МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ СОЦІАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ПСИХОЛОГІЇ
КАФЕДРА ДИЗАЙНУ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

магістра

на тему: **ІНТЕГРАЦІЯ ЕТНО-ЕСТЕТИЧНИХ МОТИВІВ У РОЗРОБЦІ АВТОРСЬКОЇ ІЛЮСТРАЦІЇ ДЛЯ ЗБІРКИ НАРОДНИХ КАЗОК «ЧУМАЦЬКИЙ ШЛЯХ»**

Виконав: студент 2 курсу, групи 8.0224-з
спеціальності 022 «Дизайн»
освітньо-професійної програми «Графічний дизайн»
Тимошевська Тетяна Петрівна

Керівник: доцент кафедри дизайну,
_____ Ірина ГРЕСИК

Рецензент: доцент кафедри дизайну,
PhD _____ Ганна ЧЕМЕРИС

Запоріжжя

2025

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет *соціальної педагогіки і психології*
Кафедра *дизайну*
Рівень вищої освіти *другий (магістерський)*
Спеціальність *022 «Дизайн»*
Освітньо-професійна програма *«Графічний дизайн»*

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри дизайну
_____ Ганна ЧЕМЕРИС
«____» _____20__ року

ЗАВДАННЯ
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ СТУДЕНТЦІ

Тимошевській Тетяні Петрівні

1. Тема роботи: *Інтеграція етно-естетичних мотивів у розробці авторської ілюстрації для збірки народних казок «Чумацький шлях»* науковий керівник роботи *доц. Гресик І.С..* затверджені наказом ЗНУ *№ 1393-с від 02.10.2025*
2. Строк подання студентом роботи: *Грудень 2025*
3. Вихідні дані до роботи: *тексти українських народних казок*
4. Зміст пояснювальної записки (перелік питань, що належить розробити): *Теоретичні засади дослідження етно-естетичних мотивів в ілюструванні; передпроєктне дослідження візуально-стилістичних рішень та принципів інтеграції етно-мотивів у ілюструванні; практична реалізація авторської ілюстрації до збірки народних казок «Чумацький шлях»*
5. Перелік графічного матеріалу: *презентація, демонстраційна графіка, прототип.*
_____
_____
6. Консультанти розділів роботи

Розділ	Прізвище, ініціали консультанта	Дата, підпис	
		Надано	Отримано

7. Дата видачі завдання: листопад 2024

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання	Примітка
1	*Затвердження теми кваліфікаційної роботи. Отримання завдання.*	*жовтень 2024*	
2	*Аналіз теми кваліфікаційної роботи, збір теоретичних даних,*	*листопад 2024*	
3	*Аналіз аналогів та прототипів*	*листопад-грудень 2024*	
4	*Визначення цільової аудиторії, проведення опитувань та визначення потреб*	*січень-лютий 2025*	
5	*Визначення концепції проєктування.*	*березень 2025*	
6	*Розробка концептуальних рішень, ескізування.*	*квітень-травень 2025*	
7	*Технічна реалізація проєкту.*	*травень-серпень 2025*	
8	*Консультація з керівником. Усунення зауважень і врахування рекомендацій керівника та консультантів.*	*вересень-жовтень 2025*	
9	*Завершення виконання роботи. Подання чернетки ПЗ та дизайн-проєкту для проходження передзахисту. Підготовка доповіді та презентаційний супровід.*	*жовтень 2025*	
10	*Попередній захист, отримання допуску. Усунення помилок, чистове оформлення роботи.*	*листопад 2025*	
11	*Апробація. Написання та подання тез на інтернаціональну науково-практичну конференцію: «Design, Visual Art & Creativity. Modern Trends and Technologies».*	*грудень 2025*	
12	*Отримання відгуку керівника. Отримання рецензії.*	*грудень 2025*	
13	*Захист кваліфікаційної роботи на засідання ЕК.*	*грудень 2025*	

Студент _____ *Тетяна ТИМОШЕВСЬКА*
(підпис) (прізвище та ініціали)

Науковий керівник роботи _____ *Ірина ГРЕСИК*
(підпис) (прізвище та ініціали)

Нормоконтроль пройдено
Нормоконтролер _____ *Ганна ЧЕМЕРИС*
(підпис) (прізвище та ініціали)

АНОТАЦІЯ

Тимошевська Т. П. Інтеграція етно-естетичних мотивів у розробці авторської ілюстрації для збірки народних казок «Чумацький шлях» : кваліфікаційна робота магістра спеціальності 022 «Дизайн» освітньо-професійної програми «Графічний дизайн» / наук. керівник, доц. І. С. Гресик. Запоріжжя : ЗНУ, 2024. 84 с.

UA : Робота викладена на 84 сторінках друкованого тексту. Перелік посилань включає 51 джерело. Об'єкт дослідження — ілюстрування книжкових видань. Предмет дослідження — принципи, методи та прийоми інтеграції етноестетичних мотивів у ілюструванні українських народних казок. Мета роботи обґрунтувати та практично реалізувати концепцію авторської ілюстрації до збірки українських народних казок «Чумацький шлях», яка поєднає народні етноестетичні коди з сучасними засобами графічного дизайну, забезпечуючи збереження культурної тяглості та привабливість для сучасної аудиторії.

Ключові слова: графічний дизайн, ілюстрування, національний аспект, етнічні мотиви, графіка Нарбута, графіка Караффи-Корбут.

Tymoshevska T. P. Integration of Ethno-Aesthetic Motifs in the Development of the Author's Illustration for the Collection of "Milky Way" Folk Tales : Master's thesis, specialty 022 "Design", Educational and Professional Program "Graphic Design" / Sci. adv. Asoc. Prof. I. S. Gresyk. Zaporizhzhia: ZNU, 2024. 84 p.

EN : The work is presented on 84 pages of printed text. The list of links includes 51 sources. The object of research is book illustration. The subject of research is the principles, methods, and techniques of integrating ethno-aesthetic motifs into the illustration of Ukrainian folk tales. The aim of the work is to substantiate and practically implement the concept of author's illustrations for the collection of Ukrainian folk tales "The Milky Way", which will combine folk ethno-aesthetic codes with modern means of graphic design, ensuring the preservation of cultural continuity and appeal to a contemporary audience.

Key words: graphic design, illustration, national aspect, ethnic motifs, Narbut's graphics, Karaffa-Korbut's graphics.

Апробація кваліфікаційної роботи:

1. Чемерис Г., Гресик І., Тимошевська Т. Кластерний аналіз впливів стилістичних шкіл на еволюцію української книжкової ілюстрації. *Актуальні питання у сучасній науці*. №12 (42). 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....6

РОЗДІЛ І ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЕТНО-ЕСТЕТИЧНИХ МОТИВІВ В ІЛЮСТРУВАННІ..... 12

1.1. Поняття етно-естетики та її роль у сучасному візуальному мистецтві....12

1.2. Ретроспектива формування традицій української ілюстрації.....16

1.3. Народна казка як джерело образної системи та художніх мотивів.....21

РОЗДІЛ ІІ ПЕРЕДПРОЄКТНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ВІЗУАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНИХ РІШЕНЬ ТА ПРИНЦИПІВ ІНТЕГРАЦІЇ ЕТНО-МОТИВІВ У ІЛЮСТРУВАННІ.....27

2.1. Етно-естетичні коди в українському орнаменті, символіці та композиції.....27

2.2. Аналіз сучасних підходів до інтерпретації народних мотивів у графічному дизайні та ілюстрації.....36

2.3. Кластерний аналіз впливів стилістичних шкіл на еволюцію української книжкової ілюстрації.....42

РОЗДІЛ ІІІ ПРАКТИЧНА РЕАЛІЗАЦІЯ АВТОРСЬКОЇ ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ЗБІРКИ НАРОДНИХ КАЗОК «ЧУМАЦЬКИЙ ШЛЯХ».....49

3.1. Вибір художнього стилю, колористики та композиційних рішень для авторської збірки «Чумацький шлях».....49

3.2. Етапи створення авторських ілюстрацій до збірки народних казок «Чумацький шлях».....52

3.3. Образна система та наративна структура.....54

ВИСНОВКИ.....61

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....63

ДОДАТКИ.....70

ВСТУП

Актуальність теми. У сучасних умовах глобалізації та цифрової трансформації особливого значення набуває збереження й переосмислення культурної спадщини через візуальні форми, які є зрозумілими і привабливими для нового покоління. Народна казка як джерело колективної пам’яті, моральних цінностей і художньої уяви потребує сучасного прочитання, яке дозволить поєднати традицію з актуальними медіа, формами комунікації й естетикою XXI століття. У світі, де візуальні образи формують не лише культурний, а й ідентифікаційний простір людини, українська народна ілюстрація та етноестетика постають не просто складовими декоративного мистецтва, а стратегічним ресурсом культурної дипломатії та національного брендингу. Саме через художні образи, символи, кольори та композиції українська культура здатна утверджувати свою самобутність, бути впізнаваною в європейському та глобальному контексті. На тлі активних процесів європейської інтеграції, військових випробувань і гуманітарних змін, питання збереження національної ідентичності через мистецтво набуває не лише естетичного, а й суспільно-політичного виміру. У цих умовах повернення до народної творчості, її сучасна інтерпретація через дизайн і графіку є способом осмислення власного культурного коду, формування єдності суспільства та підсилення внутрішньої стійкості нації.

Дослідження інтеграції етноестетичних мотивів у розробці авторської ілюстрації безпосередньо відповідає ключовим векторним напрямам сучасного дизайну — інтерпретації традиції, візуальної ідентичності та культурного перекладу. У межах професійного дизайну цей вектор розвивається у руслі таких тенденцій, як: етнодизайн і культурна автентичність, що спрямовані на виявлення національних рис у графічних рішеннях; постфольклоризм, який поєднує традиційні символи з сучасними технологіями (цифрова графіка, AR-ілюстрація, інтерактивна книга); візуальна комунікація в освіті й культурі, де ілюстрація стає не лише мистецьким, а й дидактичним засобом формування культурної компетентності.

У контексті українського дизайну цей вектор є особливо важливим, оскільки поєднує освітню, культурну й ідентифікаційну функції. Університетські програми з дизайну, графіки та ілюстрації дедалі частіше звертаються до національної спадщини як до джерела інноваційних рішень. Формування нової школи української ілюстрації, орієнтованої на синтез народного та сучасного, вимагає глибокого теоретичного осмислення символічних структур народної естетики, їх адаптації до вимог сучасного візуального середовища.

Особливу актуальність цей вектор набуває у сфері дитячої книги, де народна казка традиційно відіграє роль морального та художнього орієнтира. Сучасна ілюстрація має не лише передати сюжет, а й сформувати емоційний зв’язок між читачем і культурним середовищем. У цьому контексті етноестетичні мотиви виступають засобом візуального виховання, який допомагає дітям і молоді сприймати українську культуру не як минуле, а як живу, сучасну реальність.

Тому актуальність інтеграції етно-естетичних мотивів у розробці авторської ілюстрації для збірки народних казок «Чумацький шлях» зумовлена потребою оновлення національного візуального образу України у світі, адже сьогодні, коли українська культура активно представляє себе на міжнародних платформах, важливо демонструвати унікальний художній почерк, який поєднує модерність і глибинну традиційність. Авторська ілюстрація до народних казок стає одним із найефективніших інструментів такої репрезентації, адже вона поєднує універсальність казкових сюжетів і неповторність національної візуальної мови.

Ступінь дослідженості питання. У різні роки проблематику становлення та історичного розвитку української книжкової ілюстрації досліджували В. Зайцева, В. Олійник, а також О. Храмова Баранова та І. Яковець, зосереджуючись на еволюції стилістичних напрямів, впливі соціокультурних трансформацій і технічного поступу. Питання художніх інтерпретацій літературних текстів і формування національної образної традиції у книжковій

графіці розглядали О. Лагутенко та К. Платонова. Сучасний стан української ілюстрації, актуальні тенденції та її інтеграцію в міжнародний мистецький контекст аналізували Н. Скляренко, М. Пекна та ін, тоді як узагальнювальні концептуальні підходи до систематизації історичних і художніх процесів представлено у праці.

