

22 ТРАВНЯ 2026



НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
«ПОЛТАВСЬКА ПОЛІТЕХНІКА ІМЕНІ ЮРІЯ
КОНДРАТЮКА»

ННІ АРХІТЕКТУРИ, БУДІВНИЦТВА ТА ЗЕМЛЕУСТРОЮ
КАФЕДРА АРХІТЕКТУРИ БУДІВЕЛЬ ТА ДИЗАЙНУ

**ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ
ЗА МАТЕРІАЛАМИ X ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
СТУДЕНТІВ, МОЛОДИХ УЧЕНИХ
І НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНИХ ПРАЦІВНИКІВ**

**«АРХІТЕКТУРНИЙ РИСУНОК
У КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ»**



НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «ПОЛТАВСЬКА ПОЛІТЕХНІКА ІМЕНІ ЮРІЯ КОНДРАТЮКА»

ІНСТИТУТ АРХІТЕКТУРИ, БУДІВНИЦТВА ТА ЗЕМЛЕУСТРОЮ

КАФЕДРА АРХІТЕКТУРИ БУДІВЕЛЬ ТА ДИЗАЙНУ

**ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ
ЗА МАТЕРІАЛАМИ X ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
СТУДЕНТІВ, МОЛОДИХ УЧЕНИХ
І НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНИХ ПРАЦІВНИКІВ**

**«АРХІТЕКТУРНИЙ РИСУНОК
У КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ»**

УДК: 72.021.2(082)

З-41

Р е д а к т о р: В.А. Ніколаєнко

У к л а д а ч: О.В. Острогляд

Збірник наукових праць за матеріалами X Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів, молодих учених і науково-педагогічних працівників «Архітектурний рисунок у контексті професійної освіти» / За ред. В.А. Ніколаєнка. – Полтава : Полтавська політехніка, 2026. – 126 с. : іл.

Представлені у збірнику матеріали публікуються вперше.

© Автори публікацій, 2026

© Обкладинка і макет: О.В. Острогляд, 2026

© Полтавська політехніка, 2026

Зміст

Алгоритм вибору графічного інструментарію в скетчингу як чинник розвитку композиційної гнучкості майбутнього дизайнера	7
<i>Острогляд Олена, старша викладачка кафедри архітектури будівель та дизайну Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»</i>	
Архітектурний рисунок у контексті мультисенсорного проектуванні простору	15
<i>Авербах Михайло, кандидат архітектури доцент кафедри інноваційних технологій у дизайні архітектурного середовища; Міськова Вероніка, магістрантка 1 курсу Національний університет міського господарства ім. М.О. Бекетова</i>	
Архітектурний рисунок: проблеми, методи, засоби	20
<i>Волошенко Оксана, викладач, спеціаліст першої категорії; Бенко Ліза, студентка 3 курсу Відокремлений структурний підрозділ Львівський фаховий коледж Львівського національного університету природокористування</i>	
Архітектурний рисунок як інструмент формування об'ємно-просторового мислення студентів	23
<i>Красний Едуард, старший викладач кафедри архітектури та дизайну Національний університет «Чернігівська політехніка»</i>	
Вітраж у архітектурному просторі: від історичних традицій до сучасного інтер'єру	29
<i>Савченко Тетяна, кандидат архітектури, старша викладачка; Макуха Олена, старша викладачка кафедри містобудування та архітектури; Ботьбот Валерія, студентка 1 курсу Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»</i>	
Графічний етнодизайн Марії Панченко	35
<i>Перець Олег, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»</i>	
Еволюція ролі малюнку в архітектурній освіті	43
<i>Захарчук Наталія, асистент кафедри основ архітектури, синтезу мистецтв і культурної спадщини; Стоянова Ганна Олександрівна, асистент кафедри основ архітектури, синтезу мистецтв і культурної спадщини Навчально-науковий інститут Придніпровська державна академія будівництва та архітектури Українського державного університету науки і технологій</i>	
Екслібрис у мистецькій практиці	47
<i>Осадчий Віктор, доктор філософії, доцент, доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва; Юхименко Аліна, студентка 1 курсу Кременчуцький національний університет імені Михайла Остроградського</i>	
Емоційне сприйняття архітектурного образу міста через призму авторської графічної манери	50
<i>Острогляд Олена, старша викладачка кафедри архітектури будівель та дизайну; Мудра Дар'я, студентка 1 курсу Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»</i>	
Значення плерного рисунку як методу дослідження історико -культурного середовища для професійної підготовки студентів освітньо-професійної програми «Опорядження будівель і споруд та будівельний дизайн»	57
<i>Василець Владислав, викладач спеціаліст другої категорії; Капітілова Софія, студентка 4 курсу Сумський фаховий коледж будівництва та архітектури</i>	

Інтеграція цифрового скетчингу в навчальний процес образотворчих дисциплін

Саєнко Денис, викладач

Сумський фаховий коледж будівництва та архітектури

Колірна домінанта як засіб організації композиції в архітектурі та предметному дизайні

64

*Савченко Тетяна, кандидат архітектури, старша викладачка; Макуха Олена, старша викладачка кафедри містобудування та архітектури; Нікуліна Маргарита, студентка 1 курсу
Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»*

Колористична та морфологічна трансформація натури в системі підготовки дизайнера під час навчальної практики

68

*Острогляд Олена, старша викладачка кафедри архітектури будівель та дизайну; Ібрагімова Асура, Кіндратенко Анастасія, Папаргіріу Афіна, Пахомова Дар'я, студентки 2 курсу
Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»*

Мозаїка у міському просторі як форма збереження пам'яті

70

*Денисенко Володимир, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва; Пономаренко Вікторія, студентка 3 курсу
Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»*

Нестандартні техніки друку – «гьотаку»

74

*Осадчий Віктор, доктор філософії, доцент, доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва; Біляєва Марія, студентка 1 курсу
Кременчуцький національний університет імені Михайла Остроградського*

Образотворчі дисципліни в умовах сучасної освіти

78

*Волошенко Оксана, викладач, спеціаліст першої категорії; Бенко Софія, студентка 3 курсу
Відокремлений структурний підрозділ Львівський фаховий коледж Львівського національного університету природокористування*

Основні переваги навчальної практики з рисунку у професійній підготовці архітекторів та дизайнерів

82

*Волошенко Тамара, Заслужений художник України, доцент кафедри дизайну
Національний лісотехнічний університет України;
Волошенко Віктор, старший викладач кафедри ландшафтної архітектури, садово-паркового господарства та урбоекології
Національний лісотехнічний університет України;
Волошенко Оксана, викладач, спеціаліст першої категорії,
Відокремлений структурний підрозділ Львівський фаховий коледж Львівського національного університету природокористування*

Особливості та еволюція графічного портрета в художній спадщині Тараса Шевченка

87

*Бернацький Юрій, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва; Орещенко Дар'я, студентка 2 курсу
Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»*

Пленер очима студента: рефлексія навчального досвіду

91

*Славінська Ганна, старша викладачка кафедри основ архітектури; Терех Діана, студентка 2 курсу
Навчально-науковий інститут Придніпровська державна академія будівництва та архітектури Українського державного університету науки і технологій*

Пленерна практика як фундамент формування художньої майстерності у системі мистецької освіти

95

*Шевченко Ольга, викладач другої категорії циклової комісії графіки і архітектури; Оніпко Катерина, студентка 3 курсу
Сумський фаховий коледж будівництва та архітектури*

Роль архітектурного рисунка у підготовці архітекторів з України та у Польщі

98

*Дмитренко Андрій, кандидат технічних наук, доцент кафедри архітектури будівель та дизайну
Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»*

Роль ручного ескізування у формуванні професійного мислення архітекторів і дизайнерів	102
<i>Топорков Володимир, кандидат архітектури, доцент кафедри архітектури будівель та дизайну Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»</i>	
Сучасні підходи в опануванні архітектурного рисунка	104
<i>Бородай Артем, доцент кафедри архітектури та містобудування; Беспалова Оксана, студентка 3 курсу Сумський національний аграрний університет</i>	
Традиції та сучасні трансформації пленеру	108
<i>Славінська Ганна, старша викладачка кафедри основ архітектури Навчально-науковий інститут Придніпровська державна академія будівництва та архітектури Українського державного університету науки і технологій</i>	
Трансформація живописного пейзажу в об'єкт графічного дизайну: методи стилізації та спрощення	112
<i>Острогляд Олена, старша викладачка кафедри архітектури будівель та дизайну; Куріптя Анастасія, Ляхно Мілана, Нездойминога Віка, студентки 2 курсу Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»</i>	
Українське малярство: генеза та художні особливості живописного портрета	115
<i>Бернацький Юрій, старший викладач; Ляхно Анна, студентка 2 курсу Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»</i>	
Формування української національної ідентичності у викладанні навчальних дисциплін образотворчого циклу у підготовці студентів-архітекторів	119
<i>Івашко Олександр, PhD, доцент Київський національний університет архітектури і будівництва</i>	
Церкви Полтавщини XIX століття як пам'ятки архітектури та духовної культури	123
<i>Кошелев Євгеній, 1 курс магістратури Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»</i>	

*Острогляд Олена, старша викладачка,
кафедри архітектури будівель та дизайну
Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»*

АЛГОРИТМ ВИБОРУ ГРАФІЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ В СКЕТЧІНГУ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ КОМПОЗИЦІЙНОЇ ГНУЧКОСТІ МАЙБУТНЬОГО ДИЗАЙНЕРА

Вимоги до оперативності та якості проектування у сучасному дизайні потребують оновлення методів підготовки майбутніх фахівців. У цьому контексті особливого значення набуває скетчинг як метод швидкої візуалізації творчих ідей, що виступає не просто технічною навичкою малювання, а базовим інструментом проектного мислення дизайнера. Саме на етапі первинного ескізування закладається концептуальний фундамент майбутнього об'єкта, де авторська думка трансформується у візуальні образи. Проте сучасна практика дизайн–освіти часто стикається із проблемою, коли студенти, володіючи певним набором технічних прийомів, діють інтуїтивно або хаотично, не усвідомлюючи взаємозв'язку між властивостями графічного інструменту та характером формоутворення. Тим часом гостра потреба в гнучкості композиційного пошуку, здатність оперативно переформатовувати простір і знаходити нестандартні пластичні рішення вимагають від майбутнього спеціаліста принципово іншого рівня професійної культури. Мова йде про перехід від стихійного використання графічних засобів до усвідомленого, системного підходу, де вибір конкретного інструменту – чи то експресивного маркера, чіткого лінера, чи пластичної плями фарб, або м'якого матеріалу – стає контрольованим чинником керування композиційною структурою. Таким чином, виникає об'єктивна необхідність теоретичного обґрунтування та практичного моделювання чітких алгоритмів вибору графічного інструментарію, які б виступали не обмежувачем творчості, а дієвим каталізатором розвитку композиційної гнучкості та професійної мобільності майбутніх дизайнерів.

Питання активізації творчого мислення та трансформації художніх навичок у площину реального проектування досліджували В. Даниленко, який розглядає дизайн–освіту крізь призму глобальних культурних трансформацій, та О. Чебикін, який акцентує на психолого-педагогічних аспектах розвитку творчого потенціалу студентів. На важливості пропедевтичного курсу композиції та інтеграції традиційного інструментарію у сучасний проектний процес наголошують у своїх розвідках О. Лагода та В. Косів.

У закордонному науковому дискурсі концепція швидкого малюнка (скетчингу) як автономного когнітивного процесу досліджується значно ширше. Знаковий внесок у розуміння психології ескізування зробила Г. Голдшмідт (Gabriela Goldschmidt, 1991), яка вивела концепцію «діалогу» між дизайнером та його начерком, де кожна нова лінія провокує реінтерпретацію ідеї. Роль малюнка як зовнішнього допоміжного засобу для розвантаження робочої пам'яті та структурування мислення обґрунтовано у працях Н. Кросса (Nigel Cross, 1999) та Б. Тверські (Barbara Tversky, 2002). Особливості інтеграції

швидких графічних технік безпосередньо у вищу дизайн-освіту та вивчення феномену згасання традиційних графічних навичок (зокрема під тиском CAD-систем) детально аналізують сучасні європейські дослідники Л. Шпрінгер (Leonardo Springer, 2026), С. Шенк (Steven Schenk, 2016) та М. Пейдж (Michael Page, 2021).

Попри значну кількість публікацій, присвячених технічним аспектам малювання або загальній теорії креативності, взаємозв'язок між усвідомленим вибором конкретного графічного матеріалу й розвитком саме композиційної гнучкості (як здатності до швидкого комбінаторного переформатування образу) залишається розмитим. Більшість авторів розглядають скетчинг або як суто інтуїтивний жест, або як проміжну технічну фіксацію, залишаючи поза увагою педагогічний потенціал керованого алгоритму вибору інструментів.

Для досягнення поставленої мети та розв'язання визначених завдань у дослідженні застосовано комплекс взаємопов'язаних методів, що охоплюють як теоретичний, так і емпіричний рівні наукового пізнання. Обґрунтування теоретико-методологічної бази дослідження здійснювалося шляхом системного аналізу сучасної мистецтвознавчої, педагогічної та методичної літератури, що дозволило з'ясувати ступінь розробленості проблеми та уточнити понятійно-категоріальний апарат. Зокрема, узагальнення поглядів науковців на психологію художньої творчості й закономірності сприйняття візуальної форми спирається на концептуальні положення Рудольфа Арнхейма про динаміку архітектонічних сил у площині аркуша (Rudolf Arnheim, 1974). Теоретичне осмислення феномену скетчингу як специфічної форми проектної графіки та когнітивного інструменту базується на дослідженні Габрієли Голдшмідт, яка довела, що інтерактивне ескізування безпосередньо генерує нові смисли через діалектичний рух від бачення до розуміння (Gabriela Goldschmidt, 1991). Важливе значення для дослідження мала систематизація графічних засобів виразності, виконана з урахуванням концепції Жака Бертена про семіологію графіки (Jacques Bertin, 1983), що дало змогу класифікувати лінію, пляму, штрих і текстуру не просто як технічні елементи, а як структурні змінні, що піддаються алгоритмізації у процесі композиційного пошуку.

Емпірична частина дослідження реалізовувалася безпосередньо у природних умовах освітнього процесу закладу вищої освіти. Провідним методом виступило тривале цілеспрямоване педагогічне спостереження за процесом виконання студентами спеціальності «Дизайн» швидких малюнків на паперових носіях. Особлива увага приділялася фіксації часових інтервалів, послідовності залучення різних графічних інструментів та проявів когнітивного навантаження під час трансформації образу. Наступним кроком став комплексний якісний та кількісний аналіз творчо-пошукових робіт (скетчів), виконаних здобувачами освіти під час аудиторних занять та пленерної практики. Оцінювання дидактичного ефекту запропонованої методики забезпечено через порівняльний аналіз ефективності традиційного (інтуїтивного) та експериментального (алгоритмічного) підходів до вибору графічних матеріалів. Процедура порівняння здійснювалася за верифікованими критеріями, адаптованої на основі стандартних методик оцінювання творчих продуктів та проектного мислення, де порівнювалися такі показники скетчів, як композиційна варіативність, швидкість генерації альтернативних архітектонічних

рішень та глибина розкриття проєктної ідеї за умов використання фіксованого або алгоритмічно керованого інструментарію.

Теоретичне осмислення професійної компетентності майбутнього дизайнера зумовлює необхідність дефініції та структурного аналізу її фундаментального складника – композиційної гнучкості. У контексті проєктно-графічної діяльності це поняття слід визначати як динамічну інтегральну властивість особистості фахівця, що виражається у здатності миттєво адаптувати графічну мову під мінливу проєктну концепцію, оперативно переформатовувати просторову структуру аркуша та мобільно оперувати базовими засобами виразності – лінією, плямою, штрихом і тоном – залежно від архітектоніки й тектонічної суті об'єкта. Композиційна гнучкість не є суто механічним комбінуванням елементів, а виступає прямим відображенням лабільності та пластичності творчого мислення, що дозволяє автору уникати графічних штампів і ментальної інерції.

Структурно композиційна гнучкість об'єднує декілька взаємопов'язаних компонентів, першим з яких є просторово-адаптивний складник. Він відповідає за готовність дизайнера миттєво змінювати масштабні співвідношення, ракурси та композиційні центри у межах площини, трансформуючи статичні структури в динамічні без втрати цілісності сприйняття. Другим важливим елементом є колористично-тональна мобільність, яка забезпечує свідоме керування світлотіньовими масивами й тональними акцентами для виявлення глибини та об'єму форми. Нарешті, інструментально-технологічний складник визначає здатність митця підпорядковувати фізико-механічні властивості графічних матеріалів художній логіці проєкту. Коли архітектоніка об'єкта вимагає жорсткої геометрії чи виявлення конструктивної логіки, композиційна гнучкість спонукає до використання дискретної, точної лінії, тоді як пластичні, біоморфні чи атмосферні концепції вимагають оперування м'якою плямою та нюансними тональними переходами. Таким чином, композиційна гнучкість функціонує як зв'язкова ланка між абстрактною архітектонічною ідеєю та її матеріальним графічним утіленням, визначаючи здатність дизайнера вести безперервний візуальний діалог із формою.

Аналіз специфіки графічного інструментарію в сучасному скетчингу вимагає відходу від суто художньо-декоративного сприйняття матеріалів на користь оцінювання їхнього безпосереднього прагматичного та формотворчого потенціалу в дизайнерському проєктуванні. Кожен інструмент, що потрапляє до рук дизайнера, володіє унікальним комплексом фізико-хімічних характеристик, які безпосередньо впливають на швидкість фіксації ідеї та характер пластичного вирішення форми. Для систематизації цих засобів доцільно запровадити класифікацію графічних матеріалів за трьома засадничими формотворчими критеріями: динамікою лінії, швидкістю покриття площини та тональним діапазоном.

Перша категорія інструментів орієнтована на лінійну домінанту та характеризується високою графічною точністю й чіткістю контурів. До цієї групи належать класичні ручки, лінери різної товщини та механічні олівці. Динаміка лінії тут є стабільною та прогнозованою, вона практично не залежить від сили натиску чи кута нахилу інструмента, що робить ці матеріали ідеальними для виявлення тектонічної структури об'єкта, фіксації ортогональних проєкцій, нанесення розмірних ліній та побудови жорстких геометричних каркасів. Проте

швидкість покриття великих площин у таких інструментів є мінімальною, а тональний діапазон обмежується дискретним штрихуванням або крапкуванням, що уповільнює процес створення світлотіньового об'єму.

Другу категорію репрезентують інструменти з високою швидкістю покриття площини та широкими тональними можливостями, де ключовим виразним засобом стає пляма. Сюди належать спиртові та акварельні маркери, брашпени (ручки-пензлі), а також класична туш із використанням художніх пензлів. Завдяки широким скошеним накінецьникам маркерів чи пластичному ворсу пензля дизайнер отримує змогу миттєво заповнювати великі фонові або предметні площини, задаючи загальний силует та просторові плани. Динаміка лінії в роботі з пензлем або брашпеном є максимально експресивною, живою та гнучкою, оскільки чутливо реагує на найменшу зміну тиску руки. Тональний діапазон цих засобів дозволяє створювати як м'які лесування із плавними градаціями, так і контрастні, локальні світлотіньові переходи, що незамінно при візуалізації глянцевиx поверхонь, скла, металу чи при роботі над концептуальними силуетними рішеннями.

Третя група графічних інструментів охоплює м'які сухі матеріали, такі як вугілля, соус, пастель, сангіна, а також графітні чи кольорові олівці. Специфіка цих матеріалів полягає у їхній здатності до легкого розтушовування, що забезпечує найвищий рівень м'якості та нюансованості тонального діапазону. Завдяки пухкій структурі та сухому пігменту швидкість покриття площини є надзвичайно високою, а можливість працювати як кінчиком, так і плашкою (боковою частиною) матеріалу дозволяє поєднувати лінійне штрихування з миттєвим тонуванням. Динаміка лінії тут характеризується певною фактурною розмитістю та м'якістю, що робить сухі матеріали оптимальним вибором для відтворення складних пластичних, біоморфних та атмосферних образів, де жорстка конструктивна лінія має поступитися місцем об'ємно-просторовому сприйняттю форми. Таким чином, розуміння формотворчих меж та експресивних можливостей кожної групи матеріалів дозволяє майбутньому дизайнеру відмовитися від випадкового вибору інструментарію та свідомо підпорядковувати графічні властивості матеріалу конкретній художньо-композиційній задачі.

Обґрунтування алгоритму вибору графічного інструментарію базується на необхідності трансформації стихійного ескізування у свідомий, керований процес, де кожна графічна дія має чітке теоретичне та практичне виправдання. В основі розробленого алгоритму лежить послідовна матриця прийняття рішень, яка супроводжує студента-дизайнера від первинного аналізу проектної задачі до підсумкової фіксації концепту. На першому етапі, що є аналітичним, здійснюється детальна оцінка характеру об'єкта та його тектонічних особливостей. Дизайнер визначає, яка саме характеристика форми є домінантною – її жорстка геометрична структура, пластична м'якість, масштабність, фактурність чи простір навколо неї. Осмислення цих параметрів діє як перший фільтр, що відсікає графічні матеріали, непридатні для швидкого виявлення саме цього типу форми.

На другому етапі відбувається вибір домінантного графічного засобу виразності, де студент має визначити, через що саме буде розкриватися концепція: через чітку тектонічну лінію, експресивну тональну пляму, фактурний штрих чи м'яке світлотіньове моделювання. Це рішення диктує перехід до третього етапу – безпосереднього підбору відповідного

інструменту або їхньої гармонійної комбінації. Якщо завдання вимагає швидкої побудови складної просторової структури з високою деталізацією, алгоритм спрямовує студента до лінерів або механічних олівців. Якщо ж ключовим є відчуття маси, об'єму та швидкого зонування середовища, оптимальним рішенням стає залучення ширококінечних маркерів або пензлів-брашпенів, що забезпечують миттєву фіксацію світлотіньових співвідношень.

Четвертий етап алгоритму є експериментально-варіативним і спрямований на безпосередній розвиток композиційної гнучкості. Він передбачає свідому зміну графічного інструментарію в межах розробки однієї й тієї самої ідеї. Спонукаючи студента виконати серію скетчів одного й того самого об'єкта спочатку дискретною лінією, потім суто тональною плямою, а згодом – м'яким сухим матеріалом, алгоритм руйнує графічні стереотипи та змушує мислити варіативно. У результаті такого підходу студент не просто опановує технічні прийоми, а вчиться бачити один і той самий об'єкт під різними кутами зору, трансформуючи та адаптуючи його композиційну структуру залежно від обраного графічного засобу. Системне застосування цього алгоритму перетворює вибір матеріалу з формальної підготовчої дії на потужний думаючий інструмент, що безпосередньо стимулює гнучкість, швидкість та оригінальність проектного пошуку.

У межах дослідження було розроблено та науково обґрунтовано покрокову матрицю прийняття рішень, яка функціонує як чіткий алгоритм для студента-дизайнера на етапі перед проектного аналізу. Цей алгоритм має на меті перевести вибір графічного матеріалу з площини інтуїтивних спроб і помилок у площину раціонального проектування, що безпосередньо стимулює композиційну гнучкість фахівця. На першому етапі, що є базовим, студент здійснює глибокий аналіз завдання, де головна увага приділяється виявленню внутрішньої природи та характеру об'єкта. Форма аналізується за критеріями тектонічності, масштабності та пластики. Студент має чітко диференціювати, з яким саме типом форми він працює – з геометризованою та жорсткою структурою, що вимагає точного відтворення конструктивних вузлів, чи з пластичним, біоморфним об'єктом, де домінують м'які перетікання мас, або ж із масштабним середовищним простором, де ключовим є відчуття планів та глибини.

На другому етапі алгоритм передбачає свідомий вибір домінантного графічного засобу виразності, який найкраще відповідає виявленому на попередньому кроці характеру форми. На основі аналітичних висновків студент визначає, який саме елемент – лінія, пляма, штрих чи тон – стане концептуальним ядром майбутнього скетчу. Наприклад, якщо об'єкт визначено як геометризований та архітектонічний, логічним є вибір лінії як головного засобу фіксації структури; якщо ж об'єкт є масштабним або атмосферним, пріоритет зміщується в бік тону та великої плями для швидкого зонування світлотіньового простору аркуша.

Третій етап алгоритму присвячений безпосередньому підбору конкретного графічного інструменту на основі його формотворчих можливостей. Студент зіставляє обраний графічний засіб із матрицею інструментів, де кожен матеріал має чітке функціональне призначення. Так, для реалізації концепцій, заснованих на експресивних плямах і живій динаміці, обирається туш із пензлем або брашпен. Для виявлення чіткої тектоніки, деталізованих вузлів та лінійної точності залучаються лінери чи ізографи. У

випадках, коли завдання вимагає швидкого тонування, передачі матеріальності та м'яких градацій світлотіні, інструментом вибору стають спиртові або акварельні маркери широкого спектра.

Завершальним, четвертим етапом алгоритму є стадія експериментальної апробації та варіативності, яка виступає головним чинником розвитку композиційної гнучкості. На цьому етапі студенту пропонується свідомо порушити або радикально змінити звичний інструментарій у межах розробки однієї ідеї. Виконання серії паралельних скетчів, де той самий об'єкт відтворюється різними за природою інструментами (наприклад, спочатку суто лінером, а потім виключно м'яким соусом чи широким маркером), змушує майбутнього дизайнера миттєво перебудовувати логіку композиційного мислення. Така примусова зміна графічного коду руйнує ментальні штампи, стимулює варіативність пошуку та вчить студента адаптувати первинну концепцію під пластичні властивості будь-якого матеріалу, забезпечуючи високу професійну мобільність.

Практичне впровадження розробленого алгоритму вибору графічного інструментарію в освітній процес майбутніх фахівців з дизайну дозволило простежити виразну позитивну динаміку у розвитку їхніх професійних навичок та творчого мислення. Першим суттєвим результатом стало помітне якісне зрушення у швидкості та впевненості виконання пошукових ескізів. До впровадження алгоритму більшість студентів виявляли схильність до надмірної деталізації та академічної заорганізованості на початкових етапах проєктування, що гальмувало швидкість генерації ідей. Натомість свідоме підпорядкування вибору матеріалу конкретному формотворчому завданню дозволило студентам подолати так званий «страх білого аркуша». Розуміння того, який саме інструмент здатний миттєво вирішити пластичне чи тектонічне завдання, скоротило час на технічні вагання. Графічний рух став більш розкутим, точним та експресивним, а час, витрачений на створення одного концептуального скетчу, скоротився в середньому вдвічі, що безпосередньо вплинуло на інтенсивність пошукового процесу.

Не менш важливим показником успішності запропонованої методики стало композиційне розкріпачення майбутніх дизайнерів. Опанування алгоритму дозволило студентам вийти за межі звичних графічних шаблонів та стереотипного використання одного улюбленого матеріалу (найчастіше графітного олівця чи лінера). Набута інструментальна мобільність відкрила шлях до сміливих композиційних експериментів. Студенти почали активно оперувати масштабними контрастами, нестандартними ракурсами та сміливим кадруванням простору аркуша. Наприклад, вимушений перехід від лінійної графіки до плямової (за допомогою широких маркерів чи брашпенів) змусив студентів мислити великими тональними масивами, що автоматично підвищило силуетну виразність та цілісність їхніх проєктних рішень.

Порівняльний аналіз результатів навчальної діяльності студентів продемонстрував здатність легко переключатися з аналізу конструктивної логіки об'єкта на передачу його фактурних чи просторових якостей, гнучко адаптуючи графічну мову під нові умови. Таким чином, алгоритм вибору інструментарію виступив не просто як сукупність технічних правил, а як дієвий педагогічний чинник, що перетворив скетчинг на динамічне середовище для

безперешкодного творчого самовираження та інтелектуального пошуку майбутнього дизайнера.

Зіставлення результатів дослідження з традиційними підходами у художній освіті виявляє суттєву концептуальну різницю у трактуванні ролі графічних матеріалів. Класична академічна школа зазвичай орієнтована на тривале, послідовне освоєння технічних властивостей кожного окремого матеріалу, де вибір інструмента підпорядкований канонам реалістичного відтворення дійсності. Натомість у сучасних закордонних методиках дизайн-проектування акцент часто зміщується у бік повної свободи самовираження та інтуїтивного пошуку, що іноді призводить до хаотичності графічної мови студентів. Запропонована ж у нашому дослідженні методика пропонує інтегративний шлях, де вибір графічного засобу розглядається не як технічна чи суто естетична дія, а як свідомий когнітивний крок, що безпосередньо керує логікою композиційного мислення. Це дозволяє поєднати конструктивну дисципліну дизайну з експресією образотворчого мистецтва.

Важливим вектором дискусії є феномен свідомого обмеження інструментарію як штучного стимулу для активізації композиційного пошуку. Практика доводить, що надлишок доступних графічних засобів часто дезорієнтує майбутнього дизайнера, спонукаючи його ховатися за другорядними деталями та декоративними ефектами. Коли ж алгоритм ставить студента в жорсткі рамки – наприклад, вимагає вирішити складне просторове завдання за допомогою лише одного широкого маркера чи експресивного пензля – це змушує його відмовитися від звичного лінійного копіювання. За таких умов студент вимушений оперувати великими масами, силуетами та тональними контрастами, що парадоксальним чином вивільняє творчу уяву та активізує пошук нестандартних композиційних формул. Таким чином, обмеження виступає не бар'єром, а каталізатором креативності, який змушує шукати нові виразні можливості у межах мінімального графічного ресурсу.

Водночас упровадження чіткої матриці прийняття рішень актуалізує питання межі між раціональним моделюванням та інтуїтивним мистецьким вираженням. Головна перевага алгоритмізації полягає в тому, що вона структурує мислення початківця, знімає когнітивне перевантаження на етапі старту та дає зрозумілий інструмент для подолання творчого ступору. Проте існує реальний ризик того, що надмірне захоплення покроковими схемами може перетворити живий процес скетчингу на сухе, механічне виконання інструкцій, позбавляючи малюнок індивідуального авторського почерку та випадкових художніх знахідок, які часто є найціннішими в ескізі. Оптимальним розв'язанням цієї дилеми є розуміння алгоритму не як незмінної догми, а як динамічного трампліна. Системний вибір матеріалу має задавати міцний композиційний каркас на перших етапах роботи, після чого логіка повинна поступатися місцем творчій інтуїції, дозволяючи дизайнеру вільно експериментувати з живою пластикою матеріалу на стадії завершення концепту.

Проведене дослідження дозволяє зробити висновок, що розробка та впровадження системного алгоритму вибору графічних засобів у скетчингу є дієвим педагогічним чинником розвитку композиційної гнучкості майбутнього дизайнера. Доведено, що свідоме підпорядкування вибору художніх матеріалів характеру форми та архітектоніці об'єкта

суттєво підвищує варіативність мислення студентів. Замість хаотичного перебору інструментів майбутні спеціалісти отримують логічний інструмент перед проєктного аналізу, який позбавляє їх страху перед композиційним пошуком, розкріпає художній рух та значно пришвидшує генерацію оригінальних ідей. Алгоритмічний підхід до ескізування дозволяє перевести графічну діяльність із площини суто інтуїтивного, механічного малювання у площину усвідомленого проєктного мислення, де обмеження виразних засобів стає стимулом для пошуку нестандартних пластичних рішень.

З метою ефективного впровадження отриманих результатів у педагогічну практику розроблено низку практичних рекомендацій щодо інтеграції запропонованого алгоритму в освітній процес. Зокрема, розроблену матрицю прийняття рішень доцільно включити до навчальних програм дисциплін художньо-проєктного циклу, таких як «Рисунок», «Скетчинг» та «Композиція».

Перспективи подальших наукових пошуків у цьому напрямі вбачаються в дослідженні інтегративних процесів, що відбуваються на стику традиційних та новітніх технологій. Особливого значення набуває вивчення взаємодії аналогового скетчингу з цифровими інструментами візуалізації, зокрема графічними планшетами та спеціалізованим програмним забезпеченням. Осмислення того, як алгоритм вибору традиційних матеріалів може бути адаптований до цифрового середовища (наприклад, через налаштування та свідомий вибір цифрових пензлів чи текстур), дозволить створити цілісну, наскрізну методику розвитку композиційної гнучкості дизайнерів, адаптовану до сучасних вимог.

Список використаних джерел

1. Гольдшмідт Г. Діалектика ескізування. Журнал досліджень креативності. 1991. Т. 4, № 2. С. 123–143. DOI: <https://doi.org/10.1080/10400419109534381>.
2. Кросс Н. Природний інтелект у дизайні. Design Studies. 1999. Vol. 20, No. 1. P. 25–39. DOI: [https://doi.org/10.1016/S0142-694X\(98\)00026-X](https://doi.org/10.1016/S0142-694X(98)00026-X).
3. Пейдж М. Ефективність методів навчання, використовуваних у педагогіці графічного дизайну в аналогових та цифрових освітніх системах / пер. з англ. ResearchGate. 2016. URL: https://www.researchgate.net/publication/292552549_The_Effectiveness_of_Teaching_Methods_Used_in_Graphic_Design_Pedagogy_in_Both_Analogue_and_Digital_Education_Systems (дата звернення: 06.10.2026).
4. Тверські Б. Що ескізи говорять про мислення? / пер. з англ. Proceedings of the AAAI Spring Symposium on Sketch Understanding. Palo Alto, California : AAAI Press, 2002. P. 148–151. URL: https://www.researchgate.net/publication/2541825_What_do_Sketches_say_about_Thinking (дата звернення: 06.10.2026).

*Авербах Михайло, кандидат архітектури,
доцент кафедри інноваційних технологій у дизайні архітектурного середовища;
Міськова Вероніка, магістрантка 1 курсу
Національний університет міського господарства ім. М.О. Бекетова*

АРХІТЕКТУРНИЙ РИСУНОК У КОНТЕКСТІ МУЛЬТИСЕНСОРНОГО ПРОЄКТУВАННІ ПРОСТОРУ

Анотація. У статті досліджено роль архітектурного рисунку в системі мультисенсорного проектування простору. Обґрунтовано актуальність переходу від традиційного візуально орієнтованого підходу до комплексного формування архітектурного середовища з урахуванням зорових, тактильних, акустичних та емоційних аспектів сприйняття. Визначено значення архітектурного рисунку як інструменту не лише фіксації просторових рішень, але й формування образу, атмосфери та емоційного стану середовища. Проаналізовано наукові підходи до дослідження візуального сприйняття й мультисенсорного досвіду в архітектурі та виявлено недостатню розробленість питання інтеграції архітектурного рисунку у цей процес. Розглянуто основні проблеми, методи та засоби використання рисунку для моделювання сенсорних характеристик простору, зокрема передачі світла, фактури, масштабу та атмосфери середовища. Обґрунтовано доцільність поєднання традиційних графічних технік із цифровими інструментами для створення комплексного, людиноорієнтованого архітектурного середовища. Доведено, що архітектурний рисунок виступає не лише засобом візуалізації, а й інструментом аналізу, інтерпретації та формування цілісного просторового досвіду.

Ключові слова: *архітектурний рисунок, мультисенсорне проектування, архітектурне середовище, сенсорне сприйняття, просторовий досвід, візуальні засоби, цифрові технології*

Сучасна архітектура переходить від суто функціонального проектування до формування комплексного, людиноорієнтованого середовища. У цьому контексті особливого значення набуває мультисенсорний підхід, що враховує не лише візуальні, а й тактильні, акустичні та емоційні аспекти сприйняття простору. Водночас візуальні засоби залишаються основою формування його образу, визначаючи композицію, масштаб і естетику.

Архітектурний рисунок виступає ключовим інструментом проектування, який дозволяє не лише фіксувати просторові рішення, але й передавати атмосферу та характер середовища, закладаючи основу його сенсорного сприйняття. Однак у сучасній практиці спостерігається зниження його ролі через поширення цифрових технологій, що призводить до недостатньої уваги до образного та емоційного аспектів на ранніх етапах проектування.

У зв'язку з цим актуальним є визначення ролі архітектурного рисунку в системі мультисенсорного проектування та дослідження його потенціалу як інструменту інтеграції візуальних і сенсорних характеристик середовища. Питання взаємозв'язку архітектурного

рисунку та сприйняття простору розглядається у працях багатьох зарубіжних дослідників. Зокрема, Kevin Lynch у своїй роботі підкреслює важливість формування візуального образу середовища як основи його сприйняття та орієнтації людини у просторі [1]. Його підхід акцентує увагу на ролі графічних та образних засобів у створенні цілісного уявлення про архітектурний простір.

Значний внесок у дослідження феноменології сприйняття архітектури зробив Christian Norberg-Schulz, який розглядає архітектурний простір як носій смислів і емоційного досвіду [2]. У цьому контексті архітектурний рисунок виступає інструментом передачі не лише форми, але й атмосфери середовища.

У сучасних дослідженнях мультисенсорного підходу до проєктування важливе місце займають праці Juhani Pallasmaa, який критикує домінування візуального сприйняття в архітектурі та підкреслює необхідність залучення всіх органів чуття у процесі формування простору [3]. Його ідеї розширюють розуміння ролі архітектурного рисунку як інструменту, що може передавати сенсорні якості середовища.

Окремий напрям досліджень пов'язаний із вивченням мультисенсорного досвіду в архітектурі. Зокрема, сучасні наукові праці доводять, що візуальні засоби є базовими, але повинні доповнюватися іншими сенсорними компонентами для створення повноцінного просторового досвіду [4]. У цьому контексті архітектурний рисунок розглядається як початковий етап формування такого досвіду.

Крім того, сучасні емпіричні дослідження, зокрема із застосуванням цифрових технологій аналізу сприйняття, підтверджують важливість візуальних характеристик простору у формуванні поведінки та емоційного стану людини [5]. Це свідчить про необхідність поєднання традиційних засобів, таких як рисунок, із сучасними підходами до проєктування.

Разом із тим, аналіз наукових джерел показує, що питання ролі архітектурного рисунку у системі мультисенсорного проєктування залишається недостатньо дослідженим. Зокрема, потребує подальшого вивчення його потенціал як інструменту інтеграції візуальних та інших сенсорних характеристик середовища на ранніх етапах проєктування.

