Structural Restoration of Architectural Heritage*. Retrieved from <https://www.icomos.org/en/charters-and-other-doctrinal-texts> [in English].
10. Krautheimer, R. (1986). *Early Christian and Byzantine Architecture*. Yale University Press [in English].
11. ICOMOS Ukraine. (2024). *Metodychni rekomendatsii shchodo vtruchannia v ob'iekty kulturnoi spadshchyny v umovakh ryzyku* [Methodological Recommendations for Interventions in Cultural Heritage Sites under Risk Conditions]. ICOMOS Ukraine [in Ukrainian].
12. Baliukh, N. (2025). Restavratsiia kupoliv Sofii Kyivskoi: khronika protsesu [Restoration of the domes of Saint Sophia of Kyiv: Process chronicle]. *Suspilne* [Public Broadcasting]. Retrieved from <https://suspilne.media/news/sofia-restoration/> [in Ukrainian].
13. UNESCO. (2021). *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*. UNESCO World Heritage Centre. Retrieved from <https://whc.unesco.org/en/guidelines/> [in English].

Подано до редакції 10.11.2025
 Статтю прийнято 07.12.2025
 Опубліковано 31.12.2025



№ 38 (2025) С. 134–138
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: <http://naoma-science.kiev.ua>

УДК 745/749/071/1(477)”19”Саєнко + 745/749.016.4(477)
ORCID ID: 0000-0003-0412-7941
DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-38-15>

Олена Майданець-Баргилевич

*кандидатка мистецтвознавства, професорка,
професорка кафедри мистецтва текстилю, вишивки та костюма
Київська державна академія декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
majdaneclesia@gmail.com*

ОРНАМЕНТАЛЬНІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА САЄНКА

Анотація. Орнамент із давніх часів є засобом оздоблення в декоративному мистецтві, призначеним для прикрашання кераміки, текстилю, одягу, меблів та архітектурних споруд. Метою дослідження є орнаментальні мотиви у творчості Олександра Саєнка – митця монументально-декоративного мистецтва, який вільно оперував знаннями побудови орнаменту й активно використовував їх у декоративних творах (килимах, декоративних тканинах, кераміці, меблях, мозаїці соломою). **Методологія дослідження** полягає у застосуванні мистецтвознавчого підходу до вивчення історичних і художніх особливостей орнаментальних творів О. Саєнка та їхньої композиційної побудови. У статті застосовано різні методи дослідження: порівняння та узагальнювальні теоретичні методи. **Результати дослідження.** Вперше здійснена спроба мистецтвознавчого та стилістичного аналізу орнаментальних композицій О. Саєнка першої половини ХХ століття. Актуальність роботи полягає у важливості утвердження національно-культурної ідентичності в сучасних умовах крізь призму творчості художника, який у своїх творах використовував різноманітні орнаментальні мотиви та композиційні схеми, що перегукуються з традиціями народного мистецтва. Розуміння орнаменту О. Саєнкові прищепив В. Кричевський, який впроваджував орнамент в оформленні інтер'єрів громадських споруд, книжковій графіці, грошових знаках, гербах УНР та ескізах килимів. Аналіз орнаментальних мотивів у творчості О. Саєнка є важливим для студентів закладів освіти. **Висновки.** Матеріали дослідження висвітлюють особливості художніх рішень у творах О. Саєнка та будуть корисні студентам, зокрема декоративного напрямку, які вивчають основи композиції. Творчість О. Саєнка є характерним відображенням інноваційних тенденцій у мистецтві ХХ століття та прикладом формування українського стилю.
Ключові слова: декоративне мистецтво, орнамент, стилізація, інтер'єр, національний стиль.

ORNAMENTAL MOTIVES IN THE WORK OF OLEKSANDR SAYENKO

Olena Maidanets-Bargilevich

*PhD in Art Studies, Professor,
Professor at the Department «Art of Textile, Embroidery and Costume»
Mykhailo Boychuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design*

Abstract. Ornament has been a means of decoration in decorative art since ancient times, intended for decorating various household items, furniture, clothing, textiles, ceramics, and architectural structures. **The purpose** of the study is ornamental motifs in the work of Oleksandr Sayenko, an artist of monumental and decorative art who freely operated with the knowledge of ornament construction and actively used it in decorative works (carpets, decorative fabric, ceramics, furniture, straw mosaics). **The research methodology** consists in applying an art historical approach to the historical and artistic analysis of O. Sayenko's ornamental works, the compositional construction of the works. Various research methods were applied:

comparison, analysis, generalizing theoretical methods. The relevance of the study is important in affirming national and cultural identity in modern conditions through the prism of the work of O. Sayenko, who used various ornamental motifs and compositional schemes in his works that echo the traditions of folk art. The understanding of ornamentation in O. Sayenko was instilled by V. Krychevsky, who introduced ornamentation in the design of the interiors of public buildings, book graphics, banknotes, coats of arms of the UNR, and carpet sketches. The analysis of ornamental motifs in the work of O. Sayenko will be important for students of educational institutions. The scientific novelty lies in the attempt of art historical and stylistic analysis of Sayenko's ornamental compositions of the first half of the twentieth century, which is being carried out for the first time. Conclusions. The results of the study highlight the features of artistic solutions in the works of O. Sayenko and will be useful to students, especially of the decorative direction, who study the basics of composition. The work of O. Sayenko is a characteristic reflection of innovative trends in the art of the 20th century and an example of the formation of the Ukrainian style in art.
Key words: decorative art, ornament, stylization, interior, national style.

Постановка проблеми. На початку ХХ ст. О. Саєнко, досліджуючи закони побудови орнаменту та спираючись на давні традиції українського мистецтва, формував національний стиль. У сучасних умовах для навчання митця декоративного мистецтва особливо важливим є осмислення й практичне застосування знань із побудови орнаменту, розуміння невмирущих надбань українського мистецтва та їхнього творчого переосмислення на сучасному витковій історії. Важливо спиратися на досвід попередніх поколінь під час творення сучасних творів декоративного мистецтва, орієнтуватися в найбільш уживаних типах орнаментальних композицій, розуміти принципи їхньої побудови та вміти стилізувати природні мотиви.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить. Дослідження орнаменту в декоративному мистецтві не залишалося поза увагою українських мистецтвознавців і науковців: З. Чегусової [1], Т. Кара-Васильєвої [1], В. Павловського [2], В. Ханка [3], Н. Саєнко [4; 5], В. Рубан-Кравченко [6], О. Найдена [7]. Зокрема Т. Кара-Васильєва та З. Чегусова проаналізували особливості розвитку декоративних видів мистецтва на теренах України у ХХ ст., а також етапи становлення українського стилю. Дослідники акцентували увагу на ролі різних видів декоративного мистецтва, що формують естетично-життєвий простір людини та впливають на її емоції, думки й почуття. У розділі «Академія мистецтв України в утвердженні національного відродження» розглянуто творчість О. Саєнка в період активних пошуків національного стилю. В. Рубан-Кравченко дослідила творчість В. Кричевського, у якого навчався О. Саєнко, як одного з провідних архітекторів доби модерну, творця будівлі Полтавського земства та знавця українського орнаменту. Н. Саєнко вивчала творчість визначного українського митця О. Саєнка, який працював над

оформленням інтер'єрів громадських споруд і приватних помешкань, використовуючи твори декоративного мистецтва з орнаментальними композиціями (килими, гобелени, мозаїки соломною, декоративні тканини, кераміку, меблі). Вона дійшла висновку, що твори О. Саєнка є характерним відображенням інноваційних тенденцій у мистецтві ХХ століття та прикладом формування українського стилю. О. Найдена досліджував естетичні й семантичні особливості орнаменту українського народного розпису.

Мета статті – на основі аналізу творчості О. Саєнка розкрити особливу мову та ритміку орнаменту, а також типи й принципи побудови композицій.

Виклад основного матеріалу. Звернення до орнаменту на початку ХХ ст. було не випадковим. «Початок століття в Україні ознаменованій значним зростанням національної свідомості, увагою до стародавніх пам'яток, захопленням етнографією та народною творчістю як важливим джерелом професійного мистецтва» [1, с. 16]. Мистці цього часу доклали значних зусиль до відродження художніх промислів та утвердження національної самобутності українського орнаменту. Принципові інновації пов'язані з іменем В. Кричевського, який створив цілісний ансамбль будівлі Полтавського земства (1903), що найбільшою мірою виявилось в оформленні інтер'єрів. «Василь Кричевський відвів у своєму проєкті орнаментальному елементові дуже велику роль в українському народному мистецтві... Ці мотиви – творчість самого Кричевського, але вони наскрізь народні в своїй основі. Вони є в будівлі Земства повсюди – в майоліці, в різьбі на дереві, в ковальських виробках, у вітражах. Вони композиційно пов'язані з архітектурою будівлі в одне мистецьке ціле» [2, с. 89]. В. Кричевський переосмислював український орнамент і активно використовував його не лише в оформленні інтер'єрів

громадських споруд, а й у книжковій графіці, на грошових знаках, гербах УНР та в ескізах килимів. О. Сластіон «...вперше теоретично обґрунтував історію українського орнаменту, його еволюцію та використання кращих традицій у народних промислах і в ужитковій мистецтві початку ХХ ст.» [3, с. 41].

З утворенням УАМ у 1917 році педагогами ставилася мета розвивати класичний та монументальний живопис, графіку й декоративні форми мистецтва, зокрема кераміку та текстиль. Саме В. Кричевський очолив у 1922 році майстерню «Організація і обладнання внутрішнього помешкання будинку згідно з вимогами нового побуту», де втілював ідею створення гармонійного та функціонального середовища й приділяв значну увагу розвитку декоративних видів мистецтва, які впроваджував у будинку Полтавського земства.

Оскільки в основі декоративного мистецтва лежать закони побудови, значну увагу приділяли орнаменту як важливому засобу композиції. У 1920-х роках ХХ століття О. Саєнко, навчаючись у В. Кричевського — спочатку в Миргородському художньо-промисловому інституті (1918–1919), а згодом в УАМ (1920–1928), виконував численні справи, імпровізуючи та стилізуючи орнаменти. «Професор Кричевський вважав, що komponування орнаменту тренує руку, думку та збагачує творчу уяву» [4, с. 49]. «В. Кричевський вчив і основам зображальної грамоти, і розумінню самотності українського мистецтва саме на орнаменті, засвідчує плідотворність його оригінальної методи, бо орнамент, як жоден інший різновид мистецтва, найяскравіше виражає національну специфіку мистецтва і є квінтесенцією його законів» [6, с. 248].

Орнаментальність композицій О. Саєнка можна спостерігати в різних видах мистецтва: килимах, декоративних тканинах, кераміці, мозаїці соломою та меблях. Найбільш улюбленою його технікою була техніка мозаїки соломою, в якій він виконав фриз на тему «Українське село» (1922) з чіткими ознаками декоративної орнаментики. «Мистець, фронтально розгортаючи композицію, зображує сцени побуту, праці, відпочинку селян: хлопчики пасуть коней, селянин молотить жито, жниця працює в полі, рибалка ловить рибу, жінка жене гуси, білокрилий лелека у небі, — усе це дихає поезією, сповнене рухом, дає уявлення про цикли життя, праці на землі» [5, с. 35]. Люди, дерева і тварини перетворюються на певні знаки й символи та гармонійно

формують урочистий ритм. О. Саєнко оперує соломою як графічним матеріалом: інколи покриває великі площини, а іноді обрамляє лише контури зображень, заповнюючи простір всередині гуашшю. Застосовуючи техніку мозаїки соломою, мистець прагне знайти власний стиль і самотню мову, яка виходить із своєрідності матеріалу та народної естетики.

У 1922–1924-му роках О. Саєнко створює серію декоративних тканин і захоплюється технікою вибійки. Важливою художньою характеристикою текстильного твору є орнаментация. Виконуючи композиції до тканин, О. Саєнко використовує рапортний тип композиції, який є найбільш популярним і характерним для малюнка декоративних тканин. Він розробляє різні рослинні і геометричні мотиви, укладаючи їх в рапортну сітку. Особливо часто можна побачити мотив гілки з листям, на якій сидить пташка (іл. 1). О. Саєнко — віртуозний майстер лінії, що плавно переходить з однієї форми в іншу, створюючи вишуканий малюнок.



Іл. 1. О. Саєнко. Осіння казка. Полотно, олія. 490×135. 1978. [Світлина з архіву О. Саєнка]

Мистець розробляє декоративні тканини для одягу, настінних панно, порт'єрні та меблеві тканини, які використовує у власних громадських та житлових інтер'єрах.

У 1929 році О. Саєнко влаштувався на посаду художника-інструктора в «Укртекстильекспорт» і виконав серію композицій для декоративних тканин у техніці вибійки, які мали бути представлені на міжнародних ярмарках. «Виконані у стилі

орнаментального конструктивізму, вибійки мистця позначені сміливими, експресивними ритмами візерунків, пластично винахідливими декоративними елементами, врівноваженістю загальної композиції» [4, с. 118–119]. «В ескізах творця вибіюк, завдяки тонкому відчуттю ним форми і стилю, найдавніші елементи орнаменту набули нового виразу, зумовленого новітньою системою пластики. Вибійки автор використовує у проєктах для декоративного оформлення інтер'єрів (оббивка для меблів, стін, килими-вибійки для диванів, лав, декоративні рушники)» [5, с. 37].

Для оформлення житлових та громадських інтер'єрів О. Саєнко часто створював тематичні килими – «Козак і дівчина» (1921), «Українська старовина» (1922), «Зустріч козака» (1924). Особливою поетичністю вирізняються килими, де він сміливо використовує форми стилізованих дерев і трав та по-своєму зображає тварин (ведмідь, заєць, вівця, коза) і птахів. О. Саєнко часто виконував кілька варіацій на одну тему, наприклад повторював сюжет «Кози під деревом», використовуючи симетричну або асиметричну композицію, різноманітні форми ліній (плавні або ламані) та різний колорит, що складався з багатьох або кількох барв – блакитної, жовтої, брунатної, малинової, чорної та білої. Надихаючись народним мистецтвом, О. Саєнко під час проєктування інтер'єрів розробляє меблі з інкрустацією соломною, у яких втілює композиції на тему «дерево» та «вазон».