Актуальність і теоретична значущість проектної проблеми дозволяє нам визначити предмет, об’єкт та завдання дослідження.

Об'єкт дослідження — ілюстрування книжкових видань.

Предмет дослідження — принципи, методи та прийоми інтеграції етноестетичних мотивів у ілюструванні українських народних казок.

Мета роботи обґрунтувати та практично реалізувати концепцію авторської ілюстрації до збірки українських народних казок «Чумацький шлях», яка поєднає народні етноестетичні коди з сучасними засобами графічного дизайну, забезпечуючи збереження культурної тяглості та привабливість для сучасної аудиторії.

Виходячи з формулювання об’єкту, предмету та мети дослідження необхідно виконати наступні **завдання**:

1. Проаналізувати наукові та мистецтвознавчі джерела з проблеми етноестетики, українського орнаменту та народної ілюстрації;
2. Визначити символічні, колористичні й композиційні особливості етноестетичних кодів у традиційній українській культурі;
3. Дослідити візуальні особливості української народної казки як джерела художніх мотивів і образної системи;
4. Провести аналіз сучасних тенденцій інтерпретації народних мотивів у графічному дизайні та книжковій ілюстрації;
5. Здійснити кластерний аналіз впливів стилістичних шкіл на еволюцію української книжкової ілюстрації;
6. Розробити концепцію та створити серію авторських ілюстрацій для збірки «Чумацький шлях» з урахуванням традиційної символіки та сучасних засобів візуальної виразності.

Методи дослідження: *загально-наукові* — дослідження, систематизація й теоретичний аналіз наукової та спеціальної літератури з питань етноестетики, графічного дизайну та ілюстрації; аналіз і синтез концепцій народної символіки, узагальнення емпіричних і мистецтвознавчих джерел; *методи дизайн-досліджень* — порівняльно-візуальний аналіз аналогів і прототипів ілюстрованих казкових видань, методика передпроєктного аналізу, семіотичний аналіз символів і колірних кодів, а також методи дослідження цільової аудиторії (метод персон, методика 5W Шерінгтона, анкетування, фокус-групи); *проєктні методи* — художньо-образне моделювання, композиційно-графічне формоутворення, комбінаторика, колористичне моделювання, створення серії ескізів та макетів; *емпіричні методи* — спостереження, опитування.

Концепція проекту полягає у створення цілісної візуальної концепції збірки українських народних казок «Чумацький шлях», де етноестетичні мотиви — орнамент, колір, символіка та композиція — переосмислюються у сучасній авторській ілюстрації як відображення подорожі через простір українського міфопоетичного світу. Концепція проєкту поєднує традиційні образи народної культури з новими графічними технологіями, формуючи візуальний міст між минулим і сучасністю.

Наукова новизна, теоретичне та практичне значення кваліфікаційної роботи. У роботі створено авторську концепцію інтеграції етноестетичних кодів української культури у сучасну ілюстрацію до народних казок, що поєднує традиційні символи, орнаменти й колористику з актуальними графічними технологіями та дизайнерськими підходами. Теоретичне значення полягає у систематизації принципів сучасної етноорієнтованої ілюстрації та моделюванні методології роботи з фольклорними образами, а практичне — у можливості використання створеного ілюстративного матеріалу та висновків дослідження у видавничій практиці, культурних проєктах і навчальному процесі дизайнерських спеціальностей як методичних орієнтирів для візуалізації української народної спадщини в сучасному арт-просторі.

Апробація результатів дослідження здійснювалась шляхом публікації наукової статті «Кластерний аналіз впливів стилістичних шкіл на еволюцію української книжкової ілюстрації» у науковому збірнику «Актуальні питання у сучасній науці» (2025 рік).

Структура пояснювальної записки. Пояснювальна записка складається зі вступу, 3 розділів, висновків, списку використаних літературних джерел і додатків. Обсяг кваліфікаційної роботи становить 84 сторінок, 9 ілюстрацій, 1 таблиця, 51 — літературні джерела. Обсяг основної частини кваліфікаційної роботи становить 62 сторінки. За темою роботи опубліковано 1 теза доповіді на конференції.

У *вступі* обґрунтовується актуальність дослідження, розкривається науковий апарат дослідження: мета, предмет, об'єкт, задачі, методи дослідження, наукова новизна, теоретичне та практичне значення роботи.

У *першому розділі «Теоретичні засади дослідження етно-естетичних мотивів в ілюструванні»* розглянуто сутність поняття етноестетики та її роль у сучасному візуальному мистецтві, здійснено ретроспективний аналіз формування традицій української ілюстрації, визначено народну казку як джерело образної системи та художніх мотивів у графічному мистецтві.

У *другому розділі «Передпроєктне дослідження візуально-стилістичних рішень та принципів інтеграції етномотивів у ілюструванні»* досліджено етноестетичні коди українського орнаменту, символіки та композиції, проаналізовано сучасні підходи до інтерпретації народних мотивів у графічному дизайні та книжковій ілюстрації, а також наведено результати дослідження уподобань цільової аудиторії майбутнього видання.

У *третьому розділі «Практична реалізація авторської ілюстрації до збірки народних казок «Чумацький шлях»»* описано вибір художнього стилю, колористики та композиційних рішень, представлено авторську концепцію й творчий задум ілюстрацій, розкрито етапи створення проєкту — від ескізів до цифрової обробки та фінального макету обкладинки.

У *висновках* наведено основні підсумки дослідження, сформульовано результати практичної реалізації та рекомендації щодо використання етноестетичних мотивів у сучасному графічному дизайні.

У *додатках* подано розроблений авторський ілюстративний матеріал до збірки «Чумацький шлях», пошукові ескізи, кольорові варіації композицій, приклади орнаментальних рішень, результати опитування цільової аудиторії та інші супровідні матеріали, що підтверджують практичний характер виконаної роботи.

РОЗДІЛ І
ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ
ДОСЛІДЖЕННЯ ЕТНО-ЕСТЕТИЧНИХ МОТИВІВ В ІЛЮСТРУВАННІ

1.1. Поняття етно-естетики та її роль у сучасному візуальному мистецтві

Етно-естетика є комплексною категорією, що поєднує естетичні, культурні та етнографічні аспекти народного мистецтва. Вона відображає систему цінностей, символів, світоглядних уявлень і художніх засобів, через які етнос формує власну естетичну мову. Основу етно-естетики становлять традиційні форми творчості — орнамент, вишивка, декоративна пластика, народна іконографія, усна народна творчість — що містять архетипні образи національної культури.

У сучасному візуальному мистецтві етно-естетика виконує функцію ідентифікації та самоусвідомлення культури в глобалізованому світі. Дизайнери, ілюстратори та художники переосмислюють етнічні мотиви, застосовуючи їх у нових формах — від графічного дизайну та ілюстрації до цифрових медіа й брендингу. Такі інтерпретації не є прямим копіюванням традицій, а спрямовані на створення автентичних, впізнаваних візуальних кодів, що поєднують національну спадщину з актуальними естетичними тенденціями.

Етно-естетика виступає не лише джерелом натхнення, а й важливим інструментом культурної комунікації, що формує національну ідентичність у візуальному просторі. Її інтеграція у сучасний дизайн сприяє збереженню культурної пам’яті, розвитку творчої спадкоємності та осмисленню локальних традицій у глобальному контексті.

Проблематика етноестетики в українському мистецтвознавстві розглядається як багатовимірний феномен, що поєднує культурно-антропологічні, естетичні й художньо-образні аспекти. У працях В. Івашківа [30] етноестетика трактується як система художніх цінностей, що відображає етнічну специфіку світосприйняття через форми народної творчості

— орнамент, колір, ритм, символіку, композицію. Вона постає не лише як описова категорія, а як методологічна основа для аналізу мистецьких явищ, зокрема у сфері дизайну та ілюстрації.

М. Савенко [42] підкреслює значення етноестетики у формуванні автентичної інтонації в сучасній виконавській культурі, розглядаючи її як чинник національної ідентичності, що передається через інтонаційно-образну структуру народної пісні. Подібний підхід до вираження національного коду спостерігається й у сфері візуального мистецтва, де етноестетика стає основою для художнього переосмислення традицій.

І. Сиваш [43] розробляє концепцію етнодизайну як напряму, що поєднує традиційні естетичні принципи з сучасними технологіями візуальної комунікації. Дизайн, заснований на етноестетичних засадах, за його спостереженням, виконує соціально-культурну функцію, сприяючи формуванню візуальної ідентичності України у світовому контексті. У цьому аспекті з ним перегукується Л. Обуховська (2020), яка аналізує український етнодизайн інтер’єру як динамічну систему, де гармонійно поєднуються архетипні символи (дерево життя, сонце, птахи) з мінімалістичною сучасною формою.

Р. Михайлова та Ю. Плисюк [35] звертають увагу на те, що етнічні елементи у сучасному дизайні інтер’єру формують психологічний комфорт і культурну впізнаваність простору. Їхні спостереження підтверджують думку про етноестетику як комунікативний міст між традиційною і сучасною культурою. А. Дяченко [24] досліджує естетичні складники українського національного стилю, акцентуючи на закономірностях формоутворення, орнаментальних ритмах і символічних композиціях, що стають джерелом натхнення для новітніх графічних рішень.

Г. Брянцева та Я. Сеножатська [18] демонструють приклад практичного втілення етноестетичних принципів у проєкті артбуку «Буйвітер», де поєднано фольклорну поетику, авторську ілюстрацію та сучасний візуальний стиль. Їхній підхід розкриває можливості синтезу народної традиції й авторської

інтерпретації, що є близьким до теми створення збірки ілюстрацій «Чумацький шлях».

Серед зарубіжних дослідників фундаментальні засади поняття «етноестетика» розроблено у працях Б. Вайзмена (Wiseman, 2009) [12] та антропологів Дж. Кута і А. Шелтона (Coote & Shelton, 2002) [1], які трактують етноестетику як інтерпретацію художніх форм з позицій культурної специфіки сприйняття. Вони наголошують, що естетичні категорії — гармонія, краса, виразність — набувають різних значень залежно від соціально-культурного контексту, а тому вивчення мистецтва будь-якого етносу неможливе без урахування його власної естетичної системи.

Класичною у галузі є праця Д. Вашберна і Д. Кроу (Washburn & Crowe, 1988) [11], присвячена закономірностям симетрії та орнаменту у культурі. Автори демонструють, що геометричні структури народного мистецтва мають не лише декоративну, а й символічну функцію, відображаючи уявлення про космос і порядок. В. Ван Дамме (1991) [9] пропонує методологічні підходи до визначення естетики в антропологічній літературі, розмежовуючи універсальні та культурно зумовлені естетичні категорії.

Сучасні інтерпретації етноестетики в контексті технологічної культури пропонує А. Валеева (2021) [8], наголошуючи на необхідності її інтеграції у систему мистецької освіти для розвитку креативності та міжкультурного діалогу. Л. Йорт і К. Шарп (Hjorth & Sharp, 2014) [3] розглядають естетику як етичний аспект участі у культурних процесах, що перегукується із сучасним розумінням візуальної відповідальності дизайнера. Нарешті, міжкультурні дослідження Г. Лі та співавт. (Lee et al., 2025) [4] показують, що сприйняття краси у візуальному мистецтві має універсальні емоційні основи, але виражається через локальні естетичні коди.