Проблеми, методи та засоби архітектурного рисунку в мультисенсорному проєктуванні простору

У сучасній архітектурній практиці спостерігається домінування візуально орієнтованого підходу до формування простору, що часто обмежує повноцінне сприйняття середовища. Архітектурний рисунок, традиційно спрямований на передачу форми, пропорцій та композиції, не завжди здатен відобразити комплексний сенсорний досвід людини. Недостатня увага до тактильних, акустичних та емоційних характеристик простору призводить до створення середовища, яке є функціональним, але позбавленим глибини сприйняття. Крім того, існує проблема розриву між традиційними графічними методами та сучасними цифровими технологіями, що ускладнює інтеграцію мультисенсорного підходу у процес проєктування.

Для подолання зазначених проблем застосовуються різноманітні методи, що спрямовані на розширення функцій архітектурного рисунку (рис.1.1).

До них належать аналітичний метод, який дозволяє дослідити простір через вивчення світла, тіні, текстур і матеріалів; асоціативно-образний метод, що передбачає передачу емоційного стану середовища через графічні засоби; а також експериментальний підхід, який включає використання різних технік і матеріалів для моделювання сенсорного досвіду. Важливу роль відіграє також інтеграція ручного рисунку з цифровими інструментами, що дозволяє більш точно відтворювати параметри простору та його вплив на людину.

Характеристика	 Мета	 Підхід
Аналітичний метод	Дослідження простору через світло, тінь, текстури, матеріали	Вивчення світла, тіні, текстур, матеріалів
Асоціативно-образний метод	Передача емоційного стану середовища через графічні засоби	Передача емоційного стану через графіку
Експериментальний підхід	Моделювання сенсорного досвіду за допомогою різних технік і матеріалів	Використання різних технік і матеріалів
Інтеграція ручного рисунку з цифровими інструментами	Точне відтворення параметрів простору та його впливу на людину	Інтеграція ручного рисунку з цифровими інструментами

Рис.1.1. Методи розширення функцій архітектурного рисунку

Засоби архітектурного рисунку у контексті мультисенсорного проєктування включають широкий спектр графічних прийомів і технік. До основних належать варіації лінії, тону, фактури та кольору, які дозволяють передати не лише форму, але й матеріальність та атмосферу простору. Використання світлотіньових контрастів сприяє відображенню освітлення і глибини середовища, тоді як штрихування та текстурні елементи допомагають передати тактильні властивості матеріалів. Додатково застосовуються колажні техніки, схематичні зображення та діаграми, що дозволяють інтегрувати різні сенсорні характеристики в єдину систему представлення проєктного рішення.

Таким чином, архітектурний рисунок у мультисенсорному проектуванні трансформується з інструменту фіксації форми у засіб комплексного осмислення простору, що враховує як візуальні, так і інші аспекти людського сприйняття.

Відображення сенсорних характеристик простору засобами архітектурного рисунку

Відображення світла, фактури та масштабу

Одним із ключових завдань архітектурного рисунку є передача базових характеристик простору, серед яких особливе місце займають світло, фактура та масштаб. Світло виступає основним формотворчим елементом, що визначає сприйняття об'єму, глибини та структури середовища. За допомогою світлотіньових градацій, контрастів та напрямку освітлення у рисунку моделюється просторовість і створюється відчуття реальної присутності в середовищі.

Фактура матеріалів передається через різноманітні графічні прийоми – штрихування, крапкування, варіювання товщини лінії, що дозволяє відобразити тактильні властивості поверхонь. Це сприяє формуванню не лише візуального, але й уявного дотику до простору. Масштаб, у свою чергу, визначається через співвідношення елементів, введення фігури людини, предметного середовища або деталей, що дозволяє глядачеві адекватно оцінити розміри та пропорції архітектурного об'єкта.

Передача атмосфери та емоційного стану середовища

Архітектурний рисунок здатен виходити за межі технічного зображення і виступати засобом передачі атмосфери простору. Через вибір композиції, характер лінії, ступінь деталізації та тональність формується емоційне забарвлення середовища.

Важливим є також використання асоціативних образів, що підсилюють емоційне сприйняття простору. У цьому контексті архітектурний рисунок стає не лише засобом фіксації, але й інтерпретації середовища, відображаючи його психологічний та естетичний вплив на людину.

Використання графічних засобів для моделювання сенсорного досвіду

Сучасний підхід до архітектурного рисунку передбачає його використання як інструменту моделювання комплексного сенсорного досвіду. Графічні засоби дозволяють не лише передати зорові характеристики, але й умовно відобразити інші аспекти сприйняття – акустику, температуру, рух повітря, ритм простору. Це досягається шляхом застосування схем, діаграм, умовних позначень, а також експериментальних технік зображення.

В цілому, поєднання традиційного рисунку з цифровими технологіями розширює можливості відтворення сенсорних якостей середовища через багатозарові зображення, кольорові акценти та графічні символи. У результаті дослідження встановлено, що архітектурний рисунок є не лише засобом передачі просторово-композиційних характеристик, а й інструментом аналізу та моделювання світлових, матеріальних і масштабних параметрів середовища.

Водночас доведено, що лише візуального підходу недостатньо для створення повноцінного архітектурного простору. Сучасне проектування потребує врахування зорових, тактильних, акустичних та емоційних аспектів сприйняття. У цьому контексті

архітектурний рисунок стає засобом інтеграції мультисенсорних характеристик і формування цілісного просторового досвіду. А подальший розвиток архітектурного рисунку в контексті мультисенсорного проектування відкриває нові можливості для формування якісного просторового середовища, що відповідає сучасним потребам суспільства.

Список використаних джерел

1. Lynch K. *The Image of the City*. Cambridge (MA): MIT Press, 1960.
2. Norberg-Schulz C. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli, 1980.
3. Pallasmaa J. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: Wiley, 2012.
4. Spence C. *Senses of place: architectural design for the multisensory mind* // *Cognitive Research: Principles and Implications*. 2020.
5. Lisińska-Kuśnierz M., Krupa M. *Suitability of eye tracking in assessing the visual perception of architecture* // *Buildings*. 2020. Vol. 10, № 2.

АРХІТЕКТУРНИЙ РИСУНОК: ПРОБЛЕМИ, МЕТОДИ, ЗАСОБИ

У статті розглянуто роль архітектурного рисунка як важливого інструмента професійної підготовки архітектора та засобу візуальної комунікації у проєктній діяльності. Проаналізовано основні проблеми сучасного архітектурного рисунка в умовах цифровізації освіти та проєктування. Визначено методи формування професійних навичок рисунка, охарактеризовано традиційні та сучасні засоби графічного відображення архітектурних форм. Особливу увагу приділено поєднанню академічного рисунка з цифровими технологіями у процесі підготовки майбутніх архітекторів.

Ключові слова: архітектурний рисунок, графіка, архітектурна освіта, академічний рисунок, цифрові технології, композиція, візуалізація, архітектурне проєктування.

Постановка проблеми. Архітектурний рисунок є невід'ємною складовою професійної діяльності архітектора, оскільки забезпечує візуалізацію просторових ідей, формування композиційного мислення та розвиток художньо-конструктивних навичок. Упродовж століть рисунок був основним засобом передачі архітектурного задуму та інструментом творчого пошуку. Однак сучасний етап розвитку архітектури характеризується активним впровадженням цифрових технологій, комп'ютерного моделювання та автоматизованих систем проєктування, що суттєво змінює підходи до архітектурної графіки.

У зв'язку з цим виникає проблема збереження ролі академічного рисунка у професійній підготовці архітекторів. З одного боку, цифрові засоби дозволяють швидко створювати точні моделі та візуалізації, а з іншого — існує ризик втрати навичок просторового мислення, ручної графіки та творчої інтерпретації форми. Актуальність теми полягає у необхідності визначення ефективних методів і засобів навчання архітектурному рисунку в умовах поєднання традиційних та цифрових технологій.

Аналіз джерел. Проблематика архітектурного рисунка широко висвітлюється у працях вітчизняних та зарубіжних науковців. Значний внесок у розвиток теорії академічного рисунка зробили дослідники мистецької освіти, які розглядали рисунок як основу формування художнього мислення та професійної культури архітектора.

У працях, присвячених архітектурній освіті, наголошується, що рисунок сприяє розвитку просторової уяви, відчуття пропорцій, масштабу та композиції. Дослідники підкреслюють важливість натурного рисунка як методу вивчення архітектурної форми та середовища. Разом із тим сучасні автори акцентують увагу на інтеграції цифрових технологій у навчальний процес, використанні графічних планшетів, програм тривимірного моделювання та цифрового скетчингу.

Незважаючи на значну кількість досліджень, проблема оптимального поєднання традиційних методів рисунка із сучасними цифровими засобами залишається недостатньо

вивченою. Це потребує подальшого аналізу методичних підходів до викладання архітектурного рисунка у закладах вищої освіти.

Архітектурний рисунок виконує декілька важливих функцій: аналітичну, комунікативну, творчо-пошукову та презентаційну. Він є способом фіксації ідеї, аналізу просторової структури об'єкта та передачі авторського задуму. Через рисунок архітектор досліджує взаємозв'язок форми, конструкції та простору.

У процесі навчання архітектурний рисунок сприяє розвитку професійного бачення, уміння працювати з перспективою, світлотінню та пластикою форми. Важливим аспектом є формування композиційного мислення, що дозволяє студентам гармонійно організовувати архітектурний простір.

Особливе значення має швидкий ескізний рисунок — скетч, який допомагає оперативно фіксувати творчі ідеї. Саме ескізування часто стає початковим етапом архітектурного проектування та основою подальшої цифрової розробки проекту.

Однією з головних проблем сучасної архітектурної освіти є зниження уваги до академічного рисунка через домінування цифрових технологій. Багато студентів надають перевагу комп'ютерному моделюванню, уникаючи тривалого процесу формування навичок ручної графіки.

Іншою проблемою є скорочення навчальних годин, відведених на художню підготовку у вищих навчальних закладах. Це ускладнює формування базових професійних навичок та негативно впливає на рівень просторового мислення студентів.

Також актуальною є проблема адаптації традиційних методик до сучасних освітніх умов. Викладачам необхідно поєднувати академічні принципи рисунка з інноваційними технологіями, забезпечуючи комплексний підхід до підготовки майбутніх архітекторів.

Методи сучасного архітектурного рисунка.

Методологія архітектурного рисунка сьогодні еволюціонує від суто академічного копіювання натури до проектно-аналітичного моделювання. Можна виділити три основні методичні підходи:

Аналітично-тектонічний метод. Рисунок використовується для виявлення конструктивної суті об'єкта. Наприклад, при зображенні двоповерхового житлового будинку або громадської споруди, рисунок не просто фіксує фасад, а розкриває внутрішню структуру: взаємозв'язок несучих стін, колон, перекриттів та вітражного скління. Особливе місце тут посідає використання диметричної проекції, яка дозволяє наочно показати об'ємно-просторову схему без перспективних спотворень, що критично важливо для інженерного розуміння архітектурної форми.

Концептуально-евристичний метод (Ескізування). Це метод швидкого генерування ідей («brainstorming» на папері). Тут важлива не академічна точність, а експресія лінії, здатність плями чи штриха передати тектонічний натяк. Особливо ефективний цей метод при проектуванні об'єктів у стилі ландшафтно́ї або еко-архітектури, де форма споруди (наприклад, пляжного павільйону чи рекреаційного навісу) має органічно вписуватися в природне середовище, повторюючи пластику рельєфу, хвиль чи рослинності.

Гібридно-комбінований метод. Полягає у паралельному використанні аналогових та цифрових технік. Архітектор виконує первинний ескіз олівцем або лінером на папері, сканує

його, а потім деталізує у графічних редакторах або використовує як підкладку для тривимірного моделювання. Окремим напрямом є цифровий живопис та графіка (Digital Painting) за допомогою стилуса, що повністю відтворює текстуру класичних матеріалів — акварелі, вугілля, пастелі, але з перевагами цифрового шарування та редагування.

Традиційними засобами архітектурного рисунка є олівець, туш, вугілля, акварель, маркери та папір різної фактури. Ці матеріали забезпечують різноманітність графічних прийомів і дозволяють передавати пластичність та атмосферу архітектурного середовища.

Сучасні цифрові засоби включають графічні планшети, програми для двовимірного та тривимірного моделювання, а також системи автоматизованого проектування. Цифровий рисунок значно розширює можливості архітектора, забезпечуючи швидкість редагування, точність побудови та інтеграцію з іншими етапами проектування.

Водночас ручний рисунок не втрачає своєї актуальності, оскільки саме він сприяє розвитку індивідуального стилю та творчої свободи архітектора. Оптимальним є поєднання традиційних і цифрових засобів у єдиному навчальному та творчому процесі.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Архітектурний рисунок залишається важливим інструментом професійної діяльності архітектора та необхідною складовою фахової підготовки. Незважаючи на активний розвиток цифрових технологій, академічний рисунок не втрачає свого значення, оскільки формує просторове мислення, художню культуру та творчі навички.

Основними проблемами сучасного архітектурного рисунка є зменшення ролі ручної графіки, скорочення навчального часу та необхідність адаптації традиційних методик до цифрового середовища. Ефективне вирішення цих проблем можливе через інтеграцію академічного рисунка з сучасними комп'ютерними технологіями.

Перспективи подальших досліджень полягають у розробці нових методичних підходів до викладання архітектурного рисунка, вивченні впливу цифрових технологій на професійне мислення архітектора та пошуку оптимального балансу між традиційними й інноваційними засобами графічної візуалізації.

Список використаних джерел

1. Ching F. D. K. *Design Drawing*. — Hoboken : John Wiley & Sons, 2020. — 352 p.
2. Edwards B. *Understanding Architecture Through Drawing*. — London : Taylor & Francis, 2014. — 272 p.
3. Pallasmaa J. *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. — Chichester : Wiley, 2009. — 160 p.
4. Zevi B. *Architecture as Space: How to Look at Architecture*. — New York : Da Capo Press, 1993. — 284 p.
5. Лінч К. *Образ міста / Кевін Лінч*. — Київ : Основи, 2019. — 192 с.
6. Чінг Ф. *Архітектура: форма, простір, порядок / Френсіс Д. К. Чінг*. — Київ : Основи, 2018. — 432 с.

АРХІТЕКТУРНИЙ РИСУНОК ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТІВ

Анотація. У статті розглянуто роль архітектурного рисунку як ключового інструменту формування об'ємно-просторового мислення студентів архітектурних спеціальностей. Проаналізовано специфіку архітектурного рисунку у порівнянні з академічним, визначено його функції у процесі професійної підготовки. Особливу увагу приділено методичним підходам до навчання архітектурного рисунку, що сприяють розвитку просторового бачення, конструктивного мислення та здатності до візуалізації проєктних ідей. Наведено приклади навчальних завдань, які активізують аналітичні та творчі здібності студентів.

Ключові слова: архітектурний рисунок, об'ємно-просторове мислення, професійна підготовка, архітектурна освіта, візуалізація, навчальний процес.

Abstract. This article examines the role of architectural drawing as a key tool in developing spatial thinking among architecture students. It analyzes the specific characteristics of architectural drawing in comparison to academic drawing and identifies its functions in the professional training process. Particular attention is paid to methodological approaches to teaching architectural drawing that promote the development of spatial vision, constructive thinking, and the ability to visualize design ideas. Examples of educational tasks that stimulate students' analytical and creative abilities are provided.

Keywords: architectural drawing, spatial thinking, professional training, architectural education, visualization, educational process.

Постановка проблеми. У сучасній архітектурній освіті особливої актуальності набуває питання формування об'ємно-просторового мислення студентів. Це зумовлено як ускладненням архітектурних задач, так і активним впровадженням цифрових технологій у проєктування. Попри широке використання комп'ютерних програм, фундаментальні навички просторового мислення залишаються базою професійної компетентності архітектора.

Одним із ключових засобів формування таких навичок є архітектурний рисунок. Проте в освітній практиці нерідко спостерігається підміна його академічним рисунком, орієнтованим переважно на передачу зовнішньої форми та тональних відношень. Це призводить до недостатнього розвитку конструктивного та просторового мислення студентів.

Таким чином, виникає потреба у переосмисленні ролі архітектурного рисунку як інструменту не лише зображення, а й мислення.

Аналіз джерел. Проблематика формування об'ємно-просторового мислення студентів архітектурних спеціальностей та роль рисунку в цьому процесі активно досліджується у сучасній науковій літературі.

Зокрема, у праці О. С. Білогородської розглядається значення академічного рисунку як базового компоненту художньої підготовки майбутніх архітекторів. Автор підкреслює його роль у розвитку спостережливості, відчуття пропорцій та світлотіньових відношень, що є фундаментом для подальшого професійного зростання [1, с. 30].

Питання трансформації підходів до навчання архітекторів у сучасних умовах розкриває Ю. Валюк, акцентуючи увагу на необхідності синтезу традиційних і новітніх методик мистецької освіти. Автор зазначає, що сучасна підготовка повинна виходити за межі академічного копіювання та орієнтуватися на розвиток аналітичного й проєктного мислення.

Важливий аспект дослідження просторового мислення представлений у роботі Л. В. Карпюк та Н. О. Давіденко, де підкреслюється взаємозв'язок графічних дисциплін із формуванням здатності студентів до оперування тривимірними формами. Дослідники доводять, що саме через графічну діяльність відбувається розвиток уяви та конструктивного мислення.

Ю. Г. Ларіонов аналізує досвід образотворчої підготовки студентів-архітекторів та звертає увагу на необхідність поєднання традиційних академічних підходів із інноваційними методами навчання, що відповідають сучасним вимогам архітектурної практики.

У роботі І. Лугової та С. Демченко рисунок розглядається як важливий етап становлення професійного мислення студента-архітектора. Автори підкреслюють його роль у формуванні навичок аналізу форми, простору та композиції.

Особливу увагу ролі ескізування як інструменту проєктування приділяє Рафаель Соуза Сантос, який розглядає архітектурний скетч як ефективний засіб генерації та фіксації ідей на ранніх етапах проєктного процесу. Водночас у дослідженні О. А. Сташук акцентується значення академічного рисунку в умовах сучасної мистецької освіти, що підкреслює його фундаментальну роль, але водночас вказує на необхідність його переосмислення в контексті професійної підготовки [7, с. 61].

Таким чином, аналіз наукових джерел свідчить про те, що, незважаючи на значну увагу до академічного рисунку, сучасні дослідження дедалі більше акцентують необхідність розвитку архітектурного рисунку як інструменту формування просторового та проєктного мислення. Проте питання методики інтеграції цих підходів у навчальному процесі залишається недостатньо розкритим, що й обумовлює актуальність даного дослідження.

Виклад основного матеріалу. Архітектурний рисунок відрізняється від академічного передусім своєю спрямованістю. Якщо академічний рисунок орієнтований на передачу натури, то архітектурний — на її аналіз, трансформацію та інтерпретацію. Основними характеристиками архітектурного рисунку є: конструктивність, узагальнення форми, акцент на просторових зв'язках, функціональність зображення [4].

Рисунок у цьому контексті виступає не як кінцевий результат, а як інструмент мислення, що дозволяє досліджувати форму, простір і структуру об'єкта.

Об'ємно-просторове мислення є здатністю уявляти, аналізувати та трансформувати тривимірні форми. Для архітектора ця навичка є базовою, оскільки проєктування передбачає роботу з простором, об'ємом і їх взаємодією. Формування такого мислення

потребує: переходу від площинного зображення до об'ємного уявлення; розуміння конструктивної будови форми; вміння оперувати складними просторовими структурами [3].

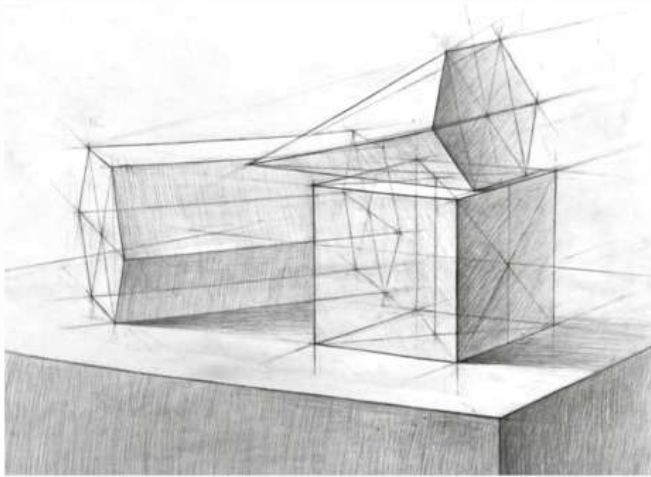


Рис. 1. Конструктивний аналіз форми з подальшим ускладненням до архітектурних форм

Архітектурний рисунок є ефективним засобом розвитку цих здібностей, оскільки поєднує візуальне сприйняття з аналітичним мисленням.

У процесі викладання доцільно використовувати завдання, спрямовані на розвиток просторового мислення:

1. Конструктивний аналіз форми. Студенти виконують рисунки простих геометричних тіл із подальшим ускладненням до архітектурних форм. Основна увага приділяється не деталізації, а розумінню конструкції (рис. 1).

2. Трансформація об'єкта. Завдання передбачають зміну форми (деформація, масштабування, комбінування), що стимулює уяву та просторове мислення (рис. 2).

3. Рисунок по пам'яті та уяві. Цей вид роботи сприяє переходу від копіювання до самостійного мислення (рис. 3).

4. Архітектурний скетч. Швидкі замальовки дозволяють фіксувати ідеї та розвивають здатність до узагальнення (рис. 4).

Академічний рисунок залишається важливою основою, оскільки формує навички спостереження, відчуття пропорцій та світлотіні [1]. Однак без переходу до архітектурного рисунку ці навички залишаються недостатніми для професійної діяльності. Ефективна підготовка передбачає: використання академічного рисунку як бази; поступовий перехід до архітектурного мислення; інтеграцію аналітичних і творчих підходів

Сучасний етап розвитку архітектурної освіти характеризується активним впровадженням цифрових технологій у процес проектування. Використання програм тривимірного моделювання, параметричного дизайну та візуалізації значно розширює можливості архітектора, однак водночас актуалізує питання збереження базових інструментів професійного мислення, серед яких провідне місце посідає архітектурний рисунок [2].

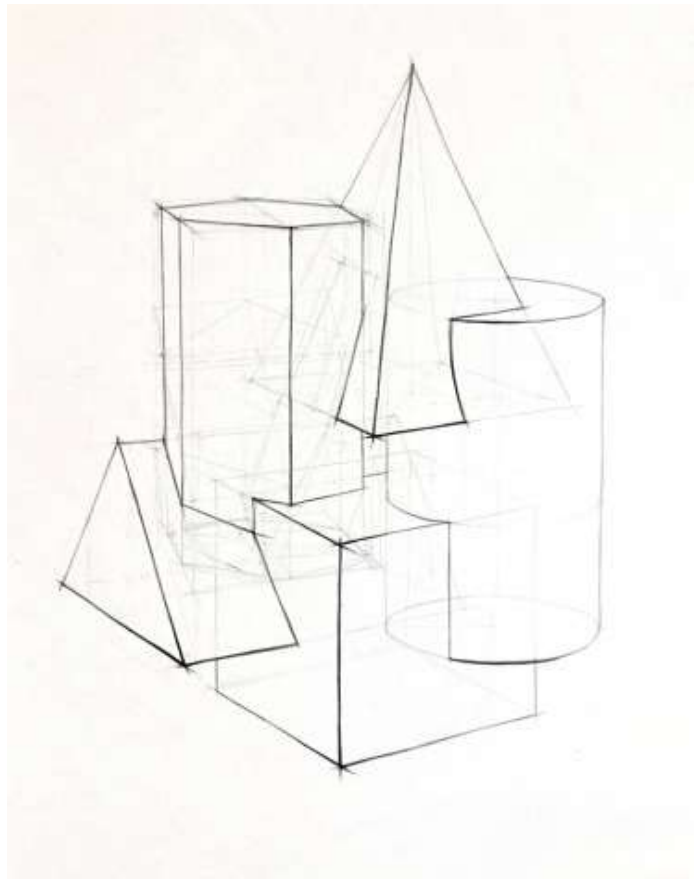


Рис. 2. Трансформація форм, комбінування

Попри високий рівень розвитку цифрових засобів, вони переважно орієнтовані на етапи деталізації, моделювання та презентації проєкту. Натомість початкові стадії формування архітектурної ідеї потребують швидких, гнучких та інтуїтивних інструментів, якими виступає ручний рисунок. Саме архітектурний скетч дозволяє оперативно фіксувати задум, варіювати композиційні рішення та досліджувати просторові взаємозв'язки без технічних обмежень [6].



Рис. 3. Рисунок по пам'яті та уяві



Рис. 4. Архітектурний скетч

Важливо підкреслити, що архітектурний рисунок виконує не лише зображувальну, а й когнітивну функцію. У процесі виконання рисунку відбувається одночасна робота сприйняття, аналізу та синтезу форми, що сприяє формуванню об'ємно-просторового мислення. На відміну від цифрових інструментів, які часто автоматизують побудову форми, ручний рисунок змушує студента усвідомлювати конструкцію об'єкта, його пропорції та логіку побудови.

У цьому контексті архітектурний рисунок виступає своєрідним "мостом" між уявою та цифровою моделлю. Він дозволяє сформувати первинну ідею, яка в подальшому уточнюється та розвивається за допомогою комп'ютерних засобів. Таким чином, рисунок не конкурує з цифровими технологіями, а інтегрується з ними, забезпечуючи більш глибоке розуміння проектного процесу.

Крім того, архітектурний рисунок сприяє розвитку індивідуального стилю мислення та графічної мови архітектора. Уніфікованість цифрових інструментів часто призводить до стандартизації візуальних рішень, тоді як рисунок дозволяє зберігати авторську виразність і варіативність підходів.

Особливого значення архітектурний рисунок набуває у навчальному процесі, оскільки формує у студентів здатність до швидкої візуалізації ідей, аналітичного мислення та самостійного прийняття рішень. Використання рисунку на ранніх етапах навчання створює основу для ефективного опанування цифрових інструментів, оскільки забезпечує розуміння принципів формоутворення та просторової організації.

Висновки та перспективи подальших досліджень. У процесі дослідження доведено, що архітектурний рисунок є важливим інструментом формування об'ємно-просторового мислення студентів, що лежить в основі професійної діяльності архітектора. Його специфіка полягає у поєднанні аналітичного та творчого підходів до зображення, що дозволяє використовувати рисунок як засіб мислення.

Визначено, що ефективність навчання значною мірою залежить від правильної методики, яка передбачає перехід від академічного рисунку до архітектурного, а також використання завдань, спрямованих на розвиток просторової уяви.

Перспективи подальших досліджень полягають у розробці інтегрованих методик навчання рисунку, вивченні впливу цифрових технологій на формування просторового мислення, аналізі взаємодії традиційних і сучасних засобів візуалізації.

Список використаних джерел

1. Білогородська, О. С. (2015). Навчальний академічний рисунок в системі художньої підготовки архітекторів. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 17: Теорія і практика навчання та виховання, 26, 29–33. <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/31667>
2. Валюк Ю. Сучасні методології навчання архітекторів-художників: синтез теорії та методики мистецької освіти. Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 69. Т. 1. С. 279–284. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-1-40>

3. Карпюк Л. В., Давіденко Н. О. Просторове мислення студентів при вивченні графічних дисциплін. Вісник Східноукраїнського національного університету ім. В. Даля. 2022. №2(272). С. 23–28. <https://doi.org/10.33216/1998-7927-2022-272-2-23-28>
4. Ларіонов Ю. Г. Образотворча підготовка студентів-архітекторів: досвід та новації. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2017. Вип. 17. С. 75–79. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/opac/search.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Tnvakho%5F2017%5F1%5F15%2Epdf
5. Лугова І., Демченко С. Рисунок в рамках становлення студента архітектора. Збірник наукових праць за матеріалами VI-VII Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів, молодих учених і науково-педагогічних працівників «Архітектурний рисунок у контексті професійної освіти». 2023. С. 98–103. URL: <https://reposit.nupp.edu.ua/bitstream/PolNTU/12647/1/%D0%97%D0%91%D0%86%D0%A0%D0%9D%D0%98%D0%9A%20%D0%90%D0%A0%D0%A5%D0%86%D0%A2%D0%95%D0%9A%D0%A2%D0%A3%D0%A0%D0%9D%D0%98%D0%99%20%D0%A0%D0%98%D0%A1%D0%A3%D0%9D%D0%9E%D0%9A%20%D0%A3%20%D0%9A%D0%9E%D0%9D%D0%A2%D0%95%D0%9A%D0%A1%D0%A2%D0%86%20%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%A4%D0%95%D0%A1%D0%86%D0%99%D0%9D%D0%9E%D0%87%20%D0%9E%D0%A1%D0%92%D0%86%D0%A2%D0%98%202023.pdf>
6. Рафаель Соуза Сантос. Ескізування як інструмент для проєктування в архітектурній освіті. Дослідження архітектурних зображень. 2020. 1(1). С. 132–140. <https://journals.ap2.pt/index.php/ais/article/view/18>
7. Сташук О.А. Академічний рисунок в контексті сучасної мистецької освіти. Актуальні питання культурології. 2023. Вип. 22. С. 59-64. <http://repository.rshu.edu.ua/id/eprint/14366>

*Савченко Тетяна, кандидат архітектури, старша викладачка;
Макуха Олена, старша викладачка кафедри містобудування та архітектури;
Большот Валерія, студентка 1 курсу
Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»*

ВІТРАЖ У АРХІТЕКТУРНОМУ ПРОСТОРИ: ВІД ІСТОРИЧНИХ ТРАДИЦІЙ ДО СУЧАСНОГО ІНТЕР'ЄРУ

Анотація. Стаття присвячена виявленню ролі вітражів у формуванні інтер'єрів та їхній вплив на емоційне сприйняття простору людиною. Розглянуто історичні етапи розвитку мистецтва вітражу, особливості його використання в архітектурі. Досліджено основні типи та художнє значення орнаментальних мотивів вітражних композицій. Проаналізовано функції вітражів в сучасних інтер'єрах.

Ключові слова: вітраж, інтер'єр, художні стилі, емоційне сприйняття, архітектурне середовище.

Постановка проблеми. Вітраж - панно зі скла, яке пропускає через себе світло, або ж - декоративна, орнаментна композиція в дверному або віконному отворі. У вітража є одна особлива властивість: його краса накладає вуаль оригінальності і таємничої неповторності на всю будову. На сьогоднішній день слово «вітраж» в будівельній практиці все частіше використовують, як визначення часткового або цілковитого оформлення фасаду будівлі. Вітражі не лише виконують декоративну функцію, але й активно впливають на психоемоційний стан людини через світло, колір і композицію. Актуальність дослідження полягає у зростаючому інтересі до синтезу мистецтва та архітектури в сучасному дизайні. Вітражі, як один із засобів художнього оформлення простору, здатні трансформувати інтер'єр, створюючи особливу атмосферу та емоційний настрій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Значна кількість сучасних науковців проводять дослідження вітражного мистецтва. Серед сучасних дослідників вітражу та художнього скла слід виділити:

- історіографічним питанням вітражів в архітектурному середовищі присвячені дослідження: М. Шумської [1], Т.Якимович, К. Криворучко, Л.Кубська, О.Литвинюк [2], Б.Задорожній та інші [3].
- в працях М. Фейта, Й. Іттен, Е. Саймон – проаналізовано вплив вітражів на емоційний стан людини [9-10];
- М. Радомський, Х. Семенів, А.Келлер, С.Цимбаляк – досліджують роль вітражів у створенні сучасних просторів та функціональні новації вітражного мистецтва [4];
- сучасні техніки створення вітражів досліджені в роботах: Г.Слободян, [2].
- О. Чирва вивчає практики реновації втрачених вітражів в історичному середовищі [5].

1. Виникнення та розвиток вітражного мистецтва.

Вітражне мистецтво виникло приблизно в I тисячолітті нашої ери, а сама назва походить від французького слова «vitre»- віконне скло. Спочатку замість кольорового скла використовували тонкі пластини каменю (алебастр, селеніт), які пропускали світло і створювали прості орнаменти. У середньовіччі вітражі активно використовували в церквах і соборах. Основне завдання вітражів створювати естетичне освітлення внутрішнього простору за допомогою кольорів та утворювати особливу атмосферу. [6]

Вікна складалися з багатьох шматочків скла, з'єднаних свинцевими смужками. Малюнки поступово ускладнювалися від рослинних орнаментів до сюжетів із Біблії та зображень людей. У цей період сформувалися основні техніки виготовлення: скло отримували з піску з додаванням оксидів металів для кольору, а великі вікна ділили на панелі для міцності. В епоху Відродження вітражі стали більш реалістичними й нагадували живопис, а в XIX столітті з'явилися нові художні підходи та експерименти з фактурою скла. Сьогодні вітражі використовуються не лише в храмах, а й у житлових і громадських інтер'єрах як декоративний елемент, поєднуючи традиційні техніки з сучасними матеріалами і дизайном.

2. Основні техніки виготовлення вітражів.

Класичний (свинцевий) вітраж - скляні елементи з'єднуються свинцевими профілями (шпросами). Ця техніка найчастіше використовується для сакральної архітектури або для оформлення вітражного стилю.

Тіффані - витончена альтернатива класиці, де замість свинцю використовується мідна стрічка, яку обмотують навколо кожного елемента скла. Потім місця з'єднань спаюють. Техніка дозволяє робити більш тонкі та складні роботи, популярна у люстрах та декоративних панелях.

Ф'юзінг (спікання скла) - сучасний метод безшовного з'єднання скла шляхом випікання скляних елементів у печі при високій температурі. У результаті — цілісне кольорове полотно. Така техніка добре підходить для дверей, міжкімнатних перегородок, панно.

Матування (піскострунний) або травлений вітраж - створення монохромних візерунків на поверхні скла за допомогою обробки (матування) або хімічного травлення кислотою. Техніка дозволяє досягти ефекту глибини та гри світла без використання кольору, що найкраще відповідає концепціям сучасного мінімалізму та хай-теку.

Плівковий (імітаційний) - Недорогий варіант для створення візуального ефекту вітражу за допомогою спеціальних плівок та фарб. Часто застосовується для декору скляних дверей та вікон у приватних будинках або офісах.[8]

3. Орнаменти та художні стилі у вітражному мистецтві.

Орнаменти:

- Геометричний: Базується на чітких лініях, ромбах, квадратах, колах та симетричних фігурах. Створює відчуття порядку, строгості та ідеально підходить для стилів ар-деко або мінімалізм.

- Абстрактний: Поєднує хаотичні лінії, асиметричні форми та яскраві кольорові плями. Орієнтований на сучасні інтер'єри, де головне гра світла, емоція та унікальна фактура художнього скла.
- Готичний (середньовічний): Включає релігійні символи, хрести різних модифікацій, трилисники та геральдичні лілії. Характеризується насиченими синіми, червоними та золотими відтінками скла.
- Анімалістичний: Зображує птахів (павичів, лебедів), метеликів, риб або міфічних істот серед природного пейзажу
- Рослинний: Складається з квіток, бутонів, листя, звивисті стебла та гліциній. Найчастіше зображує лілії, троянди, півонії або лозу. Популярний у стилях модерн (ар-нуво) та класиці.

Художні стилі:

- Абстрактний вітраж ґрунтується на використанні геометричних форм і кольорових композицій без сюжетного зображення. Основний акцент робиться на ритмі, контрасті та гармонії кольору, що формує емоційне сприйняття простору.
- Єгипетський стиль характеризується застосуванням давньоєгипетських мотивів та символіки. Для нього властива стримана кольорова гама з переважанням теплих відтінків.
- Античний стиль відзначається простотою та мінімалізмом форм, використанням орнаментальних елементів і мозаїчних принципів. Вітражі цього типу мають переважно декоративне значення.
- Візантійський вітраж поєднує розпис по склу з традиційними техніками складання. Йому притаманне використання кольорового скла та ефекту світлопроникності.
- Авангардні вітражі (постмодернізм, New Age) вирізняються новаторськими підходами до форми й технології виготовлення. Використовуються сучасні матеріали, багатшаровість і експерименти зі світлом та фактурою.[7]

4. Використання вітражів у сучасному інтер'єрі.

Вітражне мистецтво в сучасному інтер'єрі розглядається не лише як декоративний елемент, а як засіб формування простору з унікальною ідентичністю та світлової організації простору. При інтеграції вітражів у внутрішнє середовище доцільно керуватися наступними критеріями:

Стилістична відповідність. Вітражна композиція повинна перебувати в естетичній єдності з загальним архітектурним стилем об'єкта. Для класичних інтер'єрів характерним є використання традиційних орнаментальних структур, тоді як для сучасних просторів (модерн, мінімалізм) найбільш релевантними є техніки ф'юзингу або класична техніка Тіффані.

Колористичне вирішення. Колірна гама вітража має бути гармонізована з колористикою навколишнього середовища. Допустимим є використання як насичених акцентних барв, так і нейтральних пастельних відтінків, залежно від функціонального призначення приміщення та концепції освітлення.

Масштаб та просторові параметри. Вибір розміру та форми вітража обумовлюється просторовими характеристиками приміщення. Малоформатні вироби виконують роль витончених акцентів, тоді як великогабаритні площини здатні трансформуватися у домінуючий елемент інтер'єру, що формує його архітектоніку. Освітлення. Світлопроникні властивості вітражного скла зумовлюють динаміку сприйняття композиції залежно від джерела освітлення. При проектуванні необхідно враховувати зміну візуальних ефектів у світлу та темну пору доби, а також взаємодію з природним та штучним світлом.

Якість виготовлення та матеріалознавчий аспект. Особлива увага приділяється технічним характеристикам: якості вихідних матеріалів, міцності конструкції, рівномірності сполучних швів та відсутності дефектів скляного масиву. Якість виконання безпосередньо впливає на довговічність та естетичну цінність об'єкта.

Вітальня. Вітраж використовується на вікнах або скляних дверях створюють затишну атмосферу, а також є ефектним акцентом. Вітальні доречні як класичні, так і сучасні вітражі залежно від загального стилю приміщення.

Кухня. Вітражі на кухонних фасадах, скляних вставках або у вигляді декоративних панелей додають простору легкість та оригінальність. Вони можуть бути виконані у будь-якому стилі - від мінімалізму до провансу.

Спальня. У спальні вітражі часто використовують для створення романтичної обстановки. Наприклад, вітражні екрани або декоративні панелі на стінах можуть стати особливістю інтер'єру.

Ванна кімната. Вітражні вставки на скляних перегородках душі або вікнах додають простору елегантності і приховують від сторонніх очей.