Подібний мотив «вазона» був поширений по всій території України в розписах хат, орнаментальних візерунках килимів та рушників. Основна композиційна схема мотиву «вазон» – прямий стовбур із чітко визначеною осьюовою лінією та більш-менш вираженою тричастинністю композиційного розподілу мотивних акцентів: основа, середня частина й увінчуючий елемент [7, с. 76]. Проєктуючи меблі (ширми, шафи) О. Саєнко застосовує техніку мозаїки соломною, з якої він створює композиції в різноманітних геометричних формах (трикутник, коло, овал, ромб, прямокутник, квадрат), в які вишукано вписує орнаментальні мотиви – переважно стилізовані зображення птахів, звірів, дерев і квітів. Ці мотиви є напрочуд українськими, позначені сміливими, експресивними ритмами рисунка та гармонійною врівноваженістю.

У Миргородському художньо-промисловому інституті О. Саєнко вивчав орнаменти традиційного керамічного побутового посуду. У творчому доробку митця збереглося багато ескізів тарелів, де він використовував улюблений мотив пташки на гілці, який гарно вписувався в коло. У 1933 році митець працював на посаді художника з оформлення української кераміки в Науково-дослідному інституті мінералогії. Саме тут розкривається його вміння надавати посуду витончених художніх форм, створювати орнаменти, що вражають гармонією ліній і кольорів, а також технічною виваженістю та досконалістю.

Улюбленим орнаментальним мотивом у творчості О. Саєнка було дерево, яке можна побачити в багатьох його творах. Древа часто вписані в овал і мають власну стилізацію: листя набуває видовженої ромбоподібної або трикутної форми. У творі «Диво-сад» бачимо оригінальну розробку образу дерева з самотнім орнаментальним вирішенням (іл. 2). У цій роботі митцеві вдалося досягти органічної цілісності та емоційної виразності.



Іл. 2. О. Саєнко. Диво-сад. Вовна, ручне ткання. 1977. [Світлина з архіву О. Саєнка]

Висновки і перспективи використання результатів дослідження. Важливим є аналіз орнаментальних композицій О. Саєнка, що може слугувати прикладом творчого переосмислення народного мистецтва та принципів побудови орнаменту.

Результати дослідження розкривають самотність орнаментів художника в різних видах мистецтва – килимарстві, декоративній тканині, кераміці, меблях, мозаїчному наборі соломною. Знання принципів побудови композиції у творах декоративного мистецтва сприятиме створенню студентами власних орнаментальних мотивів у художніх закладах вищої освіти.

Список використаних джерел

1. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. *Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю»*. Київ : Либідь, 2005. 280 с. : іл.
2. Павловський В. Василь Григорович Кричевський. Нью-Йорк : Українська Вільна академія наук, 1974. 222 с.
3. Ханко В. *Опанас Слатьон*. Артанія. 1996. № 2. С. 40–42.
4. Саєнко Н. *Олександр Саєнко: до становлення і розвитку українського монументально-декоративного мистецтва ХХ століття : книга-альбом*. Київ : Вид-во імені Олени Теліги, 2003. 560 с.
5. Саєнко Н. *Український стиль в інтер'єрах Олександра Саєнка*. Київ : АДЕФ-Україна, 2024. 120 с. : 204 іл.
6. Рубан-Кравченко В. В. *Кричевські і українська художня культура ХХ століття. Василь Кричевський*. Київ : Криниця, 2004. 704 с. : іл.
7. Найдєн О. *Орнамент українського народного розпису / АН УРСР ; Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського*. Київ : Наук. думка, 1989. 136 с.

References

1. Kara-Vasilyeva, T., & Chegusova, Z. (2005). *Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy XX stolittia. U poshukakh «velykoho styliu»* [Decorative art of Ukraine of the 20th century. In search of the "great style"]. Lybid [in Ukrainian].
2. Pavlovskiy, V. (1974). *Vasyl Hryhorovych Krychevskiy* [Vasyl Grigorovich Krychevsky]. Ukrainska Vilna akademiia nauk [in Ukrainian].
3. Hanko, V. (1996). *Opanas Slaston* [Afanas Slastyon]. Artaniia [Artania], 2, 40–42 [in Ukrainian].
4. Saienko, N. (2003). *Oleksandr Saienko: do stanovlennia i rozvytku ukrainskoho monumentalno-dekoratyvnoho mystetstva XX stolittia* [Oleksandr Sayenko: to the formation and development of Ukrainian monumental and decorative art of the 20th century] [Knyha-albom]. Vydavnytstvo imeni Oleny Telihy [in Ukrainian].
5. Saienko, N. (2024). *Ukrainskyi styl v interierakh Oleksandra Saienka* [Ukrainian Style in the Interiors of Oleksandr Sayenko]. ADEF-Ukraine [in Ukrainian].
6. Ruban-Kravchenko, V. V. (2004). *Krychevski i ukrainska khudozhnia kultura XX stolittia. Vasyl Krychevskiy* [Krychevsky and Ukrainian artistic culture of the 20th century. Vasyl Krychevsky]. Krynytsia [in Ukrainian].
7. Naiden, O. (1989). *Ornament ukrainskoho narodnoho rozpysu* [Ornament of Ukrainian folk painting]. Naukova dumka [in Ukrainian].

Подано до редакції 11.11.2025

Статтю прийнято 19.12.2025

Опубліковано 31.12.2025



УДК 75.058.071.1(477)"20"Черьомушкіна
ORCID ID: 0000-0002-6855-1920
DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-38-16>

Таміла Педан

аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
pedantamila@gmail.com

Науковий керівник – **О. Денисюк**, кандидатка мистецтвознавства, доцентка
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

ТВОРЧИСТЬ МИСТКИНІ ПЕТРИКІВСЬКОГО РОЗПИСУ ОЛЬГИ ЧЕРЬОМУШКІНОЇ В НІМЕЧЧИНІ

Анотація. Метою статті є комплексне дослідження та осмислення творчості Ольги Черьомушкіної як ключового чинника модернізації й переосмислення автентичного петриківського розпису в сучасному мистецькому просторі. **Методи дослідження.** В основу дослідження покладено історико-біографічний метод для простеження життєвого та творчого шляху мисткині, її становлення як професіонала; формально-стилістичний метод, який є центральним для мистецтвознавчої статті й застосовується для детального опису й інтерпретації творів; функціонально-контекстуальний метод для оцінки робіт мисткині не лише як мистецтва, але й як соціального та культурного явища; а також методи узагальнення та інтерпретації для трактування творчості як візуальної метафори зв'язку між історичною спадщиною та сьогоденням. **Результати.** Дослідження простежує еволюцію її мистецького шляху: від послідовного засвоєння класичних канонів до формування унікального авторського почерку, що вирізняється синтезом архаїчних мотивів із новаторськими візуальними рішеннями. Ключовим аспектом є аналіз творчості О. Черьомушкіної як засобу потужної культурної дипломатії та інструменту збереження національної ідентичності в умовах російсько-української війни. Мисткиня рідше відходить від стереотипного сприйняття петриківського розпису винятково як жанру малої сувенірної форми, розкриваючи його монументальний і сакральний потенціал. Про це свідчать її знакові урбаністичні та сакральні проекти. Значну увагу зосереджено на експериментальному підході художниці, що виявився у створенні великоформатних артінсталяцій (гігантських писанок для київських фестивалів, об'ємних бетонних конструкцій «Тетрапод»), які переносять традиційну орнаментуку в простір сучасного лендарту та міського середовища. **Висновки.** Дослідження творчості О. Черьомушкіної засвідчує її роль як каталізатора модернізації петриківського розпису, перетворюючи його з етнографічного явища на актуальну мистецьку практику. Мисткиня кардинально розширює жанрово-стилістичні межі традиції, трансформуючи камерний сувенірний розпис у монументальні та сакральні форми (урбаністичні інтервенції, храмові розписи). Її діяльність виконує стратегічну функцію культурної дипломатії, утверджуючи українську ідентичність у європейському мистецькому просторі. Завдяки інтеграції орнаментики в новітні медіа (інсталяції, артоб'єкти) О. Черьомушкіна забезпечує діалог між архаїкою та сучасним глобальним мистецтвом.

Ключові слова: петриківський розпис, майстри петриківки, митці петриківського розпису, українська діаспора, мистецтво, творчість Ольги Черьомушкіної, творчість за кордоном.

THE ART OF PETRYKIVKA PAINTER OLHA CHEROMUSHKINA IN GERMANY

Tamila Pedan

Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
pedantamila@gmail.com

Scientific Supervisor – **O. Denysiuk**, PhD, Associate Professor
National Academy of Fine Arts and Architecture

Abstract. The objective of this article is a comprehensive study and conceptualization of Olha Cheromushkina's oeuvre as a key factor in the modernization and reinterpretation of authentic Petrykivka painting within

the contemporary art space. Research Methodology. The study is grounded in the historical-biographical method to trace the artist's life and creative path, as well as her formation as a professional; the formal-stylistic method, which is central to art historical articles, used for the detailed description and interpretation of artworks; the functional-contextual method to evaluate the artist's works not only as art but also as a social and cultural phenomenon; and methods of generalization and interpretation to treat her creativity as a visual metaphor for the connection between historical heritage and the present. **Results.** The study traces the evolution of her artistic journey: from the consistent assimilation of classical canons to the formation of a unique authorial style characterized by the synthesis of archaic motifs with innovative visual solutions. A key aspect is the analysis of Cheromushkina's work as a means of powerful cultural diplomacy and a tool for preserving national identity amidst the Russian-Ukrainian war. The artist decisively departs from the stereotypical perception of Petrykivka exclusively as a genre of small-scale souvenir forms, revealing its monumental and sacral potential. This is evidenced by her significant urban and sacral projects. Considerable attention is paid to the artist's experimental approach, manifested in the creation of large-format art installations (giant pysanky for Kyiv festivals, volumetric concrete "Tetrapod" structures), which translate traditional ornamentation into the space of contemporary land art and the urban environment.

Conclusions. The study of Olga Cheromushkina's oeuvre attests to her role as a catalyst for the modernization of Petrykivka painting, transforming it from an ethnographic phenomenon into a contemporary artistic practice. The artist radically expands the genre and stylistic boundaries of the tradition, transmuting small-scale souvenir painting into monumental and sacral forms (urban interventions, church murals). Her work serves a strategic function of cultural diplomacy, asserting Ukrainian identity within the European space. By integrating traditional ornamentation into new media (installations, art objects), Cheromushkina facilitates a dialogue between the archaic and contemporary global art.

Key words: Petrykivka painting, Petrykivka masters, artists of Petrykivka painting, Ukrainian diaspora, art, creative work of Olha Cheromushkina, art abroad.

Постановка проблеми. Українське мистецтво завжди було важливою складовою національної культури, не просто втіленням естетики чи культурної самобутності. Сьогодні це потужний голос, який звучить далеко за межами України, несучи правду про боротьбу та незламність українського народу. У час, коли Україна протистоїть російській агресії, її мистецтво набуває ще глибшого значення: воно стає засобом культурної дипломатії та формою самоідентифікації у світі. Кожна робота, кожна виставка – це можливість нагадати світові, що Україна живе й творить в умовах війни, осмислює свою реальність через мистецтво та не дозволяє війні залишатися безголосогою – прихованою фігурою у величезному всесвіті соціокультурного життя. У цій статті проаналізовано значення дослідження й збереження петриківського розпису за межами України на прикладі творчості мисткині О. Черьомушкіної, яка мешкає в Німеччині, бере участь у благодійних аукціонах та сприяє утвердженню культурного іміджу українського декоративного мистецтва за кордоном.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Досліджуючи творчість митців петриківського розпису, варто звернутися до фундаментальних наукових праць Н. Глухенької, яка однією з перших ґрунтовно проаналізувала мистецький розвиток майстрів цього розпису та їхні ранні проекти, зокрема інтер'єрний стінопис [1]. У своїй статті «Сучасний петриківський стінопис» [2] вона детально описала один із перших масштабних розписів, виконаних Т. Патою [3]. У 1935 році художниця отримала замовлення на декорування аудиторії Київського художнього інституту, де створила сімнадцять орнаментальних панно [4].

Згодом, у 1951 році, П. Глушенко, М. Тимченко та сестри Павленко прикрасили стенд книг на виставці в межах Декади української літератури та мистецтва. У цей період митці активно працювали над оздобленням громадських просторів, дотримуючись традиційних художніх прийомів.

У 1978 році вийшов альбом «Федір Панко: декоративний розпис», до якого Н. Глухенька написала вступну статтю [5], де розкрила біографічні відомості про митця, особливості його сюжетних композицій, а також проаналізувала його виставковий досвід 1968–1969 років, коли Українське товариство дружби і культурних зв'язків із зарубіжними країнами організувало показ його творів у десяти країнах світу.

Вагомий внесок у вивчення петриківського розпису зробив дослідник Б. Бутник-Сіверський, який наприкінці 1960-х – початку 1970-х років видав низку альбомів, присвячених декоративному розпису і творчості окремих майстрів. Однією з найвідоміших його праць є альбом «Українське народне мистецтво. Живопис» [6]. Саме він став автором вступної статті до альбому «Марфа Тимченко» [7], детально розглянувши етапи творчого розвитку мисткині, особливості її індивідуального стилю та окреслив її участь у республіканських, всесоюзних і міжнародних виставках з 1949 року.

Ці фундаментальні дослідження переважно висвітлюють творчість митців ХХ ст., тоді як діяльність сучасних майстрів петриківського розпису досі не отримала належного наукового висвітлення, хоча їхня творчість є не лише символом української культури, але й потужним засобом вираження національної ідентичності та

солідарності, особливо в умовах війни. Важливо дослідити, як воєнні обставини впливають на розвиток і поширення петриківки за кордоном, адже це сприятиме не лише підтримці українських художників, а й подальшій популяризації української культури в умовах глобалізації. Таке дослідження матиме вагомий значення як для академічного мистецтвознавства, так і для формування ефективних стратегій культурної дипломатії та зміцнення зв'язків з українською діаспорою.