Етноестетика як наукове поняття розглядається сучасними українськими та зарубіжними дослідниками як один із ключових чинників формування національної ідентичності у візуальній культурі. Вона поєднує традиційні форми народного мистецтва, символіку та архетипні образи з новими

технологічними і художніми засобами. У працях І. Сиваш [43] наголошується, що етнодизайн, як прикладне втілення етноестетики, не є механічним копіюванням фольклорних елементів, а виступає процесом культурного переосмислення, який забезпечує безперервність розвитку національної художньої традиції [43]. Авторка підкреслює важливість формування "етноестетичного мислення" як професійної компетенції сучасного дизайнера, здатного трансформувати народну образність у нові форми візуальної комунікації.

У дослідженні Л. Обуховської [37] акцент зроблено на психологічному та ідентифікаційному вимірі етноестетики. Авторка доводить, що використання національних орнаментів, кольорових гармоній і фактур у сучасному інтер'єрі сприяє створенню відчуття автентичності, культурної безпеки й емоційного комфорту [37]. Її спостереження демонструють, що етноестетика виконує не лише естетичну, а й комунікативну функцію — через візуальні коди формує культурну впізнаваність простору та предметного середовища.

І. Бондар [16] розглядає етнодизайн як форму збереження й оновлення візуальної пам'яті народу, наголошуючи, що традиційні художні образи слугують «візуальними маркерами» колективної ідентичності (Бондар, 2020). На її думку, відродження етноестетичних кодів не зводиться до відтворення минулого — воно є формою культурної самоідентифікації нації в умовах глобалізації. Такий підхід підкреслює актуальність синтезу традиційного й інноваційного в сучасному дизайні.

Практичну реалізацію етноестетичних принципів демонструють Г. Брянцева та Я. Сеножатська [17] у проєкті артбуку «Буйвітер». Їхня робота показує, як елементи українського фольклору — рушникові орнаменти, символіка птахів, геометричні мотиви — можуть бути інтегровані у сучасну графічну мову без втрати автентичності. Авторки поєднують традиційну естетику з принципами мінімалізму, типографічної чистоти та цифрової обробки, створюючи приклад культурного "перекладу" народної образності на мову сучасного дизайну.

Освітній аспект проблеми висвітлюють Ю. Роїк та О. Оверчук, які аналізують значення етноестетики у формуванні професійних компетентностей дизайнерів [41]. Вони доводять, що знання принципів народного орнаменту, колористики та композиційної побудови розвиває не лише художній смак, а й ціннісне ставлення до культурної спадщини. Етноестетика, за їхнім визначенням, стає педагогічним інструментом формування культурної відповідальності та творчої самобутності майбутніх фахівців.

Узагальнюючи наукові позиції, можна стверджувати, що етноестетика у сучасному візуальному мистецтві виконує три ключові функції: культуроохоронну, забезпечуючи спадкоємність традицій [16]; комунікативну, формуючи візуальну ідентичність у дизайні [37; 43]; та освітньо-ціннісну, спрямовану на розвиток дизайнерського мислення нового покоління [41]. Сучасні дослідження й творчі практики [18] доводять, що етноестетика — це не повернення до архаїчних форм, а активний процес інтерпретації культурних кодів, який формує унікальний художній образ України у глобальному візуальному просторі.

1.2. Ретроспектива формування традицій української ілюстрації

Українська народна ілюстрація є особливою сферою національної культури, у якій злилися воєдино традиції декоративно-прикладного мистецтва, народної орнаментики, книжкової графіки, живопису та гравюри. Вона формувалася впродовж кількох століть — від перших рукописних книг Київської Русі до сучасної цифрової графіки — і завжди зберігала глибокий зв’язок із етноестетичним світосприйняттям українців. Її характерними рисами є поетичність, декоративність, ритмічність композиції, узагальнення форми, символічність кольору та збереження зв’язку між текстом і зображенням. Ілюстрація в українській традиції ніколи не була лише “додатком” до літературного твору — вона виступала рівноправним елементом візуальної оповіді, який розкриває глибинний зміст тексту, додає йому образного, емоційного й культурного виміру.

Джерела народної ілюстрації сягають давньої книжкової культури — рукописів і стародруків XVI–XVIII століть. Києво-Печерська лавра, Львівська братська школа, Острозька друкарня створювали видання, в яких гравюра виконувала не лише декоративну, а й символічну функцію. Композиції цих ілюстрацій були тісно пов’язані з орнаментом, каліграфією, бароковою архітектурною рамкою. У гравюрах “Апостола” Івана Федорова (1574), “Острозької Біблії” (1581) та “Києво-Печерського патерика” (XVII ст.) спостерігаємо характерні для української традиції поєднання релігійного символізму з народним декоративним мисленням: геометричні рамки, стилізовані рослинні мотиви, симетрія композиції. Ці візуальні принципи пізніше стали основою народного орнаменту, який надихнув художників XX століття [20].

Із розвитком українського бароко у XVIII столітті зростає естетичне значення книги. Гравери Іван Щирський, Леонтій Тарасевич, Олександр Тарасович створювали вишукані композиції, в яких поєднували духовну тематику з життєрадісною народною стилістикою. Народна декоративність проявлялася у багатстві деталей, виразному лінійному ритмі, поєднанні сакрального та буденного. Саме ця барокова синтетичність — змішання високого й повсякденного, символічного й реалістичного — пізніше стане основою українського графічного стилю початку XX століття [24].

Постать Георгія Нарбута (1886–1920) є ключовою для становлення української книжкової ілюстрації модерної доби. Нарбут створив цілісну концепцію національного стилю, у якій синтезував європейські тенденції модерну з українською етноестетикою. Його творчість стала перехідним містком між народною традицією та професійним мистецтвом книжкової графіки.

Нарбут глибоко вивчав українські стародруки, гравюри, орнаменти вишивок і писанок. Ці джерела він переосмислював у сучасній для початку XX століття стилістиці, поєднуючи лаконізм лінії, площинність кольору й виразну декоративність. Для його ілюстрацій характерні символічна простота,

узагальнення форми, графічна ритміка. Відомі серії його робіт до “Байок Глібова”, “Української абетки”, “Казок”, а також проєкти українських грошей і марок періоду Української Народної Республіки [26].

У своїх ілюстраціях Нарбут свідомо використовував мотиви народного мистецтва — стилізовані рослини, геометричні фризи, птахів, сонце, зірки, дерев’яні хати, вершників, воїнів — надаючи їм монументальності та символічної узагальненості. Він створював не просто ілюстрацію до тексту, а нову образну систему, у якій кожен елемент був знаком української культурної ідентичності. Його вплив на подальший розвиток графічного дизайну важко переоцінити — Нарбут став символом формування “українського національного стилю”, який поєднує традицію, модерн і авангард [28].

Олена Кульчицька (1877–1967) — одна з найяскравіших постатей української графіки першої половини XX століття, яка поєднала глибоке знання народного мистецтва з європейською школою рисунка. Її творчість вирізняється гармонією між декоративністю та ліризмом. Художниця багато подорожувала Галичиною, збирала народні орнаменти, мотиви вишивок, елементи хатнього розпису, які потім трансформувала у своїй графіці.

Ілюстрації Кульчицької до народних казок, історичних і поетичних творів (“Казка про Довбуша”, “Невольничі плачі”, “Казки для дітей”) мають особливу поетичну мову. Вона використовує площинну композицію, стилізовані силуети, кольори, що нагадують природні барви гуцульського одягу й дерев’яної архітектури — вохристі, червоні, синьо-зелені. У її творах відчувається прагнення до узагальнення, символізму, декоративної гармонії. На відміну від графіки Нарбута, більш раціональної і конструктивної, стиль Кульчицької — емоційний, живописний, пройнятий духом народної поезії [29].

Окрім книжкової графіки, Кульчицька створювала екслібриси, поштові листівки, гравюри на дереві, в яких утверджувала принципи національної форми: орнаментальний ритм, симетрію, зв’язок із природою. Вона стала однією з перших, хто довів, що народне мистецтво — це не минуле, а невичерпне джерело модерного художнього мислення.

У післявоєнний період українська ілюстрація продовжила розвиватися у двох напрямах: реалістичному та декоративно-народному. 1950–1980-ті роки відзначилися появою цілої плеяди художників, які поєднали реалістичну школу із народною стилізацією: Василь Лопата, Ада Рибачук, Сергій Якутович, Григорій Якутович, Софія Караффа-Корбут [30].

Григорій Якутович у своїх ілюстраціях до “Тараса Бульби” М. Гоголя та “Слова о полку Ігоревім” створив епічний візуальний стиль, у якому поєднано динаміку композиції з глибоким символізмом. Його лінія енергійна, експресивна, нагадує різьбу по дереву, що перегукується з традицією української гравюри. Софія Караффа-Корбут у книжковій графіці (“Лісова пісня”, “Казки про звірів”) використовувала декоративні орнаменти, стилізацію рослинних і тваринних мотивів, легкість лінії — риси, близькі до народного розпису. Її твори відзначаються мелодійністю ритму та жіночою ліричністю.

У цей час українська ілюстрація набула виразних педагогічних функцій — через дитячу книгу формувався естетичний смак покоління. Казкові сюжети ілюструвалися з урахуванням народної символіки, простоти форм, теплих кольорів. Ця традиція стала фундаментом для розвитку сучасних шкіл ілюстрації в Україні.

У кінці XX — на початку XXI століття в українській ілюстрації з’являється новий етап — синтез традиційного і сучасного. Владислав Єрко — найвідоміший представник сучасної української ілюстрації, який поєднує національну образність із цифровими технологіями та світовими художніми тенденціями. Його роботи до казок “Снігова королева”, “Аліса в Країні чудес”, “Пригоди Аліси” та українських народних оповідей вражають поєднанням фотореалізму, декоративності та метафоричності.

Єрко продовжує етноестетичну лінію української школи, однак робить її глобальною. У його ілюстраціях присутні мотиви народного орнаменту, символічне трактування світла і кольору (золото, срібло, індиго), увага до фактури тканин, дерева, каменю — усе це нагадує про ручну працю майстрів минулих епох. Разом із тим, художник використовує цифрову обробку, складні

оптичні ефекти, перспективу, що створює ілюзію простору. Його твори — це своєрідний “візуальний театр”, у якому збережено українську емоційність, теплоту й казковість [28].

Єрко утверджує нову форму національної ідентичності — від народного орнаменту до сучасної візуальної міфології. Його ілюстрації здобули міжнародне визнання, а сама українська графіка завдяки його творчості увійшла в глобальний контекст книжкового дизайну.

Незалежно від епохи чи техніки виконання, українська народна ілюстрація має низку спільних рис. Це:

- Площинність і декоративність композиції, що походять від народного розпису, ткацтва, писанкарства.
- Символічна кольорова гама: червоний — життя, любов, енергія; жовтий — світло і тепло; синій — небо, духовність; чорний — земля, основа буття.
- Орнаментальний ритм, який структурує простір і створює музичність композиції.
- Архаїчний наратив, заснований на фольклорних сюжетах, міфологічних образах, народній моралі.
- Гармонія тексту та зображення, що забезпечує синтез словесного й візуального мистецтва.

У сучасних умовах ці риси не зникають, а набувають нових форм. Ілюстрація повертається до автентичних джерел — народних орнаментів, гобеленів, іконопису, поєднуючи їх із актуальними художніми практиками: цифровою графікою, колажем, 3D-моделюванням, AR-доповненням.

Українська народна ілюстрація — це не лише частина історії книжкової графіки, а живий організм культури, який постійно оновлюється, зберігаючи естетичні принципи предків. Від стародруків і гравюр до цифрової ілюстрації Владислава Єрка простежується безперервна тяглість — любов до декоративності, символізму, орнаменту, морального сенсу. Традиції,

започатковані Г. Нарбутом і О. Кульчицькою, продовжуються у творчості сучасних митців, що формують нову українську візуальність, впізнавану у світі.

Українська народна ілюстрація поєднує минуле й сучасне, локальне й універсальне, перетворюючи книжковий аркуш на простір діалогу між культурними епохами. Саме в цьому полягає її неперехідна цінність і роль у формуванні національної художньої школи, яка живить натхненням нові покоління ілюстраторів, дизайнерів і митців.