Офісні приміщення. В офісах вітражі використовуються для зонування простору, створення затишних відпочинкових зон або декорування перегородок.[8]

5. Значення вітражів у формуванні емоційного сприйняття інтер'єру.

Вітраж є важливим засобом впливу на емоційне сприйняття простору, оскільки поєднує колір, світло та композицію в єдину художню систему.

1. Колір як основний чинник впливу. Теплі відтінки (червоний, жовтий, помаранчевий) активізують сприйняття, створюють відчуття тепла й енергії. Холодні кольори (синій, блакитний, фіолетовий) сприяють заспокоєнню та формують атмосферу простору і стриманості. Білий і прозорі елементи візуально розширюють приміщення та підсилюють освітлення.[9]

2. Композиційні особливості. Орнаментальні, фігуративні та абстрактні зображення формують відповідний психологічний настрій, впливаючи на асоціативне сприйняття простору. Вертикальні композиції підкреслюють висоту приміщення, а строгі геометричні форми додають відчуття впорядкованості.

3. Світловий фактор. Вітраж взаємодіє з природним і штучним освітленням, змінюючи інтенсивність і характер кольору. Динаміка світла створює ефект руху, робить простір більш живим та емоційно насиченим [10].

4. Просторовий вплив. Завдяки світлопроникності вітраж зменшує відчуття замкненості, візуально трансформує масштаб зображення приміщення та сприяє формуванню гармонійного середовища.

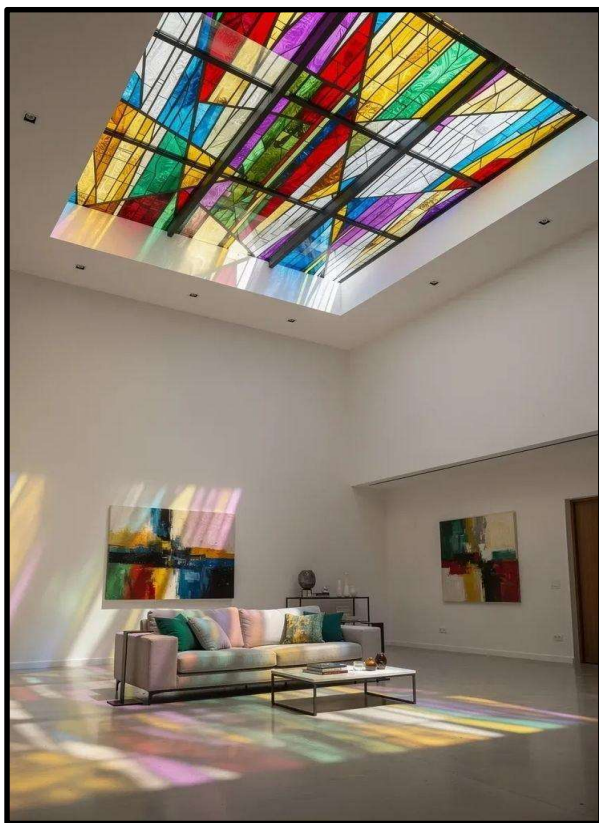


Рис.1. Інсталяція in situ Даниеля Бюрена в межах програми Reiffers Mentorship 2025. «Взаємодія геометрії та природного освітлення». <https://pin.it/37k0JYpRf>

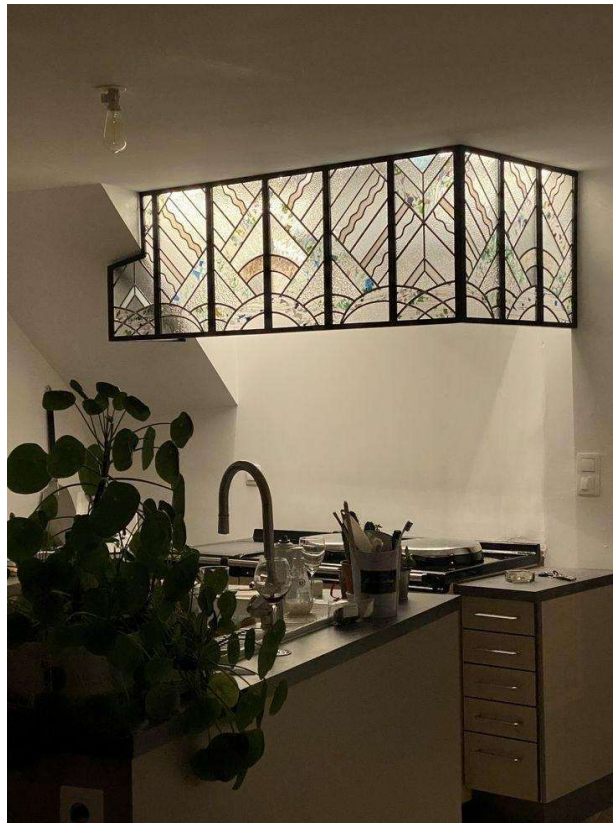


Рис. 2. Кухонна витяжка з інтегрованим вітражним склом. Демонстрація використання традиційних технік скляного декору для оформлення побутової техніки в індивідуальних дизайн-проектах.



Рис.3. Інтеграція неопластицизму в сучасний інтер'єр. Декоративне панно-перегородка, стилізоване під абстрактну геометричну графіку (спадщина Баухаузу та Піта Мондріана), де лінійні ритми каркаса структурують простір, створюючи динамічний акцент у мінімалістичному офісному середовищі

Сучасні технології дозволяють експериментувати з матеріалами, фактурами та кольорами, створюючи індивідуальні дизайнерські рішення. Це розширює можливості впливу на емоційне сприйняття простору, роблячи його більш персоналізованим.

Висновок. Дослідження показало, що вітражне мистецтво, пройшовши шлях від середньовічних канонів до сучасних інтер'єрних рішень, залишається одним із найбільш потужних засобів гармонізації архітектурного простору.

Розвиток технологій виробництва, від класичних свинцевих оправ до сучасного ф'юзингу, дозволив вітражу вийти за межі традиційного вікна, перетворивши його на універсальний елемент сучасного інтер'єру - від світлових стель до декоративних перегородок. Також досліджено, що художня мова вітража безпосередньо впливає на емоційний стан людини, створюючи динамічний простір, що змінюється залежно від природного освітлення.

Перспективи подальших розвідок вбачаються у дослідженні вивченні можливостей використання екологічних та перероблених матеріалів у створенні сучасних світлопрозорих композицій.

Список використаних джерел

1. Шумська М. Вітражі Архітектурному середовищі міста західної України в першій третині ХХ ст. ВІСНИК Львівської національної академії мистецтв. Львів: ЛНАМ. 2012. Вип. 23. С. 419 – 427.
2. Культурна спадщина вітражного мистецтва Західної України. Збірник матеріалів теоретично-практичної конференції (м. Львів, 26-27 вересня 2019 р.) [укладач Голуб І. М.]. Львів: Центр вітражного мистецтва, 2019. 130 с.
3. Задорожний Б. Мистецтво вітражу в архітектурі храмових споруд Львова періоду Ренесанс. Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Серія: «Архітектура». Львів: «Львівська політехніка». 2021. Вип. № 2 (6). С. 38 – 43.
4. Радомський М. Художній вітраж на сучасному етапі: художні, техніку-технологічні і функціональні новації у вітражному мистецтві. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Мистецтвознавство. 2015. Вип. 12. С. 130 - 134.
5. Чирва О. Експериментальні практики реновації втрачених вітражів. URL: <https://nz.lviv.ua/2025-1-21/> (дата звернення: 18.05.2026).
6. Історія виникнення вітражів (технології, матеріали) URL: https://www.busel.ua/ua/products/vitraq_history.html (дата звернення: 18.05.2026).
7. Вітражі: історія, стилі. URL: <https://sculptoru.com/uk/blog/16-vse-pro-vitrazhi-sty> (дата звернення 18.05.2026).
8. Застосування вітражів у дизайні інтер'єрів. URL: <https://brw.dp.ua/info/blog/sovety-pokupatelyam/zastosuvannya-vitrazhiv-u-dizayni-inter-riv/> (дата звернення: 18.05.2026).
9. Іттен Й. «Мистецтво кольору» / пер. з нім. ; видавець Д. Мироненко. Київ, 2021.
10. Саймон Е. Психологія кольору у вітражному дизайні. URL: <https://www.leadlightgallery.co.uk/colour-psychology-in-stained-glass-design> (дата звернення: 18.05.2026).

*Перець Олег, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри образотворчого мистецтва
Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»*

ГРАФІЧНИЙ ЕТНОДИЗАЙН МАРІЇ ПАНЧЕНКО

Анотація. У роботі досліджується творчість полтавської художниці Марії Панченко, графічне мистецтво якої розглядається як приклад українського етнодизайну початку третього тисячоліття.

Ключові слова: графічний дизайн, етнодизайн, книжкова ілюстрація, українське народне мистецтво, національний образ.

Дванадцять років українська нація збройно захищає державну незалежність, яка була відновлена у 1991 році. Сучасна російсько-українська війна – це конфлікт, який перш за все визначається культурним антагонізмом спільнот, що належать до різних цивілізацій, хоча й існували певний історичний період у складі єдиного імперського утворення. Українська держава її Збройні сили, спираючись на політичну та економічну підтримку країн Європейського союзу, на сьогодні, виступають щитом, який захищає європейський континент від азійських орд.

Етнодизайн як культурно-мистецький феномен та напрям у дизайн-діяльності за нинішньої політично-соціальної ситуації постає як важливий чинник культурної консолідації українського суспільства, яке, разом із тим, прагне до швидшої та всебічної євроінтеграції.

У такому культурно-політичному контексті особливого значення набувають творчі здобутки сучасних українських мистців, які розвивають національні мотиви у різних галузях дизайну, образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва.

Полтавська художниця Марія Панченко втілення своїх мистецьких задумів, значною мірою, пов'язала з творчістю у сфері графічного дизайну, зокрема – книжкової ілюстрації, реалізувавши більше сорока проєктів у співпраці з видавництвами Полтави, Києва та Харкова.

Метою роботи є дослідити графічне мистецтво полтавської художниці Марії Панченко, як приклад творчого осмислення етнічних, національних мотивів у графічному дизайні України першої чверті XXI століття.

Вже перші роботи Марії Панченко з дисципліни «Основи композиції» засвідчили, що студентка не просто сумлінно виконує рекомендації викладача, але осмислює кожне нове завдання, експериментуючи з композиційними засобами і при цьому має на меті – збагатити палітру відтінків власної художньої манери, перебуваючи у процесі наполегливого опрацювання своєї авторської образотворчої мови. Творчі пошуки Марії, яка під нашим керівництвом шість років опановувала таємниці декоративного мистецтва художньої кераміки, переконливо демонстрували потяг до графічного мислення, про що

виразно свідчили – виконувана нею проєктна графіка керамічних витворів, і графічні проєкти, які молода мисткиня реалізовувала поза навчальної програми.



Рис. 1. Обкладинка до книги В. Ковпака «Тінь гетьмана», 2008

Для Марії, як і для багатьох художників, споглядання з раннього дитинства вигадливих, колоритних, часом несподівано-дотепних ілюстрацій в книжках та журналах, послужило дороговказом до «сродної мистецької праці». Вона називала своїми першими провідниками до чарівного світу малювання українських художників-ілюстраторів дитячих книжок, які плідно працювали в останній третині XX століття і чия творчість, з часом, стала прикладом-поштовхом для її особистого професійного зростання – це Олександр Кошель, Олена Абіссінова, Надія Сосніна, Людмила Ткачук. Молода художниця уважно аналізувала віддзеркалення світових і вітчизняних мистецьких течій та напрямків, що були своєрідно опрацьовані, у творах українських майстрів графіки, серед яких: Софія Караффа-Корбут, Микола Грох, Олександр Івахненко, Сергій Якутович, Вікторія Ковальчук, Владислав Єрко. Видатними прикладами всебічної творчої реалізації в сучасному українському національному мистецтві для неї стала творчість Миколи Стороженка та Феодосія Гуменюка. В європейському мистецтві Марія виділяла досягнення: майстрів Відродження – нідерландців братів Лімбургів, які створили «Розкішний часослов герцога Беррійського», італійських живописців Беноццо Гоццолі та Сандро Боттічеллі; англійця Вільяма Морріса з

його монументально-декоративними фантазіями; чеха Альфонса Муху – автора вибагливо-вишуканих модерних графічних та малярських композицій.

Представляючи кафедру на V Міжнародному форумі «Дизайн-освіта 2009», я з почуттям гордості за нашу новітню полтавську художню школу спостерігав за тим, як викладач-графік Харківської державної академії дизайну і мистецтв підвів своїх студентів до робіт Марії Панченко, щоб вони подивувалися витонченій майстерності її графічних творів. Це були ілюстрації до книги Володимира Ковпака «Тінь гетьмана» – її бакалаврська дипломна робота. Вишукане мереживо малюнків на теми героїчної козацької минувшини хочеться порівняти з дорогоцінним гаптуванням священних образів на полотні історії українського народу (Рис.1).

Цей акт творення відзначила полтавська культурна громадськість, удостоївши молоду мисткиню у 2008 році званням лауреата премії імені Самійла Величка за подвижництво в галузі історії та культури України у номінації «Відображення доленосних подій у творах мистецтва». У 2010 році книга В. Ковпака «Тінь гетьмана» стала переможцем конкурсу україністики премії Фонду Воляників-Швабінських за книги, що вийшли друком 2008 року Фонду при Фундації Українського Вільного Університету в м. Нью-Йорк, США.

Наступним знаковим твором Марії Панченко став триптих «Травнева ніч» (Рис. 2, 3, 4). «Зобразити взаємодію світів: земного та потойбічного», – так художниця третього тисячоліття окреслила мету свого творчого акту входження до простору містичної гоголіани. Романтична історія кохання молодих козака та козачки з Полтавщини, що щасливо одружилися завдяки втручання сутностей зі світу духів, в живописно-графічному трактуванні Марії розгортається у довкіллі, де людське невіддільне від надприродного, обшири якого забудовані фантастичними спорудами та наповнені чудернацькими створіннями. І ми бачимо в її композиціях нічне старосвітське село, в якому хати та цілі подвір'я з мешканцями, відсвічуючись у дзеркальній поверхні сільського ставу, левітують у безмежному зоряному просторі разом із янголами. Духовні сутності споглядають на людей крізь стрілчасті арки – це межа світів, яка проходить по скелям-спинам рибоподібних островів, які трансформуються у злітаючих над океаном вічності утаємничених водяних істот – риб, котрих наші пращури вважали посередниками між небом і землею та називали «птахами землі».

Пізнаючи багатовимірний світ національних образів Миколи Гоголя, Марія Панченко формулює сутнісні аспекти власної творчості, через художнє осмислення прадавніх архетипів. Поруч із символічними зображеннями птахів, риб, священних споруд замків і храмів на першому плані центральної частини триптиху «Травнева ніч» з'являється багатогранний у своїй таємничості знак жіночого начала – мушля. Розвиток форми спіральної мушлі наочно демонструє поєднання того, що не поєднується – світів внутрішнього і зовнішнього. Таємниця внутрішнього та зовнішнього, які поєднуючись, дають трансформацію, яка ніколи не може бути вимушеною. Трансформація повинна мати в основі своїй елементи свободи та ризику. В людській свідомості спіральна мушля втілює два принципи буття – і духовне, і матеріальне, як полюси людської природи. Складна геометрія природного об'єму ніби уречевлена філософія творчості Марії, в якій художниця вирішує питання особистісної трансформації, що забезпечується індивідуальною свободою.

Марія неодноразово поверталася в своїх творах до символічного образу мушлі, як до мистецького акту самопізнання.

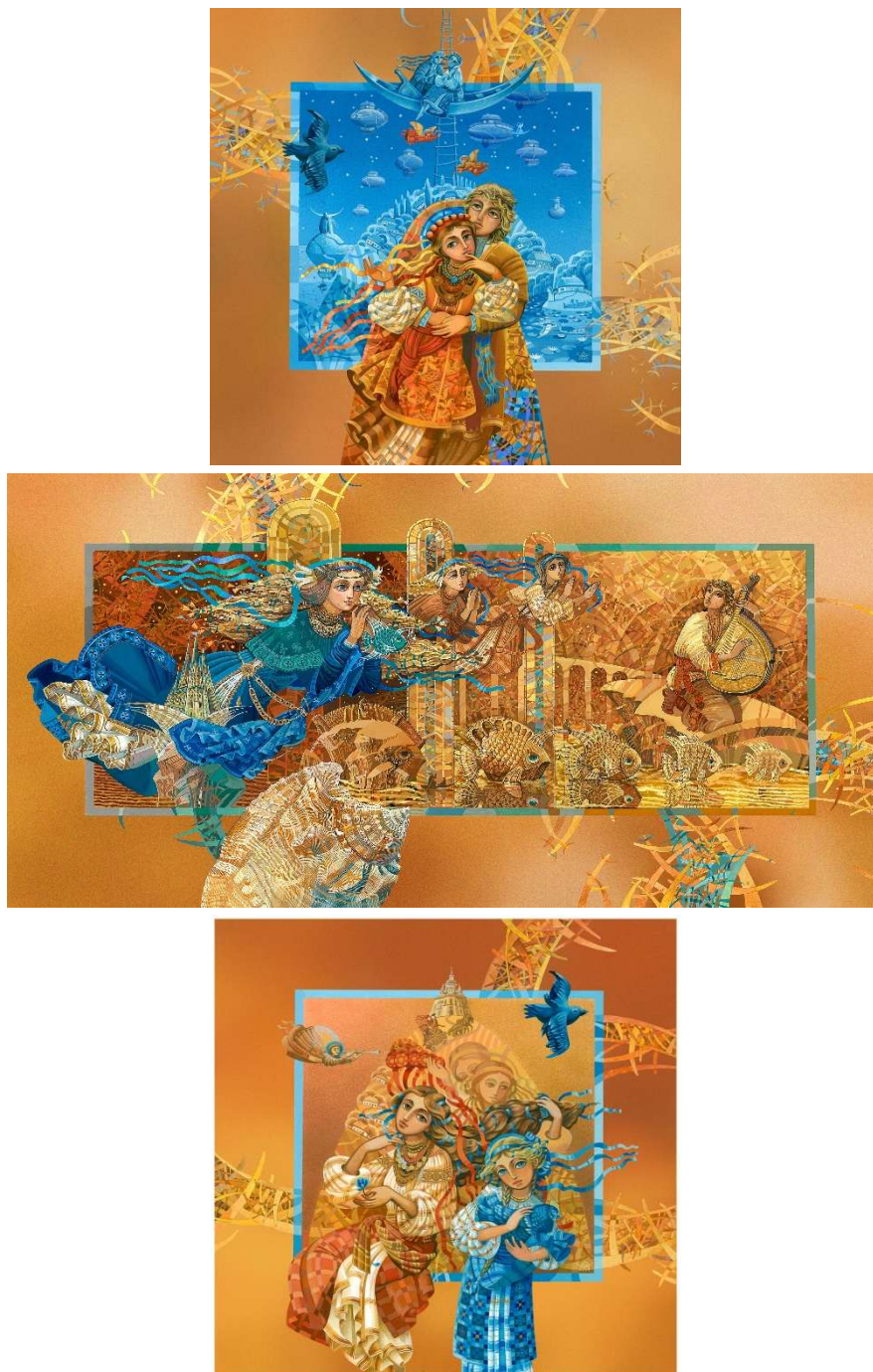


Рис. 2, 3, 4. Триптих «Травнева ніч», 2009

В інтерв'ю для Інтернет-видання у 2016 році Марія вельми ідеалістично визначила мету свого мистецтва – це явити гармонійний світ, у якому людина існує у радості та любові, перебуваючи у постійному процесі особистісного зростання через самопізнання та самовдосконалення самої себе, – як частки божественного.

Цей ідеалізм закономірний, бо творчість Марії Панченко генетично пов'язана з українським народним мистецтвом – самобутнім життєрадісним та життєствердним явищем європейської культури, незліченно-різноманітні, досконало-вишукані художні форми якого творилися протягом тисячоліть розвою Українського світу. Пізнаючи величну

традицію, мисткиня виробила власну орнаментальну мову творчості, в якій лінії, плями утворюють оригінальний синтез графічного та малярського. Ритми візерунчастих мотивів вигадливо структуруються в графічних, живописних, керамічних композиціях, що раз по-новому являючи неповторну манеру художнього мислення Марії, яка особливо виразно представлена у графічних творах: «Дитя трьох стихій» (2004), «Різдвяний янгол з зіркою» (2015), «Івана Купала» (2014); в серії ілюстрацій до книги В. Закладного «Старі полтавці. Хто вони?» (2005) (Рис. 5, 6); в малюнку для обкладинки до книги І. Дідик-Снарської «Дві землі – дві долі» (2006) та інших.



Рис. 5, 6. Ілюстрації до книги В. Закладного «Старі полтавці. Хто вони?», 2005

Створювана Марією, рівнобіжна літературному твору, художня реальність завжди алегорична, а виконані мисткинею ілюстрації, завдяки її авторській манері, можна віднести до своєрідного різновиду декоративно-прикладного мистецтва, що нагадує про античне походження цього виду творчості. Опрацьовуючи образну мову своєї графіки, Марія не зупиняється на традиційних техніках, а веде пошук на межі різних декоративних мистецтв, які традиційно побутували в українському народному житті. Художниця не бере готових формул орнаментів із вишивок, вибілок, килимів тощо, а створює власні мотиви на основі геометризованих форм, візерункових композицій, дотримуючись принципу симетрії.

Важливим фактором особистого творчого розвитку стала її мистецька реалізація у сфері художньої кераміки, де декоративний розпис органічно поєднується з поверхнею об'ємної форми.

Мисткиня поривається надати алегоричного звучання національним образам безпосередньо у процесі художнього перетворення первісних композиційних засобів у своєрідні авторські знакові зображення, коли лінії та плями структуруються на образотворчій поверхні у багатозначні символи колективного несвідомого.



Рис. 7, 8. Ілюстрації до книги «Кольорові сни. Колискові», 2014-2016

Чисельні роботи Марії Панченко свідчать про прагнення плекати національну ідентичність у собі та у своїх співвітчизниках. Як сьогодні бачиться, не без впливу своєї мамі-педагога, Марія здійснила своєрідне творче дослідження того, як мистецькими засобами закладати національний код у свідомість дитини, переклавши на образотворчу мову графіки та живопису колискові пісні, які українська мати співає своїй дитині у ранньому дитинстві, дотримуючись прадавніх народних традицій родинного життя. Ця національна мистецько-виховна праця протягом 2014–2016 років завершилася створенням серії ілюстрацій до книги «Кольорові сни. Колискові» (Рис. 7, 8).



Рис. 9, 10. Ілюстрації до книги В. Котляра «Любка», 2008

З тією ж важливою подвижницько-сутнісною метою творчості, художниця виконала значну кількість творів різних видів мистецтва, які можна позначити як україніка Марії Панченко [1], серед них: живописні композиції «Мальви. Музей-садиба Івана Котляревського» (2018), «Соняхи» (із серії «Калейдоскоп», 2018), «Зимовий сон весни» (2007); графічні плакати «Кожна пташка свою пісню співає...» (2006), «Піклуйся про рідне» (2006); графічна композиція «Козак Мамай» (2006); ілюстрації до авторської казки «Небесні вівці» (2007), до казки «Козак Василь і Чорний Полонин» (2009–2010); серії ілюстрацій до книг – Н. Баклай «Отава» (2007), В. Котляра «Любка» (2008) (Рис. 9, 10), С. Коломійця «Совість землі» (2016–2018); керамічні твори – декоративне панно «Соняхи» (2007), «Декоративна ваза» (2005), декоративне панно «Дівчина з сопілочкою на баранці» (2007) (Рис. 11), декоративна пластика «Дівчина з прядкою» (2008), декоративна таріль «Моя Україна» (2006) (Рис. 12).

Марія Панченко вела активне творче життя, демонструючи свої художні досягнення на різного рівня чисельних виставках, форумах, фестивалях, конкурсах, пленерах тощо. Серед великої кількості отриманих художницею відзнак варто згадати про такі: Лауреат 1 ступеню Другого конкурсу Міжнародної асоціації дизайнерів VATIKAM «Кращі роботи – 2015» за спеціальністю «Образотворче мистецтво» з присвоєнням Почесного звання «Майстер року» (2015, Міжнародна асоціація дизайнерів VATIKAM, Париж, Франція); Лауреат премії імені Миколи Ярошенка у номінації «Образотворче мистецтво. Графіка» (2010, Полтавська міська рада); Лауреат Всеукраїнського огляду-конкурсу за програмою УФК «Нові імена України» у номінації «Графіка» (2002, Український фонд культури); Стипендіат Полтавського відділення УФК (2001–2002, Український фонд культури).



Рис. 11,12. Декоративне панно «Дівчина з сопілочкою на баранці», 2007.
Декоративна таріль «Моя Україна», 2006

Висновки. Марія Панченко належить до покоління митців, які увійшли в грізне третє тисячоліття, продовжуючи творчі пошуки, що розпочали українські художники-нонконформісти в останні десятиліття існування тоталітарного СРСР, прагнучи розвинути національну культурну традицію на ґрунті синтезу досягнень козацького бароко, народного мистецтва XIX століття та авангардного мистецтва століття XX.

Графічний дизайн Марії Панченко – це яскравий приклад українського етнодизайну в надзвичайно актуальній міждисциплінарній галузі сучасної культури.

Сьогодні дивлячись на «Автопортрет» (2014) молоді Марії, сумно усвідомлювати, що вона пішла у засвіти. Її вишукані твори – це неповторний приклад особистого творчого чину.

Список використаних джерел

1. Будкевич А. *«На кінці уяви, де сходяться дві паралелі, пропахла айстрами моя Сон-Країна...»* / *Karpatnews.in.ua – Всі новини Закарпаття, Ужгорода та України. 2014. – 19 серпня.* URL: <https://www.ar25.org/fr/article/na-kinci-uyavy-de-shodyatsya-dvi-paraleli-propahla-aystramy-moya-son-krayina.html>

Захарчук Наталія, асистент

кафедри основ архітектури, синтезу мистецтв і культурної спадщини;

Стоянова Ганна, асистент

кафедри основ архітектури, синтезу мистецтв і культурної спадщини

Навчально-науковий інститут Придніпровська державна академія будівництва та

архітектури Українського державного університету науки і технологій

ЕВОЛЮЦІЯ РОЛІ МАЛЮНКУ В АРХІТЕКТУРНІЙ ОСВІТІ

Дослідження впливу розвитку технологій і зміни професійних вимог на організацію навчання рисунку студентів спеціальностей “Архітектор” і “Дизайн середовища”.

Рисунок, скетч, малюнок, композиція, об’єм, геометрія, проектування, компетенції, іспити.

Швидкий розвиток технологій змінює компетенції, які очікує знайти роботодавець у випускників архітектурних спеціальностей. Комп’ютерне проектування і графіка зменшують цінність навичок малювання або створення макетів і, як наслідок, кількість навчальних годин, які відводяться для вивчення малюнку в освітній програмі майбутніх архітекторів зменшується, поступаючи місцем комп’ютерній графіці, вивченню програм для проектування і візуалізації проектів. Чи має рисунок поступитися місцем на користь новим технологіям, чи повинен і далі займати значне місце серед професійних компетенцій архітекторів і дизайнерів?

Історично навчання архітектора починалося з малюнка — і не просто як допоміжної дисципліни, а як фундаменту професії. У класичних архітектурних школах приділялася надзвичайно велика увага екзамєну з малюнку, саме він часто визначав, чи може абітурієнт вступити. Вступні іспити будувалися навколо перевірки базових, але водночас показових навичок: уміння вибудовувати композицію, працювати з простими геометричними формами, передавати об’єм, світло і тінь. Окремим етапом було малювання гіпсових моделей — зокрема голов античної скульптури, що вважалося своєрідним стандартом академічної підготовки.

Формально ці завдання мали оцінювати рівень художнього та просторового мислення, але на практиці вони не завжди відображали реальні здібності студента до роботи з архітектурою. Багато абітурієнтів цілеспрямовано готувалися саме до цих типових завдань: тренували «потрібні» постановки, вивчали схеми побудови, відпрацьовували конкретні формати. У результаті високий бал не гарантував уміння працювати з різноманітними об’єктами — складними просторовими структурами, природним середовищем, міським контекстом. Проте навіть така підготовка давала важливу річ: дисципліну бачення і базове розуміння форми. А також так звану “напрацьованість” руки, що по суті є відображенням якості штриха малюнку, його сміливості та чіткості. Знов же це

“напрацьованість” бачення, коли маса отриманої візуальної інформації і її критичне переосмислення перетворюється на естетичне уявлення про якість отриманих результатів.

Попри те, що студенти вже приходили з певною підготовкою, навчання в академії все одно починалося «з нуля». Це було принциповим підходом. Перші вправи — куб, куля, призма — здавалися елементарними, але саме через них формувалося глибинне розуміння простору. Студенти вчилися не просто змальовувати, а аналізувати: як будується форма, як працює перспектива, як світло моделює об’єм, як об’єкт взаємодіє з середовищем. Велика увага приділялася тональним відношенням, пропорціям і конструкції.

Паралельно з академічним малюнком існували інші важливі графічні практики. На заняттях з Архітектурної композиції та Архітектурного проектування студенти виконували вправи, спрямовані на розвиток архітектурної мови. Серед них — відмивка (робота з тоном і градаціями), вона мала підготувати студента до виконання ручної подачі проєктованих фасадів та об’ємів, за допомоги туші чи акварелі. Панівною навичкою, яка розвивалася на курсі рисунку був академічний рисунок, з довгими постановками, складними натюрмортами і драпуваннями. Подібний підхід був і до вивчення живопису — основні навички поводження з кольором пропонувалося здобути через малювання багатофігурних натюрмортів. Застосовували отримані компетенції малювальника і живописця вже з перших курсів при оформленні курсових проєктів з архітектурного проектування або дизайн-проектування на планшетах, де потрібно було поєднати креслення, архітектурну графіку, шрифтові написи тощо.

Визнаючи сучасний розвиток комп’ютерних технологій, еволюції графічних програм, більшість ВНЗ вже починаючи з другого курсу вимагає виконувати навчальні завдання за допомогою цифрової графіки. Виконання будь яких екзаменаційних проєктів (бакалаврата чи магістратури), починаючи з 2020 року, вручну важко собі уявити. Чи є сенс в вивченні техніки відмивки зараз саме на дисципліні “Архітектурне проектування”? Якщо це здебільшого тільки естетизація класичного образу архітектури? У разі потреби, цю естетику можливо імітувати за допомогою цифрової графіки.

Чи є актуальним вивчення графічної ручної подачі архітектури за допомогою туші, акварелі, олівців, або маркерів? Вивчення цих технік для виконання завдань з стафажу, антуражу, з оформлення та подачі архітектурного образу будівлі, включаючи екстер’єр та інтер’єр?. Саме це ми все ще вважаємо, важливим в навчанні студента архітектора: розвиток навичок за допомогою швидких скетчів, як способу документування існуючої інформації або власних задумів, донесення візуальних ідей до умовного замовника.

Але яким має бути формат набуття цих навичок:

А) інтегрованим в курс проектування, так щоб потрібні навички здобувалися при роботі над першими проєктами;

Б) пробудований курс, який готує студента до подальшого великого проєкта, де він зможе скористатись своїм досвідом;

В) окремою дисципліною, що розглядає ручну подачу окремо від цифрової, і вчить класичним технікам та прийомам

Всі класичні формати навчання архітектурній графіці формували вміння не лише бачити, а й презентувати ідею, розширювали можливість проявити себе індивідуально. Чи

не є це для студента-архітектора можливість розвинути свій власний стиль, портрет та видимість?

Таким чином, повертаючись до питання базової підготовки студента, малюнок в архітектурному проектуванні виконував одразу кілька функцій:

- інструмент пізнання інформації;
- засіб розвитку творчого мислення;
- дисципліну уваги і точності;
- мови комунікації і самопрезентації.

В умовах діджиталізації світу деякі з перелічених функцій трансформуються, але жодна не зникає повністю. Все частіше студенти обирають цифровий рисунок і ми маємо визнати, що створення графіки у відповідних програмах не поступається традиційному рисунку. Можливість виправити роботу, зберігати її в цифровому середовищі, трансформувати один малюнок в різний спосіб за допомогою інструментів цифрової графіки дозволяє студентам почуватися вільніше, менше боятися помилок, псування дороговартісних матеріалів в процесі навчання і не так болюче реагувати на “даремну витрату часу” при потребі переробити якісь частини зображення. З іншого боку, при відсутності базової художньої освіти цифрові технології часто стають своєрідною пасткою, яка підміняє ґрунтовне розуміння простору і форми імітацією.

Цікавим і потребує дослідження є питання, чи можливо повністю замінити рисунок вивченням програм 3d моделювання, адже ми з достатньою впевненістю можемо погодитися, що одним з провідних завдань малюнку на початкових етапах є навчитися фіксувати тривимірний світ хоч в якийсь спосіб. При роботі з абітурієнтами або студентами молодших курсів викладачі рисунку регулярно стикаються з бажанням здобувачів освіти зобразити за уявою якийсь об’єм на папері, не розуміючи його будову в просторі. Подальше вивчення нарисної геометрії, робота над завданнями з архітектурної композиції і проектування, як правило приводять студентів до розуміння важливості контролю простору. Але часто саме роботи з рисунку стають першими платформами для свідомого вивчення об’єму і поки що лишається відкритим питання, чи можливо пропустити цей етап не втративши важливих навичок. Ще через кілька років, після того, як підروстуть діти, які “народилися з смартфонами в руках” ми зможемо отримати відповідь на це питання. Але всі свідомі того, що рисунок на папері або програма для 3d проектування є лише більш або менш зручними інструментами, а найважливішу роботу виконує людський мозок, і різні люди можуть мати різні здібності до просторового мислення, що, безперечно, впливатиме на результати їх малювання або проектування.

Іншим викликом цифровізації навчального процесу є перевірка академічної доброчесності здобувачів освіти, які можуть несвідомо або свідомо обирати копіювання, порушення авторського права або виконання робіт за допомогою штучного інтелекту. Обов’язком викладача не лише рисунку, але й усіх творчих дисциплін, є виховання культури використання сучасних цифрових можливостей і демонстрація допустимих способів роботи з усіма інструментами.

В той же час індивідуальний приклад може підсвітити для молоді можливості, які додає володіння традиційними технологіями, спрямувати їх на шлях дослідження і розвитку

власних навичок в обраній техніці, що стане не лише професійною компетенцією, але й цікавим хобі, адже наявність позаробочих інтересів визнається психологами важливою умовою гармонійної здорової особистості.

Висновок: сучасна архітектурна освіта суттєво трансформувалася під впливом цифрових технологій. Відповідно, змінилися й акценти в навчанні.

Однак це не означає, що малюнок втратив значення. Швидше, він змінив свою функцію. Якщо раніше це був «вхідний бар'єр» і головний критерій, то зараз — один із інструментів мислення.

- Ручний архітектурний малюнок залишається незамінним у кількох аспектах:
- швидка фіксація ідей (скетчинг);
- інтуїтивне розуміння простору;
- розвиток візуальної культури;
- критичне мислення щодо форми і пропорцій.

Цифрові інструменти можуть значно прискорити процес, але вони не завжди формують глибоке розуміння структури. Без базових навичок малюнка існує ризик «поверхневого проєктування», коли форма створюється, але не до кінця усвідомлюється. Програми 3D-моделювання, BIM-системи, візуалізація та параметричний дизайн частково замінили традиційний малюнок як основний інструмент роботи.

Еволюція ролі малюнка в архітектурній освіті — це не відмова від нього, а переосмислення. Раніше він був основою і критерієм відбору, сьогодні — частиною ширшого інструментарію. Але його ключова цінність залишається незмінною: малюнок — це спосіб думати через форму.

*Осадчий Віктор, доктор філософії, доцент, доцент
кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва;*

Юхименко Аліна, студентка 1 курсу

Кременчуцький національний університет імені Михайла Остроградського

ЕКСЛІБРИС У МИСТЕЦЬКІЙ ПРАКТИЦІ

Анотація. Екслібрис є важливим видом графічного мистецтва, що поєднує художню виразність, символіку та індивідуальний авторський стиль. У статті розглядаються особливості композиції та образного вирішення екслібриса, а також його роль у сучасній мистецькій практиці. Значна увага приділяється розвитку творчого мислення, графічних навичок і використанню традиційних та сучасних технік у створенні екслібриса. Актуальність теми зумовлена збереженням і популяризацією мистецтва екслібриса в сучасному освітньому та культурному просторі.

Ключові слова: екслібрис, книжковий знак, друк, графіка, лінолеум, ліногравюра.

Постановка проблеми. У сучасному мистецькому середовищі екслібрис як традиційний вид графіки поступово трансформується під впливом нових художніх підходів і технологій. Водночас спостерігається зниження уваги до його вивчення в системі художньої освіти, що може призводити до втрати важливих професійних навичок графічного мислення та композиційної культури. Постає потреба у переосмисленні ролі екслібриса як засобу творчого розвитку здобувачів освіти та актуалізації його значення в сучасній мистецькій практиці.

Аналіз джерел засвідчує, що український екслібрис є важливою складовою книжкової графіки та національної культурної спадщини. У дослідженнях використано праці таких науковців і дослідників, як Яків Бердичевський, Дмитро Степовик, Юрій Белічко та Павло Нестеренко, а також каталоги виставок, архівні матеріали й графічні роботи українських митців. Це дозволило простежити еволюцію технік, стилістики та національних рис українського книжкового знака [1].

Окрему увагу в статтях приділено тематичним екслібрисам, присвяченим видатним діячам української культури, зокрема Тарас Шевченко, Микола Гоголь, Іван Франко, Леся Українка, Іван Котляревський та Василь Стефаник. Ювілейні дати та літературні події стали важливим чинником розвитку тематичного й образного різноманіття українського екслібриса, що сприяло його популяризації в Україні та за її межами [2].

Виклад снововного матеріалу. Перша згадка про «протоекслібрис» – попередника екслібриса – датується ще XXIII ст. до н.е. і представляє собою піктографічні написи власників глиняних табличок. В Україні одним із перших вважається протоекслібрис у вигляді герба, що прикрашав рукописний Київський Псалтир 1397 року. У Середньовіччі сформувалася традиція позначати власника книги написом, що починався словами «Ex libris». Після цього вказували ім'я та прізвище власника латинською мовою або назву

монастиря, бібліотеки чи іншої установи, якій належала книга. Поширення екслібриса значно зросло з другої половини XV століття, коли гравюра досягла високого рівня розвитку, а також активно почало розвиватися книгодрукування. За особливостями художнього оформлення екслібриси поділяють на гербові, вензельні (з переплетеними ініціалами, часто у вигляді віньетки), сюжетні та шрифтові, які являють собою своєрідні ярлики з друкованим або рукописним ім'ям власника, іноді доповнені девізом.