Метою статті є висвітлення життєвого й творчого шляху Ольги Черьомушкіної – майстрині петриківського розпису, яка не лише зберігає українські традиції, але й адаптує їх до сучасного культурного контексту. Розкрито роль мисткині у поширенні петриківського розпису за кордоном як важливого елементу нематеріальної культурної спадщини України, проаналізовано її внесок у популяризацію українського мистецтва у світі, а також показано, як завдяки наполегливості, таланту й відданості справі можна досягти професійного визнання навіть в умовах війни та вимушеного переїзду. Особливу увагу приділено основним творчим досягненням майстрині, зокрема участі в міжнародних виставках, майстер-класах, проектах із розпису храмів і створенню рекордних артоб'єктів.

Виклад основного матеріалу. О. Черьомушкіна народилася в місті Дніпрі. У 2015 році через війну мисткиня переїхала до Львова, де проживала й творила до 2022 року [8]. У 2022 році через війну художниця переїхала до міста Росток (Німеччина), де не лише продовжує створювати унікальні роботи, але й навчає іноземців мистецтва українського розпису. О. Черьомушкіна бачить свою місію в тому, щоб розвіяти стереотип про петриківку як вид декоративного мистецтва, що слугує винятково для розпису кухонних дощочок, магнітів і брелоків. Майстриня наголошує, що петриківський розпис – це не лише прикрашання дрібної сувенірної продукції, а й давні народні традиції, національний орнамент, який необхідно відроджувати та плекати для наступних поколінь.

Формування творчої особистості О. Черьомушкіної відбувалося на перетині глибоких родинних впливів і цілеспрямованого фахового навчання. Її шлях до петриківського розпису розпочався у ранньому віці завдяки знайомству з майстринею Оксаною в літньому таборі поблизу м. Самар (колишній Новомосковськ). Системне опанування техніки продовжилося під керівництвом досвідчених наставниць у Дніпрі. Професійні навички петриківського розпису О. Черьомушкіна здобула в Петриківському художньому професійно-технічному училищі (СПТУ № 79), отримавши кваліфікацію майстра

розпису по дереву. Становлення її унікального художнього бачення відбувалося через глибоке вивчення творчої спадщини класиків петриківського розпису. Мисткиня наполегливо вивчала репродукції та альбоми видатних майстрів, які стали ключовими орієнтирами для розвитку її професійного стилю, на формування якого вплинули класики петриківського розпису (Ф. Панко, М. Тимченко, Г. Назаренко, Н. Пікуш) та ілюстративні видання з українським народним орнаментом.

Особливої уваги заслуговує робота «Оранта» (іл. 1), у якій О. Черьомушкіна поєднує класичний іконописний канон із петриківською стилізацією. Зберігаючи традиційну молитовну позу Богородиці, художниця пом'якшує аскезу яскравою колористикою та квітковим німбом. Темне тло контрастує з насиченим орнаментом із калини, що водночас символізує родинну пам'ять, незламність і воскресіння, перетворюючи простір навколо Оранти на райський сад та образ України. Обрамлення з фантазійними птахами надає композиції значення національного оберега. Цей твір є маніфестом націоналізації сакрального простору, демонструючи, що петриківська орнаментика здатна виступати мовою глибокої духовності та культурної ідентичності.



Іл. 1. О. Черьомушкіна. Ікона Покрови Божої матері. 2021. [Світлина О. Черьомушкіної]

Багатьом поціновувачам творчості мисткині подобаються її роботи з зображенням

тварин — сов, вовків, воронів. Ілюстрація «Ворон» (іл. 2) є яскравим прикладом новаторської інтерпретації петриківки, в якій художниця відходить від традиційної багатоколірності на користь експресивної монохромної гами в кобальтово-синіх тонах. Поєднуючи народну орнаментику з реалістичною анімалістикою, авторка віртуозно застосовує класичні мазки («зернятко», «перехідний мазок») для відтворення фактури пір'я, наближаючи зображення до гравюрної манери. Багатшаровий синій колір надає композиції містичного настрою та графічної чіткості, підсилюючи символіку мудрості й вічності. Центральний образ Ворона органічно вписаний у вінок із дубового листа, що символізує силу та стійкість. Робота демонструє здатність сучасної петриківки передавати складні емоційні стани та глибоку архетипічну символіку, виходячи поза межі суто декоративного жанру. В улюбленій палітрі майстрині переважають сірий і червоний, проте її експерименти охоплюють як теплі, так і холодні відтінки залежно від настрою. До улюблених художніх прийомів належать портрети, виконані у стилі петриківки, де контури постатей декоровано традиційними квітами.



Іл. 2. О. Черьомушкіна. Ворон. 2024.
[Світлина О. Черьомушкіної]

Наприклад, портрет Лесі Українки (іл. 3), виконаний О. Черьомушкіною, є не просто декоративною стилізацією, а спробою монументалізації образу видатної поетеси через універсальну мову українського орнаменту. Цей портрет посідає центральне місце у творчості

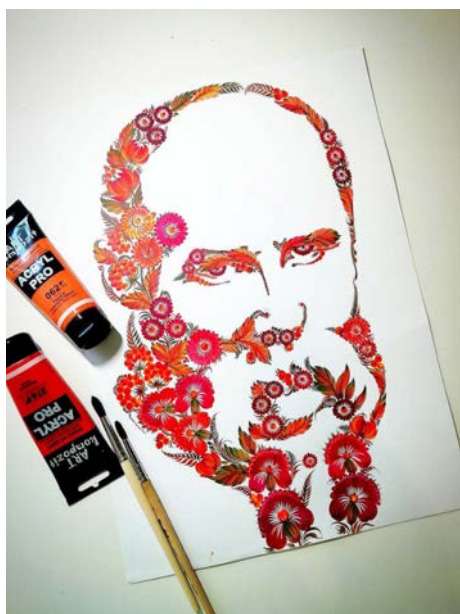
мисткині — зберігає впізнаваність рис та меланхолійно-напружений вираз обличчя, що характерний для класичних зображень письменниці. Водночас фігура та елементи одягу м'яко інтегровані в орнаментальне середовище, з уникненням жорсткого реалізму. Художниця використовує темний контур, щоб надати обличчю графічної чіткості, контрастуючи з буйством фарб навколо. Образ оточений густим, життєствердним вінком або фризом із традиційних мотивів петриківки. У роботі домінують символи безсмертя та чистоти: лілії, маки та фантазійні «кучеряві» квіти. Повний спектр кольорів (червоний, жовтий, зелений) створює яскравий контраст між внутрішнім, інтелектуальним світом поетеси та багатством української природи. Для О. Черьомушкіної орнамент не лише декор, але й емоційне тло: пишні, радісні квіти петриківки стають візуальним коментарем до внутрішньої сили та незламності духу Лесі Українки, чия творчість була сповнена боротьби та національної ідеї.



Іл. 3. О. Черьомушкіна. Портрет Лесі Українки. 2021. [Світлина О. Черьомушкіної]

Ще один портрет у виконанні художниці присвячений відомому українському поетові Тарасу Шевченку (іл. 4). Художниця відходить від традиційного реалістичного зображення Кобзаря, створюючи асоціативний, метафоричний образ, у якому портрет формується виключно через флоральні орнаменти. Ключова особливість полягає в тому, що портрет не намальований, а створений сукупністю

петриківських елементів. Основні риси обличчя поета (очі, ніс, вуса, борода) формуються завдяки скупченню квітів і листя, їхній формі та динаміці. Біле тло виконує роль «тіла», а квіти – роль «контуру» та «текстури», надаючи роботі графічної легкості та візуальної інтелектуальності. О. Черьомушкіна застосовує теплу, життєствердну гаму з домінуванням червоного, помаранчевого та соковитого рожевого. Така палітра, насичена символами життєвої сили, вогню та пристрасті, перетворює зазвичай суворий образ Пророка на динамічний символ незламного українського духу. Вона уникає мотивів скорботи, акцентуючи увагу на життєдайній енергії Кобзаря. Художниця майстерно застосовує класичні мазки для створення деталей: «перехідний мазок» формує пелюстки квітів, а тонкі «пір'ясті» елементи та дрібні ягідні мотиви створюють текстуру борода та вус, надаючи їм органічної природності. Цей портрет є потужним культурним маніфестом, що стверджує: Тарас Шевченко – це не просто історична постать, а жива, органічна частина української природи та культури. Поєднання його образу з петриківкою, однією з найбільш упізнаваних форм українського народного мистецтва, символізує вічне відродження та незнищенність української національної ідеї, яку втілював поет.



Іл. 4. О. Черьомушкіна. Портрет Тараса Шевченка. 2021. [Світлина О. Черьомушкіної]

Якщо вдивлятися в роботи детальніше, можна побачити дрібні класичні мазки петриківського розпису, «вигнуті зернятка» з легкими зернистими нашаруваннями – «перехідними

мазками» дрібних хвостиків. Подібні художні засоби додають її роботам філігранності та вираженості. Зображуючи відомих діячів, мисткиня прагне привернути увагу всесвітньої спільноти до видатних постатей української культури, а мистецтво в цьому випадку є дієвим інструментом популяризації.

Її роботи вирізняються унікальним стилем, у якому класичний петриківський розпис поєднується із сучасними художніми формами. О. Черьомушкіна часто звертається до монохромної гами, надаючи композиціям глибини й виразності. Темні відтінки вона майстерно застосовує для створення об'ємності та фактурності зображень. Твори художниці сповнені дрібних деталей і декоративних елементів, адже кожна пелюстка чи пір'їнка промальовані з високою точністю, що засвідчує високий рівень майстерності.

О. Черьомушкіна брала активну участь у масштабних мистецьких проєктах в Україні. Серед її робіт можна виокремити розпис фонтану та бетонного паркану навколо бази батальйону «Азов» в Урзуфі завдовжки 133 метри (іл. 5). Розпис, виконаний на бетонній огорожі військової бази, є винятковим прикладом синтезу народного декоративного мистецтва та мілітарно-урбаністичного простору. Ця робота є значною мистецькою інтервенцією, яка переводить традиційну естетику петриківки на рівень соціально значущого монументального живопису. Художниця використала стрічковий (фризовий) принцип композиції, властивий класичному настінному розпису. Масштабний горизонтальний фриз, розташований у центральній частині огорожі, візуально розчленовує монотонну площину бетону та підкреслює її протяжність. Верхня й нижня частини композиції обрамлені тонкими, динамічними гірляндами з ягідних мотивів і листя, що надає загальній структурі ритмічності та завершеності. О. Черьомушкіна використовує повну, яскраво насичену палітру, характерну для класичної петриківки. У розписі домінують червоні, жовті, помаранчеві та рожеві відтінки, що символізують життєву силу, енергію та плодючість. Насичений червоний колір великих центральних квітів-цибулин (маків, півоній) є не лише декоративним елементом, але й потужним символом енергії та пристрасті. Основним мотивом є велика фантастична квітка – серцевина петриківського орнаменту, оточена пуп'янками, складним листям та традиційними ягодами калини. Ці флоральні мотиви в контексті військової бази набувають

символіки обереха, процвітання та незламності української землі й життя. Розпис на захисній огорожі створює контраст між жорсткістю військової інфраструктури (колючий дріт, бетон) та непереборною життєствердністю народного мистецтва. Цей естетичний контрапункт є потужним повідомленням, що утверджує пріоритет краси, культури та мирного життя навіть у зоні прямого протистояння.



Іл. 5. Розпис О. Черьомушкіної на паркані бази батальйону «Азов» в Урзуфі. 2014.
[Світлина О. Черьомушкіної]

Таким чином, петриківка на цій огорожі функціонує як візуальний маніфест української ідентичності та символ непокори. Розписавши паркан батальйону «Азов», мисткиня встановила рекорд Гіннеса та отримала спеціальну відзнаку. Вона також співпрацювала з мережею ресторанів «Гуси-Лебеді», розписуючи глечики та інші предмети інтер'єру, та здійснила художнє оформлення пансіонату «Світлана».

У 2012 році мисткиня взяла участь в арт-проекті «Моя стихія», присвяченому створенню артінсталяцій з об'ємних бетонних конструкцій («Тетрапод»). У 2017–2019 роках О. Черьомушкіна реалізувала серію артінсталяцій гігантських писанок для «Фестивалю писанок» у Києві. У 2020 р. мисткиня виконала розписи маріупольських храмів — церкви Святого Петра Могили та собору Успіння Пресвятої Богородиці Православної церкви України (іл. 6). Роботи було розпочато до річниці визволення Маріуполя: художниця створила авторські ескізи, і розписала храми акриловими фарбами, після чого малюнок покрила лаком [9].



Іл. 6. Розпис О. Черьомушкіної на стінах храму Петра Могили в Маріуполі. 2020.
[Світлина О. Черьомушкіної]

Цікавим є те, що в Україні існують храми, частково оздоблені петриківським розписом, наприклад, церква Святого Юрія в Києві, церква Святого Пантелеймона у Львові та церква Святого Спиридона Тримифунтського Чудотворця у Дніпрі. Але маріупольські храми стали першими, де екстер'єр був повністю розписаний петриківкою. Розпис фасаду храму Святого Петра Могили в Маріуполі є знаковою мистецькою інтервенцією, що переводить автентичну петриківську традицію з площини декоративно-прикладного мистецтва у сферу сакральної монументалістики. Цей проєкт інтегрує національну народну орнаментику в архітектуру культової споруди Православної церкви України.

Художниця застосувала фронтально-архітектурний підхід, перетворивши розпис на контурне обрамлення архітектурних елементів храму. Петриківські мотиви функціонують тут як візуальна літургійна стрічка, що акцентує вертикальні осі та склепінчасті форми. О. Черьомушкіна свідомо обрала монохромну гаму з домінуванням насичених відтінків кобальтово-синього та блакитного кольорів. Такий вибір означає відхід від традиційної яскравої багатобарвності петриківки, однак він виправданий сакральним контекстом і необхідністю гармонійного контрасту з білим тлом фасаду. Синій колір, асоціюючись із небесною чистотою, духовністю та образом Богородиці, надає розпису глибини й медитативного

звучання. Орнаментальні композиції формуються з ритмічних квіткових-ягідних мотивів, характерних для петриківського розпису: стилізованих ягід, «пуп'янків» і крилатого листа. Вони розташовані щільною, проте водночас легкою стрічкою навколо віконних прорізів, арок та під карнизами. Використання традиційної флоральної символіки в сакральному просторі перетворює народний орнамент на візуальний образ Дерева життя та райського саду, символізуючи відродження, вічність і благодать.