1.3. Народна казка як джерело образної системи та художніх мотивів

Народна казка є одним із найглибших пластів національної культури, у якому відбито колективний досвід, моральні ідеали, архетипні образи та естетичні уявлення народу. Вона формує світоглядну модель, у якій поєднано реальне і фантастичне, моральне і символічне, індивідуальне і колективне. Через казку народ передає не лише знання чи настанови, а й свою художню мову — систему візуальних і семантичних образів, що століттями впливають на мистецтво, дизайн, літературу та ілюстрацію.

Народна казка посідає центральне місце в системі етнокультурних джерел українського мистецтва, адже саме вона формує архетипи, образи, мотиви й естетичні структури, що надихають художників та дизайнерів упродовж століть. У працях М. Савенко [42] підкреслюється, що казки Південної України є не лише літературними текстами, а й цінними етнографічними свідченнями, у яких відбито традиційний побут, ритуали, систему цінностей і народну мораль. Авторка звертає увагу на символіку природних стихій — води, землі, вогню, вітру — які формують поетичну мову казки. Ці елементи не просто супроводжують оповідь, а створюють метафоричний простір, у якому проявляється народне світосприйняття, що згодом визначає і художню образність в ілюстрації. Казка, за Савенко, виступає своєрідною енциклопедією народної естетики, де кожен мотив або предмет має семантичну глибину і може бути прочитаний як символ певного морального принципу або духовного досвіду.

Освітній ресурс «Народні казки — із джерел народної мудрості» систематизує головні ознаки фольклорного жанру, підкреслюючи, що казка поєднує поетичність із побутовою конкретикою. Її персонажі — не абстрактні символи, а уособлення народних ідеалів: сміливості, кмітливості, доброти, любові до життя. Тут чітко простежуються художні закономірності, що мають значення для візуальної інтерпретації: триєдність структури, повтори, гіперболізація, контрастність і символічна кольористика. Вони створюють ритм оповіді, який може бути перенесений у композиційні рішення в графіці, книжковій верстці чи ілюстрації.

Вагомим джерелом є класичний збірник «Українські народні казки» (Київ: Наукова думка), що містить тексти з різних регіонів України. Його цінність полягає у збереженні мовної автентики, архаїчних сюжетів і символічних мотивів. У цих текстах відтворено образи дороги, води, звіра-помічника, чарівного предмета, які формують основу народної образної системи. Для художника вони виступають готовими візуальними константами, які можна стилізувати або трансформувати, зберігаючи зв’язок із культурною традицією. Казка тут постає як система знаків, де колір, форма, жест і предмет мають чітку семантичну функцію.

У класичних працях зарубіжних дослідників — В. Проппа та С. Томпсона [6; 7] — подано структурно-типологічні моделі аналізу казки, що дозволяють зрозуміти закономірності формування її образної структури. У «Морфології казки» В. Пропп [6] визначив 31 функцію персонажів і послідовність подій, які утворюють універсальну модель казкового сюжету. Це відкриття дало змогу побачити казку як систему повторюваних елементів, що має ритм і драматургію, подібну до композиції візуального твору. Для дизайнера та ілюстратора ця структура є інструментом побудови візуального наративу: ритм подій, чергування небезпек і нагород, рух героя — усе це можна відтворити через кольорові контрасти, композиційну симетрію та зміну перспективи.

С. Томпсон [7] у праці The Folktale створив систему класифікації мотивів, що дозволяє простежити походження та варіації сюжетів у різних народів світу.

Його «Motif-Index» допомагає ідентифікувати такі образи, як “чарівний предмет”, “допомога тварин”, “три випробування” — універсальні структури, які легко впізнаються і в українській традиції, але мають локальне забарвлення: замість дракона — Змій, замість меча — сопілка або жива вода. Для сучасного дизайну ця типологія є цінним ресурсом, що дозволяє переосмислювати традиційні символи й адаптувати їх у візуальних композиціях, створюючи “мову фольклорних архетипів”.

М. Гербер (2022) у статті Tales, Texts and Images: Approaches to Folktale Illustrations розглядає взаємодію слова і зображення у процесі ілюстрування народних казок. Автор аналізує різні стратегії візуалізації — символічну, наративну, декоративну — та підкреслює, що художник не відтворює текст буквально, а створює «паралельну історію» мовою форми, кольору та ритму. Ілюстрація, за Гербер, є актом інтерпретації, що поєднує художню свободу з повагою до культурної традиції. Такий підхід є особливо цінним у контексті авторських проектів, які прагнуть не лише передати зміст казки, а й розкрити її внутрішній поетичний світ.

Дослідження Г. Харун [2] Malaysian Folktales: Understanding the Motif-Index of Folktales показує універсальність фольклорних структур і доводить, що мотиви казок різних народів — від азійських до європейських — мають спільні архетипи. Авторка застосовує індекс мотивів Томпсона для аналізу малайзійських казок, виявляючи подібність у побудові героїв, конфліктів і чарівних елементів. Це дозволяє розглядати українську казку як частину світового культурного явища, що має власну естетичну мову, але водночас ґрунтується на універсальних моделях людського досвіду. Для дизайнера це відкриває можливість створювати візуальні образи, які поєднують локальні мотиви з універсально зрозумілою символікою.

Казковий наратив, на відміну від інших жанрів фольклору, має особливу естетичну структуру, побудовану на контрастах: добра і зла, світла і темряви, природного і надприродного. Ці опозиції формують виразну образну систему, яка зберігає актуальність у сучасному мистецтві. Як зазначає М. Грушевський,

народна казка — це не лише “поетичний світ у мініатюрі”, а й втілення світоглядного синтезу українського народу, його мрії про гармонію та справедливість. Її структура побудована на символічних мотивах, що відображають міфологічні уявлення про космос, стихії, тварин, сакральні простори та предмети (меч, хата, вода, вогонь, дерево).

Українська народна казка формувала художній світ, у якому кожен елемент — від кольору до предмета — має значення. Наприклад, білий колір символізує добро, духовність, очищення, тоді як чорний — зло, небезпеку або смерть. Золото і срібло вказують на божественне або чудесне начало. Ця символічна система трансформується в ілюстративному мистецтві: художник не просто зображає подію, а передає її через колірні, ритмічні та композиційні акценти. Таким чином, казка виступає не лише літературним текстом, а повноцінним візуальним кодом, здатним надихати дизайнерів і митців.

Фольклорні сюжети містять численні архетипні образи — Героя, Дороги, Матері-Землі, Змія, Дерева Життя, які мають універсальний характер і водночас набувають локального, національного забарвлення. У казках типу «Котигорошко», «Іван-Побиван», «Про змія та трьох братів» простежується мотив ініціації, перетворення, духовного випробування, що відображає ідею становлення людини як особистості. Ці мотиви відтворюються у візуальному мистецтві через виразні символи: дорогу, що веде у невідоме; світло як знак істини; дерево як вісь світу.

Особливо важливим є візуальний потенціал казкових персонажів. Народна уява створила багатий пантеон героїв — від мужніх воїнів до фантастичних істот: мавок, русалок, чортів, домовиків. Вони уособлюють різні грані людської натури — добро, хитрість, мудрість, жагу до свободи. Саме тому казкові образи легко адаптуються у сучасних формах мистецтва: коміксах, анімації, комп’ютерній графіці, книжковій ілюстрації. Їхня універсальність і пластичність дозволяють художнику переосмислювати національний фольклор крізь призму сучасної естетики.

У художній практиці XX–XXI ст. казка стала невичерпним джерелом натхнення для українських ілюстраторів — від Георгія Нарбута до Владислава Єрка. Нарбут створив візуальну систему, у якій поєдналися символічна площинність народного орнаменту, стилізація барокової графіки та фольклорна фантазія. Його ілюстрації до українських казок, зокрема до «Байок Глібова» і «Казок про Івасика-Телесика», заклали основи українського національного стилю у книжковій графіці. Водночас сучасні ілюстратори — В. Єрко, О. Кузнєцова, О. Сіваченко — звертаються до цифрових технологій, але зберігають глибинні етноестетичні принципи: узгодженість кольорів, ритм композиції, символізм деталей.

Народна казка вплинула не лише на образотворче мистецтво, а й на дизайн у ширшому сенсі. Її мотиви простежуються у брендингу, упаковці, театральному костюмі, архітектурі, текстилі. Етноестетичні патерни — хвилясті лінії, зооморфні й рослинні орнаменти, стилізовані зорі, сонце, вода — стали основою для створення декоративних композицій у сучасному візуальному просторі. Таким чином, казка перетворюється на універсальний культурний код, який дизайнер може деконструювати і реконструювати, створюючи нову художню мову.

Символічні структури народної казки мають глибокий психоаналітичний потенціал, на що вказували К. Юнг і М. Еліаде. Вони підкреслювали, що казка репрезентує “архетипну драму” людської душі — боротьбу зі страхом, спокусу владою, подолання темряви, перехід у новий стан. Тому казкові мотиви у сучасній ілюстрації набувають універсального значення — це не просто відтворення сюжетів, а візуальне осмислення внутрішнього шляху людини. Українська традиція надає цим мотивам особливого світоглядного звучання — життєствердного, поетичного, морального.

З погляду етноестетики, народна казка є не лише літературним феноменом, а й естетичною системою, що містить принципи композиції, ритму, гармонії та колористики. Вона формує засади художнього мислення — здатність узагальнювати, стилізувати, символізувати. Для дизайнера казковий сюжет стає

своєрідною лабораторією візуального експерименту: на основі традиційних мотивів можна створювати сучасні образи, які зберігають національний дух. Саме тому звернення до народної казки в авторській ілюстрації дозволяє поєднати традицію і модерність, етнічну автентичність і нові технологічні засоби.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що всі проаналізовані джерела демонструють глибину і багатовимірність народної казки як художнього феномену. Українські дослідження (Савенко, 2022; Українські народні казки, н.д.) акцентують на локальній автентиці, мовній поетиці та етнокультурній семантиці, тоді як класичні праці Проппа (1970) та Томпсона (1977) забезпечують теоретичну базу для структурного аналізу сюжетів. Сучасні праці Гербер (2022) та Харун (2021) виявляють нові аспекти — взаємодію тексту і зображення, універсальність архетипів, глобальний характер фольклорного мислення.

Таким чином, народна казка виступає фундаментальним джерелом художніх мотивів у дизайні та ілюстрації. Вона забезпечує глибину змісту, емоційну насиченість і символічну багатошаровість візуального образу. Її архетипні сюжети, кольорова палітра, композиційні принципи та морально-філософські смисли створюють універсальний естетичний інструментарій, який і сьогодні залишається актуальним. У контексті проєкту «Чумацький шлях» народна казка виступає не лише джерелом натхнення, а й основою для створення цілісної художньої концепції — візуального наративу, який поєднує традиційні символи з сучасною ілюстративною мовою. Народна казка постає як універсальна система образів, мотивів і структур, що поєднує національну традицію та загальнолюдські смисли. Вона є невичерпним джерелом натхнення для сучасного візуального мистецтва — від книжкової графіки до цифрових медіа.

РОЗДІЛ ІІ
ПЕРЕДПРОЄКТНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ВІЗУАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНИХ РІШЕНЬ ТА ПРИНЦИПІВ ІНТЕГРАЦІЇ ЕТНО-МОТИВІВ У ІЛЮСТРУВАННІ

2.1. Етно-естетичні коди в українському орнаменті, символіці та композиції

Етно-естетичні коди українського орнаменту, символіки та композиції становлять цілісну візуальну систему, у якій поєднано художню форму, семантичні значення та культурну пам’ять, і яку сучасні дослідники описують мовою міждисциплінарних підходів — від семіотики й візуальної антропології до когнітивних наук, теорії патернів і дизайн-досліджень. У цій системі орнамент не виконує функцію «декору» у вузькому розумінні; він є медіатором між людиною та світом, способом упорядкування досвіду, моделюванням космосу в межах площини або об’єму, а також інструментом, що кодує етичні настанови й життєві практики. Сучасна наукова думка розглядає український орнамент як знакову мову з власним синтаксисом (ритм, повтор, симетрія, трансформація мотивів) і семантикою (архетипні символи, колірні коди, культурні сценарії), при цьому фіксуючи його високу адаптивність у цифрових медіа та комунікаціях XXI століття [15].