Одними з перших екслібрисів займалися німецькі художники Альбрехт Дюрер, Лукас Кранах Старший і Ганс Гольбейн. У цей час екслібриси з власницькими написами поширюються також і на Сході. Паперові ярлики з написом «Ex libris» та ім'ям власника все частіше поєднували інформацію про власника з декоративними елементами, що прикрашали книгу. У XVI–XVIII століттях характерними стали зображення монограм, вензелів, родових гербів, емблем, девізів, а також портретів власників бібліотек, замків і монастирів. Окремий різновид – суперекслібриси – являли собою тиснення ініціалів, написів або зображень на обкладинці книги, зокрема на пергаментних і шкіряних палітурках європейських видань XVI–XVII століть. В Україні одними з перших прикладів суперекслібрисів вважають відбитки міського герба на палітурках актових книг львівського магістрату середини XVI століття. [3]

Техніка виготовлення екслібрисів є різноманітною та загалом відповідає основним технікам графіки. Серед них є дереворит, ліногравюра, шовкографія, цинкографія, літографія, а також офортні техніки. Окремо використовуються рисункові способи виконання – туш і перо, олівець, а також сучасна комп'ютерна графіка. Засоби художньої виразності в екслібрисі, на перший погляд, є обмеженими та включають лінію, пляму, штрих і об'єм. Однак для мистецтва екслібриса характерні витонченість форми, умовність зображення та широкий тематичний діапазон.

Однією з найдавніших технік виконання є «дереворит» Перші зразки західноєвропейської гравюри, виконані в техніці обрізної гравюри на дереві, з'явилися на межі XVI–XV століть. В цей період дереворит використовували насамперед для створення ілюстрацій до книг, релігійних зображень і друкованих аркушів, що сприяло його швидкому поширенню в Європі. Згодом ця техніка почала застосовуватися і в екслібрисі.

В обрізній гравюрі використовують дерев'яні дошки, розпиляні вздовж стовбура, найчастіше з м'яких або середньотвердих порід дерева. Їхню поверхню ретельно шліфують, щоб забезпечити якісне нанесення зображення та чіткий друк.

Спочатку на підготовлену дошку переносять малюнок. Якщо передбачається тиражування на друкарському верстаті, товщина дошки зазвичай становить близько 2,5 см. Далі по контуру зображення виконують вирізання ножем, а зайві ділянки фону вибирають стамесками, заглиблюючи їх на кілька міліметрів. У результаті залишаються рельєфні частини, які й слугують друкарською формою. Після нанесення фарби з такої поверхні роблять відбиток на папері.

Також у створенні екслібрисів часто застосовують техніку ліногравюри. Її суть полягає у вирізьбленні зображення на поверхні лінолеуму, після чого на рельєфні ділянки наноситься фарба і виконується відбиток на папері. Ліногравюра належить до технік високого друку, де друкувальними є лише виступаючі елементи форми.

Для роботи використовують спеціальний лінолеум, різці (стамески), ножі для дрібних деталей, валик для нанесення та друкарські фарби. Спочатку художник створює композицію, переносить її на матеріал, після чого вирізає зображення, видаляючи всі ділянки, які не повинні друкуватися. Рельєфні частини залишаються і формують майбутній відбиток.

Після підготовки форми на неї рівномірно накочується фарба за допомогою валика, а потім виконується друк на папері – вручну або за допомогою преса. У результаті отримують чітке графічне зображення, яке може бути відтворене у кількох примірниках.

Головною перевагою ліногравюри в екслібрисі є можливість створювати серії однакових книжкових знаків. Також ця техніка відзначається виразністю ліній, контрастністю та простотою у виконанні, що робить її особливо популярною у навчальній та професійній графічній практиці [4].

Висновки та перспективи подальшого дослідження. У ході дослідження встановлено, що екслібрис пройшов тривалий історичний шлях розвитку – від протоекслібрисів до сучасних авторських графічних робіт. Виявлено, що основними техніками виконання екслібриса є дереворит і ліногравюра, а також інші графічні та цифрові способи, які розширюють його художні можливості.

Сучасний екслібрис зберігає традиційні риси, водночас активно трансформується під впливом нових технологій і мистецьких підходів. Він залишається важливим засобом розвитку композиційного мислення, творчих навичок і художньої культури.

Список використаних джерел

1. Каменецька Ю. Український екслібрис кінця 1980-х – 2010-х: традиції, трансформація, новітні здобутки. Дис. на здобуття наук. ст. д-ра філос. Київ, 2021 р. <http://195.20.96.242:5068/kvnaoma-xmlui/handle/123456789/603> (дата звернення 18.05.2026)
2. Нестеренко П. Образи європейської художньої літератури в дзеркалі екслібрису. Арт-платформа. 2021 р. <https://art-platforma.kmaesm.edu.ua/index.php/art1/article/view/74> (дата звернення 18.05.2026)
3. [Українська бібліотечна енциклопедія](https://ube.nlu.org.ua) <https://ube.nlu.org.ua> › article › Екслібрис (дата звернення 18.05.2026)
4. PIDLOGA <https://pidloga.ua> › ... › Новини › Статті (дата звернення 18.05.2026)

*Острогляд Олена, старша викладачка
кафедри архітектури будівель та дизайну;*

Мудра Дар'я, студентка 1 курсу

Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»

ЕМОЦІЙНЕ СПРИЙНЯТТЯ АРХІТЕКТУРНОГО ОБРАЗУ МІСТА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ АВТОРСЬКОЇ ГРАФІЧНОЇ МАНЕРИ

Анотація. У статті досліджується емоційне сприйняття архітектурного масиву міста через призму авторської графічної манери. Розглянуто роль феноменології у сприйнятті простору, зокрема концепції Мартіна Гайдеггера, Юхані Палласмаа та Крістіана Норберга-Шульца. Проаналізовано функцію архітектурної замальовки, як експресивне переживання міського середовища. Особливу увагу приділено поняттю *Genius Loci* — «духу місця» — та методами його демонстрації через авторську графічну інтерпретацію. У роботі також проаналізовано роботи сучасних архітекторів та художників, у яких рисунок виступає не тільки фіксацією реальності, а повноцінним переосмисленням простору та його атмосфери. На основі аналізу графічних робіт було виявлено, що суб'єктивна графічна манера здатна передавати колорит, емоційну тональність, його характер та самотність.

Ключові слова: архітектурна графіка, архітектурна замальовка, емоційне сприйняття, архітектурний образ міста, міське середовище, авторська графічна манера, атмосфера простору, *Genius Loci*, *Dasein*.

Постановка проблеми. Сучасні методи подачі архітектурного простору, зокрема через фото, цифрові рендери сприяють швидкому візуальному споживанню образів. У результаті зменшується глибина емоційного та чуттєвого контакту людини з містобудівним об'єктом. Натомість авторська інтерпретація середовища подана графічними замальовками, дозволяє переосмислити процес сприйняття навколишнього середовища через призму особистого досвіду, спостережень та емоційного переживання середовища. Водночас у сучасних дослідженнях недостатньо уваги приділяється архітектурному рисунку, як інструменту феноменологічному осмислення міста та способу виявлення *Genius Loci*.

Мета дослідження. Метою дослідження є виявлення особливостей емоційного сприйняття архітектурного образу міста через авторську графічну манеру та визначення ролі архітектурної замальовки у формуванні й передачі атмосфери міського середовища та його *Genius Loci*.

Сучасне міське середовище сприймається індивідом не лише як сукупність споруд та функціональних просторів, а як складна система емоційних, культурних і чуттєвих переживань. Головна задача містобудування — формування атмосфери міста, його характеру та ідентичності, впливаючи на психологічний стан людини, яка знаходиться в ньому.

Архітектурна графіка дедалі частіше стає фундаментальним засобом передачі міського пана, зокрема авторська замальовка, яка дозволяє не лише фіксувати міське середовище, а й інтерпретувати його через індивідуальне сприйняття художника. Технічні креслення або ж звичайна фотографія не здатні відмінні від рисунку у тим, що не здатні передати суб'єктивне переживання простору, його атмосферу, ритм, світло та емоційну тональність.

Особливо актуальним є виявлення архітектурної графіки через феноменології простору та концепції *Genius Loci* — «духу місця». Через цю призму сприйняття місто розглядається не лише як об'ємна структура, а як середовище людського пам'яті, досвіду та присутності.

Теоретичною основою дослідження стала феноменологія простору, зокрема праці Мартіна Гайдеггера, Юхані Палласмаа та Крістіана Норберга-Шульца. У феноменології середовища розглядається не як абстрактна геометрична структура, а як середовище людського переживання. Мартін Гайдеггер у концепції *Dasein* («буття-у-світі»). Головною думкою є те, що людина існує не поза простором, а всередині нього, взаємодіючи із середовищем через власний досвід, пам'ять та емоції.

У висновку сприйняття архітектури не зосереджується на фізичному відчутті присутності, а радше як повноцінний простір, який резонує з власним досвідом. Людина переживає середовище через рух, масштаб, світло, матеріальність та атмосферу місця.

Логічним витоком феноменологічного підходу стала праця фінського архітектора та теоретика Юхані Палласмаа «*The Eyes of the Skin*». Палласмаа критикує перенасичене візуальне сприйняття сучасної архітектури та наголошує на мультисенсорному характері просторового досвіду. Автор спирається на думку, що масив забудови сприймається не лише зором, а всіма органами чуття — через дотик, слух, пам'ять та тілесні асоціації. Однією з найголовніших тез про те, що «очі хочуть співпрацювати з іншими чуттями». Через це архітектурне середовище формує повноцінний емоційний та тілесний досвід людини. У контексті феноменології важливим є також поняття *Genius Loci*, сформульоване норвезьким архітектором та теоретиком Крістіаном Норбергом-Шульцом. В концепцію «духу місця» автор вкладає значення особливої атмосфери простору, що виникає через взаємодію архітектури, природного середовища, світла, матеріалу та культурної пам'яті.

Таким чином забудова стає носієм емоційного образу середовища, а її сприйняття завжди має суб'єктивний характер.

Попередні твердження є доказом того, що рисунок являє собою не лише спосіб фіксації масиву будівлі, а методом власного осмислення простору через особистий досвід художника.

Важливу роль у цьому процесі відіграє графічна манера автора:

- характер лінії;
- ступінь деталізації;
- фактурність штриха;
- тональні контрасти;
- композиційна побудова;
- деформація перспективи.



Рис. 1. «Акварельний ескіз Каплиці Святого Ігнатія». Стівен Холл

Через ці засоби рисунок здатний передавати не лише фізичні характеристики архітектури, а її атмосферу та емоційний стан. Суб'єктивність у архітектурній хибно називати викривленням реальності, чи неточністю передачі реальності. Навпаки, саме індивідуальне сприйняття дозволяє виявити різні аспекти міського середовища та його *Genius Loci*, а особливо підкреслити власну манеру автора. Для більш точного дослідження емоційного сприйняття архітектурного образу міста було проведена аналіз робіт сучасних архітекторів та художників, у творчості яких рисунок виступає не лише способом зображення матеріального світу, а формою його графічного осмислення.

Першим, чиї роботи розглядались був Стівен Холл — американський архітектор і художник, відомий своїм феноменологічним підходом до архітектури. Центром його уваги стають світло, колір, матеріальність та емоційному переживанню простору (Рис.1). Його акварельні замальовки є не лише етапом початкового проектування, а способом дослідження «духу» майбутньої архітектури. Через відсутність точності форм, плавні тональні переходи та контраст світла й тіні художник формує особливу картину бачення архітектурної форми. У багатьох роботах автор свідомо узагальнює деталізацію, залишаючи простір для емоційного сприйняття. Архітектура в його графіці сприймається не як статичний об'єкт, а як стан або настрій. Особливу роль відіграє світло, яке у роботах Холла стає головним засобом виразності. Через світлотінь та акварельну прозорість він створює відчуття тиші, спокою та занурення у простір. Таким чином рисунок у творчості Стівена Холла виступає способом феноменологічного переживання архітектури.

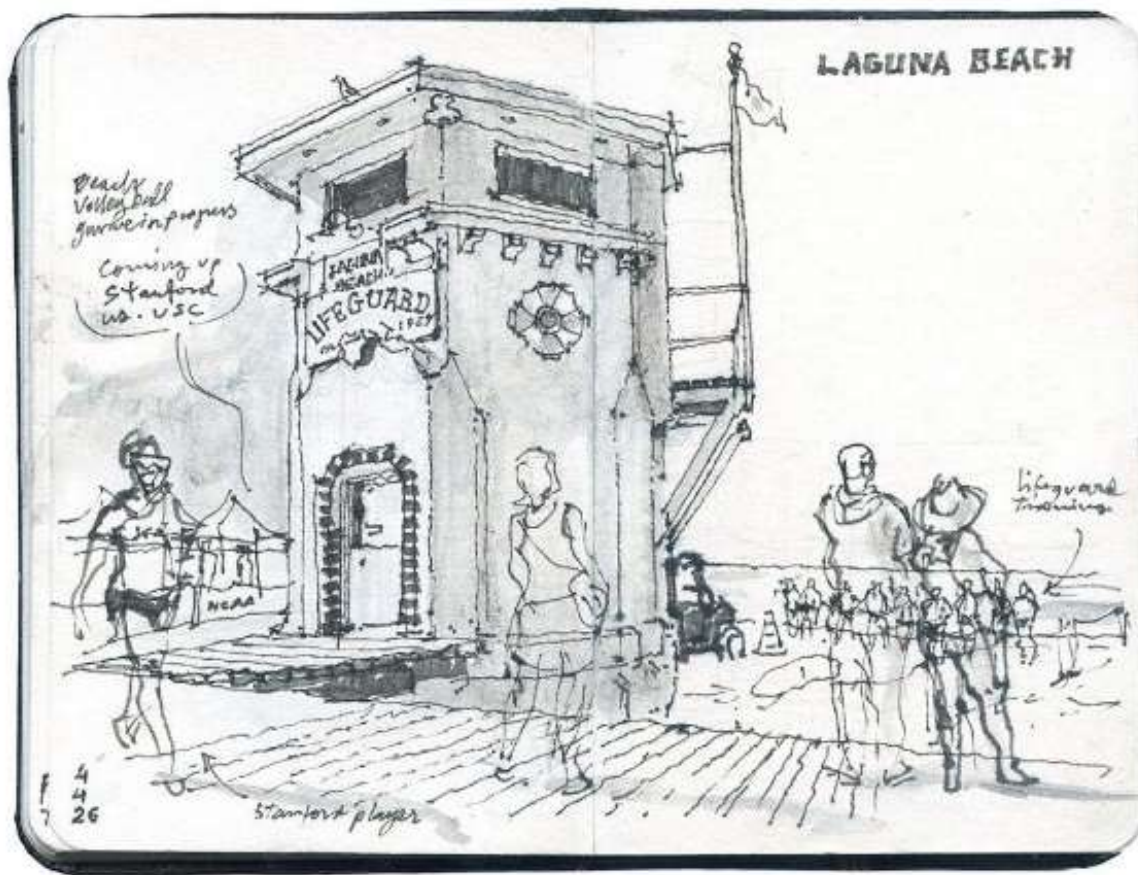


Рис. 2. «Ескіз рятувальної вежі на пляжі Лагуна-Біч».

Габріель Кампанаріо

Наступним став Габріель Кампанаріо — журналіст, художник та засновник міжнародного руху Urban Sketchers. В основі цього руху лежить просто ідея — малювання міського середовища безпосередньо з натури як способу спостереження та проживання простору. Впадає в око відмінність з академічною манерою рисунка, замальовки Urban Sketchers часто виконуються швидко, без попередньої підготовки, що дозволяє передавати життя міста у найбільш доцільних моментах та ракурсах.

Для робіт Кампанаріо (Рис.2) характерними є:

- легка та жива лінія;
- відкрита композиція;
- динамічний штрих;
- мінімальна деталізація.

Головний акцент йде на атмосферу міського життя. Через ці засоби місто постає не як статична архітектурна форма, а як середовище щоденного людського досвіду. Особливе значення має суб'єктивність рисунку. Автор не прагне до академічного ідеалу, а навпаки — передає власне переживання міського середовища, його ритм, шум, рух та емоційну динаміку. У цьому контексті замальовка стає своєрідним «слідом присутності» людини в місті, що так гарно перегукується з концепцією Гайдеггера.



Рис.3. «Paris/London». Алекс Хіллькурц

Алекс Хіллькурц— сучасний американський художник та ілюстратор, відомий своїми атмосферними архітектурними акварелями вулиць. Особливістю його творчості є прагнення передати не точну архітектурну форму, а емоційний та водночас легкість образу міського середовища. У своїх роботах автор свідомо узагальнює деталі, позбавляючись візуального шуму та залишає частину аркуша незаповненою. Також одним з найвиразніших інструментом є м'які акварельні переходи. Через це архітектура сприймається як враження або навіть спогад про місце.

Для робіт Хіллькурца (Рис.3) характерними є:

- повітряність композиції;
- розмитість контурів;
- мінімальна деталізація;
- активна роль світла;
- емоційна м'якість кольору.

Завдяки цьому міське плато набуває «дух» спокою, легкої меланхолії та певної часової невизначеності. Його графіка демонструє, що архітектурна замальовка може передавати не лише фізичний вигляд міста, а психологічний та емоційний досвід перебування у ньому.



Рис. 4. «Етюд з натури 2026. Полтава». Мудра Дар'я

У власних замальовках архітектурного середовища основна увага приділялася не лише точності зображення, найголовнішою метою для мене є передача власного переживання місця.

Під час виконання рисунків (Рис.4) важливими стали:

- масштаб середовища;
- характер освітлення;
- ритм фасадів;
- глибина простору;
- емоційний стан місця.

У деяких роботах свідомо використовувалося узагальнення форми, деформація перспективи або акцентування світлотіні для посилення емоційного впливу архітектурного образу. Академічна неточність дозволила створити більш живе переживання, відчуття присутності, деякої наївності та відбиток власних естетичних вподобань. Наприклад, активний контраст світла і тіні дозволяє створити відчуття драматизму та урбаністичної напруги, тоді як м'які акварельні переходи формують атмосферу спокою та повітряності.

Через характер лінії, які часто бувають хаотичними, та композиції рисунок передає не лише фізичні характеристики архітектури, а власне переживання простору автором.

Висновки. Архітектурна замальовка є не лише способом зображення заповненого будівлями міського простору, а методом його феноменологічного та емоційного осмислення. Такий підхід дозволяє розглядати архітектуру як простір людського досвіду, що сприймається через тіло, пам'ять, рух та емоції. У цьому контексті авторська графіка стає формою особистого переживання та сприйняття міста. Проаналізовані роботи сучасних художників демонструють, що графічна манера здатна передавати атмосферу простору, його ритм, характер та емоційну тональність. Суб'єктивність у архітектурному рисунку не є викривленням реальності, а навпаки — дозволяє глибше виявити *Genius Loci* міського середовища. Таким чином архітектурна замальовка може розглядатися як важливий інструмент емоційного та феноменологічного дослідження міста.

Список використаних джерел

1. *Heidegger M. Being and Time.* — Oxford: Blackwell, 1962.
2. *Pallasmaa J. The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses.* — Chichester: Wiley, 2005.
3. *Norberg-Schulz C. Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture.* — New York: Rizzoli, 1980.

*Василець Владислав, викладач спеціаліст другої категорії;
Каптілова Софія, студентка 4 курсу
Сумський фаховий коледж будівництва та архітектури*

ЗНАЧЕННЯ ПЛЕНЕРНОГО РИСУНКУ ЯК МЕТОДУ ДОСЛІДЖЕННЯ ІСТОРИКО -КУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА ДЛЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ ОСВІТНЬО-ПРОФЕСІЙНОЇ ПРОГРАМИ «ОПОРЯДЖЕННЯ БУДІВЕЛЬ І СПОРУД ТА БУДІВЕЛЬНИЙ ДИЗАЙН»

Анотація. У статті визначено значення плерного рисунку як методу художнього та дослідницького пізнання історико-культурного середовища у професійній підготовці студентів спеціальності 192 «Будівництво та цивільна інженерія» освітньо-професійної програми «Опорядження будівель і споруд та будівельний дизайн». Розглянуто педагогічний потенціал плерної практики у формуванні професійного бачення, просторового мислення, художньо-композиційних навичок і візуальної культури майбутніх фахівців. Проаналізовано значення натурного рисунку у процесі вивчення архітектурних пам'яток, міського середовища, історичних ансамблів і традиційної забудови. Визначено, що плерний рисунок сприяє розвитку аналітичного сприйняття архітектурної форми, розумінню закономірностей перспективи, світлотіньових відношень, стилістичних особливостей об'єктів культурної спадщини. Підкреслено взаємозв'язок між художньою інтерпретацією та дослідницьким підходом у процесі роботи на плері. Зроблено висновок, що використання плерного рисунку в освітньому процесі забезпечує комплексний розвиток професійних компетентностей студентів, формує естетичний смак, історико-культурну свідомість та здатність до творчого осмислення архітектурного середовища.

Ключові слова: плер; плерний рисунок; професійна підготовка; історико-культурне середовище; натурні практики; архітектурна спадщина; будівельний дизайн; візуальна культура; просторове мислення; художньо-практична підготовка.

Постановка проблеми. Сучасна професійна підготовка студентів спеціальності 192 «Будівництво та цивільна інженерія» освітньо-професійної програми «Опорядження будівель і споруд та будівельний дизайн» потребує поєднання технічних знань із художньо-естетичним та культурологічним компонентом. У процесі формування майбутнього фахівця важливого значення набуває здатність аналізувати історико-культурне середовище, розуміти закономірності розвитку архітектурних стилів, просторових рішень і художньої організації міського простору.

Одним із найбільш ефективних методів такого пізнання є плерний рисунок. Робота безпосередньо з натури дозволяє студентам не лише спостерігати архітектурні об'єкти, а й глибше усвідомлювати їх конструктивні, композиційні та стилістичні особливості. На відміну

від цифрового проектування або використання фотографій, плерний рисунок активізує процес аналітичного сприйняття форми, простору, світлотіні та пропорцій.

Плер (від франц. *en plein air* – «на відкритому повітрі») традиційно пов'язується з правдивим відображенням натури в умовах природного освітлення. Саме робота на відкритому просторі формує у студентів навички швидкого візуального аналізу, просторового мислення та художнього узагальнення. Водночас плерний рисунок виконує не лише навчальну, а й дослідницьку функцію, оскільки сприяє фіксації та вивченню історико-культурного середовища.

Актуальність теми зумовлена необхідністю вдосконалення методів художньо-практичної підготовки майбутніх фахівців у сфері будівельного дизайну, а також зростанням уваги до проблем збереження культурної спадщини та формування візуальної культури студентської молоді.

Аналіз джерел та попередніх досліджень. Проблематика плерної практики та її значення у професійній мистецькій освіті розглядалася у працях багатьох дослідників у галузі педагогіки мистецтва, дизайну та архітектури. Науковці підкреслюють, що натурні практики є важливим засобом формування професійних компетентностей майбутніх художників, дизайнерів та архітекторів.

У сучасних дослідженнях зазначається, що освітній потенціал плеру полягає у розвитку комплексу професійно важливих якостей: спостережливості, образного та просторового мислення, художнього бачення, емоційного сприйняття середовища. Практична робота на плері розглядається як продовження навчальних дисциплін «Рисунок», «Живопис», «Композиція» та «Технології виконання художніх робіт».

Дослідники підкреслюють, що малювання з натури архітектурних об'єктів сприяє кращому розумінню закономірностей перспективи, конструкції та пропорцій. Саме безпосереднє спостереження історичного середовища дозволяє студентам глибше осмислювати особливості архітектурних стилів, характер міської забудови та культурну цінність історичних пам'яток.

Важливими є також положення щодо ролі історії мистецтва у професійній підготовці дизайнерів. Вивчення художніх стилів, архітектурних напрямів та мистецьких течій формує естетичний смак, професійну «надивленість», уміння аналізувати композицію, кольорові та просторові рішення. Розуміння історичних процесів у мистецтві допомагає майбутнім дизайнерам виробляти власний стиль та творчий підхід.

Попри значну кількість досліджень у сфері мистецької освіти, питання використання плерного рисунка саме як методу дослідження історико-культурного середовища у підготовці студентів будівельного дизайну потребує подальшого наукового осмислення.

Виклад основного матеріалу. Плерний рисунок є важливим компонентом професійної підготовки студентів спеціальності 192 «Будівництво та цивільна інженерія», оскільки поєднує художньо-практичну діяльність із дослідницьким вивченням архітектурного та історико-культурного середовища. Робота на відкритому просторі дозволяє майбутнім фахівцям безпосередньо взаємодіяти з об'єктами архітектури, аналізувати їх конструктивні та художні особливості, відчувати масштаб, пропорції та характер середовища.

Пленерна практика формує здатність до спостереження та аналітичного мислення. Під час замальовок студент змушений швидко оцінювати композицію об'єкта, визначати перспективні скорочення, виявляти головні пластичні акценти та світлотіньові співвідношення. Такий процес активізує просторове мислення та розвиває професійне бачення, необхідне у подальшій діяльності будівельного дизайнера.

Особливого значення пленерний рисунок набуває у процесі дослідження історико-культурного середовища. Архітектурні пам'ятки, історичні квартали, традиційна забудова та елементи декоративного оздоблення стають об'єктами безпосереднього аналізу. Студенти мають можливість вивчати стилістичні особливості архітектури, закономірності формотворення та взаємодію споруди з навколишнім простором.

Робота з натури значно відрізняється від копіювання фотографій або цифрових зображень. Під час пленеру студент сприймає середовище комплексно: бачить зміну освітлення, атмосферні явища, фактуру матеріалів, масштаби простору та емоційний характер об'єкта. Саме це забезпечує глибше розуміння архітектурної форми та її культурного контексту.

Важливою складовою пленерного рисунка є розвиток навичок лінійної та повітряної перспективи. Замальовуючи архітектурні споруди, студент вчиться визначати точки сходження, передавати глибину простору та конструктивну логіку об'єкта. Це сприяє формуванню професійних компетентностей, необхідних для виконання архітектурних креслень, дизайн-проектів та візуалізацій.

Не менш важливим є розвиток естетичного смаку та візуальної культури. Сучасне інформаційне середовище характеризується надлишком візуальних образів, які не завжди мають художню цінність. Саме звернення до архітектурної спадщини та класичних зразків мистецтва через натурне спостереження формує у студентів здатність до критичного аналізу візуальної інформації.

Пленерна практика також виконує функцію збереження культурної пам'яті. Замальовки історичних об'єктів стають своєрідною художньою документацією архітектурного середовища. В умовах сучасних урбаністичних змін це набуває особливої актуальності, оскільки багато історичних споруд зазнають руйнування або реконструкції.

Крім того, пленер сприяє розвитку творчої індивідуальності студентів. Аналізуючи художню спадщину та працюючи безпосередньо з натурою, майбутні дизайнери поступово формують власну манеру рисунка, вчать інтерпретувати середовище та знаходити індивідуальні композиційні рішення. У цьому контексті важливим є вивчення історії мистецтва, адже саме вона допомагає усвідомити еволюцію художніх стилів, зрозуміти принципи композиції, гармонії, пропорцій та колористики.

Практика пленерного рисунка також сприяє інтеграції технічного та художнього мислення. Для студентів будівельного дизайну це має особливе значення, оскільки їх професійна діяльність поєднує інженерний підхід із художнім проектуванням середовища. Вивчення архітектурних форм через рисунок допомагає краще розуміти конструктивну логіку будівель, особливості матеріалів та принципи організації простору.

Отже, пленерний рисунок виступає не лише методом художнього навчання, а й ефективним інструментом дослідження історико-культурного середовища, що забезпечує

комплексний розвиток професійних компетентностей майбутніх фахівців у сфері будівельного дизайну.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Таким чином, пленерний рисунок є важливим складником професійної підготовки студентів спеціальності 192 «Будівництво та цивільна інженерія» освітньо-професійної програми «Опорядження будівель і споруд та будівельний дизайн». Його значення полягає у поєднанні художньо-практичної діяльності, дослідницького підходу та вивчення історико-культурного середовища.

Пленерна практика сприяє формуванню професійного бачення, розвитку просторового та образного мислення, навичок композиційного аналізу, розуміння перспективи та світлотіньових закономірностей. Робота безпосередньо з натури дозволяє студентам глибше осмислювати архітектурні об'єкти, їх стилістичні особливості та культурну цінність.

Встановлено, що пленерний рисунок має значний педагогічний потенціал, оскільки формує естетичний смак, візуальну культуру, здатність до творчої інтерпретації середовища та усвідомлення важливості збереження культурної спадщини. Саме така організація освітнього процесу забезпечує комплексний розвиток професійних компетентностей майбутніх фахівців у сфері будівельного дизайну.

Перспективи подальших досліджень полягають у розробленні сучасних методичних підходів до організації пленерної практики, інтеграції традиційного рисунка з цифровими технологіями, а також у вивченні можливостей використання пленеру як засобу міждисциплінарної підготовки.

Список використаних джерел

1. Пленер – як один з більш продуктивних методів навчання для всіх професійних напрямків в образотворчому мистецтві https://aphn-journal.in.ua/archive/36_2021/part_3/34.pdf?citationMarker=43dcd9a7-70db-4a1f-b0ae-981daa162054
2. Для чого дизайнеру вивчати історію мистецтва? <https://te.itstep.org/blog/why-study-art-history>
3. Пленерний живопис: що, коли, чому, як і хто? <https://bluethumb.com.au/blog/art-styles/plein-air-painting-what-when-how-why-and-who/>

ІНТЕГРАЦІЯ ЦИФРОВОГО СКЕТЧИНГУ В НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС ОБРАЗОТВОРЧИХ ДИСЦИПЛІН

Анотація. У статті розглянуто особливості інтеграції цифрового скетчингу в навчальний процес образотворчих дисциплін у закладах мистецької та дизайнерської освіти. Проаналізовано вплив цифрових технологій на формування професійних компетентностей студентів, розвиток творчого мислення та удосконалення практичних навичок у сфері рисунка й дизайну. Окреслено основні переваги використання цифрового скетчингу у порівнянні з традиційними методами виконання начерків та ескізів. Визначено сучасні цифрові інструменти й програмне забезпечення, що активно використовуються в освітньому процесі образотворчих дисциплін.

Ключові слова: цифровий скетчинг, образотворчі дисципліни, мистецька освіта, цифрові технології, дизайн, рисунок, графічний планшет.

Постановка проблеми. Сучасний етап розвитку освіти характеризується активною цифровою трансформацією освітнього середовища. Особливо помітними ці зміни є у сфері мистецької та дизайнерської освіти, де традиційні методи навчання поступово доповнюються цифровими інструментами. Одним із актуальних напрямів є цифровий скетчинг як інструмент формування професійних навичок.

Скетчинг відіграє важливу роль у розвитку творчого мислення, просторового бачення та композиційних навичок студентів. Сучасні цифрові технології значно розширюють можливості виконання ескізів та начерків.

Метою статті є дослідження особливостей інтеграції цифрового скетчингу в навчальний процес образотворчих дисциплін та визначення його ролі у формуванні професійних компетентностей студентів.

Аналіз актуальних досліджень. У процесі підготовки статті використано наукові праці, що відображають сучасні підходи до цифровізації освіти та впровадження ІКТ у мистецьку підготовку. Теоретичну основу становлять дослідження з питань цифрової трансформації освіти, методичних аспектів використання інформаційних технологій, а також праці з академічного рисунка. Окрему групу джерел становлять публікації, присвячені сучасним цифровим технологіям у мистецькій освіті.

Виклад основного матеріалу. Цифровий скетчинг є сучасним методом візуального подання ідей, що базується на використанні графічних планшетів, інтерактивних дисплеїв та спеціалізованого програмного забезпечення. На відміну від традиційного рисунка, він дозволяє значно швидше створювати варіативні ескізи та концептуальні зображення.

У навчальному процесі цифровий скетчинг виконує функцію проміжного етапу між ідеєю та фінальною візуалізацією. Студенти можуть оперативно перевіряти композиційні

рішення, змінювати пропорції, працювати з перспективою та світлотінню без втрати попередніх варіантів.

Важливою особливістю є те, що цифровий скетчинг формує у студентів здатність до швидкого прийняття творчих рішень, що є необхідною професійною компетентністю у сучасному дизайні.

Цифровий скетчинг сприяє розвитку у студентів комплексу професійних навичок, серед яких особливе місце займає візуальне мислення. Завдяки можливості багаторазового редагування робіт формується аналітичний підхід до побудови композиції.

Крім того, використання цифрових інструментів сприяє розвитку цифрової грамотності, що є важливою складовою сучасної професійної підготовки. Студенти набувають навичок роботи з шарами, пензлями, текстурами та колірними моделями.

Також цифровий скетчинг підсилює здатність до креативного експериментування, оскільки знімає страх помилки, характерний для традиційного рисунка.

Використання цифрового скетчингу в освітньому процесі потребує зміни підходів до викладання образотворчих дисциплін. Викладач виступає не лише як носій знань, а як тьютор, який спрямовує процес творчого розвитку студента.

Важливим є поетапне впровадження цифрових технологій: від простих завдань зі створення ескізів до комплексних проєктів. Такий підхід дозволяє уникнути перевантаження студентів і забезпечує поступове формування навичок.

Окрему увагу слід приділяти методиці оцінювання робіт, оскільки цифровий формат дозволяє аналізувати не лише результат, але й процес створення зображення.

У сучасній практиці використовуються різні технологічні рішення: графічні планшети, планшети з сенсорними екранами та комп'ютерні станції. Найпоширенішими програмними засобами є Adobe Photoshop та інші графічні редактори.

Ці інструменти дозволяють реалізовувати широкий спектр творчих завдань: від швидких начерків до складних концептуальних композицій. Важливо, що цифрове середовище забезпечує інтеграцію різних медіа, включаючи фотографію, 3D-моделювання та колажування.

Висновок та перспективи подальшого дослідження. Цифровий скетчинг є важливим інструментом сучасної мистецької освіти. Його інтеграція сприяє розвитку професійних компетентностей та творчого мислення студентів, підвищує ефективність засвоєння навчального матеріалу та наближає освітній процес до реальних умов професійної діяльності.

Поєднання традиційних і цифрових методів навчання забезпечує комплексну підготовку майбутніх фахівців, зберігаючи фундаментальні основи академічного рисунка та водночас розвиваючи сучасні цифрові навички.

Подальший розвиток цифрового скетчингу в системі мистецької освіти пов'язаний із впровадженням інноваційних технологій, зокрема штучного інтелекту, віртуальної та доповненої реальності, що дозволить створювати більш інтерактивне та адаптивне навчальне середовище.

Перспективним напрямом є також розробка нових методик навчання, що поєднують традиційні художні практики з цифровими інструментами, а також удосконалення системи оцінювання творчих робіт у цифровому форматі.

Очікується, що цифровий скетчинг у майбутньому стане одним із базових компонентів професійної підготовки фахівців творчих спеціальностей, інтегруючись у всі рівні мистецької освіти.

Список використаних джерел

1. Биков В. Цифрова трансформація суспільства і розвиток комп'ютерно-технологічної платформи освіти і науки України. Педагогіка і психологія. 2019. № 2. С. 15-21
2. Буйницька О. П. Інформаційні технології та технічні засоби навчання : навч. посіб. — Київ : Центр учбової літератури, 2019. — 240 с.
3. Жалдак М. І. Система підготовки вчителя до використання інформаційно-комунікаційних технологій у навчальному процесі // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 2. — 2011. — № 11. — С. 3–15
4. Спірін О. М. Теоретичні та методичні засади професійної підготовки майбутніх учителів інформатики за кредитно-модульною системою : монографія / за наук. ред. М. І. Жалдака. — Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2007. — 300 с.
5. Kuzminska O. G., Morze N. V. Використання цифрових технологій у навчальному процесі закладів освіти // Інформаційні технології і засоби навчання. — URL: <https://journal.iitta.gov.ua/index.php/itlt>

*Савченко Тетяна, кандидат архітектури, старша викладачка;
Макуха Олена, старша викладачка кафедри містобудування та архітектури;
Нікуліна Маргарита, студентка 1 курсу
Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»*

КОЛІРНА ДОМІНАНТА ЯК ЗАСІБ ОРГАНІЗАЦІЇ КОМПОЗИЦІЇ В АРХІТЕКТУРІ ТА ПРЕДМЕТНОМУ ДИЗАЙНІ

Анотація. У статті розглядається роль колірної домінанти як ключового інструменту формування просторової виразності в архітектурі та дизайні. Проаналізовано теоретичні засади використання кольору як структурного елемента композиції, зокрема принципи пропорційного розподілу кольорів, типи колірного контрасту та їх функціональне призначення. Особливу увагу приділено концепції «географії кольору», що розглядає колір у взаємозв'язку з культурними, кліматичними та матеріальними особливостями регіону. На прикладах видатних архітектурних об'єктів та зразків предметного дизайну продемонстровано, як колірна домінанта виконує навігаційні, тектонічні та семантичні функції.

Ключові слова: колірна домінанта, композиція, контраст, географія кольору, архітектура, предметний дизайн.

Постановка проблеми. Колір у сучасній архітектурі та дизайні є не лише естетичним параметром, а й потужним засобом організації простору, що впливає на сприйняття об'єкта, орієнтацію людини у середовищі та емоційне переживання навколишнього оточення. Проте в практиці проєктування нерідко спостерігається або надмірна насиченість кольором - що призводить до хаосу й зорової перевтоми, - або, навпаки, надмірна нейтральність, що нівелює виразність об'єкта.

Архітектура та дизайн мають тамувати не тільки функціональні потреби, а й забезпечувати когнітивний комфорт. Відсутність злагодженої колірної ієрархії призводить до візуального безладу. Колірна домінанта виступає центром композиції, який вибудовує візуальний маршрут, шлях від головного елемента до другорядних.