За цей проєкт О. Черьомушкіна отримала диплом Книги рекордів України. У храмі Святого Петра Могили в Маріуполі було створено український культурний центр, де діяла школа бандури та українського живопису ім. Василя Сліпака для дітей і дорослих. Картини на стіни створювали українські художниці, серед яких була й О. Черьомушкіна.

З огляду на окупацію Маріуполя та тотальну політику культурної й історичної зачистки на тимчасово окупованих територіях, доля цього унікального зразка сакральної петриківки залишається невідомою. Існує висока ймовірність, що цей національно-ідентифікаційний розпис було знищено або, найімовірніше, замальовано окупаційною владою. Цей акт є прямою реплікою методів культурного пригнічення та стирання ідентичності, які вже застосовувалися щодо українського народного мистецтва в радянські часи. Тоді петриківський розпис та інші форми народного мистецтва систематично намагалися або ідеологізувати, або звести до рівня етнографічного сувеніра, позбавляючи їх монументальності та глибинного національного змісту.

У 2020 році мисткиня брала участь у виставці «Пори року» у Львові та Маріуполі, з яким вона не поривала зв'язку і намагалася до останніх днів додавати свої фарби у буденне життя українського Маріуполя.

З 2022 року О. Черьомушкіна проживає в Німеччині, де активно ділиться своїм мистецтвом із місцевими жителями. У творчому просторі «Zukunftsladen» щонеділі проводить майстер-класи, навчаючи всіх бажаючих азів петриківського розпису [10]. Її учні з ентузіазмом сприймають яскраві українські мотиви, а їхні перші роботи часто стають справжніми витворами мистецтва. Частина коштів від продажу своїх робіт мисткиня спрямовує на благодійність: зокрема, на закупівлю медичного обладнання для українських лікарень та допомогу військовим. У 2022 році художниця також

розробила орнаменти для волонтерського проєкту – створення календаря від імені німецької української діаспори в м. Росток (Німеччина). У березні-квітні 2023 року О. Черьомушкіна презентувала виставку великодніх писанок у Petrikirche (церква Святого Петра у м. Росток). У червні 2023 року відбулося відкриття виставки «Дякую Росток» у м. Росток, де проживає мисткиня.

19 березня 2023 року художниця представила свої роботи на виставці «Women's Power» (Жіноча сила) у Galerie Güstrow (Галерея Гюстров у м. Гюстров, яке входить до складу району м. Росток). 23 червня 2023 року вона презентувала виставку живопису Haus Europa в межах акції «Ніч мистецтв» у м. Росток. 24 травня 2024 року мисткиня презентувала свої роботи на виставці у Nikolaikirche (Миколаївська церква в м. Росток) під час тижня ж акції.

О. Черьомушкіна артикулює інноваційний погляд на петриківський розпис, осмислюючи його не лише як складову традиційної народної культури, а як потужний інструмент культурної дипломатії та міжнародної репрезентації України. Через власну художню практику вона актуалізує самобутність української естетики, сприяючи глибинному розумінню національної ідентичності світовою спільнотою.

Мисткиня демонструє глибоку віру в демократизацію мистецтва та значущість особистої ініціативи у творчому процесі, що яскраво засвідчує її переконання: «Якщо людина хоче навчитися, вона обов'язково досягне успіху, головне – бажання та час». Цей принцип наполегливості й відданості мистецтву став визначальним у її творчій біографії, забезпечивши міжнародне визнання поза межами національного контексту. Творчість художниці постає живою візуальною метафорою зв'язку між історичною спадщиною та сучасністю. Її доробок активно долучається до збереження й примноження культурного багатства України. Як наголошує сама мисткиня, підвищення впізнаваності українського мистецтва у світовому контексті є стратегічно важливим кроком, що безпосередньо привертає увагу міжнародної спільноти до подій в Україні та сприяє формуванню глобальної підтримки.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Творчість О. Черьомушкіної репрезентує петриківський розпис як дієвий інструмент культурної дипломатії та збереження національної ідентичності в умовах глобалізації. Інтегруючи

традицію в європейський культурний простір, зокрема в Німеччині, мисткиня переводить розпис із площини камерного декору у сферу монументального мистецтва, охоплюючи сакральний живопис, книжкову графіку та урбаністичні інсталяції. Її діяльність засвідчує високий адаптаційний потенціал петриківки, де естетична складова органічно поєднується із соціальною місією та волонтерською підтримкою України в умовах війни.

Подальші дослідження будуть спрямовані на поглиблене вивчення ролі українських митців за кордоном у збереженні нематеріальної культурної спадщини України. Зокрема, увагу буде приділено дослідженню творчості інших

майстрів петриківського розпису поза межами України, які популяризують цей вид мистецтва в різних країнах. Окремого розгляду потребує вплив української діаспори на розвиток петриківського розпису, зокрема через вивчення мистецьких ініціатив українців за кордоном, їхньої ролі у підтримці традиційного мистецтва та інтеграції української культури у світовий мистецький контекст. Особливу увагу варто приділити й темі «Мистецтво як інструмент культурної дипломатії», у межах якої доцільно проаналізувати, яким чином українське народне мистецтво, зокрема петриківський розпис, сприяє формуванню позитивного міжнародного іміджу України.

Список використаних джерел

1. Глухенька Н. Петриківські майстри декоративного розпису. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1959. 23 с.
2. Глухенька Н. Сучасний петриківський стінопис. *Народна творчість та етнографія*. 1963. № 4. С. 79–81.
3. Пата Тетяна : альбом / авт. вступ. ст. та упоряд. Н. О. Глухенька. Київ : Мистецтво, 1973. 93 с.
4. Петриківські розписи : альбом / авт. і упоряд. Н. О. Глухенька. Київ : Мистецтво, 1973. 69 с.
5. Федір Панко. Декоративний розпис : альбом / упоряд. і авт. вступ. ст. Н. О. Глухенька. Київ : Мистецтво, 1978. 77 с.
6. Бутник-Сіверський Б. Українське народне мистецтво. Живопис. Київ : Мистецтво, 1967. 222 с.
7. Марфа Тимченко : альбом / упоряд. і авт. вступ. ст. Б. Бутник-Сіверський. Київ : Мистецтво, 1974. 97 с.
8. Петриківка на ялинці: мисткиня Ольга Черемущкіна створює у Львові унікальні іграшки. *Експрес. Захід*. URL: <https://zahid.espresso.tv/petrikivka-na-yalintsi-mistkinya-olga-cheromushkina-stvoryue-u-lvovi-unikalni-igrashki> Дата публікації: 21.12.2021 (дата звернення: 20.01.2025).
9. Шиян О. Розписати Маріуполь петриківкою. *Ukrainer*. URL: <https://www.ukrainer.net/rozpysaty-mariupol/> Дата публікації: 14.03.2021 (дата звернення: 20.01.2025).
10. Яворська Т. Біженці знайомлять німців з українським народним малярством – «петриківкою». *Експрес. Захід*. URL: <https://zahid.espresso.tv/bizhentsi-znayomlyat-nimtsiv-z-ukrainskim-narodnim-malyarstvom-petrikivkoyu> Дата публікації: 05.04.2022 (дата звернення: 20.01.2025).

References

1. Hlukhenka, N. (1959). *Petrykivski maistry dekoratyvnoho rozpysu* [Petrykivka masters of decorative painting]. Derzh. vyd-vo obrazotvor. mystetstva i muz. lit. URSR [in Ukrainian].
2. Hlukhenka, N. (1963). Suchasni petrykivskiy stinopys [Modern Petrykivka mural painting]. *Narodna tvorchist ta etnografia* [Folk art and ethnography], 4, 79–81 [in Ukrainian].
3. Hlukhenka, N.O. [Avt. vstup. st. ta uporiad.] (1973). *Pata Tetiana* [Pata Tetiana] [Album]. Mystetstvo [in Ukrainian].
4. Hlukhenka, N.O. [Avt. ta uporiad.] (1973). *Petrykivski rozpysy* [Petrykivka paintings] [Album]. Mystetstvo [in Ukrainian].
5. Hlukhenka, N.O. [Uporiad. ta avt. vstup. st.] (1978). *Fedir Panko. Dekoratyvnyi rozpys* [Fedir Panko. Decorative painting] [Album]. Mystetstvo [in Ukrainian].
6. Butnyk-Siverskyi, B. (1967). *Ukrainske narodne mystetstvo. Zhyvopys*. [Ukrainian folk art. Painting]. Mystetstvo [in Ukrainian].
7. Butnyk-Siverskyi, B. [Uporiad. ta avt. vstup. st.] (1974). *Marfa Tymchenko* [Marfa Tymchenko] [Album]. Mystetstvo [in Ukrainian].
8. Ekspreso.Zakhid (2021, Hruden 21). *Petrykivka na yalyntsi: mystkynia Olha Cheremushkina stvoriue u Lvovi unikalni ihrashky* [Petrykivka on the Christmas tree: artist Olga Cheremushkina creates unique toys in Lviv]. Retrieved from <https://zahid.espresso.tv/petrikivka-na-yalintsi-mistkinya-olga-cheromushkina-stvoryue-u-lvovi-unikalni-igrashki> [in Ukrainian].
9. Shyian, O. (2021, Berezan 14). Rozpysaty Mariupol petrykivkoiu [Paint Mariupol with Petrykivka]. *Ukrainer*. Retrieved from <https://www.ukrainer.net/rozpysaty-mariupol/> [in Ukrainian].
10. Yavorska, T. (2022, Kviten 05). Bizhentsi znaiomliat nimtsiv z ukrainskym narodnym maliarstvom – «petrykivkoiu» [Refugees introduce Germans to Ukrainian folk painting – “petrykivka”]. *Ekspreso. Zakhid* [Expresso.Zahid]. Retrieved from <https://zahid.espresso.tv/bizhentsi-znayomlyat-nimtsiv-z-ukrainskim-narodnim-malyarstvom-petrikivkoyu> [in Ukrainian].

Подано до редакції 16.09.2025

Статтю прийнято 19.12.2025

Опубліковано 31.12.2025



УДК 75.047
ORCID ID: 0000-0003-1451-7118
DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-38-17>

Олесь Соловей

кандидат мистецтвознавства, доцент
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
soloveioles@naoma.edu.ua

ОБРАЗНА ПЛАСТИКА ЖИВОПИСНИХ ТВОРІВ ВАСИЛЯ КОРЧИНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ АВТОРСЬКИХ ВІЗІЙ НАЦІОНАЛЬНОЇ ЕСТЕТИКИ

Анотація. *Мета статті* – розгляд особливостей пластичної мови живопису Василя Корчинського 2009–2024 років у контексті авторських візій національної естетики на основі аналізу низки творів означеного періоду. **Методи дослідження.** В основу дослідження покладено засади композиційно-структурного, формально-пластичного та порівняльного аналізів, що дало змогу виявити специфіку образної пластики митця. **Результати.** У межах статті розглянуто й проаналізовано низку широкоформатних тематичних картин митця, зокрема твори: «Із глибини віків» (2009), «Благодать» (2010), «Скіфський степ» (2013), «Майдан. Революція Гідності» (2015), «Будівничі Українського православ'я» (2019). В результаті дослідження з'ясовано, що тематична широкоформатна картина посідає одне з чільних місць у живописному доробку В. Корчинського. Визначено, що мистецькі візії майстра у контексті національної естетики засвідчують безперервність українських народних традицій. Митець відрефлексовує й екстраполює в сучасність знакові події культурно-історичного процесу в Україні, спогади дитинства, народні свята, а також драматичні і трагічні реалії сучасності. З'ясовано, що творчість художника реалізується в річищі естетичної та духовної цілісності форми і змісту. Проаналізована низка живописних робіт митця дає змогу виявити специфіку його образної пластики, зокрема тенденцію до складних композиційних рішень з множинними змістово-символічними аспектами у межах певного формату картинної площини. Для максимального поглиблення внутрішньої напруги образу митець, окрім інших засобів виразності, застосовує оригінальну авторську техніку. **Висновки.** Доведено, що В. Корчинський у своїй творчості органічно поєднує засади професійного малярства з пластичними й виражальними засобами народного мистецтва з його міфопоетичним світосприйняттям, декоративністю й умовністю малярської палітри. Визначено, що живописні твори митця маніфестують максимальну суголосність українській ментальності, а рецепція художника на народну мову постає в парадигмі як формального, так і знаково-символічного поля всього пласту декоративно-ужиткового мистецтва. Запропонована тема пов'язана з актуальними питаннями вітчизняної образотворчості другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Дослідження також може слугувати теоретичним підґрунтям для мистецтвознавців і студентів творчих спеціальностей.

Ключові слова: живопис Василя Корчинського, національна естетика, пластика, українська ментальність, декоративність, знак, символ.

FIGURATIVE PLASTICITY OF VASYL KORCHYNSKYI'S PAINTING WORKS IN THE CONTEXT OF AUTHOR'S VISIONS OF NATIONAL AESTHETICS

Oles Solovei

Candidate of Arts, Docent

National Academy of Fine Arts and Architecture

soloveioles@naoma.edu.ua

Abstract. This article aims to examine the features of the plastic language of Vasyl Korchynskyi's painting of 2009–2024 in the context of the author's visions of national aesthetics based on the analysis of a number of works within the specified period. **Study methods.** The study is based on the principles of compositional and structural, formal and plastic, as well as comparative analysis, which allowed identifying the specifics of the artist's figurative plasticity. **Results.** The article considers and analyzes a number of large-format thematic paintings of the artist, in particular, «From Depths of Ages» (2009), «Grace» (2010), «Scythian Steppe» (2013), «Maidan. Revolution of Dignity» (2015), «Builders of Ukrainian Orthodoxy» (2019). As a result of the study, it was found that a large-format thematic painting occupied one of the leading places in the artistic heritage of V. Korchynskyi. It was determined that the master's artistic visions in the context of national aesthetics testified to the continuity of Ukrainian folk traditions. The artist reflects and extrapolates the significant events of the cultural and historical process in Ukraine, his childhood memories, folk holidays, as well as dramatic and tragic realities of the present into contemporaneity. It was found that the artist's work was realized in the stream of aesthetic and spiritual integrity of a form and content. The performed analysis of a number of the artist's paintings allowed revealing the specifics of his figurative plasticity, in particular the tendency towards complex compositional solutions with multiple semantic and symbolic aspects within the certain picture plane format. To maximally deepen the internal tension of the image, V. Korchynskyi uses an original author's technique along with other means of expression. **Conclusions.** It was proven that in his work, V. Korchynskyi organically combined the principles of professional painting with plastic and expressive means of folk art with its mythological and poetic worldview, decorativeness and conventionality of the painting palette. It was determined that the paintings of V. Korchynskyi manifested the maximum harmony with the Ukrainian mentality; the artist's reception of the folk language revealed in the paradigm of both formal and sign oriented symbolic field of the entire layer of decorative and applied art. The proposed topic is related to the current issues of domestic fine arts of the second half of the 20th – early 21st centuries. The study can also serve as a theoretical basis for fine art experts and students of creative majors.