Аналітичне ядро етно-естетики українського орнаменту найчастіше окреслюють трьома рівнями: іконографічним (репертуар мотивів), структурно-композиційним (правила організації простору) та колористичним (стійкі гармонії й символічні асоціації). Іконографічний рівень охоплює геометричні (хрест, ромб, коло, зигзаг, меандр, спіраль), рослинні (дерево життя, квіти-розетки, виноград, дубове листя, калина, барвінок), зооморфні (птахи, коні, олені) та космогонічні (сонячні диски, зоряні схеми) мотиви. Структурно-композиційний рівень описують через моделі фризу, сітки та центричних побудов; на цих принципах ґрунтується логіка вишивки, різьблення, писанкарства, ткацтва, мальованої кераміки. Колористичний рівень

найбільш стійко зберігається в народному середовищі: червоний (життя, теплота, любов, енергія), чорний (земля, глибина, мудрість, межа), білий (світло, чистота, початок), синій (небо, вода, спокій, духовність) у поєднанні із зеленим та жовтим/золотим (природне оновлення і сонячність) формують інтуїтивно впізнавану матрицю «українськості». В сучасній літературі ці три рівні, доповнені контекстом побутування та функцією предметів (рушник, сорочка, скриня, писанка, настінний розпис), трактують як взаємопов'язані шари одного культурного коду: зміни на будь-якому з них «перекодовують» інші, але не руйнують цілість [14].

На рівні сучасних досліджень спостерігаємо зміщення від описової етнографії до аналітики смислів і функцій. Семіотичні студії пояснюють, чому, наприклад, ромб із крапкою та «дерево життя» не просто «прикрашають» поверхню, а моделюють певні уявлення про плодючість, тяглість роду та космічний порядок. Візуальна антропологія наголошує на ситуативності застосувань: та сама «квітка» на весільному рушнику і «квітка» на сорочці можуть належати до одного формального класу, але виконувати різні комунікативні ролі залежно від ритуалу, регіону, статево-вікової належності носія. Когнітивна перспектива додає аргумент про «читабельність» орнаменту: регулярний ритм, симетрія та предиктивні повтори знижують когнітивне навантаження, полегшуючи сприйняття композиції та дозволяючи глядачеві концентруватися на семантичних «зсувах» — варіаціях мотивів, акцентних кольорах, перериваннях ритму [13]. Ці ефекти сьогодні активно експлуатує графічний дизайн: орнаментальні сітки перетворюються на модульні системи айдентики, «мережки» — на навігаційні лінійки, розетки — на ініціали, а повтор мотиву — на механізм створення брендових патернів, що одразу зчитуються як «локально-українські».

Український орнамент — це не просто декоративний елемент, а цілісна система знаків, що формувалася протягом століть і стала однією з найстійкіших форм етноестетичної пам'яті народу. Він містить архетипні коди, через які візуально виражаються уявлення про світ, гармонію, добро, любов, землю й

космос. Ці коди є своєрідною мовою, яку розуміє кожне покоління, навіть якщо воно не володіє усвідомленим знанням символіки. Саме тому український орнамент, як носій етноестетики, є надзвичайно важливим джерелом натхнення для сучасного дизайну, графіки, ілюстрації та візуальних комунікацій.

Архаїчні витоки українського орнаменту сягають трипільської культури (IV–III тис. до н. е.), де символи кола, спіралі, хреста, хвилі й сонячного диска вже мали сакральне значення. Вони позначали природний цикл — народження, життя, смерть і відродження, відображали спостереження давніх землеробів за зміною пір року, рухом сонця й місяця. Ці мотиви пізніше трансформувалися у візуальні структури гончарства, вишивки, ткацтва, писанкарства, різьблення по дереву, металопластиці. Вони стали не лише оздобою, а й способом збереження космогонічних уявлень, колективної пам’яті й духовної енергії роду [15].

В орнаментальній мові українців кожен знак виконує подвійну функцію — естетичну й комунікативну. З одного боку, він створює гармонію форми, ритму, кольору; з іншого — передає світоглядні смисли, що відображають взаємини людини з природою, Богом, суспільством і родом. Через орнамент людина не лише прикрашала предмети побуту, а й “промовляла” до світу, захищала себе, зберігала зв’язок із предками [16].

Найпоширенішими символами є:

- Коло (сонце) — образ життя, світла, руху часу, вічності, духовного осердя. Воно символізує безперервність буття та циклічність природних процесів.
- Хрест — гармонія протилежностей, поєднання чоловічого і жіночого начал, земного і небесного, матеріального й духовного. У народній традиції це також знак охорони, “знак долі”, який замикає простір від зла.
- Спіраль — розвиток, рух часу, безперервність життя, процес перетворення. Її мотиви поширені у трипільських розписах і гончарстві, згодом — у вишивці як символ життєвої енергії.
- Дерево життя — символ Всесвіту, що поєднує три світи: підземний (коріння), земний (стовбур) і небесний (гілля). Це також образ родоводу, зв’язку поколінь, продовження життя.

- Ромб із крапкою — символ родючої землі, материнського начала, зерна, з якого виростає нове життя.
- Птахи, коні, олені — уособлення духовності, волі, сонячного шляху, динаміки руху; у народному мистецтві вони часто виступають охоронцями життєвої енергії.

Окрім цих знаків, важливу роль у народній орнаментиці відіграють рослинні мотиви — виноград, дубове листя, барвінок, мак, калина. Вони символізують безперервність життя, красу, любов, молодість і зв’язок людини з природою. Особливе місце належить квітковим розеткам і “соняшникам”, які символізують єдність сонця і землі. Також часто зустрічається мотив хвилі — знак води, очищення, життєвої сили, і зигзаг як метафора блискавки, що несе енергію і родючість.

Семантика орнаменту проявляється не лише у формі, а й у способі розміщення елементів. Наприклад, центрична композиція означає стабільність і духовне ядро, а безперервний ритм узору — нескінченність життя, рух і гармонію. Візерунки з чергуванням кольорів та елементів створюють відчуття музичності, що відповідає народній уяві про “пісенність” вишивки чи розпису. Таким чином, орнамент виступає “візуальною мелодією”, у якій кожен знак — це нота великої культурної симфонії.

Паралельно зростає увага до регіональних варіантів як до корпусу локальних «діалектів» візуальної мови. У сучасній історіографії предметно описано, як геометрія Поділля, барвистість Гуцульщини, архаїчні контури Полісся та декоративний бароковий лад Галичини утворюють ансамбль, де різноманітність не руйнує, а посилює ідентичність. Для дизайнера це означає можливість «локалізації» — свідомого вибору орнаментальної граматики під конкретний зміст, аудиторію або контекст презентації. Саме тому сьогодні у проектах культурної дипломатії та освітніх продуктах для дітей і підлітків дедалі частіше використовують не узагальнені «українські» мотиви, а регіональні модуси, пояснюючи їхні відмінності й сенси, — така стратегія підвищує довіру аудиторії й поглиблює її культурну компетентність. Кожен

регіон України має власну орнаментальну “мову”. Поділля вирізняється строгими геометричними візерунками — ромбами, хрестами, меандрами, що створюють відчуття статичної гармонії. Гуцульщина тяжіє до рослинно-зооморфних мотивів, у яких поєднано барвистість і динаміку форм, що відбиває гірський характер регіону. Полісся зберегло архаїчну символіку — зигзаги, хвилі, хрести, спіралі — як відгомін дохристиянських вірувань. Галичина ж розвинула барокову стилізацію: складні квіткові композиції, симетричні букетні мотиви, золотаво-червоні кольори [21].

Сучасна етноестетика розглядає ці орнаментальні структури як візуальний код національної ідентичності. Для дизайнера знання семантики орнаменту є ключем до створення змістовно насичених композицій. Наприклад, у графічному дизайні або книжковій ілюстрації мотив “дерева життя” може стати символом зростання, знання та духовної еволюції; спіраль — метафорою часу чи циклічності подій; коло — образом гармонії або єдності [31].

Практичне застосування семантики орнаменту у дизайні дозволяє створювати не лише естетично привабливі, а й концептуально глибокі твори, які “промовляють” до глядача через архетипи, закладені у культурній пам’яті. Таким чином, український орнамент є не просто декоративною формою, а носієм колективного досвіду і художньої мудрості, який і сьогодні може стати основою для сучасного візуального мистецтва та авторської ілюстрації.

Композиційний аспект етно-естетики у сучасній науці розглядають як «синтаксис орнаменту». Для пояснення користуються поняттями метроритму, симетрії (осьова, центрична, радіальна), інверсії мотивів, модуляції масштабу, фігури/фону та оптичного центру. Дослідницький інтерес викликає спосіб, у який фольклорна композиція зберігає рівновагу попри високу насиченість: «тиша» білого поля, чітка ієрархія мас, регулярність такту, повтор, «дихання» між смисловими вузлами. Для сучасного дизайнера це практичні інструкції: добір товщин ліній і мас мотивів для підтримання читабельності; введення «пауз» (чистих зон), що допомагають окові рухатися сторінкою; використання орнаментальних бордюрів як «каденцій» — місць, де ритм завершується й

починається наново. У цифрових макетах ці правила транслюються у сітки, модульні шкали, системи відступів і повторюваних маркерів. Значний пласт сучасної літератури присвячено етичним вимірам використання етномотивів. Поширюється критично-рефлексивний підхід: замість «декоративного запозичення» пропонують модель «відповідального перекладу», що вимагає дослідити контекст мотиву, його первісну функцію, регіональну прив’язку й межі допустимих трансформацій. В освітніх і видавничих проєктах це реалізують через супровідні глосарії, пояснювальні сторінки, інфографіку, QR-коди, що ведуть до міні-есе про символи; у брендингу — через публічні «гайдлайни використання спадщини», де описано, як і чому обрано ті чи інші мотиви [21]. Такий підхід знімає напругу між «традицією» і «сучасністю», перетворює етноестетику на інструмент діалогу, а не лише на елемент стилю. Етноестетичний код українського орнаменту проявляється не лише в окремих символах, а й у способі організації простору. Композиція народних узорів заснована на принципах ритму, симетрії, центричності й повтору. Візуальна рівновага досягається завдяки чергуванню елементів, що створюють відчуття гармонії та руху. Така структура закладає основи для сучасних дизайнерських композицій: від постерів до книжкових обкладинок і фірмових патернів.

Наприклад, у вишивці поєднання вертикальних і горизонтальних ліній символізує баланс між духовним і земним, а трипільська спіральна структура може стати моделлю для динамічного лого чи фірмового знаку. Сучасний дизайнер, спираючись на цю спадщину, може застосовувати орнаментальні принципи як модульну систему композиції, що формує візуальний стиль бренду або ілюстраційного циклу.

Колір у народній культурі несе не лише естетичне, а й глибоке емоційно-смислове навантаження. У традиційній системі українського орнаменту колір виступає своєрідною мовою, через яку народ виражав уявлення про життя, смерть, кохання, добро і зло, врожай і родючість, захист і відродження. Кольори у вишивці, розписі, ткацтві чи писанкарстві завжди мали

сакральний зміст: вони “говорили” про стан душі, побажання, соціальний статус чи подію в житті родини.

Традиційна палітра українського орнаменту базується на трьохз головних кольорах — червоному, чорному, білому, до яких інколи додаються акценти жовтого, зеленого, блакитного, коричневого, золотого. Разом вони утворюють гармонійну систему, в якій кожен колір має чітко визначену роль.