Аналіз джерел. Теоретичним підґрунтям даної роботи слугують праці, що розглядають колір як системний елемент художньої та архітектурної композиції. Фундаментальною є робота Йоганнеса Іттена «Мистецтво кольору», у якій автор розробляє комплексну теорію колірних контрастів. Автор виокремлює сім типів контрасту. Ця типологія дозволяє проаналізувати, яким саме механізмом досягається виділення домінанти в конкретному об'єкті. Не менш важливою є концепція «географії кольору». Яка була розроблена французом Жан-Філіпом Ленкло. У своїй роботі він обґрунтовує залежність колірної культури від природного середовища. Ця ідея є принципово важливою для розуміння того, чому колірна домінанта, заснована на місцевому пігментному матеріалі, сприймається як органічна. Синтез цих підходів дозволяє сформулювати цілісне бачення ролі колірної домінанти як у формальному, так і в культурному вимірі.

Виклад основного матеріалу. Колір - це перше на що ми звертаємо увагу, він діє на підсвідомому рівні, викликаючи миттєву реакцію на той чи інший предмет за допомогою чого ми можемо корегувати простір. Це дозволяє нам контролювати дистанцію між об'єктами, візуально розширювати чи зменшувати об'єми. Використання єдиної колірної гами об'єднує розрізнені елементи будівлі та інтер'єру. А використання колірної домінанти дозволяє нам виділити головний елемент композиції та вибудувати чітку ієрархію. При створенні гармонійної композиції важливо зробити простір не перенасиченим. Для цього використовують деякі правила, наприклад, «60-30-10» [1]. Це пропорційність кольорів, де 60% це основний колір (фон, стіни, великі об'єми), 30% додаткового кольору, 10% - колірна домінанта, акцент, найяскравіший або найбільш виразний елемент. Також важливо правильно визначити тип контрасту, який найкраще відповідатиме поставленій задачі. Для функціональних задач краще використовувати світлотний контраст, художні та емоційні задачі краще вирішувати через контраст холодного та теплого або контраст насиченості, задачі навігації та акцентування через комплементарні пари або контраст мас [2]. У монотонній міській забудові одна споруда активного кольору стає «маяком», що слугує навігаційним орієнтиром.



Рис.1. Червоний корпус КНУ, Беретті Вікентій Іванович, Беретті Олександр Вікентійович, 1837-1843



Рис.2. Холодильник SMEG

Прикладом такої будівлі є Червоний корпус Київського національного університету імені Тараса Шевченка [рис. 1], який завдяки кольору домінує над усім навколишнім простором. В предметному дизайні гарним прикладом є «червоний холодильник» SMEG [рис 2]. Він стає домінантою не лише в межах предмету, а в межах всього інтер'єру в цілому.

Ще однією важливою характеристикою є «географія кольору» [3]. Вона розглядає колір не як випадкове оздоблення, а як складну систему, що взаємодіє з історією, кліматом, культурою та психологією людини. Основними джерелами палітри є колір місцевого ґрунту, каменю, деревини та навіть характер сонячного світла, які визначають традиційну палітру регіону. Це допомагає вкорінити колірну домінанту так, щоб вона не виглядала чужорідною.

Прикладом такої архітектури є Casa Gilardi в Мехіко [рис. 3]. Луїс Барраґан використовує величезні площини насичено-рожевого та лимонно-жовтого кольорів. Це домінанта, заснована на етнографії. Рожевий колір - це традиційний пігмент мексиканських ринків та текстилю. У поєднанні з сірим базальтовим мощенням ці рожеві стіни стають надпотужним акцентом який виглядає природно саме у цьому регіоні.



Рис.3. Casa Gilardi, Луїс Барраґан, 2008



Рис.4. Центр Жоржа Помпиду, Річард Роджерс і Ренцо Піан, 1977

В архітектурі та дизайні домінанта рідко буває суто декоративною. Вона часто підкреслює логіку об'єкта. Наприклад, виділення кольором вхідної групи або сходового вузла допомагає людині миттєво зорієнтуватися. Також використовують тектонічний акцент - фарбування несучих елементів в активний колір, щоб показати «роботу» конструкції. Прикладом є Центр Жоржа Помпиду в Парижі [рис. 4].



Рис. 5. Стілець «red and blue», Герріт Рітвельд, 1918

Це еталон акцентної тектоніки. Колір робить складну інженерну конструкцію зрозумілою та виразною. Колірна домінанта виражена через білі металеві ферми та колони (несуча конструкція) на фоні яскравих синіх та червоних труб (вентиляція та ліфти). В предметному дизайні зразком є стілець «red and blue» [рис. 5]. Герріт Рітвельд не просто створив стілець, він «розібрав» його на окремі елементи, щоб показати їхню взаємодію.

Чорні стрижні виконують функцію опорної конструкції. Всі зрізи балок пофарбовані у яскраво-жовтий. Це підкреслює, що каркас складається з окремих ліній, які перетинають одна одну в просторі, а не зливаються в моноліт. А червона спинка та синє сидіння - частини які безпосередньо контактують із тілом людини, виділені основними кольорами.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Колірна домінанта є не декоративним надлишком, а структурним елементом архітектурної та дизайнерської композиції, що виконує конкретні функції. Ефективне застосування домінанти вимагає системного підходу до вибору типу колірного контрасту відповідно до поставленої задачі. Концепція «географії кольору» доводить, що максимальна виразність домінанти досягається тоді, коли вона є органічною частиною об'єкта, а не штучно накладеним акцентом. Аналіз прикладів підтверджує, що колірна домінанта здатна одночасно бути формальним прийомом і культурним висловлюванням. В предметному дизайні вона організовує сприйняття та встановлює ієрархію у просторі. Перспективами подальшого дослідження є: порівняльний аналіз регіональних колірних палітр в архітектурі різних країн у контексті концепції Ленкло; дослідження психологічного впливу колірних доміант на поведінку користувачів в публічних просторах; а також розробка методичних рекомендацій для студентів-архітекторів та дизайнерів щодо системного застосування колірної домінанти на різних етапах проектування.

Список використаних джерел

1. *Правило пропорційності кольорів 60:30:10.*
(URL: https://buduemo.com/ua/news/furniture_and_interior/pravilo-603010-jake-ne-vihodit-iz-modi-vzhe-20-rokiv.html)
2. *Колірні контрасти за Іттенном.*
(URL: <https://cases.media/article/kolirni-kontrasty-za-ittenom-chastyna-1?srsId=AfmBOoq5ZnWXvPYMtwMZdsRkoAPdYFj4sCDRMJZBIRp0bkVqD7b69RTI>)
3. *Географія кольору.*
(URL: <https://www.jeanphilippelenclos.uk/en/geography>).

*Острогляд Олена, старша викладачка
кафедри архітектури будівель та дизайну;
Ібрагімова Асура, Кіндратенко Анастасія, Папаргіріу Афіна, Пахомова Дар'я,
студентки 2 курсу
Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»*

КОЛОРИСТИЧНА ТА МОРФОЛОГІЧНА ТРАНСФОРМАЦІЯ НАТУРИ В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРА ПІД ЧАС НАВЧАЛЬНОЇ ПРАКТИКИ

Навчальна практика після першого курсу є одним із найважливіших етапів у системі підготовки майбутнього дизайнера та формуванні його професійного бачення. Цьогорічний освітній процес було вибудовано як комплексний інтенсив, що поєднав академічні засади з новітніми креативними методиками. Головна мета практики полягала у виході за межі аудиторного мислення та трансформації теоретичних знань із кольорознавства, архітектурної графіки й композиції у живий практичний досвід. Після року аудиторних занять вихід на пленер дав змогу апробувати набутий інструментарій у реальному середовищі.

Університетський внутрішній двір перетворився на масштабну творчу лабораторію просто неба. Це ландшафтне та архітектурне середовище забезпечило умови для виконання складних аналітичних завдань, де кожна локація спонукала до пошуку нових способів художньої інтерпретації природи.

Програма практики передбачала послідовне вирішення таких ключових завдань:

1. Аналіз архітектури та об'ємно-просторової структури. Замальовування архітектурних об'єктів університету передбачало не механічне копіювання фасадів, а їх аналітичний розбір із точки зору форми, пропорцій і фактури. Щоденна робота включала пошук різноманітних ракурсів: від деталізації віконних рам і карнизів зблизька до панорамного охоплення будівлі. Для графічного аналізу форми, побудови композиції, передачі ритму та перспективи застосовувалися графітні олівці та лінери.

2. Аналіз природного середовища та колористика. Напрямок включав фіксування мінливих атмосферних станів, опрацювання фактури кори, геометрії гілок та колористичного багатства рослинних форм під час замальовок дерев, квітів і неба. Натурні об'єкти досліджувалися з урахуванням їхніх кольорних особливостей і розгалуженої структури. Завдання ускладнювалися необхідністю зобразити рослинні елементи в контексті середовища (перекриття гілками фасадів, ритм тіней на доріжках). Для передачі світлотіні й кольорних станів активно використовувалися акварель та кольорові олівці, що сприяло формуванню навичок експресивної роботи з кольором.

3. Морфологічна деконструкція та стилізація. На основі аналізу природних об'єктів здійснювалася їх морфологічна трансформація. Свідоме спрощення реальних форм (квітів,

листя, ландшафтних елементів) та їх перетворення на стилізовані композиції й декоративні дизайн-структури сприяли розвитку образного та креативного мислення.

4. Емоційно-психологічний блок. Інноваційною складовою практики став цикл тренінгів і творчих вправ, спрямованих на розвиток емоційного інтелекту. Через вільний штрих, експресивні колірні плями та метафоричні образи (зокрема асоціативне відображення особистості у формах природи) здобувачі вищої освіти вчилися трансформувати психологічні стани у візуальний еквівалент, передаючи настрій конкретної локації.

Для реалізації окреслених завдань застосовувався широкий спектр художніх матеріалів: від прозорих акварельних заливок — до графітних олівців, лінерів та маркерів, які давали змогу створювати чіткі графічні знаки, колажні замальовки й фактурні матриці.

Робота на відкритому повітрі в умовах динамічного освітлення стало головним професійним викликом, який навчив діяти оперативно, відсікати зайвий візуальний шум і фіксувати суть форми.

Щодня практика завершувалася спільним переглядом робіт. Це дозволяло аналізувати помилки, ділитися знахідками та спостерігати варіативність авторського сприйняття одного й того самого об'єкта. Пленерна практика дала змогу систематизувати теоретичні знання з композиції та кольорознавства, удосконалити технічні навички роботи з матеріалами й розвинути творче мислення, необхідне для подальшої професійної діяльності.

Висновки. Під час навчальної практики було послідовно опрацьовано ключові напрями підготовки: архітектурний аналіз об'ємно-просторової структури середовища, дослідження природних форм і колористичних станів, а також морфологічну деконструкцію об'єктів природи з подальшою їх стилізацією у дизайн-структури. Пленерні умови сприяли розвитку швидкого аналітичного бачення, вмінню працювати з мінливим освітленням і передавати емоційно-образний стан середовища через колір та форму. Додатковий психологічний блок посилив здатність трансформувати внутрішні емоційні стани у візуальні образи, що є важливим аспектом у формуванні авторського підходу в дизайні.

Перспективи подальших досліджень і навчальної діяльності полягають у поглибленні експериментів із синтезом реальної натури й абстрактних дизайн-структур, розвитку авторських методів морфологічної трансформації об'єктів, а також розширенні практик інтеграції емоційного та аналітичного підходів у процесі проектування. Це створює основу для професійного зростання та формування індивідуального творчого почерку майбутнього дизайнера.

Денисенко Володимир, старший викладач

кафедри образотворчого мистецтва;

Пономаренко Вікторія, студентка 3 курсу

Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»

МОЗАІКА У МІСЬКОМУ ПРОСТОРИ ЯК ФОРМА ЗБЕРЕЖЕННЯ ПАМ'ЯТІ

Анотація. У цій статті мозаїка розглядається як важливий елемент міського середовища та форма публічного мистецтва, що взаємодіє з мешканцями через образи, символи та архітектурний простір. Проаналізовано трансформацію ролі мозаїки від інструмента радянської ідеологічної політики до об'єкта культурної спадщини та історичної монументальної пам'яті. Особливу увагу приділено проблемі збереження мозаїк у сучасному міському середовищі, їх художній та історичній цінності, а також значенню у формуванні локальної ідентичності. Розглянуто сучасні практики community art, у яких мозаїка виступає засобом спільного творення та об'єднання громади.

Ключові слова: мозаїка, міський простір, монументальне мистецтво, культурна спадщина, історична пам'ять, community art, міська ідентичність.

Аналіз джерел. Основним джерелом для дослідження стали взяті інтерв'ю у свідків періоду створення українських радянських мозаїк. Усні свідчення дали змогу відтворити історичний контекст виникнення цих монументально-декоративних творів, особливості їхнього проєктування та реалізації, а також простежити ставлення суспільства до мозаїчного мистецтва у різні історичні періоди. Завдяки спогадам очевидців вдалося отримати цінну інформацію про творчий процес художників, умови їхньої роботи, ідеологічний вплив радянської влади на мистецьке середовище та подальшу долю багатьох мозаїчних об'єктів.

Постановка проблеми. Мозаїка в міському середовищі є не лише декоративним елементом, а й важливою частиною культурної та історичної пам'яті міста. Вона здатна відображати суспільні цінності, ідеологію епохи, локальну ідентичність та взаємодію мешканців із простором. Проте, на жаль, значна частина монументальних мозаїк, особливо створених у радянський період, сьогодні перебуває під загрозою знищення або занепаду через фізичне старіння, реконструкції будівель, вплив навколишнього середовища та неоднозначне ставлення до радянської спадщини. У зв'язку з цим постає проблема переосмислення мозаїки не лише як ідеологічного явища минулого, а й важливого елементу історичної монументальної пам'яті та культурного ландшафту міста.

Виклад основного матеріалу. Mosaic – decoration of a surface with designs made up of closely set, usually variously coloured, small pieces of material such as stone, glass, tile, or shell.

Мозаїка – це оздоблення поверхні візерунками, що складаються з щільно розташованих, зазвичай різнокольорових, дрібних шматочків матеріалу, такого як камінь, скло, плитка або мушля.

Мозаїка є одним із найдавніших видів монументального мистецтва, що виник на Стародавньому Сході ще в IV-III тисячоліттях до нашої ери. Перші відомі зразки створювали шумери у Месопотамії з кольорових камінців, глини та мушель для оздоблення храмів і палаців. У Стародавній Греції мозаїка набула більш художньої виразності, а в Давньому Римі стала поширеним способом декорування громадських споруд і приватних будинків.

Найбільшого розквіту мозаїчне мистецтво досягло у Візантійській імперії, де майстри використовували смальту та золото для створення величних композицій. На території Київської Русі традиції візантійської мозаїки знайшли втілення в оздобленні Софії Київської та Михайлівського Золотоверхого собору.

У наступні століття мозаїка втратила провідне значення, поступивши місцем іншим видам монументального мистецтва, проте у XIX-XX століттях пережила відродження.

У часи СРСР роль мозаїки була частиною державної візуальної політики, їх розміщували: на фасадах шкіл, заводів, будинків культури, лікарень, кінотеатрів, вокзалів, підземних переходів, житлових будинків і автобусних зупинок. Основними темами цих мозаїк були: праця, наука, космос, спорт, технічний прогрес і «світле майбутнє» на фасадах заводів часто зображували робітників з символами індустрії молотами, шестернями чи металургійними печами. На будівлях шкіл і університетів можна було побачити композиції, присвячені знанням, книгам, науці та розвитку молоді. У палацах культури мозаїки нерідко зображували сцени народних свят, музики, танцю чи театру.



Рис. 1. Приклад українських радянських мозаїк 1960–1980-х років

Особливо помітною мозаїка була в транспортному середовищі. На залізничних вокзалах мозаїчні панно виконували не лише декоративну, а й репрезентативну функцію, вони формували перше враження про місто, а у підземних переходах чи станціях громадського транспорту мозаїка виконувала ще й практичну функцію, завдяки міцності матеріалу вона добре витримувала вологу, перепади температур і постійний потік людей.

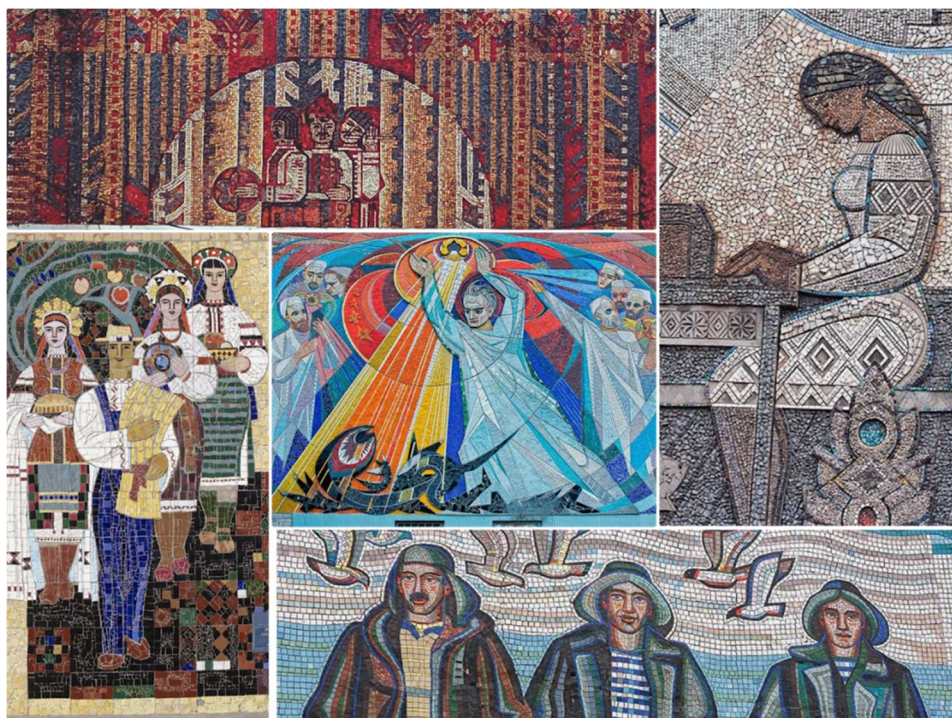


Рис. 2. Приклад українських радянських мозаїк 1960–1980-х років

Автобусні зупинки, також ставали місцем для художніх експериментів їх прикрашали кольоровими мозаїками з геометричними орнаментами, морськими мотивами, сонцем, птахами чи абстрактними композиціями, такі зупинки не лише урізноманітнювали одноманітний простір дороги, а й створювали локальну ідентичність певного населеного пункту.

Мозаїки також активно використовувалися і в житлових районах на фасадах багатоповерхівок часто створювали масштабні панно, які ставали візуальними орієнтирами мікрорайонів наприклад у спальних районах можна було зустріти мозаїки з зображенням дітей, природи, праці або космічних сюжетів.

Після розпаду СРСР у 1990- 2000-х роках мозаїки втратили актуальність, часто занепадали або знищувались через асоціацію з ідеологічним минулим, багато панно на фасадах заводів та будинків культури були закриті рекламою, демонтовані під час реконструкції або просто залишені без догляду, особливо вразливими виявились мозаїки на автобусних зупинках і невеликих містах де вони поступово руйнувались під впливом часу та погодних умов. Однак згодом дослідники і митці почали бачити в них не лише ідеологію, а й художню цінність тому починають виникати рухи за збереження спадщини, а мозаїки дедалі частіше сприймають як частину історії міст і важливий елемент культурної спадщини.

У сучасному міському просторі мозаїка, завдяки своїй матеріальності, колективній природі створення та тривалості існування, знову набуває значення в практиках community art як засіб спільного творення, що об'єднує громаду та формує відчуття приналежності до міського простору. Сьогодні мозаїчні проекти можна зустріти у дворах житлових кварталів, на стінах громадських центрів, школах, парках і на набережних, такі роботи часто присвячені локальній історії природі регіону чи культурним символами міста.

Мозаїка пройшла довгий шлях – від нав'язування «згори» до самовираження місцевих митців. У сучасному місті вона існує поряд із муралами й іншими формами street art, але має унікальну рису матеріальності і довговічності, що робить її своєрідним шаром пам'яті у міському ландшафті, а також об'єднує людей, адже може передавати спільні цінності історію та культуру зрозумілі мешканцям.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Отже, мозаїка в міському середовищі є важливим елементом культурної спадщини та історично монументальної пам'яті. Її значення виходить за межі декоративної функції, оскільки вона відображає суспільні процеси, ідеологічні зміни та культурну ідентичність різних епох. Сучасне переосмислення мозаїк дозволяє розглядати їх не лише як спадок радянського минулого, а й як цінний художній та історичний пласт міського середовища.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні локальних мозаїчних комплексів, аналізів процесів їх збереження та реставрації, а також дослідження ролі мозаїки у формуванні сучасної міської ідентичності. Важливим напрямком також є вивчення взаємодії між монументальним мистецтвом і громадою зокрема у контексті сучасних практик community art та збереження культурної пам'яті міст.

*Осадчий Віктор, доктор філософії, доцент, доцент
кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва;*

Біляєва Марія, студентка 1 курсу

Кременчуцький національний університет імені Михайла Остроградського

НЕСТАНДАРТНІ ТЕХНІКИ ДРУКУ – «ГЬОТАКУ»

Анотація. Образотворчі дисципліни в сучасній освіті займають важливе місце при фаховій підготовці студентів за спеціальностями творчого напрямку. Окрім рисунку, живопису, пластичної анатомії, композиції здобувачі освіти опановують різні види графічних технік. Запровадження цікавих та нестандартних технік у процесі навчання розвиває творче мислення, відчуття матеріалу та низку інших позитивних результатів.

Однією з нестандартних технік є «Гьотаку», яка з'явилася більш ніж два століття тому й набуває популярності зараз.

У статті розглянуто технічну сторону друку та історію розвитку «Гьотаку» як мистецтва. Розглянуто сучасне застосування зазначеної техніки.

Ключові слова: друк, «Гьотаку», техніка, метод, фарба, чорнило, папір, образотворче мистецтво.

Постановка проблеми. У сучасному світі швидко розвиваються та змінюються погляди щодо графічного дизайну. З'являються незвичні техніки та манери живопису, графіки та друкованих технік. Актуальність дослідження полягає у вивченні художніх особливостей нестандартних технік друку на прикладі «Гьотаку». Використання цих технік в сучасній освіті розширює знання та можливості їх застосування у візуальному мистецтві.

Аналіз джерел. Наразі небагато людей знають про техніку «Гьотаку», але є майстри, що дослідили і захопилися нею. Вважається, що цей метод запровадили японськи рибалки. Койо Інада – майстер, який один із перших започаткував деякі види друку в зазначеній техніці - [1].

Фундаментальна книга, що стала довідником для багатьох, є «Gyotaku: The Art and Technique of the Japanese Fish Print» (Гьотаку: мистецтво та техніка японського рибного друку) – Йосіо Хіяма, Японія. Він був професором іхтіології, який у 1950-х роках почав активно досліджувати й вивчати гьотаку, поширюючи цю техніку серед наукових, академічних та дослідницьких кіл – [5]. Найбільш відомий із сучасних майстрів – це Наокі Хаясі, США. Він вивчає та практикує гьотаку з 11 років – [2]. Ще одним художником, що працює у цій техніці, є Дуайт Хванг, США - [1].

Виклад основного матеріалу. Гьотаку (гьо означає «риба», а таку – «тертя») – це особливий вид техніки друку, який виник у 19 столітті в Японії, як засіб документування щоденних уловів рибалок - [2]. До появи фотографії, наприкінці дев'ятнадцятого століття та її широкого використання, рибалки задля збереження згадки про свій улов, покривали рибу чорнилом і злегка натирали папір по зафарбованому чорнилом зразку, щоб створити зображення, які увічнювали їхні рибальські здобутки – [3].

Папір містив дату та місце вилову, ім'я (імена) рибалки (рибалок), будь-яких свідків, місцеву назву виду риби та використані рибальські снасті – [4]. Як острівна держава, Японія рясніє живими морськими та прісноводними видами. Відвідування багатовікового рибного ринку Цукідзі демонструє важливість риби та рибальської культури для національної ідентичності. Самурайські слуги в середині 19 століття, добре обізнані в живописі тушшю завдяки стандартній освіті з каліграфії та літературних мистецтв, а також знанням гравюри на дереві укійо-е, поєднали ці дві техніки в ілюстративний трофей, використовуючи звичні матеріали: папір та сажове чорнило сумі.

Так само, як китайці робили відбитки кам'яних різьблень, щоб зберегти їх, японці середини 19 століття розробили техніку друку риб, щоб зафіксувати розмір значного улову. Хоча історичних записів небагато, використання чорнила та паперу вказує на те, що ґьотаку походить зі Східної Азії, де ці матеріали були легкодоступними.

На сьогодні існує три методи друку. Прямий метод друку риб, який називається чокусецу-хо (буквально «метод прямого нанесення»), створює дзеркальне зображення риби. Спочатку на рибу наносять чорнило за допомогою пензля або валика, а потім промокають, щоб уникнути плям або розтікання чорнила. Потім на рибу кладуть аркуш паперу і пальцями або спеціальним інструментом злегка натискають на рибу, щоб перенести зображення. У результаті виходить яскравий, чіткий відбиток з чіткими деталями плавників і луски. Лише око малюють пізніше, оскільки воно занадто желеподібне, щоб увібрати та перенести фарбу.

Непрямий метод, кансецу-хо (буквально «метод непрямого нанесення»), дозволяє отримати набагато м'якше і плавніше зображення. Тонкий папір кладуть поверх риби і обережно притискають до природних рельєфних деталей, таких як проміжки між лусками та ребра плавців. Потім за допомогою тампо (спеціальний інструмент, губка для фарби) на рельєф наносять чорнило. Результатом є точна копія риби з чіткими, але водночас витончено окресленими контурами та деталями.

Метод перенесення (転写法, тенся-хо) менш відомий і використовуваний. Він був розроблений, коли метою друку було створення зображення на твердій поверхні, такій як дерево, шкіра, пластик або навіть стіна житлового приміщення. Це ситуації, коли неможливо нанести друк безпосередньо на поверхню об'єкта. У тенся-хо рибу готують і забарвлюють чорнилом, як і при прямому методі. Потім зображення знімається та притискується до поверхні на якій повинно бути зображення. У цьому методі кінцеве зображення не перевертається, як у прямому методі. Під час процесу перенесення зображення перевертається вдругу, в результаті чого утворюється відбиток, орієнтований праворуч.

Найдавніші збережені відбитки риб, що зберігаються в колекції Музею Хонма в місті Саката, префектура Ямагата, датуються 1868 роком і, як вважається, були виконані на замовлення феодала Сакаї, який захоплювався риболовлю, з нагоди нічного улову легендарних розмірів. Більшість із них зображують великих червоних морських лящів і були створені з використанням як прямого, так і непрямого методів друку, що свідчить про те, що одна техніка не передувала іншій, як стверджують пізніші майстри ґьотаку. Здебільшого

гравюри Музею Хонма зображують морських риб; однак японські джерела зафіксували існування ґьотаку із зображенням карася з прісноводних водойм замку Саката.

Між гравюрами лорда Сакаї та початком 20 століття – приблизно 1920-ми роками – збереглося небагато гравюр. Ніхто не знає, чи це пов'язано із затишшям у цій практиці, чи з тим, що жодна з тих, що були створені в цей період, не збереглися. До 1940-х років ґьотаку виконували чорною тушшю сумі на папері ваші. Поліхромний непрямий метод, запроваджений майстром Койо Інадою, спочатку був розроблений для використання пігментних чорнил на шовку, а потім на папері. Після п'яти років навчання його перейняв учень Інади – Бошу Нагасе, який сам став майстром поліхромної традиції.

У 1955 році було утворено Асоціацію ґьотаку (яп. Gyotaku-no-kai) з метою популяризації цього маловідомого виду мистецтва. З цією метою було організовано пересувні виставки, щоб максимально розширити аудиторію серед японської громадськості. Наступного року відбулася перша жива демонстрація технік ґьотаку для міжнародної аудиторії, яку провела Джанет Каннінг під час виставки ґьотаку в Американському музеї природної історії в Нью-Йорку.

Стильні, але водночас анатомічно точні зображення риб, виконані у техніці ґьотаку, зробили цей вид мистецтва ідеальним вибором для ілюстрування підручників з природознавства та наукових журналів. Вперше його почали застосовувати у 1950-х роках. Однак передача технік ґьотаку відбувалася не лише завдяки зусиллям наукової спільноти чи організації «Ґьотаку-но-кай»: окремі майстри також доклали спільних зусиль, щоб донести цей вид мистецтва до захопленої аудиторії у США.

В наші дні мистецтво ґьотаку еволюціонувало, включивши в свою практику технологічні досягнення. Активний імпорт паперу міжнародного виробництва – від нетрадиційних виробників, таких як Таїланд і Бутан – та розробка паперу, здатного приймати тонери та чорнила для принтерів, дозволили ґьотаку «перейти в цифровий формат».

Деякі митці створюють зображення за допомогою традиційного методу, а потім імпортують результат у програму для обробки фотографій для ретушування та інших маніпуляцій. Інші сканують вихідний матеріал – чи то рибу, чи листя, чи якийсь інший природний об'єкт – на комп'ютер і обробляють його, щоб отримати результат, схожий на друк. Потім це друкується безпосередньо на комп'ютерному або традиційному папері, або може бути перетворено на 3D-рельєф, який сам по собі може бути зафарбований і надрукований на папері. Хоча деякі митці органічно поєднали традиційне мистецтво ґьотаку з цифровими технологіями, інші воліють дотримуватися оригінальних технік і адаптують їх до нових матеріалів.

Наприклад, Дженні та Шейн Андерсон, використовують фарби та чорнила для друку на тканинах (зазвичай поліестер або його суміші). Художник з Гонолулу Рейд Йошида вдає до своїх об'єктів у вологу глину та оздоблює їх кольоровими глазурями, намагаючись поєднати суть ґьотаку з довговічністю кераміки. Наокі Хаяші та Дейн Кай Кондо, які працюють на Гавайях, поєднали свою любов до культури серфінгу з ґьотаку: Хаяші – друкуючи на дошках для серфінгу, а Кондо – співпрацюючи з Billabong для створення лінії одягу, натхненної ґьотаку – [1].

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Отже, техніка гьотаку – це достатньо стародавній метод друку, але завдяки сучасним майстрам, це мистецтво набуває популярності й повертається в світ мистецтва, тільки вже в іншому вигляді. Розвиток та дослідження цієї теми допоможе дізнатися більше про нестандартні техніки друку та інтегрувати їх у творчий процес.

Список використаних джерел

1. Дуайт Хванг, *Impressions Of The Seas*, URL: https://vivodesignssolutions.com/images/portfolio/Impressions_of_the_Sea_Catalog.pdf (дата звернення: 17.05.2026).
2. *Western Aloha*, URL: <https://westernaloha.com/pages/naoki> (дата звернення: 17.05.2026).
3. *Current: Включення педагогіки гри через гьотаку в бакалаврський курс океанографії*, URL: <https://current-journal.com/articles/10.5334/cjme.133> (дата звернення: 17.05.2026).
4. *PMS PubMed Central: Рибні сліди, «гьотаку», як джерело історичних даних про біорізноманіття*, URL: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC6983646/> (дата звернення: 17.05.2026).
5. *Atlas Obscura: Як традиційне японське мистецтво друку риб надихнуло на сучасний вид мистецтва*, URL: https://www.atlasobscura.com/articles/qyotaku-japanese-fish-printing?utm_source (дата звернення: 17.05.2026).

*Волошенко Оксана, викладач, спеціаліст першої категорії;
Бенко Софія, студентка 3 курсу
Відокремлений структурний підрозділ Львівський фаховий коледж
Львівського національного університету природокористування*

ОБРАЗОТВОРЧІ ДИСЦИПЛІНИ В УМОВАХ СУЧАСНОЇ ОСВІТИ

Статтю присвячено аналізу трансформаційних процесів у викладанні образотворчих дисциплін у системі сучасної вищої та загальної освіти. Розглянуто вплив цифровізації, штучного інтелекту та новітніх педагогічних парадигм на методологію навчання художніх спеціальностей. Акцентовано увагу на необхідності гармонійного поєднання класичної академічної школи (рисунок, живопис, композиція) із новітніми мультимедійними та проєктними технологіями. Досліджено психолого-педагогічні аспекти розвитку критичного та візуального мислення майбутніх фахівців творчих індустрій (архітекторів, дизайнерів, художників) в умовах змішаного та дистанційного навчання.

Ключові слова: образотворчі дисципліни, художня освіта, академічний рисунок, живопис, композиція, цифровізація освіти, візуальне мислення, STEM/STEAM-освіта, дистанційне навчання.

1. Постановка проблеми у загальному вигляді.

Сучасна соціокультурна та технологічна реальність ставить перед художньою освітою принципово нові виклики. Розвиток цифрових технологій, інтеграція візуального контенту в усі сфери людської життєдіяльності та поява генеративного штучного інтелекту докорінно змінили роль і місце художника, архітектора й дизайнера у суспільстві. Візуальна грамотність перетворилася на одну з базових компетентностей сучасної людини, а ринок праці почав вимагати від випускників творчих спеціальностей високого рівня адаптивності, та вміння працювати на стику матеріальних і віртуальних середовищ.

Традиційна система викладання образотворчих дисциплін, яка століттями базувалася на безпосередньому контакті «майстер — учень» в умовах майстерні та натурних спостереженнях, наразі переживає кризу самоідентифікації. Виникає гостре протиріччя між:

- класичною академічною методикою, що потребує тривалого часу для формування мануальних навичок;
- і запитом суспільства на швидку генерацію візуальних ідей, мобільність та мультиплатформенність.

Особливо гостро ця проблема постала в Україні, де модернізація освітнього процесу відбувається в екстремальних умовах — на тлі тривалого дистанційного навчання через пандемію та повномасштабну війну. Це вимагає від викладачів образотворчого мистецтва не просто механічного перенесення занять в онлайн-формат, а кардинального переосмислення дидактичних підходів, створення нових методик дистанційного

оцінювання пластично-просторових рішень та інтеграції цифрового інструментарію у традиційні художні практики без втрати фундаментальної академічної бази.

2. Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Проблематика реформування мистецької освіти та викладання образотворчих дисциплін перебуває в центрі уваги багатьох вітчизняних і зарубіжних науковців. Теоретико-методологічні основи художньої освіти, розвитку творчого потенціалу особистості та збереження традицій академічної школи досліджували такі вчені, як О. Олексюк, О. Шевнюк, Н. Ничкало, В. Шпільчак.

Останніми роками вектор досліджень змістився у бік цифровізації та інтеграції мистецтва з іншими науками. Феномен STEAM-освіти (Science, Technology, Engineering, Art, Mathematics) та роль художнього компонента у розвитку інноваційного мислення аналізують у своїх працях сучасні дослідники, які наголошують, що саме мистецькі дисципліни розвивають просторову уяву та креативність, необхідні для інженерії та архітектури.

Питання адаптації художньої школи до умов дистанційного та змішаного навчання висвітлено у публікаціях практикуючих педагогів-художників та архітекторів. Вони звертають увагу на складність передачі просторового сприйняття натури через площину екрана та пропонують використання віртуальних галерей, 3D-моделювання натурних постановок і покрокових відеоінструкцій. Проте, попри наявність значного масиву напрацювань, проблема методологічного балансу між класичним мануальним «живим» малюванням та цифровим інструментарієм у вищій профільній освіті залишається недостатньо розв'язаною та потребує подальшого теоретичного обґрунтування.

3. Виклад основного матеріалу дослідження.

Академічний рисунок і живопис традиційно є фундаментом просторового мислення. Вони вчать студента не просто копіювати тривимірний світ на двовимірну площину аркуша, а аналізувати структуру, тектоніку, світлотіньову архітектоніку та пластичну логіку форми. Проте в умовах сучасної освіти змінюється сам підхід до сприйняття цих дисциплін.

Сьогодні рисунок для майбутнього архітектора чи дизайнера — це не стільки створення станкової графічної картини, скільки інструмент швидкої фіксації аналітичної думки, концептуального скетчингу та розуміння просторових зв'язків.

Сучасний педагогічний процес вимагає зміщення акценту з репродуктивного копіювання натури на проєктно-аналітичне мислення. Студент має розуміти геометричну сутність форми, вміти розкласти складну пластику на першоформи, проаналізувати її в розрізах та перетинах. Це закладає міцну базу для подальшого комп'ютерного тривимірного моделювання, адже архітектор, який не вміє мислити лінією та об'ємом на папері, часто стає «заручником» обмеженого інструментарію програмного забезпечення.

Організація практичних занять з образотворчих дисциплін в онлайн-форматі виявила низку суттєвих методичних труднощів:

- Спотворення візуальної інформації: Камера не здатна передати точні тональні нюанси, теплохолодність живописних мазків та глибину простору натурної постановки;

- Відсутність «ефекту присутності»: Викладач втрачає можливість зробити тактильну корекцію (пряму правку на полях роботи студента), яка в художній освіті часто є більш ефективною, ніж тривалі вербальні пояснення;
- Організація натурного фонду: В домашніх умовах студентам складно знайти якісне освітлення (спрямоване бокове світло для виявлення форми) та гіпсові зліпки чи складні натюрмортні об'єкти.

Для подолання цих викликів сучасна художня дидактика виробила нові інструменти. По-перше, це застосування гібридних технік оцінювання. Студенти надсилають не просто фінальне фото роботи (яке легко піддати цифровій маніпуляції), а поетапну фото- та відеофіксацію процесу побудови форми від загального до деталей. По-друге, активне впровадження графічних планшетів та інтерактивних дошок, де викладач може в реальному часі поверх цифрового фото студентського малюнка провести червоною лінією корекцію перспективних помилок чи пропорцій.

Одним із найбільш дискусійних питань сучасної мистецької освіти є співвідношення між традиційними матеріалами та цифровим живописом (Digital Art). Деякі заклади освіти повністю переорієнтовуються на роботу в графічних редакторах, аргументуючи це вимогами ринку праці. Проте такий підхід має приховані загрози.

Робота з живим матеріалом розвиває дрібну моторику, вчить студента цінувати «помилку» як творчий елемент та шукати вихід із непередбачуваних ситуацій (коли фарба потекла не туди, чи протерся папір). Цифрове середовище з його функцією скасування дії (Ctrl + Z) створює ілюзію безкарності та стерильності, що часто збіднює індивідуальну пластичну мову автора.