Key words: Vasyl Korchynskyi's painting, national aesthetics, plasticity, Ukrainian mentality, decorativeness, sign, symbol.

Постановка проблеми. Василь Корчинський – відомий український митець, постать багатогранна у своїх образотворчих проявах, зокрема графіці (монотипія, ліногравюра, туш-перо), скульптурі, витинанках, декоративному розпису і живописних творах, що репрезентують декоративні пейзажі та натюрморти-панно, геометрична абстракція, пленерний живопис і тематична картина. За освітою графік, за покликанням – художник синтезу, якому підвладні безліч жанрів і технік, В. Корчинський у своїй творчості органічно поєднує засади професійного малярства з пластичними й виражальними засобами народного мистецтва з його міфопоетичним світорозумінням, декоративністю й умовністю малярської палітри та монументальністю вислову.

Художник позиціонує і переосмислює себе як шукач праглибин українського народного світосприйняття у царині форми та кольоропису, оприявнених у монументальних формах та стильовому мисленні. У підсумку твори майстра набувають лаконічної виразності,

загостреності форм, збалансованої ритмічності, що властиво роботам початку 1990-х – середини 2000-х років, зокрема, циклам «Ритми Поділля», «На Верховині» (обидва 2005) та «Над берегом вічності» (1998). Краєвиди тут виходять поза межі конкретики, це скоріш узагальнені на рівні архетипу образи народнописенної метафоричності. Особливої ваги набуває орнаментальність, що зумовлює тектоніку та конфігурацію колірних площин, їхнє пластичне вирішення. Семантика кольору, ритмічна організація картинної площини – все в роботах В. Корчинського підпорядковане знаковості зображуваного об'єкта.

З середини 2000-х років пластика живопису майстра зазнає певної трансформації – під впливом пленерів у Криму та селищі Поташня на Вінниччині, що їх упродовж десяти років організував відомий митець та літератор, земляк В. Корчинського – Прокіп Колісник («Поташня – чарунка Поділля», 2004–2013). У таких його роботах цього періоду, як «Поташня. Старі верби» (2006), «Поташня. Господа баби

Марії» (2007), «Сливи доспіли» (2008) вже простежується пом'якшена валерність колориту поряд з відчутною поетизацією мотиву.

Окремим сегментом у живописному доробку художника є тематична широкоформатна картина. Починаючи з 2006 року – у межах бієнале «Україна від Трипілля до сьогодні», організованим видатним монументалістом та куратором цього проєкту О. Мельником, – В. Корчинський щороку представляє власні візії знакових подій культурно-історичного процесу в Україні, рецепцію на прадавню історію, поетику народних свят і спогадів дитинства, а також драматичних і трагічних реалій сучасності. Серед таких його робіт – твори останніх двадцяти років: «Чумацький шлях» (2006) (іл. 1), «Із глибини віків» (2009), «Благодать» (2010), «Скіфський степ» (2013), «Майдан. Революція Гідності» (2015), «Крути. Мамині яблука» (2017) (іл. 2), «Будівничі Українського православ'я» (2019), «Сільський філософ» (2022), «Війна. Біженці» (2022), «Івана Купала» (2024).



Іл. 1. В. Корчинський. Чумацький шлях. П., о. 150×282 см. 2006. [З приватної колекції В. Корчинського]



Іл. 2. В. Корчинський. Крути. Мамині яблука. П., о. 170×200 см. 2017. [З приватної колекції В. Корчинського]

На сьогодні в українському мистецтвознавстві пластична мова живопису В. Корчинського лишається малодослідженою, тож питання специфіки живописних творів художника періоду 2009–2024 років у контексті авторських візій національної естетики потребує ґрунтовного дослідження. Важливість глибокого вивчення, а також відсутність фахової розробки обраної теми зумовлюють *актуальність даного дослідження*, в якому буде здійснена спроба висвітлити деякі особливості формально-композиційних засад живопису В. Корчинського.

Аналіз останніх досліджень та публікацій засвідчує недостатнє висвітлення запропонованої теми. Загалом творчості митця присвячено низку публікацій відомих мистецтвознавців, здебільшого в періодичних виданнях 2002–2010 років. У контексті нашої проблематики можемо спиратися на статті Г. Міщенка [1; 2; 3], де автор досліджує синтетичний характер образотворчості художника; Д. Степовика, який зосереджує увагу на знаковості й глибинності колосального поля витинанок майстра [4]; Л. Медвідь, котра у своїй розвідці аналізує феномен естетичного концепту творчості художника [5]. Домінанти різнопланового світу образності майстра розглядають також В. Підгора [6] та О. Дубовик [7]. З публікацій останнього часу (2024) маємо статтю відомого художника-монументаліста О. Мельника «Історична пам'ять у творах Василя Корчинського» [8], де автор пропонує надзвичайно актуальний зріз творчості митця.

Важливою інформаційною компонентою для даної проблематики є також і статті самого В. Корчинського «Згадую»... [9] та «Карби української генетичної пам'яті» [10] (обидві 2009 року).

З огляду на майже повну відсутність фахової розробки запропонованої теми окреслюється *мета статті*, що полягає у спробі розглянути особливості пластичних засобів та композиційного ладу живопису В. Корчинського в контексті засад національної естетики, спираючись на методи порівняльного, композиційно-структурного та формально-пластичного аналізу окремих робіт майстра 2009–2024 років.

Виклад основного матеріалу. Звертаючись до творчості В. Корчинського, маємо зазначити, що вона проростає з глибокої закоріненості в темі українства і розгортається у вражаючому суголоссі з прадавніми пластичними народної культури. Художник майстерно оперує глибинними формально-смісловими

контекстами національної орнаментики, фіксує їх у множинності знаково-символічних візій. Живописні твори митця маніфестують максимальну співзвучність українській ментальності народного малярства – художник розкодує, зчитує, трансформує, – подає крізь призму власного бачення інтенції-образи національної архетипіки, переосмислює їх через символіку традиційних мотивів. Рецепція митця на народну мову постає в образно-пластичному і символічно-знаковому полі народної ікони, вибійки, живопису на склі, ткацтва, витинанки, подільських килимів – зрештою, всього пласту декоративно-ужиткового мистецтва. Найпростіші речі під рукою майстра набувають монументальності, і водночас – множинності змістів, глибинності та позачасової конотації.

Першопоштовхом до розвитку надзвичайного таланту В. Корчинського саме в такому ключі стала його знакова зустріч із послідовницею М. Бойчука, відомою мисткинею-шістдесятницею, художницею монументалісткою Г. Зубченко; як зазначає сам художник, «навчатися у неї – то був безперестанний творчий процес [...] Це знайомство змінило мій світогляд і власне, все моє життя» [9, с. 58]. На думку Л. Медвідь, «...саме вона спрямувала митця на шлях оприкетнено-знакового філософсько-медитативного декоративізму» [5, с. 22].

Як відзначає Г. Міщенко, художник не обмежується чимось одним, – витинанка, акварель, лінорит, монотипія, олійне малярство, декоративний розпис – увесь цей технічний конгломерат застосовується у станковій картині, пейзажі, натюрморті, портреті, орнаментальних композиціях тощо. «Здавалося б, такий творчий діапазон може призводити до втрати індивідуального “Я”, бо оперування ним вимагає постійної апробації власного стильового прийому. В. Корчинський, всупереч сказаному і завдяки цілісності свого світогляду, залишається “самим собою” в усьому – екстраполюючи в сьогодення український світ засобами фігуративізму» [1, с. 74].

Притаманний мистецьким пошукам В. Корчинського синкретизм, що виявляється у поєднанні просторовості й площинності, у використанні різних живописних технік, віддзеркалює світоглядний макрокосм образного світу майстра – «...за тематикою таких візій, зорганізованих, зазвичай, у квадраті, постає те, що зберігається в нашій генетичній пам’яті. Серійно застосований квадрат розчитовує,

помножує зображення, акумулює езотеричні й смислові його підтексти» [2, с. 13].

Одна з робіт В. Корчинського, де майстер занурюється у реальність давньоукраїнського часово-просторового континууму – «Із глибини століть» (2009, п., о., 170×200) (іл. 3).



Іл. 3. В. Корчинський. Із глибини століть. П., о. 170×200 см. 2009. [13]

Тричастинна композиція твору відповідає іконографічній схемі Дерева Життя, що засвідчує Триєдність як матрицю українського Космосу і структурує її проявлення на земному плані Буття. Нижня горизонталь – коріння-підґрунтя (*минуле*), рух тут спрямований зліва направо (*в майбутнє*) [11]. Розмірений ритмічний поступ козаків-вершників розмежує акордова пауза (колеса воза зі зброєю), що фрагментує фризову стрічку зображення відносно центру й акцентує на військовій звитязі.

Центральна частина твору – Козак Мамай – виступає як потужна композиційно-змістова і колірна домінанта всередині опозиції *коріння–крона*, що постає з інтенцій притлумлено-монохромного плинину нижнього ярусу та створює активний багаторівневий пластичний конфлікт всередині картинної площини. Біла сорочка та червоно-малиновий стрій козака, його червоний кінь та одвічна атрибутика – шабля, люлька, кобза, спис (як вертикальне устремління) – все вивірено і поєднано в єдиній драматургії задуму. Козак Мамай у стані медитативного споглядання – не спить – чатує-відчуває-зчитує інформацію зусібіч, охоплюючи внутрішнім зором твердиню Січі в серпанковій імлі та стрімкі чайки на дніпрових плесах, сягаючи в минуле й захищаючи майбуття. Крізь образ буквально пульсує непорушність архетипічної

вертикалі українського етносу, що є основним критерієм для творчості майстра.

Поліфонія верхнього ярусу зумовлена ритмізованою орнаментикою чаші дубової крони. Рух проходить уздовж плавної горизонталі гілки з пташенятами у гнізді та має виражену музичну компоненту завдяки різноспрямованому листю, жолудям та силуетам птахів з вертикаллю-паузою списа з малиновим трикутним навершям. Барвистий стрій горішньої частини підіймається від глибоких тьмяно-зелених, притлумлено-синіх і спокійно-блакитних кольорів фону до сріблястої сіро-бузкової гами, що створює враження мелодійного передзвону у верховітті.

Важливо, що ритм, конфігуративна пляма, колір – усе разом працює на максимальний декор у живописі В. Корчинського. Органічний в розумінні пластичної мови народного мистецтва – міфопоетичність, декоративність, виразність, колорит – митець вільно переходить від наративу до чистого декору, сполучає глибинні змісти національної ментальності з лаконізмом форм народних майстрів (Козак Мамай, творчість Г. Собачко-Шостак).

Серед найважливіших чинників, що зумовили формування образного світу В. Корчинського – його рідне село (с. Вовчок Бершадського району на Вінниччині) та Поділля загалом – як концепт і квінтесенція українства, що зумовили оптику його світосприйняття та декоративно-площинного живопису – «... художник прагне «пропустити через себе» український безмір. Узагальнює його до такого відчуття, що він постає, зрештою, в реаліях нашого часу» [1, с. 74].



Іл. 4. В. Корчинський. Благодать. П., о. 170×200 см. 2012. [З приватної колекції В. Корчинського]

Майже на рівні архетипу означена ця парадигма у полотні «Благодать» (2010 п., о., 170×200) (іл. 4), що в ньому митець оприявнює образ матері і розгортає сповнений теплом народного рукомесла сувій внутрішньої образності подільської хати з її килимами, налавниками, розписами, рушниками й витинанками, фіксуючи найтонші відбитки дитячих вражень.

Композиційна структура тут також має триярусну організацію – (давньоукраїнський концепт Світобудови), що є ключем-поштовхом до символічного прочитання твору. Автор насичує картинне поле множинними знаками-змістами – це і сім хлібів на обклакву в нижній частині композиції – як підґрунтя Буття, і центральна частина як ілюстрація традиційного укладу української селянської родини з його одвічними атрибутами – рогаці й хлібні лопати біля печі, мати з круглою хлібиною в руках, піл та діти на тлі «вазонів» – оберегів подільського килима, і над усім – горішний ярус божника як зв'язок із Небом та символ захисту, що сакралізує внутрішній простір.

Одна зі знакових робіт В. Корчинського, що в них митець розгортає в сучасність власні візії прадавніх історично-цивілізаційних моментів – «Скіфський степ» (2013, п., о., 170×200) (іл. 5).