- Червоний — уособлення життя, енергії, любові, сонця і крові роду. Це найпоширеніший колір у вишивці та народному розписі. У традиційній культурі він вважався “живим”, здатним відганяти злі сили. Недаремно червоний ниткою вишивали весільні рушники та сорочки, а червоні коралі були символом жіночої краси та оберегом від лиха. У сучасному дизайні червоний використовується як кольоровий акцент, що привертає увагу й надає композиції емоційного тепла.
- Чорний — символ землі, мудрості, родючості, стабільності. Водночас він позначає межу між світами, зв’язок із предками, внутрішню силу. У народному орнаменті чорний рідко сприймається як “негативний”; радше це колір глибини, опори, ґрунту, з якого виростає життя. У вишивці Центральної України поєднання чорного з червоним означало гармонію двох стихій — земної і вогняної, матеріального та духовного. Для дизайнера таке поєднання створює відчуття контрасту й рівноваги — базовий принцип композиційної виразності.
- Білий — знак чистоти, світла, духовності, початку нового циклу. Біле полотно української сорочки або рушника виступає не як порожній фон, а як символ нескінченності, простору для творення, в якому проявляється орнамент. У народній естетиці білий — це колір святості й оновлення, що зберігає енергетику природного світу. Для сучасного дизайнера він означає “повітря” композиції, баланс, нейтральність, що підсилює інші кольори.
- Синій — колір неба, води, спокою, вірності та духовної гармонії. У поєднанні з білим він символізує мир і чистоту думок. У народних

розписах синій застосовувався для передачі глибини простору, а у вишивці — як оберіг, що охороняє людину від недобрих очей. У сучасному візуальному мистецтві синій додає відчуття інтелектуальності, довіри, стабільності, тому часто використовується у брендах, що апелюють до національних цінностей.

- Зелений — символ природи, весни, оновлення, життєвої сили, молодості. Його значення — гармонія з природою, віра у продовження життя, родючість. У народних рушниках зелені гілки дуба, барвінку чи винограду позначали сімейне щастя й неперервність роду. Для дизайнера зелений є кольором рівноваги та природного ритму, що добре поєднується з червоним або жовтим, утворюючи композиційну єдність.
- Жовтий — тепла енергія сонця, достаток, радість, добробут, духовне світло. Він часто з’являється у писанках і настінних розписах як колір пробудження й життєвої сили. У сучасному дизайні жовтий є “активним” кольором, який створює відчуття позитиву, оптимізму, натхнення.
- Коричневий і золотий — символи хліба, достатку, тепла і мудрості. Золотаві тони у вишивках і декоративному розписі асоціювалися зі святом, урочистістю, сакральною присутністю. Для дизайнера ці кольори додають благородства і глибини, особливо у проєктах, де потрібно передати зв’язок із традицією.

Кольори в українському орнаменті рідко існують окремо — вони завжди утворюють систему взаємодії, у якій кожен відтінок підсилює інший. Найхарактерніші поєднання — червоний і чорний (енергія життя та земля), білий і синій (чистота й спокій), зелений і жовтий (весна, природа, родючість). Ці контрасти не лише декоративні, а й семантичні, бо через них народна естетика втілює уявлення про баланс сил у світі.

У художній практиці орнаментальні кольори мали також регіональні особливості. На Полтавщині переважали стримані поєднання чорного з червоним і білим; на Гуцульщині — яскраві барви жовтогарячого, зеленого, синього, що відбивали темперамент гірського народу; на Поділлі — насичені

теплі кольори, близькі до відтінків глини й пшениці; у Центральній Україні — гармонійні комбінації червоного, чорного та білого, які вважалися класичними.

Українська етноестетика вирізняється синтезом — символ і орнамент ніколи не існують окремо, вони взаємодіють, утворюючи композиційне ціле. Наприклад, у народному розписі або вишивці символ “сонце” часто поєднується з хрестом (єдність духовного і матеріального), а мотив “птаха” розміщується біля “дерева життя”, підкреслюючи рух, розвиток, відродження.

У дизайні така семантична взаємодія може бути використана для створення візуального наративу — серії ілюстрацій, де кожна сторінка або постер є ланкою одного символічного ланцюга. Це дає змогу читачеві сприймати зображення не лише естетично, а й на рівні культурної інтуїції. Наприклад, у проєкті «Чумацький шлях» можна застосувати образ кола як символ дороги і вічного руху, зорі як орієнтира, віз як метафору подорожі душі, поєднуючи їх у ритмічній послідовності сторінок.

Усі ці підходи не лише оновлюють етнічну естетику, а й підкреслюють тяглість національної традиції. Сучасний дизайнер або ілюстратор, працюючи з народними кодами, виступає посередником між минулим і майбутнім, між ремісничою точністю та цифровою свободою.

Етноестетичні коди українського орнаменту — це жива система символів, яка не втрачає своєї актуальності. Вони слугують не лише декоративним джерелом, а й практичним інструментом проектування сучасної візуальної культури. Орнамент у цьому сенсі — це універсальна мова, яка дозволяє поєднувати архетипічні образи з новітніми технологіями, роблячи український дизайн впізнаваним у глобальному контексті.

2.2. Аналіз сучасних підходів до інтерпретації народних мотивів у графічному дизайні та ілюстрації

З позицій сучасного дизайну ця кольорова система не є архаїчною — навпаки, вона пропонує готові моделі візуальної комунікації, засновані на емоційній зрозумілості. Використання традиційної палітри у графічному

дизайні, брендингу, книжковій ілюстрації або цифрових проєктах створює відчуття автентичності, тепла й культурної глибини. Наприклад, у проєкті «Чумацький шлях» червоно-чорна палітра може стати основою для обкладинки, що символізує подорож життя і боротьбу за гармонію, а поєднання синьо-золотих тонів — передати космічну символіку зоряного неба й духовного світла.

Кольорова символіка є невід'ємною частиною етноестетичного коду української культури. Вона формує не лише естетику, а й емоційний настрій, допомагаючи сучасному художнику чи дизайнеру "говорити" з глядачем мовою кольорів, які зберігають глибинний зміст і енергетику нації. Колір у цьому контексті — це не просто форма, а медіум між традицією і сучасністю, здатний оживити народну символіку у нових візуальних форматах.

Сьогодні етноестетичні коди дедалі частіше використовуються у практиці графічного та предметного дизайну. Приклади можна побачити у фірмовому стилі фестивалів ("Країна Мрій", "Етноеволюція"), у айдентиці українських брендів одягу ("Gunia Project", "ETNODIM"), у книжковій графіці видавництв ("А-ба-ба-га-ла-ма-га", "The Old Lion"). Сучасні дизайнери інтегрують орнаментальні мотиви не як декоративну цитату, а як смисловий елемент візуальної мови, що несе національний характер і водночас залишається зрозумілим у глобальному контексті.

Сучасна українська ілюстрація народних казок вибудовує міст між архетипами фольклору й візуальними мовами XXI століття. На практиці це проявляється у трьох головних підходах: 1) стилістична реконструкція й орнаментальна типографія (робота з візуальним кодом «зсередини» традиції); 2) гібридна сучасність — поєднання народної символіки з цифровою реалістичною манерою; 3) серійне/мультиавторське трактування — коли казковий корпус оформлюють кілька авторів зі своїми почерками, вибудовуючи «поліфонію» стилів в межах єдиної айдентики серії. Нижче — розбір на прикладах резонансних видань.

Сучасна українська ілюстрація народних казок активно поєднує етнічні мотиви з новими візуальними технологіями, формуючи глибокий синтез традиції та сучасності. Дослідження цього процесу можна здійснити на прикладі провідних видань українських казок, створених у видавництві «А-ба-ба-га-ла-ма-га», яке стало головним осередком розвитку національної школи книжкової ілюстрації у XXI столітті.

Одним із найяскравіших прикладів є серія «Сто казок» (Додаток А) — масштабний тритомник, у якому народні сюжети отримали нове візуальне життя завдяки творчості кількох провідних українських художників, серед яких Владислав Єрко, Кость Лавро, Катерина Штанко та інші. Редакційний формат серії забезпечує цілісність (папір, верстка, композиційні принципи), а різні манери художників — жанрову глибину: від декоративної площинності з орнаментальними фризами до детальної «кіношної» сценографії. Такий підхід показує, як можна утримати національний код через графічну систему видання, водночас дозволяючи стилістичну свободу окремих митців. Серія здобула визнання як «краща дитяча книга року» (2008), що підкреслює культурний резонанс формату, де народні мотиви прочитуються сучасно й різноманітно.

Кожен із ілюстраторів розробив власний підхід до переосмислення фольклорного матеріалу: від площинної орнаментальної стилізації до гіперреалістичної метафоричної манери. Серія демонструє поліфонічність сучасного українського дизайну — єдність у різноманітті, де редакційна система, верстка, кольорова гама і шрифти створюють цілісну айдентику, а художники зберігають власну індивідуальність.

Аналізуючи підхід до ілюстрування цього тритомника можливо зробити висновок, що серійний дизайн казок можна будувати як «оркестровку стилів» з єдиним модульним макетом, узгодженою палітрою та шрифтами та різними авторськими трактуваннями орнаментів, фактур і композицій усередині томів.

Кость Лавро, провыдний художник видавництва, є автором одного з найпослідовніших напрямів реконструкції народного орнаменту у графіці. У книгах «Котик і Півник», «Українська абетка», «Сто казок» (Додаток А) він

вибудовує композиції за принципами народної площинності: чіткі силуети, симетричні бордюри, декоративні заставки, ініціали-розетки. Його роботи не цитують традицію буквально, а моделюють її як візуальну систему, де орнамент функціонує як «граматика» книги. Лавро створює образи, у яких поєднується наївна дитяча простота та геометрична строгість, властива українській вишивці та писанці. Він вибудовує композиції на принципах народної площинності, чітких силуетів і ритмізованих бордюрів — це не цитати, а типологічне моделювання традиції, де форма літери мыстить в собы мікроорнамент, а полоса набору розуміється як вишитий фриз. В авторському досьє IBBY детально перелічено ключові фольклорні видання, що фіксують його метод роботи з етнокодами як зі структурою, а не «декором». Аналізуючи підхід Костя Лавро до ілюстрування варто відзначити, що аби уникнути декоративізму, варто перекладати орнамент у модульну систему видання, шляхом чергування заставок та кінцівок, використовувати ініціали як «розетти», лінійки як «мережки», а титули як центричні «плахти».

Інший підхід демонструє Владислав Єрко, чия творчість у серіях «Казки народів світу» та «Сто казок» (Додаток А) представляє новий рівень технічної майстерності. Його стиль можна визначити як метафоричний реалізм, у якому народні символи перетворюються на універсальні архетипи добра, світла, мудрості. Колористика його робіт — поєднання червоного, золотого та індиго — ґрунтується на традиційній українській палітрі, але переосмислює її у сучасному контексті, створюючи космічний, навіть філософський вимір казкового світу. У контексті українських народних сюжетів його підхід — «сучасний міфографізм»: символи (сонце, зорі, птах, дерево життя) кодуються не через площинні узори, а через складні світлотіньові сценарії, мікродеталі, оптичні ефекти; при цьому зберігається національна палітра (червоний/чорний/білий/золото) і мотивність (обереги, рослинні ритми). Наявні видання українських казок із його участю в серіях A-BA-BA-HA-LA-MA-HA дають змогу бачити, як цифрово-оперта фактура співіснує з фольклорним семантичним ядром. Досліджуючи підхід до ілюстрування Єрко можна зробити

висновок, що етнокод може втілюватися не тільки через «знакову» (іконічну) стилізацію, а й через світло-колір як носій смислів: тепла золота гама — «сонячність», синьо-індиго — «небесність/космос казки», насичені червоні акценти — «життєва сила/оберіг».