Тому сучасна методика має будуватися на принципі конвергентності. Наприклад, концептуальний пошук, збір аналогів та ескізування композиції можуть здійснюватися у цифровому форматі або за допомогою ШІ-генераторів як швидка робота з мудбордами та пошуком асоціацій. Натомість глибинне вивчення форми, тектоніки та тональних відношень має відбуватися через класичну студію натурального матеріалу.

Завдання сучасного викладача — навчити студента критично ставитися до продуктів штучного інтелекту. ШІ може згенерувати бездоганну картинку, але він позбавлений архітектурної логіки, розуміння конструктивної міцності об'єкта, композиційної доцільності у конкретному соціокультурному контексті та, головне, емоційної емпатії. Образотворчі дисципліни сьогодні мають виховувати в першу чергу режисера візуального простору, який використовує технології як інструмент, а не як заміну власному інтелекту.

4. Висновки та перспективи подальших досліджень.

Проведене дослідження дозволяє зробити висновок, що образотворчі дисципліни в умовах сучасної освіти не втрачають своєї актуальності, але зазнають суттєвої функціональної та методологічної трансформації. Вони перестають бути суто репродуктивними предметами з навчання мануальної майстерності, а перетворюються на потужний інструмент розвитку візуальної культури, проектного мислення та аналітичних здібностей студентів.

Основні результати дослідження зводяться до таких положень:

- Фундаментом художньої та архітектурної освіти має залишатися академічна школа аналітичного рисунка та колористики, оскільки саме вона формує тривимірне просторове мислення, яке неможливо повноцінно розвинути виключно інструментами комп'ютерного моделювання;
- Сучасна дидактика образотворчого мистецтва в умовах дистанційного та змішаного навчання має спиратися на гібридні методики: поєднання відеофіксації етапів роботи, використання інтерактивних графічних дошок для миттєвого фідбеку та впровадження елементів віртуальної й доповненої реальності для вивчення об'ємно-просторових композицій;
- Інтеграція цифрового інструментарію та штучного інтелекту в освітній процес має носити характер партнерства, де ШІ виступає асистентом на етапі пошуку концептуальних ідей, тоді як остаточна пластична та конструктивна реалізація залишається за свідомим вибором автора.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у розробці та експериментальній перевірці наскрізних навчальних програм для творчих спеціальностей, які б чітко регламентували погодинне співвідношення та методичну взаємодію між традиційними матеріалами та цифровими медіа. Актуальним також залишається дослідження впливу тривалого онлайн-навчання на якість просторового сприйняття майбутніх архітекторів і дизайнерів та пошук психолого-педагогічних засобів нівелювання цього впливу.

Список використаних джерел

1. Андрущенко В. П., Олексюк О. М. Педагогіка духовного потенціалу вищої мистецької освіти, монографія, Київ, Знання України, 2021.
2. Ковальчук О. В., Академічний рисунок у системі підготовки майбутніх архітекторів: від аналізу форми до цифрових трансформацій. Українська академія мистецтва, дослідницькі та науково-методичні праці, 2024, вип. 34, с. 45–52.
3. Миронова В. А. Трансформація художньої освіти в епоху цифровізації: виклики дистанційного навчання. Мистецька освіта в Україні, теорія і практика, 2025, № 2 (18), с. 112–119.
4. Руденко М. П. Інтеграція технологій штучного інтелекту в концептуальний скетчинг та архітектурне проєктування. Сучасні проблеми архітектури та містобудування, 2026, вип. 71, с. 134–142.
5. Шевнюк О. Л. Культурологічний підхід у системі вищої мистецької освіти: теоретико-методологічний аспект. Вісник Національного авіаційного університету. Серія Філософія. Культурологія. 2022. № 1 (35), с. 88–94.
6. Шпільчак В. А. Методика викладання образотворчих дисциплін у вищій школі в умовах змішаного навчання. Івано-Франківськ, НАІР, 2023. 180 с.
7. STEAM-освіта як тренд модернізації сучасної освітньої парадигми / за ред. К. О. Ткаченко. Харків, Основа, 2024. 244 с.

*Волошенко Тамара, Заслужений художник України, доцент
кафедри дизайну*

Національний лісотехнічний університет України;

*Волошенко Віктор, старший викладач
кафедри ландшафтної архітектури, садово-паркового господарства та урбоекології
Національний лісотехнічний університет України;*

*Волошенко Оксана, викладач, спеціаліст першої категорії,
Відокремлений структурний підрозділ Львівський фаховий коледж Львівського
національного університету природокористування*

ОСНОВНІ ПЕРЕВАГИ НАВЧАЛЬНОЇ ПРАКТИКИ З РИСУНКУ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ АРХІТЕКТОРІВ ТА ДИЗАЙНЕРІВ

Стаття присвячена дослідженню значущості навчальної практики з рисунку, аналізуються її переваги та роль в системі вищої професійної освіти майбутніх архітекторів та дизайнерів в епоху тотальної цифровізації. Наголошено на унікальних перевагах швидкого скетчингу для професійної комунікації із замовниками. Сформульовано висновки щодо незамінної ручної графіки як бази художнього смаку та визначено перспективи впровадження натурно-цифрових методик у програму сучасних практик.

Ключові слова: навчальна практика, плер, скетчинг, рисунок, просторове мислення, цифровізація.

Постановка проблеми. Для освітньо-професійної програми у підготовці майбутніх архітекторів та дизайнерів дуже вагоме значення має навчальна практика з рисунку. Програма практики спрямована на закріплення теоретичних та практичних навиків і головна її мета – вийти за межі академічної аудиторії, навчитися працювати в реальному міському середовищі, відчувати масштаб забудови, аналізувати пластику фасадів та швидко фіксувати архітектурний простір.

Сучасна вища освіта в галузі архітектури та дизайну характеризується стрімким впровадженням цифрових технологій. Програми автоматизованого проєктування та тривимірного моделювання стали невіддільною частиною інструментарію сучасного фахівця. У зв'язку з цим традиційні художні дисципліни часто піддаються переосмисленню. Проте рисунок, а особливо навчальна практика з рисунку, залишається тим базовим елементом, який закладає підвалини просторового мислення, художнього смаку та композиційного відчуття майбутніх архітекторів та дизайнерів.

У процесі підготовки майбутніх архітекторів та дизайнерів дедалі частіше спостерігається шкідлива тенденція: студенти намагаються перейти до комп'ютерного моделювання, оминаючи етапи ручного пошуку форми та аналізу натури. Це призводить до того, що проєкт створюється не на основі глибокого композиційного аналізу та ергономіки, а виходячи з готових шаблонів та інструментарію програмного забезпечення. Отже, постає суперечність між потребою ринку у висококваліфікованих фахівцях із потужним розвинути

об'ємно-просторовим мисленням та реальним рівнем художньо-графічної підготовки першокурсників. Навчальна практика з рисунку покликана вирішити цю проблему, виступаючи містком між абстрактною теорією формоутворення та практичним проектуванням.

Аналіз джерел. Питання художньо-графічної підготовки майбутніх фахівців просторових мистецтв та ролі ручної графіки в епоху комп'ютеризації перебуває в центрі уваги багатьох сучасних педагогів, архітекторів та мистецтвознавців. Теоретико-методологічні основи навчання академічного рисунку та формування композиційного мислення, а також питання трансформації художньої освіти під впливом новітніх технологій можна побачити у класичних працях таких дослідників як Казанцева Т. Є., Сухенко В.О., Перепадя В.В., Туманов І. М., Шмагало Р. Т., Коншена О.М. Водночас існує низка теоретичних і практичних питань, які потребують особливої уваги в період розвитку цифрових технологій.

Виклад основного матеріалу. Навчальна практика з рисунку найчастіше проходить у формі пленеру. Студенти залишають навчальні аудиторії та виходять у відкритий простір, де можуть безпосередньо спостерігати навколишній світ. Умови роботи під час зображення архітектурних об'єктів в оточенні пейзажу істотно відрізняються від умов роботи в приміщенні, де світло є відносно стійким і постійним. В умовах пленеру стан природи буває нестійким, мінливим, нетривалим. Потрібно встигнути зафіксувати те, що дозволить час: загальний стан, основні співвідношення тонів землі й неба, рослинності та будівель, освітлених сонцем, кольорові плями, людей тощо. Практика показує, що такі вправи мають бути короткочасними, де студенти навчаються виконувати швидкий начерк, що допомагає їм швидше помічати деталі, передавати настрій і працювати в умовах змінного освітлення. Швидкий начерк розвиває зорову пам'ять, композиційне мислення, окомір, відчуття масштабу. Начерк дозволяє зафіксувати ідею в момент її виникнення і це є однією з переваг навчальної практики з рисунку.

Навчальна практика має низку переваг: розвиток просторового мислення, формування художнього бачення, удосконалення навичок візуалізації ідей, розвиток спостережливості та уваги до деталей, формування технічних навичок, розвиток творчого мислення, підготовка до професійної діяльності.

Розвиток просторового мислення формується у студентів під час виконання рисунків, де вони вчаться бачити та передавати форму, об'єм, пропорції і перспективу предметів та архітектурних об'єктів. Це допомагає краще уявляти майбутні проекти та працювати з простором.

Навчальна практика з рисунку формує художнє бачення студента, розвиває естетичний смак, відчуття композиції, гармонії, ритму та світлотіні. Для архітектора та дизайнера це є основою створення естетично привабливого та функціонального середовища.

Пленерна практика допомагає удосконалити навички візуалізації, розвиває у студентів вміння чітко та зрозуміло передавати власні творчі задуми за допомогою графічних засобів. У процесі роботи майбутні архітектори та дизайнери вчаться швидко створювати ескізи, відображати форму, простір, об'єм і композицію об'єктів. Це сприяє

ефективній презентації проєктних рішень, полегшує комунікацію із замовниками та колегами, а також допомагає краще реалізувати творчі ідеї у професійній діяльності.

Розвиток спостережливості та уваги до деталей також формується під час проходження навчальної практики з рисунку. Студенти уважно ставляться до форми, пропорцій, конструктивних особливостей і дрібних елементів об'єктів. У процесі роботи з натурою майбутні архітектори та дизайнери вчаться помічати характерні риси предметів, особливості освітлення, фактури та просторових співвідношень. Розвинута спостережливість допомагає точніше аналізувати навколишнє середовище, створювати гармонійні проєктні рішення та уникати помилок у професійній діяльності.

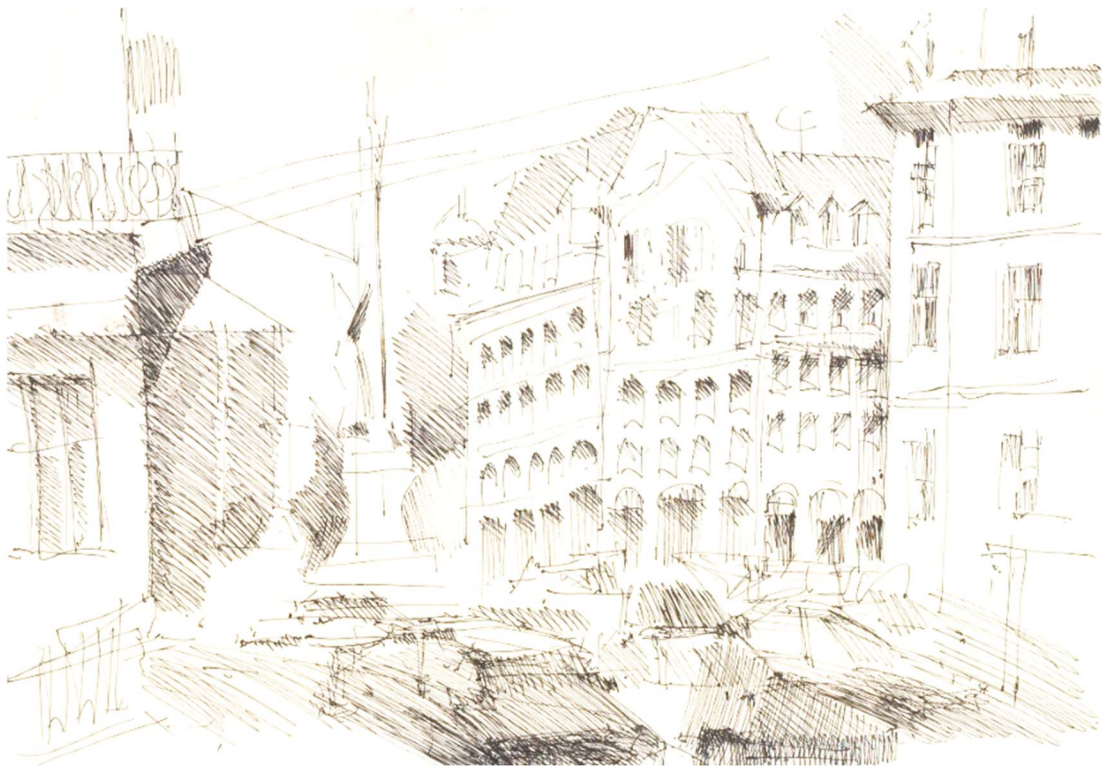


Рис. 1. Швидкий рисунок (студентська робота)

Не менш вагомою перевагою навчальної практики з рисунку є формування технічних навичок, що сприяє розвитку професійних технічних умінь, необхідних для майбутньої діяльності архітекторів і дизайнерів. У процесі виконання рисунків студенти опановують закони перспективи, побудови форми, передачу пропорцій, об'єму, світлотіні і фактури. Також практика допомагає вдосконалити володіння різними графічними матеріалами й техніками. Відповідно набуті технічні навички є основою для створення точних, виразних і професійних проєктних та художніх робіт.

Навчальна практика з рисунку відіграє важливу роль у формуванні та розвитку творчого мислення майбутніх архітекторів та дизайнерів. Вона стимулює здатність не лише відтворювати реальність, а й переосмислювати її, знаходити нові образні та композиційні рішення. У процесі роботи студенти навчаються бачити звичні об'єкти під іншим кутом, аналізувати їхню структуру, пропорції та взаємозв'язки, що сприяє розвитку асоціативного мислення та уяви. Практика з рисунку також заохочує студентів до експериментів із різними

графічними засобами, техніками та способами вираження, що допомагає формувати індивідуальний художній підхід. Студенти вчаться комбінувати спостереження з натури з власною інтерпретацією, створюючи більш виразні та концептуальні зображення. Розвинуте творче мислення є основою для генерації оригінальних ідей, пошук нестандартних рішень у проектуванні та формування авторського стилю, що є особливо важливим у професійній діяльності архітектора та дизайнера.



а б

Рис. 2. Швидкий рисунок: а, б - студентська робота

На практиці студенти вчаться поєднувати художнє бачення з технічною точністю, що є ключовим у роботі архітектора та дизайнера. Вони опановують принципи побудови простору, композиції та візуальної логіки, які безпосередньо застосовують у проектуванні будівель, інтер'єрів та предметного середовища (рис. 1-2).

Крім того, практика сприяє формуванню дисципліни, послідовності в роботі та вміння доводити творчий задум до завершеного результату. Усе це забезпечує плавний перехід від навчання до професійної діяльності та підвищує конкурентоспроможність майбутніх фахівців на ринку праці.

Навчальна практика з рисунку є надзвичайно важливим етапом у підготовці архітекторів і дизайнерів до реальної професійної діяльності. Вона формує базові навички, необхідні для роботи в галузі проектування, зокрема вміння швидко та точно фіксувати ідеї у вигляді ескізів і начерків. Це дозволить у майбутньому ефективно передавати концепції замовника колегам під час виконання проєктних завдань.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Навчальна практика з рисунку у професійній підготовці архітекторів та дизайнерів не є застарілим ремеслом малювання. Це фундаментальна дисципліна, яка формує професійне проектне мислення.

Комп'ютерні програми – це лише виконавчі інструменти, тоді як художня практика розвиває «інтелектуальне око», здатне бачити суть форми, її каркас та конструкцію, дозволяє композиційно організовувати простір та генерувати унікальні авторські ідеї. Без цієї бази майбутній фахівець перетворюється на звичайного технічного оператора програмного забезпечення, позбавленого просторової інтуїції та естетичного критерію оцінки форми.

Подальший розвиток методики проведення навчальної практики з рисунку вбачається у розробці комп'ютерних програм де перспективним напрямом є інтеграція натурного скетчингу з мобільними цифровими інструментами (малювання на графічних планшетах безпосередньо і відкритому міському середовищі. Можливо це дозволить зберегти аналітичну перевагу живого рисунку, одночасно адаптуючи його до швидкісних вимог сучасної архітектурно-дизайнерської практики.

Досвід показує потребу у розширенні художніх дисциплін у навчальних програмах. Зокрема, потрібна організація пленерів, майстер-класів та виставок, які сприятимуть глибшому розумінню мистецтва в архітектурі. Допоможуть розвивати персоналізовані освітні траєкторії, враховуючи художні уподобання студентів, та досліджувати кейси відомих архітекторів.

*Бернацький Юрій, старший викладач
кафедри образотворчого мистецтва;*

Орещенко Дар'я, студентка 2 курсу

Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»

ОСОБЛИВОСТІ ТА ЕВОЛЮЦІЯ ГРАФІЧНОГО ПОРТРЕТА В ХУДОЖНІЙ СПАДЩИНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Вступ. Тарас Григорович Шевченко (1814–1861) — не лише видатний поет і мислитель, а й значний художник та графік українського XIX століття, чия мистецька спадщина включає близько 835 творів живопису та графіки.

Жанр портрету, особливо графічного портрету, посідає у творчості Шевченка одне з ключових місць: він повсякчас звертався до зображення людського образу — від автопортретів до зображень своїх сучасників та побратимів.

Портрет як жанр у творчості Шевченка

Портрет у творчості Шевченка проявляється як один із провідних жанрів, який автор розвивав протягом усього життя.

Відомо, що в графічному корпусі Шевченка наявні:

- автопортрети;
- портрети сучасників;
- студійні портретні образи;
- етюди людських облич, що виконують роль підготовчих або самостійних творів.

Через використання різних технік (олівець, перо й туш, акварель, офорт) портрети не лише відображають зовнішню схожість моделі, а й передають психологічну характеристику, рису характеру, внутрішній стан.

Технічні засоби та художня мова графічного портрету

Графічні портрети Шевченка вирізняються такими художніми особливостями:

Композиційне вирішення, частіше це поясні чи погрудні портрети з фронтальним або трохи поверненим положенням фігури;

Композиція зосереджена на обличчі та очах — ключових «вікнах душі» моделі, що є важливим психологічним елементом передачі образу.

Лінія та штрих

Контурна чіткість, тональна різноплановість штриха — це не просто технічні засоби, а інструмент психологічного портретування;

Використання різної щільності пера чи олівця дозволяє автору передавати текстуру шкіри, тіні, гру світла, глибину погляду.

Психологічна насиченість:

Художня мова портретних творів Шевченка виражається не тільки у формальному малюнку, але й у прагненні передати внутрішній стан моделі, від образу до психологічної індивідуальності.

Автопортрети Шевченка як еталон еволюції жанру

Однією з найбільш яскравих сторінок графічної спадщини митця є цикл автопортретів, що охоплює його творчість у різні періоди життя.

Зокрема: автопортрет 1840 р. — одна з перших портретних спроб, де Шевченко зображує себе з позиції молодого студента Академії мистецтв; він прагне достовірності, відсутній пафос чи ідеалізація.

Ряд автопортретів 1840–1860-х рр. показують поступову зміну художнього бачення: від академічної точності — до глибшої психологізації та вікового самоусвідомлення.

Ця серія автопортретів дає унікальну можливість простежити не лише технічне вдосконалення графіка, а й духовний шлях митця.

Еволюція портретного стилю в графіці Шевченка

Еволюція у творчому методі портретування Шевченка має кілька характерних етапів:

Академічний період

У цей період творча манера Шевченка формується під впливом академічних принципів живопису та рисунка. Тут спостерігається:

- орієнтація на точне передання рис обличчя;
- увага до пропорцій;
- певна умовність композиції.

Критичний реалізм (після 1847):

У графічних портретах цього періоду з'являється прагнення до глибшого психологічного розкриття персонажа. На відміну від формального академізму, портрет стає засобом соціального спостереження та індивідуального характеру зображення.

Цей етап характеризує:

- виразну роботу зі світлотінню;
- психологічну нюансованість;
- відхід від символічної умовності на користь конкретного життєвого образу.

Портрети сучасників і соціальний контекст

Графічні портрети contemporaries Шевченка — друзів, побратимів, знайомих — не лише документують їхній зовнішній вигляд, але й соціальну й культурну атмосферу епохи. Такі портрети виконують і документально-історичну функцію: у них зафіксовані не тільки риси обличчя, а й манера одягу, вираження часу та становища людей того періоду. Це важлива частина не лише мистецтвознавчого, а й соціально-культурного дослідження доби Шевченка.

Технічна та стилістична різноманітність графічних портретів

У графічних портретах Шевченка використовуються такі техніки:

- олівець і вугілля — забезпечують широкий діапазон тональності та деталізації;
- перо й туш — надають чіткості та емоційної жирності; акварельні та офортні прийоми — розширюють спектр художніх ефектів.

Відмінною рисою портретів є синтез академічних і романтичних тенденцій, що дозволяє митцю зберігати форму й разом із тим передавати індивідуальний характер.

Вплив європейських художніх традицій на формування графічного портрета Шевченка

Формування графічного портрета у творчості Шевченка відбувалося в контексті активного засвоєння європейських мистецьких традицій XIX століття. Навчання в Петербурзькій академії мистецтв забезпечило митцеві доступ до класичних зразків портретного рисунка, зокрема до традицій італійського Ренесансу, французького класицизму та романтизму.

Європейська академічна школа передбачала:

- точність анатомічної побудови обличчя;
- чітке розуміння пропорцій;
- світлотіньову модель як основний засіб формоутворення.

У ранніх графічних портретах Шевченка простежується орієнтація на академічний ідеал: спокійні пози, врівноважена композиція, відсутність випадкових деталей. Водночас художник не замикається в межах сухого академізму. Уже на цьому етапі він прагне індивідуалізації образу, що наближує його портрети до романтичної традиції з її увагою до внутрішнього світу особистості. Таким чином, європейські впливи в творчості Шевченка не є механічним наслідуванням, а слугують основою для формування власної, національно та психологічно зорієнтованої портретної мови.

Психологічний портрет як ключовий принцип графічної спадщини

Однією з найсуттєвіших особливостей графічного портрета Шевченка є перевага психологічної характеристики над зовнішньою ефектністю. Художник послідовно відмовляється від декоративності та ідеалізації, надаючи перевагу внутрішній правдивості образу.

Ця риса проявляється в таких аспектах:

- акцент на очах як носіях емоційного та духовного стану;
- стриманість міміки, що підкреслює внутрішню напругу;
- лаконізм художніх засобів, де кожна лінія виконує смислову функцію.

У багатьох графічних портретах відсутній детально промальований фон. Це не випадкове спрощення, а свідомий художній прийом, спрямований на концентрацію уваги глядача на людському обличчі. Такий підхід дозволяє трактувати портрет не як зовнішню фіксацію, а як форму внутрішнього діалогу між художником і моделлю. Психологізм портретів Шевченка також пов'язаний із його світоглядом: людина в його творчості постає як носій історичної пам'яті, моральної відповідальності та особистої драми. Саме тому навіть портретні етюди набувають значення завершених художніх висловлювань.

Графічний портрет у період заслання: трансформація художньої мови

Особливий етап в еволюції графічного портрета Шевченка пов'язаний із періодом заслання (1847–1857). Обмеження у матеріалах, заборона на професійну художню діяльність і складні життєві обставини суттєво вплинули на характер його портретних робіт.

У цей період спостерігається:

- спрощення композиції;
- зростання ролі лінії як головного виражального засобу;
- підвищена експресивність штриха.

Портрети цього часу відзначаються граничною щирістю та внутрішньою напругою. Художник дедалі більше звертається до екзистенційного виміру образу — стану втоми, зосередженості, внутрішнього спротиву. У цих роботах зникає академічна відстороненість, натомість з'являється відчуття безпосереднього переживання. Саме графічний портрет у період заслання стає засобом самозбереження художньої ідентичності, способом внутрішнього опору обставинам. Цей етап є надзвичайно важливим для розуміння еволюції портретного мислення Шевченка як митця-гуманіста.

Висновок. Аналіз графічних портретів Тараса Шевченка показує, що вони мають:

Ясну художню мову з акцентом на людський характер і психологічну наповненість. Еволюцію творчого підходу — від академічного рисунка юності до реалістично-глибокого сприйняття людської особистості. Системну художню манеру, що постійно розвивалася у відповідності з духовними, соціальними та естетичними запитами митця та доби.

Соціальне значення, оскільки портрети сучасників Шевченка виконували також етнографічно-історичну функцію. Портрети Т.Г. Шевченка становлять собою цілісний та виразний вклад у розвиток портретного жанру XIX століття, поєднуючи традиції академічного рисунка, риси романтизму та елементи реалізму.

Славінська Ганна, старша викладачка кафедри основ архітектури;

Терех Діана, студентка 2 курсу

Навчально-науковий інститут Придніпровська державна академія будівництва та архітектури Українського державного університету науки і технологій

ПЛЕНЕР ОЧИМА СТУДЕНТА: РЕФЛЕКСІЯ НАВЧАЛЬНОГО ДОСВІДУ

Анотація. У статті осмислюється особистий досвід участі студента у пленерних студіях, аналізується, що саме дає зображення живої архітектури порівняно з аудиторними та цифровими форматами, а також зазначаються ключові проблеми, з якими стикаються студенти. На основі рефлексії та аналізу суміжних педагогічних досліджень пропонуються конкретні ідеї для оновлення формату пленеру у сучасному навчальному процесі.

Ключові слова: пленер, архітектурний рисунок, рефлексія, студентський досвід, зворотний зв'язок, методика викладання, натурні заняття.

Коли я вперше вийшла малювати архітектуру просто неба, мене вразило одне просте відкриття: будівля, яка була простою, раптом стала зовсім іншою. Я помітила, що все має свої пропорції, а в перспективі є скорочення, тіні на фасаді живуть своїм ритмом, пропорції вікон - не ті, якими я уявляла їх з фотографій. Цей досвід дав мені розуміння важливості безпосереднього чуттєвого сприйняття для більшого відчуття простору, що стало для мене першим справжнім аргументом на користь пленеру як незамінної форми навчання.

Проте, чим далі я занурювалась у процес, тим виразніше відчувала суперечність: пленер є потужним інструментом, але на практиці в нашому навчальному процесі - часто недооціненим студентами, недостатньо структурований і позбавлений того, що могло б зробити його справді трансформуючим досвідом. Ця стаття - спроба чесно описати цю суперечність зсередини і запропонувати кілька ідей, як її подолати.

Питання ролі натурних занять у художній освіті розглядалося в класичних педагогічних роботах, зокрема М. Ростовцев наполягав на тому, що рисунок з натури є «основою основ» фахової підготовки митця, оскільки лише живий об'єкт дає повноцінне відчуття простору, об'єму і пропорцій. Схожої позиції дотримуються В. Кириченко та Є. Антонович, підкреслюючи, що навіть найдосконаліша фотографія не замінює безпосереднього спостереження [1; 2].

Водночас сучасні дослідження педагогіки мистецтва дедалі частіше звертають увагу на проблему мотивації студентів та ефективності зворотного зв'язку у творчих дисциплінах. Л. Масол зазначає, що якість художньо-освітнього процесу суттєво залежить від того, наскільки студент є суб'єктом, а не об'єктом навчання [3]. О. Рудницька вказує на значення рефлексії як механізму осмислення власного творчого досвіду [4]. Саме в цьому ключі я й намагаюся осмислити власний досвід пленерних занять.

Перший і найголовніший здобуток пленеру - це те, що зображення існуючого архітектурного середовища дає те, чого не дасть жодна фотографія чи 3D-модель. Фотографія - це вже інтерпретація: об'єктив вибрав ракурс, спростив тіні, пом'якшив

перспективні викривлення. Коли ж я стою перед реальним будинком з олівцем у руці, мій мозок змушений вирішувати задачу самостійно: де горизонт, куди сходяться лінії, як світло падає на рельєфний фасад. Цей момент «вирішення задачі в реальному часі» - і є, на мою думку, справжньою суттю архітектурного рисунку.

Проте чим більше я малюю на пленері, тим гостріше відчуваю один парадокс: страх зробити помилку пригнічує спостережливість. В аудиторії є час виправити, переробити, подумати. На вулиці- сонце зміщується, натовп відволікає, і я починаю малювати швидко і поверхово, аби «встигнути». Це, власне, і є проблемою, яку рідко обговорюють відкрито: пленер теоретично має вивільняти, але без спеціальної педагогічної підтримки він може навпаки- «заморожувати» студента у тривозі перед чистим аркушем просто неба.

Тут я бачу першу конкретну пропозицію: на початку пленерних занять варто практикувати короткі «розігрівальні» вправи, 5-10-хвилинні начерки без оцінювання, суто для того, щоб рука і око «домовились» між собою. Дослідження у галузі креативної педагогіки підтверджують, що зниження тривоги оцінювання на початку заняття суттєво підвищує якість подальшої роботи [5].

Друга ідея пов'язана з автономією студента у виборі об'єкта. Коли мені дозволяли самій обрати, що малювати, я помічала, що вкладала у роботу більше уваги і терпіння. Цікаво, що навіть якщо обраний об'єкт був технічно простішим - результат часто виявлявся виразнішим, ніж у «призначеному» завданні. Це підтверджує ідею, яку Л. Масол формулює як «внутрішню мотивацію як умову художнього розвитку» [3]: коли людина малює те, що хоче бачити - вона малює інакше. З іншого боку, саме викладач визначає перелік доцільних об'єктів, забезпечуючи методичну послідовність і безпеку студентів. Тому оптимальною є модель: викладач визначає рекомендовані локації та супроводжує студентів, а у межах цих локацій студент обирає конкретний ракурс або фрагмент самостійно.

Також треба зазначити важливість командної роботи. Пленер є природним середовищем для розвитку навичок командної роботи. Студенти можуть разом обговорювати ракурси, ділитися спостереженнями щодо пропорцій і перспективи, взаємно коментувати роботи в процесі. Такий формат знижує індивідуальну тривогу і формує культуру конструктивного фахового діалогу, яка є невід'ємною частиною архітектурної практики.

Третє спостереження стосується того, що пленер справді змінює спосіб бачення міста. Після кількох занять я почала «читати» архітектурне середовище зовсім інакше: зупинялася перед будинками, яких раніше не помічала, бачила, як денне світло «грає» з рельєфом фасаду, розрізняла стилістичні епохи в «суміші» типової вуличної забудови. Це і є той результат, заради якого, власне, і існує пленер — не малюнок у папці, а змінений погляд на простір. Але цей результат, як на мене, нечасто артикулюється викладачами як мета, якби на початку курсу нам казали: «Після цих занять ви будете інакше бачити архітектуру» - сприйняття завдань було б зовсім іншим.

Четвертою, і мабуть, неочікуваною ідеєю було б використати в пленері елементи цифрової фіксації, не як заміну малюнку, а як його доповнення. Наприклад, сфотографувати об'єкт до початку роботи (рис.1), а після завершення порівняти: де мій олівець «збрехав», де спростив, а де, навпаки, вловив щось таке, чого немає на фото (рис.2). Такий

рефлексивний ритуал міг би навчити студентів критично ставитися до власного сприйняття, що є однією з ключових компетенцій архітектора і художника.



Рис.1. Швидкі замальовки міста. Роботи студентів



Рис.2. Фотофіксації середовища

Висновки та перспективи. Пленер – це не просто метод навчання рисунку. Це особлива форма контакту з простором, яка перебудовує спосіб бачення і думання. Проте його потенціал значною мірою залишається нереалізованим через кілька системних проблем: дефіцит часу на натурні заняття, відсутність зворотного зв'язку в процесі роботи, надмірна тривога оцінювання та методична схематичність.

На основі власного досвіду я пропоную розглянути такі напрямки оновлення пленерної практики як впровадження коротких «розігрівальних» начерків без оцінювання на початку кожного заняття; практику точкового коментування викладача під час роботи, надання студентам автономії у виборі об'єкта, рефлексивне порівняння малюнку з фотофіксацією; а також — чітке артикулювання мети пленеру не як «виконання завдання», а як розвитку нового способу бачення простору.

Перспективою подальшого дослідження вбачаю порівняльний аналіз досвіду студентів різних курсів, а також вивчення того, як змінюється якість архітектурного рисунку залежно від ступеня самостійності студента у виборі натурального об'єкта.

Список використаних джерел

1. Антонович Є. А., Захарченко Р. В., Пічкур М. В. *Художньо-педагогічна освіта України*. Київ : Вища школа, 2004. 312 с.

2. Кириченко М. А. *Основи образотворчої грамоти*. Київ : Вища школа, 2002. 190 с.
3. Масол Л. М. *Загальна мистецька освіта: теорія і практика*. Київ : Промінь, 2004. 432 с.
4. Рудницька О. П. *Педагогіка: загальна та мистецька*. Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2005. 360 с.
5. Csikszentmihalyi M. *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York : HarperCollins, 1996. 456 p.
6. Hetland L. et al. *Studio Thinking: The Real Benefits of Visual Arts Education*. New York : Teachers College Press, 2007. 128 p.

*Шевченко Ольга, викладач другої категорії
циклової комісії графіки і архітектури;*

*Оніпко Катерина, студентка 3 курсу
Сумський фаховий коледж будівництва та архітектури*

ПЛЕНЕРНА ПРАКТИКА ЯК ФУНДАМЕНТ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ МАЙСТЕРНОСТІ У СИСТЕМІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Анотація. У статті розглядається роль пленерної практики як одного з ключових етапів фахової підготовки студентів у системі мистецької освіти. Проаналізовано специфіку навчального процесу в умовах відкритого простору та його вплив на формування професійних компетентностей здобувачів освіти. Обґрунтовано, що робота на пленері є важливим етапом інтелектуального та емоційного осмислення природи, що стає фундаментом для подальшої самостійної творчої діяльності.

Ключові слова: мистецька освіта, пленерна практика, художня майстерність, повітряна перспектива, колористичне мислення, професійна підготовка, етюд.

Постановка проблеми. Сучасна система мистецької освіти стикається з викликом збереження традиційних методів навчання в умовах повномасштабної війни, стрімкої цифровізації та обмеженості аудиторного часу. Робота в майстерні, при сталому штучному освітленні, часто призводить до появи в роботах студентів певної «умовності» кольору та застигlosti форм.

Основна проблема полягає у розриві між теоретичними знаннями про колір та світло і здатністю застосувати їх у складних, динамічних умовах реального природного середовища. Пленерна практика покликана вирішити цей когнітивний дисонанс, змушуючи студента швидко адаптуватися до змінних умов, розвивати гостроту зорового сприйняття та знаходити лаконічні художні засоби для передачі миттєвих станів природи.

Аналіз джерел. Аналіз науково-методичної літератури дозволяє констатувати, що більшість дослідників розглядають пленер не як додатковий, а як фундаментальний елемент освіти, що забезпечує синтез теоретичних знань про колір та практичних навичок роботи з природи. Сучасні методичні праці підкреслюють, що робота на відкритому повітрі розвиває не лише технічну вправність у відтворенні колориту, а й формує композиційне мислення через необхідність активного художнього відбору та узагальнення природи. Таким чином, пленер визначається як фундаментальний етап навчання, де гартується здатність митця синтезувати візуальні спостереження у завершений художній образ.

Виклад основного матеріалу. Пленерна практика є важливим етапом навчального процесу в мистецькій освіті, оскільки саме в умовах відкритого простору студент отримує можливість безпосередньо спостерігати закономірності кольору, світла та простору. На відміну від аудиторної роботи, де освітлення є стабільним і контрольованим, природне середовище постійно змінюється. Це змушує здобувача освіти працювати швидко,

концентрувати увагу на головному та знаходити найбільш виразні засоби художньої передачі.

Одним із ключових аспектів пленерної практики є формування колористичного мислення. У природних умовах колір сприймається значно складніше, ніж у майстерні, адже на нього впливають освітлення, рефлекси, стан атмосфери, пора доби та погодні умови. Саме тому робота на пленері допомагає студентам краще розуміти взаємозв'язок кольорів, закономірності теплохолодних відношень та особливості повітряної перспективи. Не менш важливим є розвиток композиційного мислення. Під час роботи на відкритому повітрі студент змушений аналізувати навколишній простір, визначати композиційний центр, відбирати головне та уникати перевантаження деталями. Це сприяє розвитку навичок узагальнення та вмінню створювати цілісний художній образ.

Пленерна практика також має значний вплив на емоційно-образне сприйняття дійсності. Безпосередній контакт із природою сприяє формуванню чутливості до станів навколишнього середовища, допомагає розвивати спостережливість та емоційну виразність. У процесі роботи студент не лише копіює натуру, а й інтерпретує її через власне художнє бачення.

Важливою складовою пленерної роботи є виконання етюдів. Саме етюд дозволяє швидко зафіксувати характер освітлення, колористичний стан та загальний настрій пейзажу. Регулярне виконання етюдів розвиває технічну вправність, швидкість роботи та здатність до узагальнення. Крім того, етюдний матеріал часто стає основою для подальших творчих композицій.

У сучасних умовах пленерна практика набуває особливого значення ще й тому, що допомагає зберігати традиції академічного мистецтва. Незважаючи на активне використання цифрових технологій у художній освіті, безпосередня робота з натури залишається незамінною. Вона формує професійне бачення, яке неможливо повністю розвинути лише за допомогою фотографій або цифрових зображень.

Окрім професійних навичок, пленер сприяє розвитку особистісних якостей студента. Робота в нових умовах формує відповідальність, організованість, здатність швидко приймати рішення та працювати в колективі. Спільні виїзди на пленер також створюють творче середовище, у якому студенти можуть обмінюватися досвідом, аналізувати власні роботи та вдосконалювати професійні вміння.

Особливої актуальності пленерна практика набуває в умовах повномасштабної війни в Україні. Організація навчального процесу в цей період супроводжується численними труднощами: обмеженням доступу до безпечних локацій, частими повітряними тривогами, нестабільністю освітнього процесу та психологічним навантаженням на студентів і викладачів. У таких умовах проведення пленерної практики потребує адаптації методичних підходів, гнучкого планування та особливої уваги до питань безпеки.