Іл. 5. В. Корчинський. Скіфський степ. П., о. 170×200 см. 2013. [З приватної колекції В. Корчинського]

Кожен з фризів тричастинної композиції твору, вирішення якого тяжіє до асирійської та давньоєгипетської традицій, мистецтва народного ткацтва й килимарства, має особливу динаміку, ритмічне й колірне звучання, що узгоджені в симфонічності єдиного

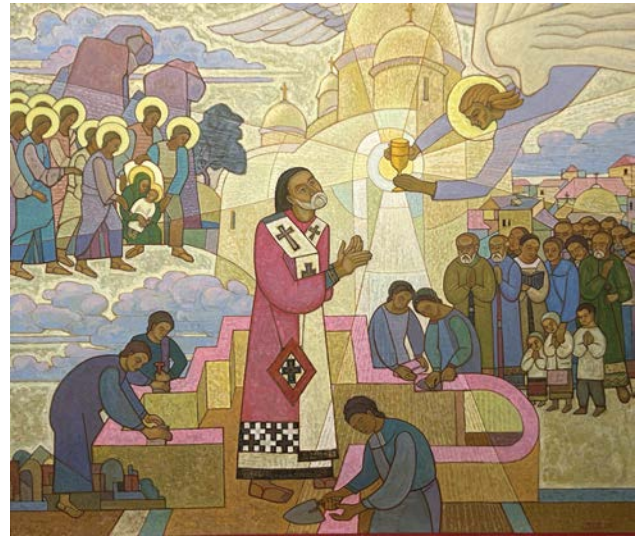
музичного строю. Цікаво, що вектори руху в усіх трьох частинах спрямовано ліворуч, тобто час у картинному полі має зворотний розвиток (*в минуле*), що зумовлює відчутний опір внутрішньо-образного простору у процесі зорового сприйняття [11]. Градація тонального фонового вирішення загальна для кожної з частин композиції – від тьмяного золота степену до чистого саява неба, що зумовлює інтенсивну гру світла на декоративній площині. Тут В. Корчинський застосовує технологічний прийом змішування піску з олійною фарбою – це дає цікаву текстуру й утворює «граючу» поверхню, максимально посилює виразність та декоративність твору, надаючи майже оксамитової м'якості живопису...

Нижній план композиції – основа – виступає як первісна матриця тваринної стихії степену, з власними законами виживання й одвічного протистояння агресії хижаків. Гранична узагальненість зображень тварин посилює невпорядкований рух і хаотичні ритми лінійного та колірного планів, проте загальну рівновагу утримує золота смуга небокраю з чіткою орнаментальною стрічкою віддалених силуетів буйволів.

З монументальності, узагальненості, ритмічності центральної частини постає пісенна хвиля образного речитативу, викликаючи відчуття плину і водночас глухого стугону землі під безнастанним рухом війська. Тривожний насичений колорит з червоними акцентами круглих щитів у суголоссі з напруженою ритмічною ходою вершників, різкий переспів шатрових діагоналей, шоломів і списів, контрасти тьмавого золота степену і яскравого світіння неба – художник майстерно розгортає суцільну тканину образу в орнаментальній площині, де паузи несуть колосальне навантаження. Постає воїна, що припав на коліно, створює пластичну домінанту в монотонному поступі війська – він ніби викадровується із загального плану, отримавши на мить статус особистості, певну суб'єктність.

Верхній ярус – стрімкий лет птаства (стилізовані Трисуття) – як символ устремління у витягнутій горизонталі обширу неба, Сокіл у розплавленій зіниці Сонця – як знамено Отця-Рода над безкрайнім степом Праукраїни. В загальному образному концепті митець ніби сплавляє у триєдності різні плани Буття, що утворює багатовимірний простір всередині картинного поля, а широкоформатний екран горизонтального поділу забезпечує панорамний огляд відеоряду. Загалом цей твір

може ілюструвати перехід від засад образно-понятійного мислення до парадигми образно-інтуїтивного сприйняття.



Іл. 6. В. Корчинський. Будівничі українського православ'я. П., о. 170×200 см. 2019. [15]

Пластична мова полотна «Будівничі Українського православ'я» (2019, п., о., 170×200) (іл. 6) пов'язана з візантійською та давньоукраїнською традицією ікономалярства XI–XVI ст., тож складний багаторівневий композиційний концепт твору визначається потужними історичним та символічним векторами.

Хо́да святих з сяючими німбами у лівій горішній частині (*напря́м руху – з минулого*), статика історичних персонажів, що представляють громаду українства в центральному ярусі праворуч (*як сучасне*), постаті будівничих на підмурівках Собору в нижній частині твору, центральна постаць Василя Великого, Святий Дух із Чашею Божественного причастя (*як Благословення*), що лине з правого верхнього кута (*потенційне майбуття*) на тлі осяйного обрису Храму (*власне, самої ідеї-образу*), – всі частини композиції поєднано діагоналями хрестової геометрії золотаво-прозорих променів Горішнього Світла. Завдяки специфічній фактурі живописна поверхня ніби вібрує в пульсуючому ритмі, а потужний обертовий рух світлових променів поступово стискає різні часово-просторові потоки в єдиному моменті «зараз». Бачимо тут багатоплановість поряд з лаконічною геометрією форм, умовною декоративністю колориту, монументалізмом трактування, і все це у контексті культурно-історичної обумовленості логіки задуму. Важливо, що цей образ опосередковано віддзеркалює власний духовний досвід

мистця, набутий під час будівництва храму Петра і Павла на Харківському масиві Києва на початку 2000-х років. Тут В. Корчинський виступав автором проекту, і як церковний староста працював над його втіленням разом з прихожанами.



Іл. 7. В. Корчинський. Майдан. Революція Гідності. П., о. 170×200 см. 2015. [14]

Остання з робіт, якої ми торкнемося в даній розвідці, — «Майдан. Революція Гідності» (2015, п., о., 170×200) (іл. 7) — без перебільшення, етапна річ у доробку В. Корчинського, що є найактуальнішою серед його творів до початку повномасштабного вторгнення. Майдан — як феномен планетарного масштабу — маніфестує вікопомність, епічність Вселенської битви Світла і Темряви. Тут художник ніби акумулює з живої тканини власного досвіду Революції Гідності образ все-народного дійства — без означення головного героя, — адже визначальними в концепті твору є синергія суспільно-соціального зрізу й глобальної тектоніки самої події. Зазначимо, що В. Корчинський був безпосереднім учасником цих вікопомних подій — провівши на Майдані 16 ночей і перебуваючи в лавах його оборонців також у вирішальну ніч з 20 на 21 лютого 2014 року.

В образному вирішенні «Майдану» митець відходить від наративу, — попри множинність композиційних утворень та їхню конкретику не бачимо тут нічого спільного з ілюстрацією — вся багатоаспектність події акумульована в єдиному часовому закруті. Архітектоніка твору має в основі дві клепсидри — горизонтальну й вертикальну — відповідно Час Старий та Час Новий, семантика зміни парадигми — переходу до нового рівня свідомості людства.

Пластична організація композиції — умовний поділ на три яруси — дає змогу художникові зібрати безліч фрагментів у цілісному образному конструкті, метафоричність і міфопоетичність якого пульсує найвищими регістрами енергій Майдану.

У нижньому ярусі митець максимально виявляє руйнівну доміанту революції як такої, — діжки з багаттям, де приховано потенціал Вогню — як метафора спалення Старого, — опуклість, рельєфність, фактура бруківки (модульність і водночас монолітність граніту), і змістовий центр — Вселенська християнська метафора Оплакування на тлі непохитних щитів з Тризубами...

Крізь Чашу Майдану в центральній частині проходять у суцільному потоці прапори й нескінченні хвилі Воїнів Світла, і скрізь на барикадах яряться криваві повалені хрести протитанкової загорожі. Уособлення Зла — образ Змія (миттева відсилка до часів Кирила Кожум'яки) — зібрана з синяво-чорних шоломів «беркуту» механічна потвора, що загрозливо-уповільнено звивається під списами архангелів та натиском захисників Майдану.

Надзвичайна експресія й динамізм верхнього ярусу з його стрімким рухом і діагональними ритмами зумовлюють потужний симфонізм звучання — розмах небесних крил над битвою, точна націленість списів Небесного Воїнства, чорний з червоним диск затемненого сонця крізь димну завісу битви, тьмяне золото німбів — і Михайлівський Золотоверхий в точці максимальної концентрації енергії, — в архітектурі храму, як і в усій композиції, немає статички — все рухається і над усім панує загравою світіння небесного плану. Бачимо, що засади професійного малярства в полотні художник органічно поєднує з виразністю пластичних засобів народного мистецтва — декоративністю й умовністю палітри, поетикою світосприйняття та монументальністю вислову.

Підсумовуючи, можемо стверджувати, що В. Корчинський позиціонує і переосмислює себе як шукач праглибин української національної естетики у царині форми та кольоропису, у монументальних формах та стильовому мисленні. Безумовно, кожен твір з мистецького доробку художника може слугувати темою для окремого дослідження — будь-то композиційний, колористичний чи пластичний аспекти, орнаментика, декоративізм, символізм, історична доміанта або ж глибинні питання теорії та філософії мистецтва.

Найголовніше, що з усіх його творів струменить осяйна благодать українськості. Загалом, парадигма образотворчості мистця якнайточніше узгоджується з поняттям національного інстинкту, вирішальним чинником якого, за Є. Маланюком, є «...родина, рамки національного стилю, магія національного обряду, атмосфера національної етики і національної естетики» [12, с. 230].

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. В результаті дослідження з'ясовано, що образний світ В. Корчинського базується на глибокій закоріненості в темі українства. У своїй творчості художник органічно поєднує засади професійного малярства з пластичними й виражальними засобами народного мистецтва.

Аналіз низки робіт мистця дав змогу виявити тенденцію до складних композиційних рішень з множинними змістово-символічними

аспектами. Визначено, що для максимального посилення внутрішньої напруги образу художник застосовує оригінальну авторську техніку.

Доведено, що живописні твори В. Корчинського маніфестують максимальну суголосність українській ментальності народного малярства. Рецепція мистця на народну мову постає в парадигмі як формального, так і знаково-символічного поля всього пласту декоративно-ужиткового мистецтва.

Дослідження виконане згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри живопису та композиції НАОМА на 2024–2025 роки. Запропонована тема пов'язана з актуальними питаннями вітчизняної образотворчості другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Матеріали статті актуальні в загальнотеоретичному плані, для подальшої розробки, а також як допоміжна методологічна база для викладання фахових дисциплін студентам творчих спеціальностей.

Список використаних джерел

1. Міщенко Г. Виборювати самих себе, жити і творити. *Образотворче мистецтво*. 2002. № 2. С.74–75.
2. Міщенко Г. З глибин генетичної пам'яті. *Українська культура*. 2004. № 8. С. 12–13.
3. Григорій Міщенко. Синтетичний різновид образотворчості Василя Корчинського. *Народне мистецтво*. 2008. № 3–4 С. 42–45.
4. Степовик Д. Витинанки Василя Корчинського. *Сучасність*. 2002. № 7–8. С.156–157.
5. Медвідь Л. Василь Корчинський: Хроніка часу. *Артанія*. 2008. № 4. С. 20–29.
6. Підгора В. До Храму Всесвіту. *Сучасність*. 2000. № 5. С. 152–154.
7. Дубовик О. Ковчег Василя Корчинського. *Міжнародний туризм*. 2017. № 1(133).С. 98–105.
8. Мельник О. Історична пам'ять у творах Василя Корчинського. *Образотворче мистецтво*. 2024. № 3–4 (123). С. 98–101.
9. Корч В. Згадую. *Артанія*. 2009. № 2. С. 57–63.
10. Корч В. Карби української генетичної пам'яті. *Артанія*. 2009. №1. С. 11–17.
11. Писанко М. М. Рух, простір і час в образотворчому мистецтві. Київ : Вища школа, 1995. 63 с.
12. Маланюк Є. Книга спостережень. Київ : Атіка, 1995. 236 с.
13. Корчинський В. Л. З глибин століть. 2009. Полотно, олія : [репродукція]. *Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників : каталог четвертої всеукраїнської виставки /* упоряд. О. Мельник, О. Соловей, М. Деревус та ін. Київ : Національна спілка художників України, 2010. С. 73.
14. Корчинський В. Л. Майдан. 2015. Полотно, олія : [репродукція]. *Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників : каталог четвертої всеукраїнської виставки /* упоряд. О. Мельник, О. Соловей, М. Деревус та ін. Київ : Національна спілка художників України, 2016. С. 159.
15. Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників / дев'ята всеукраїнська виставка : каталог / [авт.- упоряд. О. Мельник та ін.]. Київ: Національна спілка художників України, 2020. 232 с. с. 188.

References

1. Mishchenko, H. (2002). Vyboriuvaty samykh sebe, zhyty i tvoryty [To fight for oneself, to live and create]. *Obrazotvorche mystetstvo* [Fine arts], 2, 74–75 [in Ukrainian].
2. Mishchenko, H. (2004). Z hlybyn henetychnoi pam'iaty [To fight for oneself, to live and create]. *Ukrainska kultura* [Ukrainian culture], 8, 12–13 [in Ukrainian].
3. Mishchenko, H. (2008). Syntetychni riznovyd obrazotvorchoosti Vasylya Korchynskoho [A synthetic variety of Vasyl Korchynsky's visual art.]. *Narodne mystetstvo* [Folk art], 3/4, 42–45 [in Ukrainian].
4. Stepovyyk, D. (2002). Vytynanky Vasylya Korchynskoho [Vytynanky by Vasyl Korchynsky]. *Suchasnist* [Modernity], 7/8, 156–157 [in Ukrainian].
5. Medvid, L. (2008). Vasyl Korchynskiy: Khronika chasu [Vasyl Korchinsky: Chronicle of Time]. *Artaniia* [Artania], 4, 20–29 [in Ukrainian].