У багатотомних збірках народних казок важлива роль відводиться митцям, що працюють «від зняття зайвого»: тонка лінеарність, спокійні тла, промовисті силуети. У такий спосіб народні мотиви «просвітлюють» сторінку, а не «перевантажують» її. Катерина Штанко, яка також брала участь у спільних народноказкових виданнях, відома своєю лінійною пластикою та мінімалістичним підходом. Її ілюстрації вирізняються лаконізмом, «повітрям» сторінки, стриманою палітрою, у якій акцент зміщено на символічні форми — птаха, зірку, квітку, хвилю. Вона втілює ідею «тихої поезії» народного мистецтва, де важливий не сюжет, а інтонація, ритм і простір між лініями. У «100 казок» можна простежити, як поряд із декоративним підходом існує лаконічний, де символи (квітка, птах, хвиля) виносяться у роль візуальних ремарок, а орнамент працює як інтонація, а не як «килим». Поліавторські склади дозволяють співставити ці дві стратегії в межах однієї серії. Аналізуючи її ілюстрації можна дійти висновку, що для дитячої аудиторії та навчальної функції казки мінімальний орнаментальний «натяк» інколи ефективніший за суцільний орнамент — залишайте «білий простір» як семантичне тло.

Окремий напрям формують художники, які працюють із модерними переосмисленнями народної графіки минулого. Софія Караффа-Корбут, авторка ілюстрацій до «Микити Лиса» Івана Франка (Додаток А), ще у другій половині XX століття створила стиль, що поєднує експресію лінії, гравюрну фактуру й символізм народного звіра-перевертня. Її ілюстрації — приклад того, як модерна експресивна лінія, різьблена фактура і графічна економія засобів співіснують із фольклорним архетипом звіра-перевертня, тріадних випробувань, «дороги» сюжету. Для сучасних видань це джерело візуальної мови, яку легко перевидати або інтегрувати як «історичний шар» у нові книжкові проєкти. Її роботи сьогодні активно перевидаються й осмислюються у нових контекстах,

доводячи тяглість національної школи ілюстрації. Тож працюючи з класикою, корисно дослідити архівні/канонічні трактування — їхня графічна дисципліна часто дає найміцніший каркас для сучасного реміксу.

Видавництво «А-ба-ба-га-ла-ма-га» послідовно формує репутацію флагмана української дитячої книги й майданчика, де народні сюжети отримують сучасну подачу та виробило власну модель народної айдентики: стабільна верстка, формат, папір, використання традиційних орнаментальних елементів у кінцівках і заставках, шрифтові рішення, натхненні стародруками. Завдяки цьому навіть нові видання казок сприймаються як «живі носії спадщини», а не як музейні копії. Тут важливий не лише набір окремих обкладинок, а системність видавничої айдентики: папір, добір шрифтів, формат, верстка, робота з полями/заставками — усе підпорядковано впізнаваній «народній» інтонації без музейної застиглості. Це і є приклад «дизайну як кураторства» народного матеріалу. Таким чином, можна дійти висновку, що якщо неоюхідно створити довготривалу лінійку казок, необхідно вибудовувати системний підхід: модульна сітка, набір повторюваних орнаментальних елементів (ініціали, колонтитули, кінцівки), стабільна палітра.

Загалом у сучасному українському графічному дизайні й ілюстрації народних казок можна виокремити три основні підходи:

- Реконструктивний — стилізація народного орнаменту, площинна декоративність, геометрична композиція (приклад — Кость Лавро).
- Гібридний — поєднання символіки фольклору з цифровою реалістикою, метафоричне світло й фактура (приклад — Владислав Єрко).
- Поліфонічний — багатоголосся стилів у серійних виданнях, де єдність забезпечує загальна айдентика, а художники створюють різні інтерпретації національного коду (приклад — «Сто казок»).

Для сучасного дизайнера ці видання становлять не лише художню, а й методологічну цінність. Вони показують, що народні мотиви можна інтерпретувати не як статичний орнамент, а як візуальну мову, яка здатна відображати емоції, атмосферу й глибинні культурні сенси. У контексті

авторської збірки «Чумацький шлях» цей досвід може бути адаптований через створення подвійної структури: орнаментального рівня (рамки, заставки, символічні мотиви) та наративного рівня (сценічні ілюстрації зі світлотіньовими образами).

У практичному полі книжкової ілюстрації та графічної айдентики етно-естетичні коди сьогодні проявляються у трьох робочих стратегіях. Перша — реконструктивна: точне наслідування ритмів, ліній, колористики, матеріалів; вона виправдана там, де потрібен музейний або навчальний режим подачі. Друга — інтерпретативна (гібридна): орнаментальні граматики перекладають у сучасні шрифтові системи, цифрові фактури, широкі колірні площини; це найпопулярніший шлях у видавничих та освітніх проєктах. Третя — експериментальна: свідоме зміщення правил, поєднання несумісних, на перший погляд, елементів, але із прозорою логікою й поясненнями для глядача; вона працює у мистецьких виданнях і креативних індустріях, де задача — не лише зберегти код, а й розширити його мову.

Таким чином, сучасна практика ілюстрування народних казок в Україні демонструє не реставрацію минулого, а трансформацію традиції у нову естетичну систему. Через поєднання етноестетичних кодів, сучасних технологій і глибокої поваги до національного образу світу українська ілюстрація утверджує себе як яскраве явище європейської візуальної культури.

2.3. Кластерний аналіз впливів стилістичних шкіл на еволюцію української книжкової ілюстрації

Українська книжкова ілюстрація сформувалася як унікальний культурний феномен, що поєднує традиційну національну образність, модерністські пошуки та сучасні візуальні стратегії, які активно інтегруються у глобальний мистецький контекст. Аналіз наукового доробку, присвяченого дослідженню української книжкової графіки та ілюстрації демонструє, що проблема еволюції стилістичних напрямів, взаємодії художніх шкіл та формування національної

візуальної традиції є предметом системних мистецтвознавчих і культурологічних досліджень. Одним із фундаментальних напрямів наукової розробки є історичне підґрунтя української ілюстрації початку XX століття. В. Зайцева [28] аналізує становлення модерної графічної школи, виокремлюючи синтез європейських стилістичних течій і національної символіки. У продовження цієї тематики дослідниця пропонує [29] ширший культурно-історичний контекст, де розглядає вплив соціокультурних трансформацій на розвиток книжкового мистецтва в Україні протягом XX–XXI століть. Питання розвитку книжкового дизайну в період пізнього XX століття висвітлює В. Олійник [5], аналізуючи перехід від традиційної графіки до нових форм візуальної комунікації та роль ілюстрації в структурі сучасної книги. Важливе місце в науковому дискурсі посідає аналіз інтерпретацій класичних літературних творів у книжковій графіці. Зокрема, у статті О. Лагутенко та К. Платонової [34] розглядається різноманіття художніх рішень та стилістичних підходів, що демонструють еволюцію національної ілюстративної традиції. Дослідження О. Храмової-Баранової та І. Яковець [46] акцентує роль технічного розвитку у формуванні стильових характеристик української графіки, зокрема вплив змін у друкарських технологіях та графічних техніках на художню мову ілюстраторів. Актуальний стан української ілюстрації та тенденції розвитку аналізують Н. Скляренко і М. Пекна [44], де наголошується на відродженні ручної графіки, розширенні цифрових технік і формуванні нових жанрово-стилістичних підходів. У контексті порівняльних студій важливим є дослідження H. Wang [10], яке демонструє національні особливості української дитячої ілюстрації в ширшій міжнародній перспективі та дозволяє простежити специфіку візуальної мови українських художників. Вагомий внесок у систематизацію мистецьких процесів становить праця [21], яка узагальнює історичні, художні та технологічні трансформації книжкової графіки та окреслює зв’язки між різними поколіннями митців.

У сукупності розглянуті джерела формують багатовимірну картину розвитку української книжкової ілюстрації, підкреслюють вплив історичних,

технічних, культурних та індивідуально-авторських чинників, а також демонструють потребу у подальших міждисциплінарних підходах. Зокрема, недостатньо розробленими залишаються питання кількісних методів аналізу художніх впливів, стилістичних кластерів та візуальних родоводів, що і визначає наукову актуальність застосування кластерного аналізу як інструмента систематизації стилістичних шкіл і взаємодії художників різних поколінь.

Аналіз стилістичних груп свідчить, що помітними є п’ять ключових домінант. Насамперед це фольклорно-національний стиль, який простежується від класиків — О. Кульчицької — до сучасних авторів — О. Драчковської, І. Кравця, В. Штанка. Його визначають декоративні мотиви, етноорнамент, гуцульські та народні коди, які не втрачають актуальності, а навпаки — постають як маркери ідентичності. Другим великим напрямом є фентезійний реалізм, представлений роботами В. Єрка й М. Крючкова, де візуальна розкіш, деталізація та сучасна казковість поєднуються з високою технічною майстерністю. Поруч із ним функціонує наївно-дитячий стиль, поширений у творчості А. Сарвіри, О. Полянської та В. Ковалик: оновлений наїв, м’які форми, яскраві кольори та гуманістичні сюжети формують візуальну мову, орієнтовану на наймолодшу аудиторію. Не менш важливим залишається традиційний графічний напрям, що сягає витоків українського модерну й гравюри (Г. Нарбут, В. Лопата), з його стриманою палітрою, лінеарністю та структурною організованістю зображення. На протилежному полюсі — мінімалістичний сучасний дизайн, представлений Аґрафкою (Р. Романишин та А. Лесів) та А. Стецевич, для якого характерні чисті форми, знаковість, висока концептуальність і опора на візуальну економію. Базуючись на дослідженні проявів «спадковості», нами було сформовано інтегральне дерево родоводу української ілюстрації, яке подає розвиток національної візуальної традиції як багаторівневу систему, у якій історичне коріння, еволюційні кластери та сучасні гілки утворюють цілісний безперервний процес (Додаток Б)

У його основі лежить коренева система, що складається з двох фундаментальних джерел. Першим є нарбутівська школа, яка встановила

принципи структурної організації, орнаментальної чіткості та модерністського мислення, ставши класичною основою української графіки. Другим коренем виступає фольклорно-етнографічна традиція, з її наративністю, декоративністю й колористичною різноманітністю. Саме ці два витоки стали підґрунтям для подальшого розгалуження художніх напрямів, що формують основні кластери сучасної ілюстрації. Подальший розвиток візуальної мови вибудовується у вигляді кількох стовбурів, кожен з яких репрезентує окремий стильовий кластер. Фольклорно-декоративний кластер, що бере початок у творчості О. Кульчицької та С. Караффи-Корбут, зберігає національний образний код і продовжується в сучасній акварельній казковій естетиці, представленій О. Храпко, В. Ковалик та іншими молодими художниками. Гравюрно-монументальний кластер, який походить від М. Дерегуса та В. Лопати, розвивається у бік фентезійного реалізму В. Єрка, а згодом — у напрям фантазійних світів молодого покоління ілюстраторів. Поруч формуються фентезійно-емоційний кластер, орієнтований на емоційну насиченість і атмосферність; його ядром став В. Єрко, від якого розходяться лінії стилів В. Штанка та А. Сахно. Мінімалістично-дизайнерський кластер, започаткований студією Аґрафка (Р. Романишин та А. Лесів), розгортається у роботах А. Сарвіри, М. Клочко та О. Макарової, формуючи візуальну мову, що тяжіє до знаковості, інфографічності та концептуальності. Завершує систему цифровий pop- та urban-кластери, які репрезентують нову цифрову естетику, орієнтовану на молодіжний сегмент та масову культуру; його формують М. Крючков, О. Макарова та покоління молодих цифрових художників.