Водночас навіть за складних обставин пленер залишається важливим засобом підтримки творчої активності студентів та їхнього емоційного стану. Робота з натури допомагає зберігати зв'язок із культурним і природним середовищем, сприяє психологічному розвантаженню та формує здатність художньо осмислювати реальність через мистецтво. Важливого значення набуває також документування засобами

образотворчого мистецтва змін навколишнього середовища, архітектурного простору та емоційної атмосфери часу. Організація плерної практики в умовах воєнного стану часто передбачає використання локальних безпечних маршрутів, скорочення тривалості виїздів, проведення занять у межах міського середовища або на території навчального закладу. Поряд із традиційними формами роботи дедалі частіше застосовуються цифрові засоби комунікації, фотофіксація та дистанційний аналіз виконаних етюдів. Такий підхід дозволяє частково зберегти безперервність мистецької підготовки та адаптувати освітній процес до сучасних реалій.

Висновки. Отже, плерна практика є невід'ємною складовою професійної підготовки студентів мистецьких спеціальностей та важливим засобом формування художньо-творчих компетентностей. Робота на відкритому повітрі сприяє розвитку колористичного мислення, вмінню передавати простір, освітлення та атмосферний стан природи, а також формує навички композиційного узагальнення й професійного аналізу натури. Практика плеру дозволяє студентам поєднувати теоретичні знання з безпосереднім художнім досвідом, розвиваючи спостережливість, емоційно-образне мислення та індивідуальний творчий стиль.

Водночас плерна діяльність має важливе значення не лише для технічного вдосконалення, а й для особистісного розвитку здобувачів освіти. Вона формує самостійність, здатність швидко адаптуватися до змінних умов, приймати творчі рішення та працювати в умовах реального середовища. У сучасних умовах цифровізації мистецької освіти плер залишається ефективним способом збереження академічних традицій та розвитку професійного художнього бачення. Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні можливостей інтеграції традиційної плерної практики із сучасними цифровими технологіями, дослідженні впливу плеру на розвиток креативного мислення студентів, а також у розробленні нових методичних підходів до організації плерної діяльності в умовах дистанційного та змішаного навчання. Актуальним напрямом є також аналіз міждисциплінарного потенціалу плеру у підготовці фахівців сфери дизайну, архітектури та візуального мистецтва.

Список використаних джерел

1. Висікайло Т. В. Формування фахової компетентності майбутніх учителів образотворчого мистецтва у процесі плерної практики : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 / Полтавський нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка. Полтава, 2017. 243 с.
2. Давидова С. В. Аналіз структурних складників професійної компетентності учителя образотворчого мистецтва. Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького. Сер. Педагогіка: зб. наук. пр. Мелітополь, 2018. № 1 (20). С. 256–262.
3. Масол Л. М. Художньо-педагогічні технології в основній школі: єдність навчання і виховання. Харків : Друкарня Мадрид, 2015. 178 с.
4. Торчевська Н. В. Плер в системі художньої освіти. Сучасна мистецька освіта: досвід, проблеми та перспективи : 2020 рік : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 22 квітня 2020 р. Київ : Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. 2020. С. 56–62.

*Дмитренко Андрій, кандидат технічних наук, доцент
кафедри архітектури будівель та дизайну
Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»*

РОЛЬ АРХІТЕКТУРНОГО РИСУНКА У ПІДГОТОВЦІ АРХІТЕКТОРІВ З УКРАЇНИ ТА У ПОЛЬЩІ

Анотація. У статті розглядається роль архітектурного рисунка у сучасній архітектурній освіті. Порівнюються бакалаврські програми підготовки архітекторів в університетах України та Польщі, роль образотворчих дисциплін у підготовці архітекторів, перспективи зміни ролі архітектурного рисунку в рамках освітньо-професійних програм підготовки архітекторів на першому (бакалаврському) рівні вищої освіти.

Ключові слова: архітектурна освіта, архітектурний рисунок, Україна, Польща

Постановка проблеми. Традиційно архітектурний рисунок відігравав значну роль у підготовці архітекторів, адже візуалізація розроблених об'єктів виконувалася вручну – від побудови перспективи будівлі до виконання антуражу і стафажу. Поява спочатку професійно орієнтованих комп'ютерних програм, здатних на створення 3Dмоделей (ArchiCAD, AutoCAD, AllPlan тощо), потім програм, орієнтованих на створення на основі 3Dмоделей фотореалістичних візуалізацій, і, нарешті, застосунків на основі штучного інтелекту (наприклад Gemini від Google) зробила участь людини у візуалізації розроблених об'єктів непотрібною. Виникає питання: чи не слід замінити в освітніх програмах з підготовки архітекторів-бакалаврів повністю рисунок, живопис та інші образотворчі дисципліни на вивчення професійно орієнтованих комп'ютерних програм? Публікації в популярній пресі [1, 2], наповнені інтерв'ю з «експертами», вказують на різні проблеми сучасної архітектурної освіти, але викладання архітектурного рисунка серед них відсутнє.

Аналіз джерел. Серед основних проблем, виділених практикуючими керівниками архітектурних бюро, яких журналісти популярних видань позиціонують як експертів у галузі архітектурної освіти [1, 2], такі: відірваність від практики, невміння працювати з нормативними документами і презентувати свої проєкти потенційним інвесторам, відсутність архітектурної середньої спеціальної та передвищої фахової освіти, недостатня кількість приватних закладів вищої освіти архітектурного профілю, недостатнє залучення до викладання практикуючих архітекторів. Діючі CEO архітектурних фірм хотіли б бачити у себе на роботі виконавців, що добре вміють читати креслення та розробляти окремі вузли, при цьому добре володіючи професійно орієнтованими комп'ютерними програмами. Сучасна підготовка архітекторів видається їм занадто академічною. Більшість опитаних дуже невисокої думки щодо якості української архітектурної освіти, протиставляючи їй західну. Іронічно, що опитані при цьому самі залишаються типовими продуктами української, а деякі – ще радянської архітектурної школи.

В академічному середовищі теж добре усвідомлюють проблеми архітектурної освіти. Ще до прийняття Закону України «Про вищу освіту» 2014 р., який заклав підвалини

курсу на європейську інтеграцію в системі вищої освіти, проблеми архітектурної освіти стали предметом обговорення в наукових публікаціях [3]. У ряді публікацій [4, 5] досить чітко визначені проблеми викладання образотворчих дисциплін в архітектурній освіті. Головною з них уявляється дисбаланс між класичними художніми навичками та сучасними вимогами до комерційного архітектурного проектування, які вимагають досконалого володіння сучасними цифровими технологіями. З цим пов'язані основні проблемні аспекти у цій галузі: зміст та методологія навчання; інтеграція сучасних цифрових технологій; проблеми з кадровим потенціалом викладачів та недостатня мотивація студентів, багато з яких сприймають образотворчі дисципліни як «другорядні». Зважаючи на тісний зв'язок між українською та польською системами вищої архітектурної освіти (у першу чергу через тисячі українських студентів, які здобувають освіту в польських університетах на постійній основі чи в рамках академічної мобільності), дуже корисними є публікації в наукових виданнях, що порівнюють освіту в Польщі та Україні [6].

Виклад основного матеріалу. Роль архітектурного рисунка у формуванні майбутнього архітектора в Україні й у Польщі може бути виявлена через аналіз бакалаврських програм українських та польських університетів. Консервативність української архітектурної освіти (яку можна розглядати і як достоїнство, і як недолік) проявляється, зокрема, й у підвищеній увазі до напрацювання у студентів навичок у галузі рисунка і живопису. Звичайно, у різних українських університетах обсяг вивчення образотворчих дисциплін відрізняється, але він переважно перевищує аналогічний обсяг у польських університетах. У Національному університеті «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка», наприклад, бакалаврська програма спеціальності 191 «Архітектура та містобудування» 2024 р. [7] передбачає вивчення протягом першого року навчання архітектурного рисунку обсягом 5 кредитів ECTS та вивчення нарисної геометрії обсягом 7 кредитів ECTS.

У Київському національному університеті будівництва і архітектури освітньо-професійною програмою «Архітектура та містобудування» спеціальності G17 Архітектура та містобудування першого (бакалаврського) рівня вищої освіти 2025 року [8] на вивчення образотворчого мистецтва протягом першого року навчання виділяється 9 кредитів ECTS, а на вивчення нарисної геометрії – 7 кредитів ECTS.

У Національному університеті «Львівська політехніка» освітньо-професійною програмою «Архітектура та містобудування» спеціальності G17 Архітектура та містобудування першого (бакалаврського) рівня вищої освіти 2025 року [9] передбачено вивчення навчальної дисципліни «Рисунок і живопис» протягом перших трьох семестрів (4 кредити ECTS протягом першого семестру, 4 кредити ECTS протягом другого семестру, 3 кредити ECTS протягом третього семестру), а також навчальної дисципліни «Нарисна геометрія» обсягом 3 кредити ECTS протягом першого семестру.

У приватному виші «Харківська школа архітектури» освітньо-професійною програмою «Архітектура та містобудування» спеціальності G17 Архітектура та містобудування першого (бакалаврського) рівня вищої освіти 2025 року протягом першого семестру передбачено вивчення «Блоку навичок». Знання та вміння, здобуті під час вивчення дисципліни:

- графічні навички у подачі проєкту;
- вміння втілити думки та ідеї у графічні схеми та замальовки;
- знання основних вимог до креслення;
- вміння працювати з нормативною базою;
- вміння креслити плани, розрізи, фасади, вузли і т.д.
- розуміння принципів побудови проєкцій;
- вміння організації самостійної роботи;
- працювати з абстрактними поняттями та концепціями з метою пошуку проєктних пропозицій;
- послідовно та логічно презентувати власні проєкти.
- знання методів побудови тривимірних креслень;
- вміння підбирати графіку під архітектурний проєкт для передачі концепції на кожному етапі [10].

Як ми бачимо, в Україні великий обсяг вивчення архітектурного рисунка традиційно зберігається у державних університетах, а у профільному приватному архітектурному виші архітектурний рисунок як окрема дисципліна не вивчається взагалі.

У Польщі обсяг вивчення образотворчих дисциплін в архітектурних вишах на бакалавраті суттєво менший, ніж в Україні. У державних університетах, таких, як Краківська політехніка імені Тадеуша Костюшко, на початку бакалаврської програми рисунок разом з живописом, макетуванням та математикою і геометрією входить до складу одного блоку загальним обсягом 10 кредитів [11]. Подібний підхід спостерігається і у Варшавській політехніці [12].

На відміну від України, у найбільш відомому польському приватному університеті – Віслінському університеті (теж розташованому у Варшаві) на вивчення геометрії та перспективи у першому семестрі відводиться 2 кредити ECTS протягом першого семестру, а навчальна дисципліна «Рисунок та художні техніки» вивчається протягом трьох семестрів по 2 кредити ECTS у кожному.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Зважаючи на тенденції розвитку архітектурної освіти, можна припустити, що обсяг вивчення архітектурного рисунка та образотворчих дисциплін в рамках бакалаврських програм в Україні в майбутньому буде скорочуватися. Додатковим фактором є введення обов'язкової для вивчення навчальної дисципліни «Основи національного спротиву» [14] обсягом 5 кредитів ECTS. Це не перша навчальна дисципліна, обов'язкове вивчення якої спускається «автономним» навчальним закладам згори, і у багатьох випадках саме образотворчі дисципліни стають ресурсом для виділення додаткового часу на вивчення нововведених дисциплін. Безперечно, вивчення рисунка і живопису на початку бакалаврської програми є цілком виправданим, проте обсяг і зміст цього вивчення явно будуть потребувати уточнення у найближчому майбутньому.

Список використаних джерел

1. «Прірва між Україною та Європою»: проблеми архітектурної освіти в Україні та як їх можна вирішити. URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2025/03/17/prirva-mizh-ukrayinoyu-ta->

- [yevropoyu-problemy-arhitekturnoyi-osvity-v-ukrayini-ta-yak-yih-mozhna-vyrishyty/](#) (дата звернення: 05.05.2026).
2. Ярова К. Проєктування наосліп. Що не так із підготовкою архітекторів в Україні. URL: <https://zn.ua/ukr/EDUCATION/projektuvannja-naoslip-shcho-ne-tak-iz-pidhotovkoju-arkhitektoriv-v-ukrajini.html> (дата звернення: 05.05.2026).
 3. Бірілло І. Реформування архітектурної освіти. *Theory and methods of learning fundamental disciplines in high school*. 2013. No. 8. P. 39–45. DOI: 10.55056/fund.v8i1.194.
 4. Кащенко О. Концептуальні засади архітектурно-мистецької освіти. *Архітектурний вісник КНУБА*. 2019. Вип. 17–18. С. 18–26.
 5. Проскуряков В., Богданова Ю., Копиляк І. Актуальні напрями архітектурної освіти на кафедрі ДАС НУ “Львівська політехніка” в умовах війни та після перемоги. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Серія: «Архітектура». 2023. № 1 (9). С. 168 – 176. <https://doi.org/10.23939/sa2023.01.168>
 6. Gryglewski, P., Chernyshev D., Kashchenko O., Shilo A., Ivashko Y., Dmytrenko A., Ivashko O. *Between practice and theory. Comments on the specificity of art history and art education in Poland and Ukraine, Art Inquiry. Recherchez sur les arts*. Vol. XXIII. P. 170 – 190. DOI: 10.26485/AI/2021/23/10
 7. Освітньо-професійна програма «Архітектура та містобудування». URL: <https://nupp.edu.ua/uploads/files/0/main/page/licenzuvannia-ta-akredetacia/nniab/opp/2024/191-amb-b.pdf> (дата звернення: 05.05.2026).
 8. Освітньо-професійна програма «Архітектура та містобудування» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти. URL: <https://www.knuba.edu.ua/wp-content/uploads/2025/06/1.q17-arhitektura-ta-mistobuduvannya.pdf> (дата звернення: 05.05.2026).
 9. Архітектура та містобудування. URL: <https://directory-new.lpnu.ua/majors/iard/6.G17.00.00/8/2025/ua/full> (дата звернення: 05.05.2026).
 10. Бакалаврат. URL: <https://kharkiv.school/bachelor/> (дата звернення: 05.05.2026).
 11. *Learning outcomes according to Regulations_1st degree in Architecture*. URL: https://iro.pk.edu.pl/wp-content/uploads/2023/10/Learning-outcomes-according-to-Regulations_1st-degree-in-Architecture.pdf (дата звернення: 05.05.2026).
 12. *Architektura (Architecture)* URL: <https://www.pw.edu.pl/studia/studia-i-stopnia/architektura-architecture> (дата звернення: 05.05.2026).
 13. *Architecture – programme of studies*. URL: <https://vistula.edu.pl/en/major/architecture> (дата звернення: 05.05.2026).
 14. Студенти університетів та фахових коледжів вивчатимуть «Основи національного спротиву»: ВРУ прийняла відповідний закон. URL: <https://mon.gov.ua/news/studenty-universytetiv-ta-fakhovykh-koledzhiv-vyvchatymut-osnovy-natsionalnoho-sprotyvu-vru-ptyniala-vidpovidnyi-zakon> (дата звернення: 05.05.2026).

*Топорков Володимир, кандидат архітектури, доцент
кафедри архітектури будівель та дизайну
Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»*

РОЛЬ РУЧНОГО ЕСКІЗУВАННЯ У ФОРМУВАННІ ПРОФЕСІЙНОГО МИСЛЕННЯ АРХІТЕКТОРІВ І ДИЗАЙНЕРІВ

Актуальність теми. Надзвичайно швидкий розвиток комп'ютерних технологій, їх масштабне впровадження у професійну діяльність дизайнерів та архітекторів, призвів до значного зменшення використання традиційної ручної графіки в проєктному процесі. На кінцевому етапі виконання проєктної документації, а саме її презентаційної частини, ручна графіка практично зникла. Технологічні переваги застосування комп'ютерної техніки в архітектурно-дизайнерському проєктуванні очевидні і переконливі. Однак проєктний процес має не тільки технологічну складову, хоча і важливу, а і таку складну і непередбачувану складову як людський фактор. Механізми творчого проєктного мислення залишаються недостатньо дослідженими.

Ключові слова: рисунок, ескізна графіка, формування професійного мислення архітектора та дизайнера.

Метою дослідження є визначення місця традиційних ручних засобів графічного відображення проєктного рішення у сучасному проєктному процесі та їх вплив на формування професійного мислення майбутнього дизайнера та архітектора в процесі навчання.

Завдання дослідження: аналіз історичного та практичного досвіду використання ручної графіки у архітектурно-дизайнерському проєктуванні; визначення особливостей впливу рисунку, зокрема ескізної графіки на формування професійного мислення дизайнерів та архітекторів, розробка рекомендацій щодо використання ручної графіки на етапі ескізної проробки архітектурно-дизайнерського рішення в сучасних умовах.

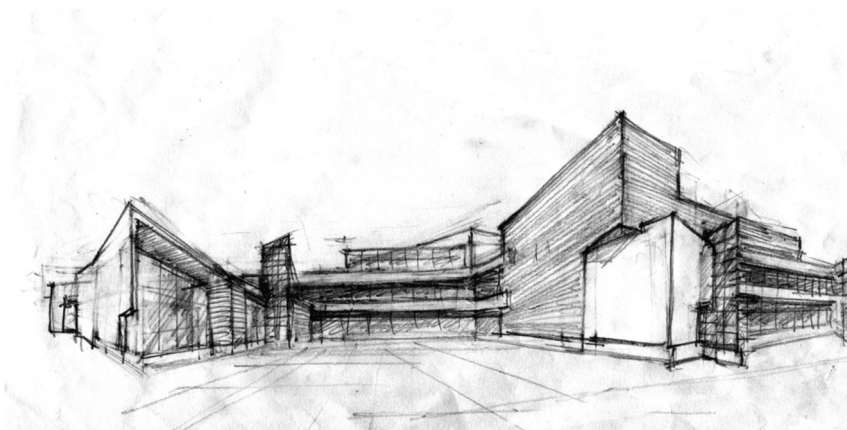
Об'єкт дослідження – етап ескізної проробки проєктного рішення.

Предмет дослідження – особливості використання ручної графіки на етапі проробки ескізного рішення та його вплив на подальші етапи проєктування.

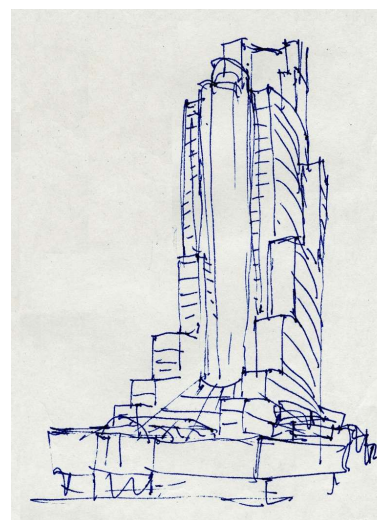
Методика дослідження. У роботі використано загальнонаукові методи: систематизацію, порівняльний аналіз, узагальнення, абстрагування та синтез. Їх використання дало змогу визначити основні чинники, що формують підхід до застосування ручної графіки на початкових стадіях проєктування, а також окреслити напрями вдосконалення процесу підготовки дизайнерів та архітекторів.

Результати дослідження. Особливу роль в проєктному процесі відіграють його перші етапи: ескізи, ескіз-ідеї. Складний процес формування уяви про майбутній архітектурний чи дизайнерський об'єкт та пов'язана з нею моторика рухів руки з олівцем, при намаганні відобразити, зафіксувати образ, є умовою набуття професійних навичок архітектора. Зміна цього зв'язку в напрямку його послаблення може негативно впливати на

результати навчання архітекторів та дизайнерів і як наслідок, на рівень їх професійної підготовки. Нескінченне різноманіття ліній, плям та штрихів, що створюються ручними інструментами в традиційній архітектурній графіці, не притаманне комп'ютерній техніці. Такі риси зображення, які ми називаємо живописними, інтуїтивними є мистецтвом неповторного та унікального. Певною особливістю ручної графіки, корисної для формування професійного мислення архітектура, є напружена робота уяви студента в процесі виконання ескізу (рис. 1а-б).



а. Ескіз до кваліфікаційної роботи бакалавра архітектури студентки А. Юсової



б. Ескіз до дипломного проекту студентки М. Гордієнко

Рис. 1. Ручні ескізи у дипломному проектуванні

Початкові лінії ескізу стають базою для подальшого розвитку формальної теми. Ручна графіка впливає на розвиток специфічної професійної уяви та мислення майбутнього архітектора та дизайнера.

Надмірна залежність від цифрових інструментів може обмежувати розвиток індивідуального творчого пошуку, оскільки проєктний процес частково орієнтується на алгоритми та функціональні можливості програмного забезпечення

Висновки. Таким чином, ручна ескізна графіка залишається важливою складовою професійної підготовки архітекторів і дизайнерів, особливо на початкових стадіях формування проєктної ідеї. Незважаючи на активний розвиток цифрових технологій, ручний ескіз сприяє розвитку просторового мислення, творчої уяви та індивідуального професійного стилю майбутнього фахівця.

Список використаних джерел

1. *Design Drawing* Ching F. D. K., Juroszek S. P. *Design Drawing*. — Wiley, 2010. — 352 p.

*Бородай Артем, доцент
кафедри архітектури та містобудування;
Беспалова Оксана, студентка 3 курсу
Сумський національний аграрний університет*

СУЧАСНІ ПІДХОДИ В ОПАНУВАННІ АРХІТЕКТУРНОГО РИСУНКА

Анотація. У статті розглядаються сучасні підходи до навчання архітектурного рисунка — академічний малюнок, клаузура, скетчбук, вуличний скетчинг і цифровий рисунок. Аналізується роль ручного малюнку на різних етапах проєктної роботи та його значення в умовах сучасної архітектурної освіти. На основі власного навчального досвіду я обґрунтовую доцільність поєднання традиційних і цифрових методів малювання.

Ключові слова: архітектурний рисунок, підходи до навчання, скетчбук, клаузура, цифровий скетчинг, просторове мислення, академічний малюнок.

Постановка проблеми. Як тільки я вступила на спеціальність «Архітектура», то думала, що малюнок - це щось, що знадобиться тільки на першому курсі, до роботи в програмах Archicad, AutoCAD, тобто «справжньої» роботи спеціаліста в цій сфері. Я думала, що рука з олівцем - це якийсь пережиток минулого, і що сучасний архітектор просто одразу ж сідає за комп'ютер без цього всього. Але натомість дуже швидко стало зрозуміло, що все зовсім не так, як здавалося на перший погляд.

Є те, що я помітила протягом навчання: кожен мій проєкт - без винятків народжується з мого улюбленого олівця і простого аркуша. Іноді достатньо всього десяти ліній, щоб загальна картина почала вимальовуватися. У цих нечітких, іноді хаотичних штрихах і зароджується той задум, який стає основою і до якого звертаєшся на кожному етапі проєкту.

Головна проблема полягає в тому, що студенти пропускають цей етап. Вони сідають одразу за комп'ютер, беруть готові шаблони і приклади. Результат може виглядати охайно, але водночас неживим, і наче без «кістяка»- ідеї. Це не питання лінощів чи небажання, а того, що нас вчать по-різному ставитися до рисунка. Тому мені захотілося дізнатися, які існують практичні підходи до вивчення архітектурного рисунка на сьогоднішній день. Чим вони відрізняються один від одного, а головне довести, що аркуш і олівець не підуть ніколи з життя архітектора

Аналіз джерел. Під час підготовки до написання цієї статті, я шукала джерела, які б могли пояснити те, мої внутрішні відчуття під час малювання, які складно сформулювати самостійно. Ну і звісно знайшла - хоча більшість літератури в такому стилі виявилася англомовною.

Посібник Ф. Чинга «Architectural Graphics» [1] - це, на мою думку, є найвідомішою книжкою про архітектурну графіку. Там все систематизовано і зрозуміло, чому і для чого використовують рисунки архітектори в своїй практиці. Б. Едвардс у книзі [2] пише про те, як малювання від руки «вмикає» іншу частину мозку - ту, що відповідає за просторове

мислення, а не за логіку і слово. Але книга Юхані Палласмаа «The Thinking Hand» [3] стала моєю фавориткою. Він — архітектор з Фінляндії, і розповідає про орган мислення, а саме — руку. Це не є метафорою, це буквально: рука знає, що робити, вона сама вирішує і швидше за голову. Коли читала я згадала про нашу клаузуру. Про момент, коли малюєш лінію, не знаючи куди вона дійде в кінці і який шлях пройде. Д. Шон [4] у цій книзі про рефлексивну практику описує подібний принцип ще більш зрозуміло- для всіх професій, як ти думаєш через дію, а не до неї. Саме в архітектурному рисунку це відчувається найяскравіше.

Що я знайшла з українських джерел, так це- Л. Доброй [5] - він про методику викладання рисунку у наших архітектурних школах, дуже корисно для самого розуміння як це влаштовано в Україні. Ле Корбюзьє [6]- не є теоретиком, він – практик, і його замальовки з подорожі для мене є переконливіші за будь-яку теорію з книг: він просто малював те, що бачив, не замислюючись над тим, навіщо це і чи знадобиться, через це він навчився саме бачити й розуміти, а не просто дивитися. Спільнота Urban Sketchers [7] - приклад того, що малювання з натури не вмирає, воно живе і до того ж - розвивається.

Підсумовуючи, можна сказати, що рука і мій улюблений олівець не просто про естетику професії- це про мислення через лінію.

1. Скetchбук як простір для народження архітектурної думки

Для мене довго залишалося незрозуміло, чому викладачі так наполягають на веденні скетчбуку. Здавалося, що це простий блокнот з нерозкресленими аркушами. І тільки з часом прийшло усвідомлення: це місце народження ідеї, яку переносиш сюди з голови. Наразі скетчбук - мій друг. У ньому зібрано малюнки цікавих речей, замальовка постановки на парі, скетч вулиці чи ідея проєкту, яка з'являється перед переходом до Archicad чи AutoCAD. Ця практика має давню історію в архітектурній справі. Досить згадати Ле Корбюзьє, який на початку XX століття під час подорожі до Греції та Туреччини заповнив замальовками велику кількість альбомів. Він фіксував Парфенон, мечеті, вуличні сцени і просто ті дрібнички, які перші впали в око. Він казав: «Малюючи, я придивляюсь до нюансів, маю бути уважнішим, як ніколи раніше, щоб побачити гру тіні і світла, форму і об'єм». Мій скетчбук зберігає в собі миті появи цікавих ідей і перші лінії думок. Коли повертаєшся до проєкту після певного проміжку часу і бачиш нерівний, хаотичний начерк. Це надзвичайно важливо, бо серед тисячі виправлень і технічних нюансів можна легко втратити або «замилити» головну – ту саму першу ідею, з якої все почалося. Саме тому, спочатку я беруся за олівець, а потім переходжу в комп'ютер.

2. Клаузура: рисунок як спосіб думати

Серед методів, які ми проходили в університеті, клаузура посідає особливе місце. На це завдання дається обмежений проміжок часу, немає попередньої підготовки і можливості допрацювати вдома. Це такий собі «мозковий штурм» просто під час заняття. Одна тема, кілька годин, аркуш формату A2, олівці або маркери, які особисто я люблю використовувати, і жодних відмовок.

Клаузура – це той стрес, який вимагає мислити швидко, інтуїтивно вести лінію і довіритись власній руці. Зайве шліфування, яке лише шкодить роботі, потрібно припинити і зосередитися на одній конкретній ідеї, яку довести до ладу. Це унікальний інструмент наших викладачів, який дозволяє нам починати мислити швидко, одразу в правильному напрямку,

маючи перед собою лише чистий аркуш. Після завершення роботи всі клаузури виносяться на обговорення і перегляд, під час якого ти розумієш - моя робота не гірша й не краща за інші. Це дуже потрібне відчуття для творчої людини.

3. Академічний малюнок: основа архітектурного зору

На першому курсі я не розуміла, навіщо нам потрібен академічний малюнок. Він є не таким цікавим, як композиція чи живопис. Графіка - це лише олівець, один колір і потрібно передати цим форму, об'єм граючи лише тоном і силою натиску. Натюрморти з гіпсових фігур, архітектурні розетки, гіпсові голови. Але зараз, озираючись назад, я розумію: саме тоді я й навчилася бачити форму. Коли нам задали завдання намалювати малюнок гіпсової розетки з квітковим орнаментом, мені спочатку здалося воно нудним і нецікавим. Але саме тоді прийшло розуміння як один об'єм переходить в інший, як будується пластика форми, де в ній відчувається напруга, а де максимальний спокій. У нашій майстерні практикується цікавий прийом - «сліпий контурний малюнок»: завдання студента дивитися виключно на об'єкт, не на папір, і вести лінію безперервно. Хоча результат зазвичай виходить кумедним, рука вчиться справжньому спостереженню, а не копіюванню плоского зображення.

4. Скетчинг у місті: вулиця як навчальний простір

Виїзні пленери – це те, чого я чекала найбільше. Адже одна справа малювати в аудиторії, і зовсім інша – сидіти на вулиці з альбомом і намагатися передати ту атмосферу, емоції, масштаб і усі деталі. Це те відчуття, якого ніколи не знайти в чотирьох стінах. Є міжнародна спільнота Urban Sketchers, заснована ще у 2007 році, об'єднує людей по всьому світу, які малюють просто неба. У них є одне просте правило: тільки з натури, ніколи з фотографії. Мене це завжди захоплювало, бо на фото вже все вирішила за тебе, обраний ракурс і елементи, що важливі в кадрі, а на малюнку ти вирішуєш все це сам. Малюючи подвір'я старого, напіврозваленого будинку або частину промислової зони, починаєш помічати красу в деталях, які не доступні на екрані, камера так не передасть, як художник. Ти бачиш, як змінюється фактура цеглина різній висоті, як глибока тінь від карнизу падає на фасад і оживляє його, як незначна деталь може змінити сприйняття всієї композиції. Саме тому я так люблю і ціную пленери – вони вчать нас вдивлятися в дрібнички, і водночас в картину загалом, не сприймати світ плоско і з готової композиції, яку дає фото.

5. Цифровий рисунок: засіб, а не альтернатива

Цифрові інструменти - iPad з Procreate, та різноманітні графічні планшети – органічно увійшли до архітектурної практики. Згодна на всі сто, що вони є зручними, через свою можливість переробити: скасування дій, використання шарів, різноманітні текстури будь-чого і будь для чого, миттєве масштабування. Але водночас це й пастка, у яку я свого часу потрапила особисто. Коли малюєш на екрані, дуже легко виправити, переробити, подумати як буде доречніше. Ефектний пензель замаскує невпевнену лінію. Готова підбірка текстур приховає слабе відчуття форми. Результат і справді може бути вражаючим, але все ж це не має нічого спільного з глибоким розумінням простору. Робота виглядає добре, але це картинка, не архітектура.

Цифровий рисунок я використовую лише на певному етапі- але ніколи як перші кроки для ідеї. Скетчбук і олівець - пріоритет для мене. Ті грубі перші замальовки, які на планшеті я зробити не можу. У ручній графіці ти ведеш лінію без пристосувань її

вирівнювання, але можливо та крива лінія і є основа великої ідеї. Я використовую планшет на етапі ескіз-ідеї, коли вже є концепція і розуміння задуму, і треба просто передати і донести гарну подачу для інших. Для таких моментів машинізована графіка як ніколи дуже доречна і тільки допомагає.

У нашому університеті навчалася така студентка Влада Мочула – тепер вона професійний скетчер із власною школою. Ця людина обрала цікавий підхід у подачі проєктів через скетч на планшеті та досягла в цьому справжнього професіоналізму. Але навіть вона з любов'ю до планшету, перші начерки робить у скетчбуку, потім відтворює в комп'ютерній графіці. Це ще раз доводить беззаперечний пріоритет ручної графіки навіть у професійних фахівців.

Висновки та перспектива подальшого дослідження. Архітектурний рисунок – це не просто навчальна дисципліна, яку можна скласти і забути, а живий інструмент професійного мислення. Академічний рисунок навчив мене дивитися- по-справжньому дивитися і вдивлятися. Клаузура навчила не боятися помилок, можливо з першого погляду помилка, згодом може стати головною концептуальною родзинкою всього проєкту. Скетчбук став місцем, де я не думаю, веду рукою те що виходить, довіряю першим імпульсам. А лише потім починаю «офіційно» працювати. Пленери перевернули моє бачення архітектури, деталей, форми. Це про реальний простір, а не про екран. Цифрові інструменти мої помічники, але не заміники олівця. Це подальший етап, але не початок.

Мені було б цікаво зробити науковий практичний експеримент: зібрати дві групи студентів, одна з яких системно малює від руки з першого курсу, а інша одразу на комп'ютері, - чи відрізнятимуться їхні проєкти?

З технічного та творчого погляду важливо з'ясувати, чи відрізнятимуться їхні фінальні проєкти. Це треба перевірити. Моя особиста думка – так, різниця буде суттєвою. Також цікаво було б, подивитися як влаштовані практики скетчбуку і клаузури в інших країнах - чи використовують їх там, чи вже відмовилися.

Список використаних джерел

1. Ching F.D.K. *Architectural Graphics*. — 6th ed. — Hoboken: Wiley, 2015. — 240 p.
2. Edwards B. *The New Drawing on the Right Side of the Brain*. — New York: TarcherPerigee, 1999. — 320 p.
3. Pallasmaa J. *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. — Chichester: Wiley, 2009. — 176 p.
4. Schön D.A. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. — New York: Basic Books, 1983. — 374 p.
5. Дорбой Л.Ю. *Архітектурний рисунок: навчальний посібник*. — Харків: ХНУБА, 2016. — 148 с.
6. Le Corbusier. *Journey to the East* / transl. I. Zaknic. — Cambridge: MIT Press, 1987. — 248 p.
7. *Urban Sketchers. About Urban Sketchers* [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://www.urbansketchers.org/p/about-urban-sketchers.html>

*Славінська Ганна, старша викладачка
кафедри основ архітектури*

*Навчально-науковий інститут Придніпровська державна академія будівництва та
архітектури Українського державного університету науки і технологій*

ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ПЛЕНЕРУ

Анотація. Сучасна архітектурна освіта перебуває в умовах активної трансформації, що зумовлено інтенсивним розвитком цифрових технологій створення візуалізації та моделювання простору. При цьому зростає ризик нівелювання простору до візуальної моделі, що позбавляє студента безпосереднього чуттєвого досвіду середовища. В статті досліджується, як натурне спостереження на пленері може виступити важливим практичним інструментом феноменологічного пізнання простору та формування професійної чутливості архітектора.

Ключові слова: пленер, рисунок, графіка, зображувальні техніки, архітектурне середовище.

Стрімкий розвиток цифрових технологій суттєво трансформував сучасну архітектурну практику та систему професійної освіти. BIM-моделювання, алгоритмічні методи формотворення, цифрова візуалізація та технології віртуальної реальності стали невід'ємною складовою архітектурної діяльності. У навчальному процесі цифрові інструменти дозволяють швидко моделювати просторові структури та створювати ефектні візуальні презентації архітектурних об'єктів. Проте поряд із очевидними перевагами цифровізація породжує і низку проблем, пов'язаних із ризиком втрати безпосереднього чуттєвого контакту студента з реальним простором, з ослабленням навичок натурального спостереження та ризиком формування опосередкованого, «екранного» сприйняття архітектури.

В навчальному процесі архітектурний простір дедалі частіше сприймається через екран у вигляді цифрової моделі, рендера або віртуальної симуляції. Такий спосіб взаємодії з середовищем створює небезпеку формування фрагментарного сприйняття архітектури, де домінує візуальна репрезентація, а не безпосередній просторовий досвід. У результаті студент може добре володіти цифровими програмами, але недостатньо відчувати масштаб, матеріальність, атмосферу та емоційну природу архітектурного середовища. Живі, натурні спостереження під час пленеру можуть допомогти студенту через ескіз проаналізувати простір, форму, пропорції, світло, рух і взаємодію об'єкта з середовищем.

Як і архітектурна практика в цілому, пленер як метод натурального спостереження, зокрема в архітектурній освіті, також переживає певну еволюцію. В системі академічної художньої освіти XIX ключовим принципом було навчання через безпосереднє спостереження природи, робота на пленері формувала у майбутніх архітекторів здатність до точного відтворення пропорцій, перспективи та пластики форми, а сам пленер сприймався як важлива складова навчального методу. При цьому натурні замальовки виконували не

лише ілюстративну, а й аналітичну функцію: вони були способом вивчення конструкції, композиції та просторової організації об'єкта. Таким чином, вже в академічній традиції закладалася ідея, що архітектурне мислення формується через безпосередній контакт із реальним середовищем.

Суттєву трансформацію підхід до натурного спостереження зазнав у XX столітті, зокрема в програмах реформаторських мистецько-архітектурних шкіл. Зокрема у Баухаузі рисунок і робота з натури були інтегровані ширше, в міждисциплінарний навчальний процес. Важливим стало не просто копіювання об'єкта, а аналіз форми, простору, матеріалу та конструкції. Пленерна практика відповідно почала виконувати функцію дослідницького інструменту, що поєднував мистецьке бачення з раціональним аналізом. Особливу увагу приділяли спрощенню форми до базових геометричних структур; аналізу просторових відносин; взаємодії людини і середовища; експерименту з матеріалом і світлом. Таким чином, у Баухаузі відбулося зміщення акценту від академічного «відтворення натури» до концептуального осмислення простору.

В українській архітектурно-художній освіті особливого значення набувала практика пленерної роботи з історичним середовищем міст, де студенти вивчали архітектуру через безпосереднє спостереження, фіксуючи не лише форму будівель, а й їхню взаємодію з міським простором. У цьому контексті пленер виконував функцію засобу збереження та осмислення архітектурної спадщини, формуючи у студентів повагу до історичного середовища та відчуття контексту.

Впродовж розвитку архітектурної освіти роль пленеру суттєво трансформувалася: від копіювання натури академічного підходу, через аналіз форми та простору в модерністських школах до інтерпретації середовища в сучасному підході. Сьогодні в архітектурній освіті одну з важливих ролей відіграє скетчинг, при цьому зазначають важливість швидкого рисунка як інструменту для формування графічного мислення архітектора, а саме здатності формулювати думки візуально - схемами, лініями, композицією та просторовими образами [1]. Таким чином навіть у цифрову епоху ручний рисунок залишається важливим, адже він швидкий, допускає неоднозначність і експеримент, стимулює творчість, допомагає вільно шукати форму.