6. Pidhora, V. (2000). Do Khramu Vsesvitu [To the Temple of the Universe]. *Suchasnist* [Modernity], 5, 152–154 [in Ukrainian].
7. Dubovyk, O. (2017). Kovcheh Vasylia Korchynskoho [Vasyl Korchynsky's Ark]. *Mizhnarodnyi turyzm* [International tourism], 1(133), 98–105 [in Ukrainian].
8. Melnyk, O. (2024). Istorychna pamiat u tvorakh Vasylia Korchynskoho [Historical memory in the works of Vasyl Korchynsky]. *Obrazotvorche mystetstvo* [Fine arts], 3/4 (123), 98–101 [in Ukrainian].
9. Korch, V. (2009). Zghaduiu [I remember]. *Artaniia* [Artania], 2, 57–63 [in Ukrainian].
10. Korch, V. (2009). Karby ukraïnskoi henetychnoi pamiaty [Carbs of Ukrainian genetic memory]. *Artaniia* [Artania], 1, 11–17 [in Ukrainian].
11. Pysanko, M. (1995). *Rukh, prostir i chas v obrazotvorchomu mystetstvi* [Movement, space and time in fine arts]. Vyshcha shkola [in Ukrainian].
12. Malaniuk, Ye. (1995). *Knyha sposterezhen* [Observation book]. Atika [in Ukrainian].
13. Korchynskiy, V.L. (2009) Z hlybyn stolit [From the depths of centuries] [Polotno, oliia] [Reproduktsiia]. In O. Melnyk, O. Solovei, M. Derehus, O. Basanets, & L. Maksymenko (Uporiad.) (2010). *Ukraina vid Trypillia do sohodennia v obrazakh suchasnykh khudozhnykiv : kataloh chetvertoi vseukraïnskoi vystavky* [Ukraine from Trypillia to the present in the images of contemporary artists: catalog of the fourth all-Ukrainian exhibition] (s. 73). Natsionalna spilka khudozhnykiv Ukrainy [in Ukrainian].
14. Korchynskiy, V. L. (2015). Maidan [Maidan] [Polotno, oliia] [Reproduktsiia]. In O. Melnyk, O. Solovei, M. Derehus, O. Basanets, & L. Husan (Uporiad.) (2016). *Ukraina vid Trypillia do sohodennia v obrazakh suchasnykh khudozhnykiv : kataloh chetvertoi vseukraïnskoi vystavky* [Ukraine from Trypillia to the present day in the images of contemporary artists: catalog of the fourth all-Ukrainian exhibition] (s. 159). Natsionalna spilka khudozhnykiv Ukrainy [in Ukrainian].
15. *Ukraina vid Trypillia do sohodennia v obrazakh suchasnykh khudozhnykiv* (2020). [Ukraine from Trypillia to the present day in the images of contemporary artists]: deviata vseukraïnska vystavka : kataloh [the ninth all-Ukrainian exhibition: catalog] / [avt.-uporiad. O. Melnyk ta in.]. Kyiv: Natsionalna spilka khudozhnykiv Ukrainy [National Union of Artists of Ukraine], 232, 188 [in Ukrainian].

Подано до редакції 16.10.2025

Статтю прийнято 10.12.2025

Опубліковано 31.12.2025



№ 38 (2025) С. 156–161
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: <http://naoma-science.kiev.ua>

УДК 75.047(477.411)
ORCID ID: 0000-0002-0309-1548
DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-38-18>

Oleksandr Yudenko

*Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
oleksandr.yudenko@naoma.edu.ua*

*Scientific Supervisor – Yu. Romanenkova, Doctor of Art Studies, Professor
National Academy of Fine Arts and Architecture*

THE VISUAL TOOLKIT FOR CONSTRUCTING LIMINAL SPACE IN EDWARD HOPPER'S URBAN LANDSCAPES

Abstract. The article explores the visual mechanisms through which Edward Hopper constructs liminal space within his urban landscapes. **The purpose** of the research is to reveal how compositional geometry, light treatment, chromatic contrasts, and architectural symbolism generate the sense of transition, ambiguity, and existential suspension characteristic of Hopper's art. The study applies a combined formal-stylistic and semantic-symbolic method. **The results** show that Hopper's visual language systematically produces a model of liminality grounded in the tension between presence and absence, stillness and movement, light and shadow. Hopper's imagery – empty streets, desolate and alienating depictions of industrial buildings with “blind” windows, interiors deprived of both light and life, deserted railway stations with tracks leading “nowhere” – emerges as a symbolic boundary between the inner and the outer, the visible and the hidden, the real and the unreal. The palette and lighting blur the temporal threshold between dawn and dusk, creating an impression of an existential pause – a moment outside of time. Uncanniness is connoted through cool, desaturated colors; light that illuminates the buildings yet fails to penetrate inside; and the ambivalence of warm and cool tones. In the paintings where a warm palette dominates, the effect of warmth is “subdued” by deep shadows, the dramatic contrast of light and darkness, enclosed spaces, and the ambivalence of light sources, all of which generate a sense of temporal uncertainty and inner tension rather than warmth. The composition of these works simultaneously stabilizes and destabilizes perception, creating tension between the whole and its fragments, between compositional unity and Hopper's characteristic multiplication of frames, between the dynamism implied by the imagery and angles of the train, railway, etc. and the stasis created by the perfectly symmetrical positioning of objects that perceptually “fixes” them in place. Through numerous framing devices, intersecting horizontal and vertical lines, and perspectival ambiguity, the artist constructs spaces that oscillate between completion and indeterminacy. The study concludes that Hopper's visual toolkit – compositional geometry, tonal contrast, spatial layering, and symbolic illumination – constructs an experience of being “in between.” His urban scenes function as metaphors for psychological and ontological thresholds, transforming the city into a frontier where opposites coexist and meaning emerges through ambiguity. These findings demonstrate how visual form embodies the concept of liminality and offer methodological insights into the relationship between space, symbolism, and existential experience in modern visual culture.

Key words: urban landscapes, painting, liminal space, Edward Hopper, visual toolkit.

ВІЗУАЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ ФОРМУВАННЯ ЛІМІНАЛЬНОГО ПРОСТОРУ В МІСЬКОМУ ПЕЙЗАЖІ ЕДВАРДА ГОППЕРА

Олександр Юденко

*аспірант кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
oleksandr.yudenko@naoma.edu.ua*

*Науковий керівник – Ю. Романенкова, професорка, докторка мистецтвознавства
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури*

Анотація. У статті розглядається візуальний інструментарій, за допомогою якого один з найвідоміших митців Америки Едвард Гоппер конструює лімінальний простір своїх міських пейзажах. **Мета дослідження** – виявити, як композиційна геометрія, світлове трактування, хроматичні контрасти та архітектурна символіка породжують відчуття переходу, саспенсу та екзистенційної

«невизначеності», характерне для його мистецтва. У дослідженні застосовані комбінований формально-стилістичний та семантико-символічний методи. Результати засвідчують, що візуальна мова митця систематично актуалізує мотив лімінальності, заснований на напрузі між присутністю та відсутністю, статикою та рухом, світлом та тінню. Образи Е. Гоппера — порожні вулиці, занедбані відчужувальні зображення промислових будівель зі «сліпими» вікнами, безлюдні пусті вокзали з залізничними коліями «в нікуди» — постають символічними межами між внутрішнім і зовнішнім, видимим і прихованим, реальним і сюрреалістичним. Палітра й освітлення розмивають часову межу між світанком та сутінками, створюючи враження екзистенційної паузи — миті поза часом. Відчуття моторошності конотується холодними, ненасиченими кольорами, світлом, що освітлює будівлі, але не проникає всередину, амбівалентністю теплих і холодних тонів. У картинах, де переважає тепла палітра, ефект від цих кольорів «подавляється» глибокими тінями, драматичним контрастом світлотіні, замкненими просторами, амбівалентністю джерел світла, що створює відчуття темпоральної невизначеності та внутрішньої напруги, а не тепла.

Композиція творів одночасно стабілізує та дестабілізує сприйняття, створюючи напругу між цілим та його фрагментами, між композиційною єдністю та характерним для Е. Гоппера множенням кадрів, між динамікою, що імплікується образами і ракурсами потяга, залізниці тощо, і стагісом, створеним ідеально симетричним розташуванням об'єктів один до одного, що перцептивно «закріплює» їх на місці. Завдяки численним прийомам обрамлення, горизонтальним і вертикальним лініям, які перетинаються, і перспективній невизначеності художник створює простори, що коливаються між завершеністю і недовдоволеністю. У результаті дослідження доходимо до висновку, що візуальний інструментарій Е. Гоппера — композиційна геометрія, тональний контраст, просторове накладення та символічне освітлення — конструює досвід перебування «між». Його міські сцени є метафорами психологічних і онтологічних порогів, які перетворюють місто на прикордонну зону, де співіснують протилежності, а сенс виникає через неоднозначність. Завдяки дослідженню показано, як візуальна форма втілює концепцію лімінальності, й запропоновано методологічні ідеї для її подальшого дослідження.

Ключові слова: міські пейзажі, живопис, лімінальний простір, Едвард Гоппер, візуальний інструментарій.

Problem Statement. The phenomenon of liminality as a category defining threshold, transitional, and boundary states of human experience represents one of the most relevant topics in contemporary interdisciplinary studies, given the “coordinating role of liminality for any type of reconstruction and renewal of models and paradigms” [1, p. 126]. In the humanities, the concept of liminality is widely applied to the analysis of spatial, psychological, and existential boundaries; however, its visual manifestations in twentieth-century painting remain virtually unexplored. The work of Edward Hopper, which centers on solitude, alienation, and the tension between interior and exterior spaces, constitutes a unique artistic field for the visualization of threshold states. The condition of in-betweenness — transitional or intermediate — is present in many of Hopper’s paintings and manifests itself both literally and symbolically.

Scholars note that Hopper’s paintings often exhibit “strange, frequently disturbing overtones that are difficult to explain through the lens of realism” [2, p. 13], presenting “an ambivalent world in which the things that comfort us and the things we find disturbing implicitly testify to their common origin” [3, p. 42]. This world is visualized by Hopper particularly in his urban landscapes, which evoke a sense of liminality — simultaneous presence and estrangement, movement and stillness, silence and tension.

Therefore, the analysis of the visual means of constructing liminal space in Edward Hopper’s

urban landscape allows for a more precise conceptualization of the liminal in visual art and provides new methodological guidelines for interpreting painterly space from this perspective, which determines *the relevance* of the present study.

Analysis of Recent Research and Publications. Liminality is defined in research as a border space, a transitive and ambivalent zone of the “betwixt and between”, as “moments in time and out of time,” a transition from an established system to an alternative one, and as “a realm of pure possibility whence novel configurations, ideas, and relationships may arise” [1, p. 97]. Scholars identify several typical features that give urban landscapes a sense of liminality in the viewer’s perception: the absence of exit, the unconventional arrangement of objects, distortion of proportions, the simultaneous presence of the familiar and the unfamiliar, and the absence of expected human presence [4].

Only a limited number of works — mostly essays published in online periodicals — are devoted to the phenomenon of liminality in art. Among scholarly studies, the problem of liminality from an art-historical perspective has been examined in only a few publications: in Birenger Amblard’s article [5] analyzing liminality in the works of Chinese artist Chen Hanfeng; in Chloe West’s master’s thesis [6]; in a chapter of a collective monograph exploring the relationship between liminality and art [7].

As far as we know, Edward Hopper’s work has been analyzed through the lens of liminality in

only two studies: Michael Motok's article [2], which examines liminal figures and the means of creating spatial infinity in Hopper's paintings in the context of "magical realism", and Jean Gillis's article [8], which explores liminality in a narrower sense – as the actualization of the sense of timelessness in Hopper's paintings. The phenomenon of liminality in Hopper's art (without explicit use of the term) is also indirectly discussed in E. S. Burns's article, which investigates the artist's depictions of empty Parisian spaces and concludes that these incredibly vacant images evoke a sense of the supernatural for the viewer, who has no way to enter or exit the compositions [9, p. 113].

Studies related to the visualization of liminality in Hopper's paintings also include research focusing on the related motif of loneliness, since the means of expressing solitude often overlap with the techniques used to convey liminality. In particular, this topic is discussed in Gail Levin's article "Edward Hopper's Loneliness" [10], David Jenkins's "Loneliness, Art, and the City" [11], and a joint study by Joseph Stanton [12] and Camela Cube [13], which examines the methods through which Hopper's paintings achieve symbolic and dramatic intensity. In Mark Strand's articles and lecture series [14; 15], approaches are proposed for interpreting Hopper's works through the "formal properties" of his images, which "convey the quality of desolation" [16, p. 342] through Hopper's characteristic "geometric imperatives associated with absent or isolated vanishing points" [16, p. 257] and trapezoidal forms.

Thus, the analysis of the visual means of constructing liminal space in Hopper's urban landscapes, examined in terms of the interrelation between formal techniques and meanings, remains largely unstudied and fragmented.

The purpose of this study is to analyze Hopper's urban landscapes in terms of the visual means of constructing liminal spaces and states. **The methodology** employed in the article combines formal-stylistic and semantic-symbolic analysis. The formal-stylistic analysis makes it possible to examine composition, perspective, color, and chiaroscuro as visual strategies for representing the phenomenon of liminality in the artist's urban landscapes. The semantic-symbolic analysis aims to elucidate the symbolism of details in Hopper's urban landscapes and to trace the symbolic function of space (the street and the city as liminal spaces).

Presentation of the Main Material. In creating images of "threshold" urban spaces, Hopper not only depicts urban or natural scenes but also constructs a metaphorical model of urban existence

on the edge – between presence and absence, light and shadow, transience and eternity. The cities in Hopper's works resemble ghosts – empty and deserted – emerging in such paintings as "Dawn In Pennsylvania" (1942), "Early Sunday Morning" (1930), "Paris Street" (1906), "The El Station" (1908), "Approaching a City" (1946), and others.

The visual means employed by Hopper to create a sense of the "threshold" quality of urban spaces are examined in this article through the analysis of several emblematic works: "*Pennsylvania Sunrise*" (1942), "*Approaching a City*" (1946), and the etching "*Night Shadows*" (1921). In these works, the visualization of liminality is achieved through a complex system of architectural, compositional, coloristic, and chiaroscuro devices.

The painting "*Approaching a City*" (1946) is marked by the complete absence of the human element in the urban landscape. The very space of the painting is transitory: the train, platforms, or tracks imply movement, waiting, and transition rather than dwelling. The train itself is not shown; it is unclear where it has come from or where it is going. It is a moment *before* or *after*, existing "outside" of completed meaning – a state of passage, uncertainty, and threshold. The railway tracks lead into the depth, drawing the gaze inward – a visual path *into* uncertainty. The platform, tracks, roof, and signal poles become more than just background elements; they function as active components of the visual narrative, emphasizing the boundaries – between the city and its outskirts, between motion and stillness.

The act of approaching the city is conceptualized as an immersion into the unknown and into anxiety, visualized through the oppressive presence of an industrial colossus – faded, grimy buildings whose interiors are devoid of both light and life, with blind, "dead" windows, an empty strip of dirty yellow wall, and railway tracks that seem to cut into the picture. Life vanishes beyond the high wall that borders the railway. The rails (as well as the title of the work) point to the metaphor of movement and change, while architecture serves as a metaphor for the boundary. Composition, perspective, light, and color converge to convey not completion but simultaneous approach (movement) and pause. The painting invites one into a state of waiting – and it is precisely waiting and uncertainty that constitute the key elements connoting liminality. The viewer experiences a subtle unease – not comfort, not safety, something "in between". Commenting on the painting, Hopper noted that among other things, he sought

to convey the fear a person feels when entering or leaving a city – that is, at the liminal point of transition between two spaces and the psychological states associated with it.