З іншого боку, сучасні цифрові технології, наприклад такі як AR (доповнена реальність) і VR (віртуальна реальність) можуть допомогати розвивати навички рисунку, водночас робити процес навчання більш просторовим, інтерактивним і наближеним до реального досвіду архітектури. Адже аналітичний скетчинг - це не просто замальовка будівлі, а спосіб аналізувати архітектурний простір; розуміти конструкцію; мислити тривимірно через рисунок; поєднувати те, що людина бачить, із тим, як вона уявляє конструкцію будівлі. І як раз в цьому помічними будуть цифрові технології - VR та AR допоможуть зрозуміти конструкцію та геометрію будівлі [2]. Таким чином інтерактивність і занурення можуть покращувати навчання скетчингу, однак цифрові технології не замінюють викладача й ручний рисунок, а лише підсилюють їх

В сучасній архітектурній освіті натурні замальовки розглядаються не як самоціль, а як інструмент просторового аналізу; спосіб формування професійного бачення; метод фіксації атмосферних характеристик середовища; засіб розвитку чутливості до *genius loci*-

унікальної якості місця, що формується взаємодією природного середовища, культурного контексту та просторової структури. Поняття *genius loci* - «духу місця» - одна з центральних категорій розуміння архітектури, зокрема в феноменологічному напрямку архітектурної теорії. За Норберг-Шульц [3] місце - це не просто фізичний простір, а екзистенційна цілісність, яка має власний характер, і архітектура повинна не руйнувати її, а виявляти; а завдання архітектора - «інтерпретувати» місце, а не нав'язувати форму. адже архітектурне середовище не може бути зведене до об'єктивної геометрії, оскільки воно завжди існує як особисто пережита реальність. При цьому простір сприймається не абстрактно, а через тіло, рух, досвід, відчуття перебування.



Рис. 1. Графічна фіксація архітектурного простору. Роботи Данили Чеповика

Пленер може бути розглянутий як практичний метод виявлення та фіксації багатовимірної структури *genius loci*. Безпосереднє перебування в середовищі дозволяє фіксувати: світлову організацію простору; матеріальність і фактуру; рух і поведінкові сценарії; атмосферні характеристики. Через натурне спостереження студент «зчитує» характер місця, фіксує атмосферу, аналізує контекст, розуміє просторову ідентичність [4]. Таким чином, пленер виступає практичною реалізацією феноменологічного підходу, оскільки саме через перебування в реальному середовищі стає можливим розкриття його екзистенційного змісту. При цьому архітектурний скетч перестає бути лише графічною вправою і перетворюється на інструмент аналітичного та чуттєвого осмислення простору (рис.1.).

Висновки та перспективи. Еволюція пленеру в архітектурній освіті від академічної практики натурального копіювання до сучасного аналітичного дослідження середовища демонструє поступове розширення його функцій від графічної вправи до інструмента просторового пізнання. Натурне спостереження на пленері виступає як метод вивчення архітектурного середовища, що формує професійне бачення, аналітичне мислення та культурну чутливість майбутнього архітектора.

Список використаних джерел

1. *Rafael Sousa Santos. Sketching as a key instrument for design in architectural education. (2020). //Architecture Image Studies, 1(1), 132-140.*
2. *Tai N.-C. Applications of augmented reality and virtual reality on computer-assisted teaching for analytical sketching of architectural scene and construction // Journal of Asian Architecture and Building Engineering. 2023. Vol. 22, No. 3.*
3. *Norberg-Schulz C. Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture. New York : Rizzoli, 1980. 213 p.*
4. *Karine Dupré, Anke Vrijs. Genius Loci: Place as a Mean to Develop Inter and Transdisciplinary Skills for Architecture Students // Athens Journal of Architecture. 2019. Vol. 5, No. 2. P. 197–212.*

*Острогляд Олена, старша викладачка
кафедри архітектури будівель та дизайну;*

*Куріптя Анастасія, Ляхно Мілана, Нездойминога Віка, студентки 2 курсу
Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»*

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖИВОПИСНОГО ПЕЙЗАЖУ В ОБ'ЄКТ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ: МЕТОДИ СТИЛІЗАЦІЇ ТА СПРОЩЕННЯ

Анотація. У статті досліджено комплексний процес трансформації живописного пейзажу у сфері графічного дизайну. Розглянуто історичну еволюцію від класичного образотворчого мистецтва до цифрових візуальних комунікацій, теоретичні основи семіотики та психології сприйняття спрощених форм, детальні методи стилізації та техніки векторизації. Подано поглиблений аналіз практичного застосування пейзажних мотивів у брендингу, вебдизайні, пакуванні, типографіці та анімації. Особливу увагу приділено пошуку балансу між художньою виразністю та функціональністю, а також впливу штучного інтелекту, глобалізації та екологічного дискурсу на розвиток досліджуваного напрямку.

Ключові слова: живописний пейзаж, графічний дизайн, стилізація, спрощення, мінімалізм, векторизація, семіотика, колірні моделі, брендинг, цифрове мистецтво.

Постановка проблеми. Живописний пейзаж традиційно виконував роль відтворення природи, передачі просторової глибини та відображення суб'єктивного внутрішнього світу митця через багату фактуру, світлотінь та складну палітру. Проте сучасні вимоги графічного дизайну потребують адаптації цього жанру до жорстких умов візуальної комунікації, де ключовими критеріями є миттєвість зчитування, масштабованість та кросплатформеність. Це зумовлює необхідність глибокої трансформації пейзажу із живописного образу на функціональний графічний об'єкт. Виникає фундаментальна науково-практична проблема: як зберегти емоційну глибину, атмосферність та художню цінність пейзажу, зробивши його водночас лаконічним, універсальним і функціональним у контексті ідентичності брендів, рекламних стратегій та цифрових інтерфейсів.

Аналіз джерел та теоретичні основи. Еволюція образотворчого мистецтва демонструє поступове сходження від деталізованого реалізму до графічної умовності. У класичному живописі XVII–XIX століть, зокрема у творах академізму та романтизму, пейзаж прагнув максимального відтворення натури, ретельного опрацювання повітряної перспективи та архітектурних деталей. Згодом імпресіоністи та постімпресіоністи зосередили увагу на емоційному сприйнятті світла й кольору, розклавши цілісний образ на мазки та створивши передумови для стилізації. У добу модернізму, авангарду та баугаузу пейзаж остаточно перетворився на умовний знак, де першорядного значення набули геометрія, ритм, форма й пластика lines, а не натуроподібність. З точки зору семіотики, під час трансформації відбувається перехід від іконічного знака, що безпосередньо копіює об'єкт, до знака-символу або піктограми, яка кодує сенс через мінімальний набір графічних елементів. Психологія гештальт-сприйняття пояснює успішність такого спрощення

здатностями людського мозку самостійно добудовувати цілісний образ пейзажу (гори, лісу, моря) за кількома характерними лініями, силуетами чи колірними плямами. У сучасну цифрову епоху дизайнери активно спираються на ці теоретичні засади, використовуючи пейзажні мотиви як адаптивну базу для візуальних комунікацій.

Виклад основного матеріалу. Методи стилізації. Процес адаптації живописного полотна до об'єкта графічного дизайну спирається на систему методологічних прийомів стилізації. Геометризація передбачає трансформацію складних органічних форм природи (кривон дерев, гірських масивів, хмар) у базові геометричні фігури – кола, трикутники, квадрати та полігони, що надає композиції чіткої структури й конструктивності. Колористична редукція замінює живописне розмаїття тонких градацій обмеженою, ретельно підбраною палітрою, де замість складних лесування використовуються плоскі заливки (flat color) або контрольовані градієнти. Завдяки силуетності об'єкти природи подаються у вигляді контрастних площин, які зберігають впізнаваність і легко зчитуються навіть у мікромасштабах. Абстрагування звільняє композицію від фізичного правдоподібства, фокусуючись на внутрішньому ритмі, динаміці напрямних ліній та балансі мас. Додатково застосовується текстуризація, коли складні природні фактури (кора, вода, листя) замінюються графічними патернами, штрихуванням або векторними сітками. Фрагментація дозволяє розбивати єдиний пейзаж на окремі автономні сегменти чи панорамні кадри, здатні функціонувати як самостійні елементи фірмового стилю.

Методи спрощення та технічні аспекти. Спрощення пейзажних композицій тісно пов'язане з філософією мінімалізму, де вилучення другорядних деталей підпорядковане виявленню смислового ядра. Завдяки іконографічному підходу масштабні пейзажні мотиви локалізуються до рівня узагальнених піктограм чи символів. Модульність дає змогу розкласти складні природні ландшафти на базові повторювані модулі, що дозволяє легко адаптувати графіку під різні носії та формати. Фундаментальним технічним етапом трансформації є векторизація – переведення растрового живописного зображення у векторні криві Безьє, що дає змогу безкінечно масштабувати носій без втрати чіткості. При цьому враховуються специфіка колірних моделей (перехід від живописної оптичної гами до цифрових CMYK для друку та RGB або HSL для екранів) та оптична компенсація деталей для запобігання візуальному шуму. Підвищенню читабельності також сприяє редукція найдрібніших елементів і загальна умовність, що підпорядковує природні форми єдиній сітці та правилам побудови конкретного бренду.

Приклади застосування у графічному дизайні. Трансформований пейзаж є універсальним інструментом у багатьох галузях візуальних комунікацій. У айдентиці та логотипобудуванні стилізовані силуети гір, хвиль, сонця чи лісових масивів стають концептуальним ядром брендингу для туристичних, екологічних, спортивних та крафтових компаній. У плакатній графіці та постерному дизайні спрощений пейзаж використовується для миттєвого створення емоційного настрою, передачі атмосфери місця чи часу. У цифрових інтерфейсах, вебдизайні та мобільних додатках стилізовані ландшафти застосовуються як адаптивні фонові ілюстрації, що підлаштовуються під роздільну здатність екрана та тему оформлення. У дизайні пакування пейзажні мотиви підкреслюють натуральність походження продукту (наприклад, для напоїв, косметики чи фермерських

товарів). В окремих випадках стилізований пейзаж інтегрується в типографіку, де букви формуються з елементів ландшафту, або використовується як динамічний блікраунд в анімації, мультимедіа та інтерфейсах комп'ютерних ігор.

Виклики та перспективи. Головним викликом для сучасного дизайнера залишається збереження тонкої межі між художньою виразністю пейзажу та його функціональною практичністю, оскільки надмірне спрощення може призвести до втрати емоційності та перетворення образу на безликий шаблон. Суттєвий вплив на галузь справляють технологічні інновації: алгоритми машинного навчання та штучний інтелект відкривають нові можливості для автоматизованої генерації, стилізації та векторизації ландшафтів, однак це підвищує цінність авторського концептуального бачення. Важливим виміром є збереження культурної ідентичності, адже під час трансформації локальних пейзажних образів важливо не нівелювати їхні національні особливості заради безликих глобалізованих трендів. Водночас зростає роль екологічного аспекту, де графічно спрощений пейзаж перетворюється на соціальний маніфест, що нагадує про крихкість навколишнього середовища та важливість охорони природи.

Висновки. Трансформація живописного пейзажу в об'єкт графічного дизайну є складним, багатограним і перспективним процесом, що поєднує мистецьку спадщину, семіотичні засади та сучасні цифрові технології. Застосування методології стилізації та спрощення дозволяє перетворити складний живописний образ на гнучкий, функціональний і масштабований інструмент візуальної комунікації. Зберігаючи емоційний потенціал та глибинний зміст природного ландшафту, стилізований пейзаж продовжує залишатися одним із найзатребуваніших елементів у сучасному брендингу, вебдизайні та цифровому мистецтві.

УКРАЇНСЬКЕ МАЛЯРСТВО: ГЕНЕЗА ТА ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ЖИВОПИСНОГО ПОРТРЕТА

Українське малярство є важливою складовою національної культурної спадщини, у якій відображаються історичні процеси, духовні цінності, світогляд та естетичні уявлення українського народу. Одним із найважливіших жанрів образотворчого мистецтва став живописний портрет, що протягом багатьох століть формувався під впливом історичних подій, релігійних традицій, європейських мистецьких тенденцій та національної самобутності. Саме портретний живопис дозволяє найбільш повно розкрити внутрішній світ людини, передати її характер, емоційний стан, індивідуальність та духовну сутність. Дослідження генези українського живописного портрета є важливим для розуміння розвитку українського мистецтва загалом, адже портрет став своєрідним відображенням суспільних змін та культурних трансформацій різних історичних епох.

Проблема формування українського живописного портрета є актуальною і сьогодні, оскільки сучасне мистецтвознавство приділяє значну увагу питанням національної ідентичності та збереження культурної спадщини. Український портретний живопис має власні художні особливості, які відрізняють його від мистецтва інших країн. Важливими рисами українського портрета є емоційна виразність, психологізм, увага до духовного світу людини, використання національних мотивів та особливе колористичне вирішення. Саме ці особливості стали основою формування самобутньої української школи портретного живопису.

Генеza українського живописного портрета бере свій початок ще з періоду Київської Русі, коли основним видом мистецтва був іконопис. Хоча ікона мала переважно сакральний характер, у ній поступово починають проявлятися риси індивідуалізації образу. Художники намагалися передати не лише канонічний вигляд святих, але й певні людські риси, емоції та характер. Саме це стало передумовою подальшого розвитку портретного жанру. Значний вплив на формування українського портрета мав парсунний живопис XVII століття. Парсуна стала перехідною ланкою між іконописом та світським портретом. Для неї характерне поєднання умовності іконопису з прагненням до реалістичного відтворення зовнішності людини. У парсунних портретах української козацької старшини та шляхти вже помітне бажання художників передати індивідуальні риси обличчя, соціальний статус та характер персонажа.

Особливого розвитку український портрет набуває в добу козацького бароко. Саме у XVII–XVIII століттях портретний живопис стає одним із провідних жанрів українського мистецтва. У цей період створюються численні портрети гетьманів, полковників, духовенства та представників козацької старшини. Художники прагнули не лише

зафіксувати зовнішність людини, а й підкреслити її суспільне становище, силу характеру та значущість для держави. Для барокового портрета характерними є урочистість композиції, декоративність, багатство деталей та символізм. Водночас у творах українських майстрів уже відчувається прагнення до психологічної характеристики образу. Саме в цей період починає формуватися національна специфіка українського портретного живопису.

Важливо зазначити, що українське бароко мало власні художні особливості, які відрізняли його від західноєвропейського мистецтва. Якщо європейське бароко часто тяжіло до надмірної пишності та динаміки, то українські митці більше уваги приділяли духовності образу та внутрішній врівноваженості персонажа. Навіть у парадних портретах українських гетьманів і представників старшини відчувається стриманість та глибокий психологізм. Саме ця риса стала однією з визначальних у розвитку українського живописного портрета.

У XVIII столітті українське малярство поступово починає зазнавати впливу класицизму. Художники звертаються до академічних принципів побудови композиції, точності рисунка та гармонійності пропорцій. Портрети цього періоду вирізняються більшою увагою до анатомічної правильності зображення людини та ідеалізації образу. Однак навіть у межах академічної традиції українські митці прагнули передати емоційний стан персонажа та його індивідуальність. Саме поєднання академізму з національною художньою традицією стало характерною рисою українського портретного живопису кінця XVIII століття.

У XIX столітті українське малярство зазнає значного впливу європейського академізму та реалізму. Художники починають більше уваги приділяти правдивому зображенню людини, її внутрішнього світу та емоційного стану. Важливу роль у розвитку українського портрета відіграла творчість Тараса Шевченка. Його портретні твори відзначаються глибоким психологізмом, реалістичністю та емоційною виразністю. У своїх роботах художник прагнув показати не лише зовнішню схожість людини, а й її духовний стан, переживання та внутрішню силу. Портрети Шевченка стали важливим етапом у розвитку українського реалістичного мистецтва.

Тарас Шевченко створив велику кількість автопортретів, у яких відобразив не лише власну зовнішність, а й складний внутрішній світ людини, що переживала важкі життєві обставини. Його твори демонструють високий рівень професійної майстерності та глибоке розуміння психології людини. Водночас художник прагнув до максимальної правдивості образу, уникаючи надмірної ідеалізації. Саме тому творчість Шевченка мала великий вплив на подальший розвиток українського портретного живопису.

Значний внесок у розвиток українського портретного живопису зробили також Микола Пимоненко, Олександр Мурашко, Іван Труш та інші митці. У творчості цих художників поєднувалися реалістичне бачення світу, увага до національних мотивів та інтерес до психологічної характеристики образу. Олександр Мурашко особливо відомий своїм новаторським підходом до портрета. Його твори вирізняються складними колористичними рішеннями, вишуканою композицією та емоційною насиченістю. Художник прагнув передати внутрішній світ людини через колір, світло та живописну фактуру.

Важливе місце у творчості Олександра Мурашка займають жіночі портрети, у яких художник майстерно поєднував декоративність кольору та психологічну глибину образу. Його живопис відзначається свободою мазка, увагою до освітлення та гармонійністю композиції. Саме творчість Мурашка стала одним із важливих етапів переходу українського мистецтва від академізму до модернізму.

На початку XX століття український живописний портрет розвивається під впливом модернізму, імпресіонізму та експресіонізму. Художники починають експериментувати з формою, кольором і композицією. Особливого значення набуває емоційне звучання твору. Одним із найвизначніших представників українського модерного мистецтва був Федір Кричевський. Його портрети відзначаються глибоким психологізмом, монументальністю образів та багатством кольорової гами. Художник створював не просто портрети конкретних людей, а цілі художні образи, у яких поєднувалися індивідуальні риси та узагальнений національний характер.

Федір Кричевський відіграв надзвичайно важливу роль у розвитку української художньої освіти та формуванні національної мистецької школи. Його творчість поєднувала традиції реалістичного живопису з елементами модерну. У портретах художника особлива увага приділяється пластичності форми, гармонії кольорів та внутрішній виразності образу. Саме через колір і композицію Кричевський прагнув передати емоційний стан людини та її духовну силу.

Важливу роль у розвитку українського портрета відіграв також Віктор Зарецький. У його творчості простежується поєднання реалістичної традиції з елементами декоративності та символізму. Портрети художника вирізняються особливою увагою до емоційного стану людини, пластичності форми та гармонії кольору. Значна увага приділяється не лише обличчю персонажа, а й загальному настрою композиції. Саме через живописну мову художник прагнув передати внутрішній світ людини.

У другій половині XX століття український живописний портрет продовжував активно розвиватися, незважаючи на складні історичні та політичні умови. Художники шукали нові засоби художньої виразності, експериментували з композицією, кольором та технікою виконання. У цей період особливого значення набуває індивідуальний стиль митця. Портрет перестає бути лише реалістичним зображенням людини і стає способом філософського осмислення особистості та її місця у світі.

Однією з найважливіших художніх особливостей українського живописного портрета є психологізм. Українські художники завжди прагнули показати людину не лише зовні, а й розкрити її внутрішню сутність. Через вираз очей, міміку, жести, положення постаті та колористичне вирішення митці передавали характер персонажа, його емоції та переживання. Саме психологічна глибина робить український портрет особливо виразним і художньо цінним.

Не менш важливу роль у портретному живописі відіграє колір. Для українського малярства характерне використання насиченої та емоційної кольорової гами. Колір часто стає засобом створення настрою та емоційного впливу на глядача. Українські художники використовували теплі відтінки, м'які світлотіньові переходи та гармонійні кольорові поєднання, що надавало портретам особливої живописності. У багатьох творах саме

колористика допомагає розкрити внутрішній стан людини та підсилити емоційне звучання образу.

Ще однією характерною рисою українського живописного портрета є національна самобутність. У портретах часто присутні елементи народного одягу, традиційної культури, українського інтер'єру або пейзажу. Через ці деталі художники підкреслювали зв'язок людини зі своїм народом, культурою та історією. Національні мотиви стали важливою складовою художньої мови українського портретного живопису.

Крім того, для українського портретного мистецтва характерна особлива увага до духовності людини. Навіть у світських портретах художники прагнули показати моральні якості персонажа, його внутрішню гідність та силу духу. Саме ця риса відрізняє український портрет від багатьох європейських художніх традицій, де основна увага часто приділялася зовнішній ефектності образу.

Слід зазначити, що український живописний портрет завжди тісно пов'язувався з історичними подіями та суспільними процесами. У різні періоди розвитку мистецтва художники по-різному трактували образ людини, однак головною залишалася увага до духовного світу особистості. Саме тому український портретний живопис є не лише художнім явищем, а й важливим історичним документом, який дозволяє зрозуміти особливості певної епохи, світогляд суспільства та естетичні ідеали часу.

Отже, український живописний портрет пройшов складний і тривалий шлях розвитку — від іконописних традицій до модерного мистецтва XX століття. Його формування відбувалося під впливом національних культурних процесів та європейських мистецьких тенденцій. Основними художніми особливостями українського портрета стали психологізм, емоційна виразність, увага до внутрішнього світу людини, колористичне багатство та національна самобутність. Саме ці риси визначають унікальність українського живописного портрета та його важливе місце у світовій художній культурі. Дослідження генези та художніх особливостей українського портретного живопису є важливим для подальшого вивчення історії українського мистецтва та збереження національної культурної спадщини.

ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ВИКЛАДАННІ НАВЧАЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН ОБРАЗОТВОРЧОГО ЦИКЛУ У ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТІВ-АРХІТЕКТОРІВ

В статті проаналізовано досвід викладання дисциплін образотворчого циклу на кафедрі образотворчого мистецтва і архітектурної графіки. При підготовці студентів-архітекторів, дизайнерів та митців зроблено акцент на втіленні в роботах української національної ідентичності. Студенти-архітектори з предмета «Синтез мистецтв» виконують проєкт муралу на фасаді. Студенти-дизайнери виконують курсовий проєкт інтер'єру громадської будівлі і до нього пропозицію щодо художнього твору – це може бути вітраж, скульптура, декоративне панно чи твір живопису і графіки. Цей проєкт є частиною загального циклу дисциплін образотворчого циклу, які викладаються на кафедрі.

Ключові слова: формування, українська національна ідентичність, навчальні дисципліни, образотворчий цикл, студенти-архітектори.

Постановка проблеми. Тема виховання національного світогляду у студентів під час навчання є важливою, особливо враховуючі деякі фактори, серед яких:

- необхідність зберегти молодь для відбудови країни;
- загальносвітові тенденції глобалізації, які стирають національні ознаки в архітектурі і в культурі взагалі.

Оскільки Україна знаходиться п'ятий рік в умовах війни, велика кількість населення виїхала до інших країн, вже зараз гостро стоїть питання старіння населення, демографічної кризи і відтак нестачі працівників. Саме тому під час навчання необхідно формувати у студентів відчуття національної приналежності, розуміння того, що включає в себе українська національна ідентичність, і бажання проєктувати і будувати в своїй країні. Тому не випадково графічних проєктах на архітектурному факультеті Київського національного університету будівництва і архітектури з'явилися реальні теми реконструкції центрів історичних міст, обстеження і пропозицій з пристосування пам'яток архітектури, тем відбудови зруйнованих міст на Сході України.

У статті були опрацьовані джерела за такими напрямками:

- видання, присвячені мистецькій тематиці [1];
- специфіка сучасних музейно-виставкових просторів часів війни [6,7];
- вплив війни на архітектуру і мистецтво [2-5].

Мета статті: досвід викладання національної ідентичності в дисциплінах образотворчого циклу.

Актуальність дослідження полягає у значенні національного спрямування у підготовці майбутніх студентів-архітекторів.

Наукова новизна статті полягає у висвітленні сучасного досвіду викладання дисциплін образотворчого циклу, який, з одного боку, націлений на висвітлення національної складової, а з другого – максимально наближає студентів до умов реального проектування.

Особливість різних видів мистецтва полягає в їх здатності одними з перших реагувати на певні суспільні процеси. Якщо перевести це на умови, в яких зараз живе Україна, то це насамперед зміна маркерів ідентичності, коли на зміну застарілим маркерам української ідентичності, пов'язаним з радянським минулим і зв'язкам з російською культурою приходять нові, засновані на переосмисленні українських національних витоків.

В останні роки в навчанні студентів по кафедрі образотворчого мистецтва і архітектурної графіки зроблено акцент на формування національної складової в освітніх курсах. Для студентів-архітекторів освітня компонента включає навчання рисунку, живопису, скульптури, а також синтезу мистецтв. Крім загальних завдань, вони виконують рисунки і живопис краєвидів Києва, малюють декоративні композиції, роблять проєкти барельєфів і виконують їх в техніці пластиліну. Підсумковим завданням курсу «Синтез мистецтв» є розробка муралу на національну тематику на фасаді вибраного будинку. При цьому стиль і тематика муралу мають відповідати стилю вибраного об'єкта.



Рис.1. Художня робота в інтер'єрі «Квітучий рай». Автор Степенко Ж., Керівники О. Сафронова, О. Кравчук, Н.Плісс



Рис.2. Фрагмент інтер'єру з художньою роботою

Такий напрям в освітній компоненті дисциплін образотворчого циклу співпадає з підготовкою студентів-дизайнерів (Рис.1,2)

На прикладі представленого проєкту показано, як застосовуються українські етномотиви в сучасному інтер'єрі.

В курсі «Художньо-декоративне оздоблення інтер'єру» компетентності здобувачів освітньої програми, що формуються в результаті засвоєння освітньої компоненти зокрема включають:

- здатність цінувати і поважати національну своєрідність та мультикультурність;
- здатність інтегрувати ідеї та засоби їх втілення у мистецькому творі та в художньо-декоративному оздобленні інтер'єру.

В результаті студенти повинні розуміти вагому роль українських етно-мистецьких традицій у стильових рішеннях творів образотворчого, декоративного, сучасного візуального мистецтва, художньо-декоративного оздоблення інтер'єру.

Після проведення лекцій графічна робота складається з таких етапів:

- 1) вибір загального плану та будівлі;
- 2) затвердження плану і вибір загальної стилістичної ідеї;
- 3) творення мудборду і ескізу інтер'єру;
- 4) клаузура;
- 5) оцінка клаузури;
- 6) розробка планувального рішення інтер'єру, вибір загальних матеріалів;
- 7) затвердження плану, загальних матеріалів. Розробка детального художньо-декоративного рішення для закладу, прийомів та засобів композиційної та естетичної гармонійності інтер'єру;
- 8) розробка детального художньо-декоративного рішення для закладу, робота з простором і формами. Розгортки стін та перспективне зображення чорнового проєкту. Затвердження;
- 9) декоративні, колористичні та художні рішення в інтер'єрі. Створення чистового проєкту;
- 10) умеблювання та специфікації матеріалів та меблів в інтер'єрі. Створення чистового проєкту;
- 11) освітлення та декоративні рішення стель і підлог;
- 12) детальна розробка логотипу та кольорів в айдентиці закладу;
- 13) доопрацювання деталей;
- 14) оцінка графічного проєкту.

Висновки. В умовах російсько-української війни поглибилися процеси переосмислення поняття української національної ідентичності. Це переосмислення сьогодні ми спостерігаємо в політиці, історії, культурі, мистецтві, і одну з основних ролей займає освіта. Саме тому при підготовці студентів-архітекторів і дизайнерів необхідно звернути увагу на впровадження національної складової як в лекційні курси, так і в перелік графічних робіт. З іншого боку, необхідно максимально наблизити студентів до умов реального проєктування, розділивши весь процес виконання завдання на окремі етапи.

Список використаних джерел

1. Gryglewski P., Ivashko Y., Chernyshev D., Chang P., Dmytrenko A. *Art as a message realized through various means of artistic expression. Art Inquiry. Recherches sur les arts*, 2020. Vol. XXII. P. 57–88. DOI: 10.26485/AI/2020/22/4
2. Ivashko Y., Tovbych V., Hlushchenko A., Belinskyi S., Kobylarczyk J., Kuśnierz-Krupa D., Dmytrenko A. *Preparing for the post-war reconstruction of historical monuments in Ukraine: Considerations in regard of the ongoing Polish post-WWII experience and international law on the protection and conservation of historical monuments. Muzeológia a kultúrne dedičstvo*, 2023. Vol.10, No. 1. P. 53–71. DOI:10.46284/mkd.2023.11.1.4

3. Ivashko Y., Dmytrenko A., Pawłowska A., Lisińska-Kuśnierz M., Krupa M., Tišliar P., Hlushchenko A., Serafin A., Shpakov A. *Destruction of the Architectural Heritage as a Result of War: The Experience of Reconstruction (Conservation and Logistical Aspects)* *International Journal of Conservation Science*, 2024. Volume 15, Spec. issue. P. 17–30. DOI: 10.36868/IJCS.2024.SI.02
4. Ivashko Y., Dmytrenko A., Belinskyi S., Pabich M., Kuśnierz–Krupa D., Kobylarczyk J., Bednarz L., Kuzmina H., Kovtiukh N.. *The Influence of Colonial Policy on the Destruction of National Cultural Identity and Ways of Overcoming its Consequences.* *International Journal of Conservation Science*, 2024. Volume 15, Spec. issue. P. 31–42. DOI: 10.36868/IJCS.2024.SI.03
5. Ivashko Y., Dmytrenko A., Molodid O., Ivashko O., Molochko V., Belinskyi S., Bigaj P. *The Destruction of the Established Urban Environment of Borodianka and Irpen as a Result of the Russian-Ukrainian War.* *International Journal of Conservation Science*, 2024. Volume 15, issue 2, P. 785–800. DOI: 10.36868/IJCS.2024.02.03
6. Ivashko Y., Pawłowska A., Kusnierz-Krupa D., Dmytrenko A. (2024). *Problems of replacing museum exhibitions during the Russian-Ukrainian war.* *Museologica Brunensia*, 2024. Vol. 13, No.2. P. 38–45. DOI:10.5817/MuB2024-2-4
7. Ivashko Y., Pawłowska A. *Transformations of Exhibitions in War-Affected Ukraine: 2024 Perspectives on Art-Driven Inclusion and Socialization.* *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*, 2025. Vol. 13, No.2. P. 43–63. DOI: 10.46284/mkd.2025.13.2.3 (in English)

ЦЕРКВИ ПОЛТАВЩИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ ЯК ПАМ'ЯТКИ АРХІТЕКТУРИ ТА ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті досліджуються особливості розвитку церковної архітектури Полтавщини ХІХ століття, її художні стилі, культурне та духовне значення. Розглянуто основні тенденції храмового будівництва регіону, вплив українського бароко, класицизму та псевдоруського стилю на формування архітектурного образу церков. Проаналізовано роль храмів у суспільному житті населення Полтавщини, їхній вплив на освіту, культуру та формування духовних цінностей. Особливу увагу приділено найбільш відомим культовим спорудам регіону та проблемам збереження історичної спадщини.

Ключові слова: Полтавщина, церква, храмова архітектура, ХІХ століття, українське бароко, класицизм, духовна культура, православ'я, архітектурна спадщина.

Постановка проблеми. Церкви Полтавщини ХІХ століття є важливою частиною культурної та історичної спадщини України. У цей період храмова архітектура регіону активно розвивалася, поєднуючи традиції українського народного будівництва з новими архітектурними стилями, що поширювалися на території Російської імперії. Саме церкви стали не лише духовними центрами, а й осередками освіти, культури та громадського життя.

Полтавщина здавна була одним із важливих історико-культурних регіонів України. Тут формувалися традиції українського храмового мистецтва, що мали значний вплив на розвиток архітектури Лівобережної України. У ХІХ столітті будівництво храмів набуло особливого масштабу через збільшення кількості населення, розвиток міст і сіл та зміцнення позицій православної церкви.

Актуальність теми полягає у необхідності дослідження та збереження церковної архітектури Полтавщини як важливого елемента національної культурної спадщини. Багато храмів були зруйновані у ХХ столітті під час воєн та антирелігійної політики радянської влади. Частина споруд збереглася лише на старих фотографіях або в архівних документах. Саме тому вивчення церков Полтавщини ХІХ століття є важливим для розуміння історії української культури та мистецтва.

Аналіз джерел. Проблематика церковної архітектури України досліджувалася багатьма українськими науковцями, істориками та мистецтвознавцями. Значний внесок у вивчення храмового будівництва зробив Григорій Логвин, який у своїх працях аналізував розвиток українського мистецтва та архітектури ХVІІІ–ХІХ століть. Важливими є також дослідження В. Тимофієнка, присвячені історії української архітектури та особливостям регіонального храмового будівництва.

Цінними джерелами є довідники пам'яток архітектури України, у яких містяться описи храмів Полтавщини, інформація про час їхнього будівництва, архітектурні стилі та

історію існування. Значну роль відіграють краєзнавчі праці та архівні матеріали, що дозволяють простежити зміни в архітектурному вигляді церков протягом XIX–XX століть.

Сучасні електронні ресурси та наукові публікації також містять важливу інформацію про стан збереження храмів, процеси їхньої реставрації та культурне значення для сучасної України. Однак багато аспектів історії церков Полтавщини залишаються недостатньо дослідженими, що свідчить про актуальність подальших наукових пошуків.

Виклад основного матеріалу. У XIX столітті Полтавщина була одним із важливих центрів духовного життя Лівобережної України. Православна церква відігравала значну роль у суспільстві, тому будівництво храмів активно підтримувалося як державою, так і місцевими громадами.

На початку XIX століття значного поширення набув стиль класицизму. Для храмів цього стилю були характерні чітка симетрія, стримані форми, використання колон, фронтонів та простого декоративного оздоблення. Архітектори прагнули до гармонії та монументальності споруд. Такі храми відрізнялися просторими інтер'єрами та великими куполами.

Водночас на Полтавщині продовжували зберігатися традиції українського бароко, яке сформувалося ще у XVII–XVIII століттях. Для цього стилю були характерні багатокупольність, декоративність фасадів, складні форми бань та використання народних орнаментів. Поєднання барокових елементів із класицистичними рисами створювало унікальний архітектурний образ полтавських церков.

Наприкінці XIX століття в архітектурі храмів поширюється псевдоруський стиль. Його виникнення було пов'язане з політикою Російської імперії, яка прагнула підкреслити єдність православної культури імперії. Для цього стилю були характерні масивні куполи, декоративні арки, складне оздоблення фасадів та наслідування архітектури давньоруських храмів.

Одним із головних духовних центрів регіону був Хрестовоздвиженський монастир. Монастирський комплекс став визначною пам'яткою української архітектури. Його споруди поєднували риси українського бароко та класицизму. Монастир відігравав важливу роль у духовному житті населення та був осередком освіти й культури.

Важливе значення мав також Успенський собор. Собор був одним із символів Полтави та духовним центром міста. Його архітектура відзначалася монументальністю та гармонійністю композиції.

У Миргороді, Лубнах, Гадячі та інших містах Полтавщини також існували значні храмові комплекси. Вони були центрами не лише релігійного, а й культурного життя. Біля церков часто організовувалися ярмарки, святкові процесії та громадські зібрання.

Особливе місце займали дерев'яні сільські церкви. Вони будувалися місцевими майстрами без професійної архітектурної освіти, але відзначалися високим художнім рівнем. Такі храми гармонійно поєднувалися з природним ландшафтом та стали важливою частиною української народної архітектури.

У XIX столітті церкви були не лише місцем богослужінь, а й важливими центрами громадського життя. При багатьох храмах діяли церковнопарафіяльні школи, де діти отримували початкову освіту. Саме церква часто була єдиним джерелом знань для

сільського населення. Священники брали активну участь у культурному розвитку суспільства. Вони займалися просвітницькою діяльністю, організовували бібліотеки та підтримували благодійні ініціативи. При деяких монастирях існували майстерні іконопису та церковного мистецтва.

Церква також мала значний вплив на формування моральних цінностей суспільства. Через релігійні свята, традиції та обряди вона підтримувала духовну єдність громади. Храми були центрами спілкування та місцем проведення важливих подій у житті населення.

У XX столітті значна частина храмів Полтавщини була зруйнована або зазнала суттєвих пошкоджень. Особливо великих втрат церковна архітектура зазнала в період радянської антирелігійної політики, коли багато храмів закривалися, перебудовувалися або повністю знищувалися. Деякі споруди були втрачені під час Другої світової війни. Частина церков використовувалася не за призначенням – як склади, майстерні чи господарські приміщення. Це негативно вплинуло на стан архітектурних пам'яток.

У сучасний період важливим завданням є реставрація та збереження храмів Полтавщини. Відновлення церков дозволяє не лише зберегти архітектурну спадщину, а й підтримати історичну пам'ять українського народу. Багато храмів сьогодні є туристичними об'єктами та культурними пам'ятками регіону.

Висновки та перспективи подальшого дослідження

Отже, церкви Полтавщини XIX століття є важливими пам'ятками української архітектури та духовної культури. Вони відображають історичні процеси, що відбувалися на території України, а також особливості розвитку храмового будівництва Лівобережної України.

Архітектура полтавських церков поєднала традиції українського бароко, класицизму та псевдоруського стилю, створивши унікальний мистецький образ регіону. Храми виконували не лише релігійну, а й освітню, культурну та громадську функції.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на детальніше вивчення окремих храмових комплексів Полтавщини, діяльності місцевих архітекторів і майстрів, а також проблем реставрації та збереження церковної спадщини в сучасних умовах. Особливу увагу слід приділити вивченню дерев'яної храмової архітектури, значна частина якої була втрачена.

Список використаних джерел

1. *Історія української архітектури* / за ред. В. І. Тимофієнка. – Київ : Техніка, 2003. – 472 с.
2. *Логвин, Г. Н. Українське мистецтво XIV – першої половини XVIII ст.* / Г. Н. Логвин. – Київ : Мистецтво, 1963. – 284 с.
3. *Полтавська обласна універсальна наукова бібліотека ім. І. П. Котляревського.* URL: https://library.pl.ua/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 16.05.2026).
4. *Інститут історії України НАН України.* URL: https://www.history.org.ua/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 16.05.2026).
5. *Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського.* URL: https://www.nbuv.gov.ua/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 16.05.2026).

Наукове видання

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ
ЗА МАТЕРІАЛАМИ X ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
СТУДЕНТІВ, МОЛОДИХ УЧЕНИХ
І НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНИХ ПРАЦІВНИКІВ

«АРХІТЕКТУРНИЙ РИСУНОК У КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ»

22 травня 2026

Редактор В.А. Ніколаєнко
Художньо-технічний редактор О.В. Острогляд
Обкладинка О.В. Острогляд
Комп'ютерна верстка О.В. Острогляд

Адреса редколегії:
Національний університет
«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»
ННІ Архітектури, будівництва та землеустрою
Кафедра архітектури будівель та дизайну
Проспект Віталія Грицаєнка, 24, м. Полтава, 36011

kap.poltava@gmail.com