The painting thus becomes a visual metaphor of liminality. The railway tracks dive into a tunnel that disappears from view. The tunnel resembles a cavernous mouth leading into the unknown, which evokes a sense of entrapment, with no apparent exit. Approaching the city is an immersion into the unknown and loneliness, into a world where human warmth, nature and emotions are completely absent. Despite the predominance of warm hues – sandy, light brown, dark brown, and dirty yellow—the painting conveys no warmth. Warm colors coexist with more muted, cool tones, creating not a sense of warmth but rather an impression of inner tension. The palette and lighting suggest either dawn or dusk – the moment of transition between day and night, a state of *in-between*. Deep shadows seem to “lock” the space, evoking a feeling of enclosure and unease.

Ultimately, both the invisible traveler in the painting and the viewer find themselves in isolation and a strange imprisonment between the visible and the unknown, the past and the future, which is simultaneously predictable and unknown.

In *Dawn In Pennsylvania* (1942), the effect of an unnatural, even supernatural emptiness and a certain surreal quality is created through a combination of images: a deserted railway platform, a gloomy cityscape in the background of a painting with seemingly abandoned industrial buildings with “blind” windows, the rear section of a static, abandoned railcar, and a sooty sky that contrasts with the painting's title, “Dawn” – all of which generate a sense of tension and unease. The ominous atmosphere of the painting is intensified by dramatic contrasts of light and shadow, conflicting light sources that simultaneously suggest both sunrise and sunset, a cold palette composed of blue and gray tones of varying brightness, and an asymmetrical black band obscuring part of the sky and echoing the black chimneys. The sense of ambiguity is created by the contrast between the optimistic connotations associated with the word “dawn” and the painting's palette, dominated by dark blue, gray, and black tones.

The painting generates tension between the whole and its fragments, between the compositional unity and Hopper's characteristic multiplication of frames: the frame of the painting is internally echoed by the lines of the platform, its roof, the massive column, and the pole on the right. Another source of tension lies in the opposition

between immobility, stasis, and potential activity. The fragmented image of the train implies motion beyond the left edge of the frame, evoking the scene of a departing train. At the same time, the almost perfectly symmetrical position of the train in relation to the cart on the right perceptually anchors it in place, creating an almost photographic stillness.

The railway platform itself can be viewed as a non-place in the anthropological sense – a transitional, liminal space that emphasizes the feeling of waiting or passage.

The black smoky sky, the large black platform roof extending beyond the frame, and other black elements contrast with the warm golden hue on the roof of the rusted train car. This contrast is emblematic of ambivalent sensations – on the one hand, emptiness and desolation, connoted by images of industrial decay, and on the other, a latent potential for hope, indexed by the golden ray of light on the train car.

In both paintings, the deserted industrial structures with closed doors and “blind”, unarticulated windows are depicted not merely as architectural objects but as symbolic boundaries – between the interior and the exterior, the real and the imagined, the living and the lifeless. Contrasts of color, texture, and light, the ambivalence of warm and cool tones, and the static, symmetrical compositions create an effect of suspended time – a kind of existential pause.

In these paintings, as in Hopper's other urban landscapes, the architectural structures and voids of the cityscape function as spatial metaphors of transience. The city in his depiction appears not as a place of life but as a kind of “in-between zone”, where the familiar coordinates of time, movement, and social interaction dissolve. Empty streets, closed facades, the absence of people, and “dead” windows create an atmosphere of unnatural silence and estrangement. Architecture, deprived of the human element, acquires a self-sufficient subjectivity: it becomes a metaphor for absence and existential anxiety, a sign of transition between the known and the unknown, the recognizable and the mysteriously unfamiliar, the realistic and the unnatural. The buildings stand close together yet seem disconnected, each existing as if in its own isolated world. Contrasting light sources, where sunrise and sunset merge into a single tonal unity, form a threshold temporal space that evokes in the viewer a sense of existential uncertainty.

The feeling of liminality in Hopper's scenes becomes even more pronounced in paintings that

incorporate a solitary human figure into the urban space – a lone presence often reduced to a barely perceptible silhouette, emphasizing the loss of human scale within the environment and symbolizing the rupture between the individual and the external world. Such is the case with the lone figure in the etching “*Night Shadows*” (1921), which appears alienated from the cityscape – a condition intensified through compositional techniques and chiaroscuro modeling.

In *Night Shadows*, the bird’s-eye perspective shows a solitary person walking along an empty nighttime street, accompanied only by his own shadow. The unusual angle of the composition highlights the vulnerability of the lonely passerby and gives it a voyeuristic, even sinister, quality. Scholars of Hopper’s art note that the most significant factor in creating the painting’s tension is precisely this elevated vantage point, which “creates a sense of strain, almost cinematic in its effect” [17, p. 117]. The tension is heightened by deep vertical and horizontal shadows, with light merely emphasizing their presence. The linear strokes of the engraving are used to accentuate the spot of light falling on the dark, almost empty street.

The varying degrees of illumination, contrasting the lit areas under the streetlight with the darker zones cast by the corner building, intensify the ominous, alienating appearance of the architecture. The narrow, wedge-shaped shadow of the streetlamp crossing the road forms a kind of threshold that must be crossed to enter deeper darkness and the unknown. As Rolf G nter Renner observes, the shadow of the streetlight cutting across the brightest area “creates an undeniable sense of threat... as if the person’s walking route leads them beyond the dividing line into a dangerous zone” [3, p. 41]. The lone, anonymous figure walking beside an enlarged shadow is both enigmatic and unsettling, doubling the threatening effect of the unknown.

Conclusions. The analysis of Edward Hopper’s urban landscapes demonstrates that the artist’s visual language systematically constructs a unique model of liminal space – one that captures the human condition suspended between presence

and absence, movement and stillness, reality and a certain surreality of images. Through his architectural compositions, manipulation of light and shadow, and deliberate exclusion or isolation of the human figure, Hopper transforms ordinary urban environments into metaphorical thresholds – spaces of transition, ambiguity, and existential reflection.

The artist employs a complex system of architectural, compositional, chromatic, and chiaroscuro techniques, evoking a profound sense of “in-betweenness”. Empty streets, sealed facades, and “blind” windows operate as symbolic borders between the inner and outer, the visible and the hidden, the real and the unreal. The cold, desaturated color palette, the ambivalence of warm and cool tones, and the merging of dawn and dusk within a single frame dissolve temporal boundary, generating the impression of an existential pause – a moment beyond time.

The spatial and psychological emptiness in Hopper’s works reflects not more urban solitude but a deeper metaphysical condition. His architecture acquires subjectivity, while the isolated or absent human figure becomes a marker of estrangement and transition. The elevated perspective, fragmented lighting, and interplay of illumination and darkness transform the street into a visual metaphor for the threshold between safety and uncertainty, consciousness and the unknown.

Thus, Hopper’s visual toolkit – his compositional geometry, treatment of light, tonal contrasts, and symbolic use of space – serves not only to represent urban landscapes but to reveal their liminal essence. The city becomes a psychological and ontological frontier, a zone where opposites coexist and meaning emerges through ambiguity.

The findings of this study clarify the mechanisms by which visual form can embody the concept of liminality in art. They also suggest broader methodological implications for analyzing the interrelation of space, symbolism, and existential experience in modern visual culture – demonstrating that Hopper’s urban landscapes remain not only aesthetic but also philosophical meditations on the nature of human existence “between worlds”.

References

1. Turner, V. (1967). *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Cornell University Press [in English].
2. Motoc, M. (2021). Liminal Figures and Infinities: Edward Hopper as Magic Realism. *International Journal of Art and Art History*, 9 (1), 13–30 [in English].
3. Renner, R. G. (1990). *Edward Hopper, 1882–1967: Transformation of the Real*. Benedikt Taschen [in English].
4. Diel, A., & Lewis, M. (2022). Structural deviations drive an uncanny valley of physical places. *Journal of Environmental Psychology*, 82, 1–17 [in English].

5. Amblard, B. (2017). Is (Not) What It Looks Like: Chen Hangfeng's Liminality. *Transtext(e)s Transculture*, 17, 1–15 [in English].
6. West, Ch. (2017). To Name a Thing: Painting Liminal Space. Graduate School of Art Theses. Washington University in St. Louis. *WashU Scholarly Repository*. <https://doi.org/10.7936/K7X065HP> [in English].
7. Coelho, J., Fago-Ruskin, L., Farrell, M., McGee, J., & Potapoff, K. (2022). The Art of Liminality. In T. Carson (ed.), *The Liminal Loop: Twelve Tales of Transformation* (1st ed., p. 159–180). The Lutterworth Press [in English].
8. Gillies, J. (1972). The Timeless Space of Edward Hopper. *Art Journal*, 31 (4), 404–412 [in English].
9. Burns, E. C. (2019). Spectral Figures: Edward Hopper's Empty Paris. In C. J. Campbell, A. Giovine, and J. Keating (eds.). *Empty Spaces: Perspectives on Emptiness in Modern History* (p. 111–32). London Press [in English].
10. Levin, G. (2021). Edward Hopper's Loneliness. *Social Research: An International Quarterly Volume*, 88 (3), 747–770 [in English].
11. Jenkins, D. (2020). Loneliness, Art, and the City. *Contemporary Aesthetics*, 8, art. 8 [in English].
12. Stanton, J. (1994). ON EDGE: Edward Hopper's Narrative Stillness. *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, 77 (1/2), 21–40 [in English].
13. Koob, P. N. (2004). States of Being: Edward Hopper and Symbolist Aesthetics. *American Art*, 18 (3), 52–77 [in English].
14. Strand, M. (1994). Hopper: Ecco Press [in English].
15. Turner, V. (1985). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*: Transaction Publishers [in English].
16. Strand, M. (1988). Hopper: The Loneliness Factor. In Daniel Halpern (eds.). *Writers on Artists*. North Point Press [in English].
17. Levin, G. (1995) *Edward Hopper: An Intimate Biography*. Alfred A. Knopf [in English].

Список використаних джерел

1. Turner V. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca : Cornell University Press, 1967. 405 p.
2. Motoc M. Liminal Figures and Infinities: Edward Hopper as Magic Realism. *International Journal of Art and Art History*. 2021. Vol. 9. Issue. 1. P. 13–30.
3. Renner R. G. *Edward Hopper, 1882–1967: Transformation of the Real*. Cologne : Benedikt Taschen, 1990. 95 p.
4. Diel A., Lewis M. Structural deviations drive an uncanny valley of physical places. *Journal of Environmental Psychology*. 2022. Vol. 82. P. 1–17.
5. Amblard B. Is (Not) What It Looks Like: Chen Hangfeng's Liminality. *Transtext(e)s Transculture*. 2017. Vol. 17. P. 1–15.
6. West Ch. To Name a Thing: Painting Liminal Space. Graduate School of Art Theses. Washington University in St. Louis. *WashU Scholarly Repository*. 2017. 39 p. URL.: <https://doi.org/10.7936/K7X065HP> (дата звернення: 15.10.2025).
7. The Art of Liminality / Coelho J., Fago-Ruskin L., Farrell M. et all. ; ed. by T. Carson. *The Liminal Loop: Twelve Tales of Transformation*. Cambridge : The Lutterworth Press, 2022. P. 159 –180.
8. Gillies J. The Timeless Space of Edward Hopper. *Art Journal*. 1972. Vol. 31. Issue 4. P. 404–412.
9. Burns E. C. Spectral Figures: Edward Hopper's Empty Paris. *Empty Spaces: Perspectives on Emptiness in Modern History* / ed. by C. J. Campbell, A. Giovine, J. Keating. London : London Press, 2019. P. 111–321.
10. Levin G. Edward Hopper's Loneliness. *Social Research: An International Quarterly Volume*. 2021. Vol. 88. Issue 3. P. 747–770.
11. Jenkins D. Loneliness, Art, and the City. *Contemporary Aesthetics*. 2020. Vol. 8. Art. 8.
12. Stanton J. ON EDGE: Edward Hopper's Narrative Stillness. *Soundings: An Interdisciplinary Journal*. 1994. Vol. 77. Issue 1/2. P. 21–40.
13. Koob P. N. States of Being: Edward Hopper and Symbolist Aesthetics. *American Art*. 2004. Vol. 18. Issue. 3. P. 52–77.
14. Strand M. *Hopper*. New York : Ecco Press, 1994. 80 p.
15. Turner V. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Piscataway : Transaction Publishers, 1985. 232 p.
16. Strand M. *Hopper: The Loneliness Factor*. *Writers on Artists* / ed. by D. Halpern. New York : North Point Press, 1988. 378 p.
17. Levin G. (1995). *Edward Hopper: An Intimate Biography*. New York : Alfred A. Knopf, 1995. 780 p.

Подано до редакції 27.11.2025

Статтю прийнято 19.12.2025

Опубліковано 31.12.2025

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

«УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА»

Випуск 38

Комп'ютерна верстка *Н. Кузнєцова*
Редактори: *Л. Григор'єва, Г. Лотоцька*
Коректор *Н. Славогородська*

На 4-й сторінці обкладинки:
Фасад будівлі НАОМА. Фото Е. Яроменка

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України
з питань телебачення і радіомовлення № 330 від 15.02.2024 року.

Ідентифікатор медіа: R30-02792.
Суб'єкт у сфері друкованих медіа –
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
(вул. Вознесенський узвіз, буд. 20, м. Київ, 04053,
naoma@naoma.edu.ua, тел. (044) 272-15-40).

Видається двічі на рік.

Мови розповсюдження: українська, англійська, польська,
німецька, французька, болгарська, румунська.

Адреса редакції:
04053, Київ-53,
вул. Вознесенський узвіз, 20

Здано до набору 15.12.2025 р. Підписано до друку 31.12.2025 р.
Гарнітура Newton. Формат 60x84/8.
Друк офсетний. Папір офсетний.
Ум. друк. арк. 18,83. Зам. № 0126/024. Наклад 100 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефони: +38 (095) 934-48-28, +38 (097) 723-06-08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.