Сучасні гілки інтегрального дерева демонструють спадковість між поколіннями й окреслюють лідерів кожного стилістичного напряму та їхніх послідовників. У фольклорному кластері лідерами виступають О. Кульчицька та С. Караффа-Корбут, а сучасними продовжувачами — О. Храпко, В. Ковалик і О. Полянська. У гравюрному — класичну лінію В. Лопати та М. Дерегуса підтримують І. Кравець та В. Єрко. У фентезійному — В. Єрко, навколо якого сформувалося нове коло авторів, включно з В. Штанко і А. Сахно. У

мінімалістичному кластері Аґрафка (Р. Романишин та А. Лесів) стає точкою відліку для А. Сарвіри, М. Клочко та А. Стецевич. У цифровому рор-напрямі О. Макарова та М. Крючков задають тон, а їхню лінію продовжують молоді цифрові художники. Таким чином, інтегральне дерево демонструє, як дві історичні основи української ілюстрації розростаються у складну систему кластерів і сучасних гілок, створюючи живу, динамічну та багатошарову картину художнього розвитку.

Деталізуючи ступінь впливу нами було здійснено аналіз у формі матриці впливів, де виявлено сильні, помірні, слабкі перетини (Таблиця 1).

Ретроспективний аналіз української книжкової ілюстрації засвідчує тяглість художніх рішень і послідовність естетичних трансформацій, які сформували як класичний, так і сучасний етапи розвитку. Витоки професійної ілюстрації ХХ століття пов’язані з творчістю Г. Нарбута, що поєднав барокову традицію з модерною пластикою й заклав засадничі візуальні принципи. Поруч із ним працювали ключові представники національної графіки — О. Кульчицька, С. Караффа-Корбут, В. Лопата, М. Дерегус і В. Єрко, які забезпечили спадковість стилю та збереження високих графічних стандартів.

Подальший розвиток супроводжувався переосмисленням декоративного коду українського мистецтва, зокрема через вплив К. Білокур, що позначився на сучасних ілюстраторах — П. Дорошенку, О. Драчковській, З. Лихачевій та дуеті Аґрафка, чиї мультимодальні та концептуальні проєкти здобули міжнародне визнання. Сучасна графіка охоплює широкий спектр — від дерevориту І. Кравця й урбаністичного мінімалізму А. Іваненко до акварельної поетики О. Храпко та цифрової стилістики О. Макарової.

Таблиця 1. Матриця впливів української книжкової ілюстрації

Ілюстратор	Укр. модернізм	Фольклор	Графіка	Романтизм	Експресіонізм	Академ. реалізм	Бароко	Мінімалізм	Комікс	Фентезі	Дитяча ілюстрація
Г. Нарбут	🟦	🟦	🟦	🟨	⬜	🟨	🟦	⬜	⬜	⬜	⬜
О. Кульчицька	🟩	🟦	🟦	🟨	⬜	🟨	🟩	⬜	⬜	⬜	⬜
С. Караффа-Корбут	🟩	🟩	🟦	⬜	🟦	⬜	🟨	⬜	⬜	⬜	🟨

Ілюстратор	Укр. модернізм	Фольклор	Гравюра	Романтизм	Експресіонізм	Академ. реалізм	Барокко	Мінімалізм	Комікс	Фентезі	Дитяча ілюстрація
В. Лопата	🟩	🟨	🟦	🟨	⬜	🟦	🟩	⬜	⬜	⬜	⬜
М. Дерегус	🟨	🟨	🟦	🟩	⬜	🟦	🟨	⬜	⬜	⬜	⬜
В. Єрко	⬜	🟨	⬜	🟩	⬜	🟦	🟨	⬜	⬜	🟦	🟦
Аграфка	🟨	🟨	⬜	⬜	⬜	⬜	⬜	🟦	⬜	⬜	🟦
А. Сарвіра	🟨	🟩	⬜	⬜	⬜	⬜	⬜	🟦	⬜	⬜	🟦
П. Дорошенко	🟨	🟦	⬜	⬜	⬜	🟨	🟩	⬜	⬜	⬜	🟦
О. Драчковська	🟨	🟦	⬜	⬜	⬜	🟨	🟩	⬜	⬜	⬜	🟦
О. Храпко	⬜	🟨	⬜	🟨	⬜	🟩	⬜	⬜	⬜	⬜	🟦
О. Макарова	⬜	⬜	⬜	⬜	⬜	⬜	⬜	🟨	🟦	🟨	🟦
І. Кравець	🟦	🟦	🟦	⬜	⬜	⬜	🟨	⬜	⬜	⬜	⬜
З. Лихачева	🟨	🟨	⬜	⬜	🟦	⬜	🟩	🟨	⬜	⬜	⬜
М. Крючков	⬜	⬜	⬜	⬜	⬜	🟨	⬜	🟨	🟨	🟦	🟨
М. Клочко	⬜	⬜	⬜	⬜	⬜	🟨	⬜	🟦	⬜	⬜	🟦
В. Ковалик	⬜	🟨	⬜	⬜	⬜	⬜	⬜	🟨	⬜	⬜	🟦
А. Сахно	⬜	🟦	🟨	⬜	⬜	⬜	🟨	⬜	⬜	🟨	🟦
В. Штанко	🟨	🟦	⬜	⬜	⬜	⬜	🟨	⬜	🟦	🟦	🟨
А. Стецевич	⬜	⬜	⬜	⬜	⬜	⬜	⬜	🟦	⬜	⬜	🟦
О. Полянська	⬜	🟦	⬜	⬜	⬜	⬜	🟨	⬜	⬜	⬜	🟦
К. Сідаш	⬜	🟩	⬜	⬜	⬜	⬜	🟦	⬜	⬜	⬜	🟦

У якості позначень у таблиці застосовані наступні маркери: 🟦 — сильний вплив; 🟩 — помірний вплив; 🟨 — слабкий або точковий вплив; ⬜ — немає прямого впливу

На глобальному рівні українська ілюстрація привертає увагу завдяки авторам, які поєднують локальну традицію з міжнародними тенденціями. Стилізації В. Костирка, графіка М. Крючкова, а також роботи А. Сарвіри, О. Полянської та М. Клочко демонструють здатність національної візуальної школи інтегруватися у світовий ринок, зберігаючи ідентичнісні риси.

Покоління ультрасучасних молодих ілюстраторыв (пост-2020 тренд) утверджує новий візуальний наратив, що поєднує цифрові технології, експериментальність і сучасну естетику. Творчість В. Ковалик, А. Сахно, С. Наклонної, В. Штанка й А. Стецевич синтезує міфологічні мотиви, коміксові прийоми, інді-графіку й мінімалізм, формуючи новий образ української ілюстрації. У структурі сучасної ілюстрації виокремлюються стійкі стильові кластери: фольклорно-національний, гравюрно-монументальний,

фентезійно-емоційний, наївно-дитячий, мінімалістично-дизайнерський та цифровий pop/urban. Їхнє формування ґрунтується на творчості класиків — Г. Нарбута, О. Кульчицької, С. Караффи-Корбут, В. Лопати та М. Дерегуса, чиї принципи продовжують впливати на сучасних авторів — Аґрафку, А. Сарвіру, О. Макарову та представників цифрової сцени. Поєднання традиційних мотивів із сучасними стилістичними рішеннями забезпечує українській книжковій графіці впізнаваність, конкурентоспроможність і здатність адаптуватися до глобальних культурних процесів.

Таким чином ретроспективний аналіз української книжкової ілюстрації виявляє багатоголосий та динамічний розвиток, у якому традиція й модерність взаємодіють у безперервному культурному діалозі, утворюючи цілісний і самобутній пласт світового мистецького процесу. Ретроспективний аналіз української книжкової ілюстрації показує, що її розвиток відбувався за принципом поєднання класичних традицій і новаторських підходів, де класики, такі як Г. Нарбут, О. Кульчицька, С. Караффа-Корбут, В. Лопата та М. Дерегус, заклали фундаментальні стилістичні та композиційні принципи. У структурі української ілюстрації чітко простежуються домінуючі кластери: фольклорно-національний, гравюрно-монументальний, фентезійно-емоційний, наївно-дитячий, мінімалістично-дизайнерський та цифровий pop/urban, кожен із яких має власних лідерів і сучасних послідовників. Непрямі впливи класиків, зокрема конструктивність Г. Нарбута та декоративно-символічне образотворення О. Кульчицької, продовжують визначати естетичні пріоритети сучасних ілюстраторів, включно з Аграфкою, А. Сарвірою, О. Макаровою та молодими цифровими художниками. Сучасна українська ілюстрація демонструє синтез традицій і сучасних візуальних трендів: декоративні та етномотиви поєднуються з фентезійними, наївними, мінімалістичними та цифровими стилями, що забезпечує її високий рівень виразності та конкурентоспроможність на міжнародній арені. Загалом, українська книжкова графіка зберігає ідентичнісний потенціал, адекватно реагує на світові тенденції

та водночас підтримує зв’язок із національними культурними кодами, що робить її важливим елементом сучасного візуального мистецтва.

РОЗДІЛ ІІІ
ПРАКТИЧНА РЕАЛІЗАЦІЯ АВТОРСЬКОЇ ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ЗБІРКИ НАРОДНИХ КАЗОК «ЧУМАЦЬКИЙ ШЛЯХ»

3.1. Вибір художнього стилю, колористики та композиційних рішень для авторської збірки «Чумацький шлях»

У процесі створення авторської збірки «Чумацький шлях» особливу увагу було приділено вибору художнього стилю, який би поєднав традиційні етноестетичні коди української культури з сучасною графічною мовою. Головною метою стало досягнення візуальної гармонії між народними образами, символічною формою й актуальними засобами виразності. В основі розробленої стилістики лежить синтез елементів, характерних для графічної школи Георгія Нарбута та експресивної манери Софії Караффи-Корбут, адаптованих до сучасного цифрового середовища через імітацію гравюрної техніки.

Обрана стилістика відзначається площинністю, лаконізмом і ритмічною побудовою композиції. Візуальна мова книги базується на чітких контурах, лінійній структурі та декоративній організації аркуша, де кожен елемент — персонаж, рослинний мотив, зірка чи символ — виконує не лише естетичну, а й смислову функцію. Ілюстрації створюють відчуття узагальненого простору, у якому міфологічні образи української казки поєднуються з метафоричними елементами, що передають тему подорожі, шляху, пошуку.

Технічною основою стала імітація гравюрної графіки. Цей прийом обрано не випадково: він надає ілюстраціям фактурності, глибини й відчуття автентики. Використання штрихування, перехресних ліній, зернистих тіней та текстурованого фону створює ефект ручної роботи, зберігаючи при цьому чистоту цифрового виконання. Гравюрна структура дозволяє поєднати чіткість і контраст із м’якістю переходів світла, що робить композицію живою й динамічною. Така техніка допомагає візуально передати характер української

графіки — стриманий, але емоційно насичений, наповнений символічними ритмами.

Художній стиль «Чумацького шляху» ґрунтується на балансі між лінією й плямою. Контур виконує роль конструктивної основи, тоді як світлотіньові градації підсилюють об’єм і створюють емоційний настрій. Композиція побудована так, щоб глядачевий погляд природно рухався аркушем — від земних елементів (трави, квіти, символи шляху) до небесних (зорі, сонце, хмари), що візуально відтворює тему дороги через Всесвіт. Простір ілюстрацій організовано багатошарово: перший план — фігури персонажів, другий — декоративно-орнаментальні структури, третій — фактурне тло, що нагадує старовинний папір або тканину.

Колористичне рішення проєкту спирається на традиційну українську палітру — червоний, чорний, білий і синій кольори, доповнені золотисто-жовтими акцентами. Основні кольори несуть семантичне навантаження: червоний символізує життя, любов і тепло; чорний — землю, глибину, пам’ять; білий — світло і чистоту; синій — небо, духовність і космічний простір; жовтий — енергію сонця та надію. Колір у композиціях не виконує декоративну функцію, а діє як засіб вираження настрою, підсилює сюжет і візуально структурує простір. Гармонія досягається завдяки обмеженій палітрі, у якій домінує поєднання теплого і холодного тону, що відображає контраст земного й небесного.

Особливе значення у розробці мали орнаментальні елементи. Вони не використовуються як рамка чи прикраса, а інтегруються у композицію, утворюючи природний ритм руху. Рослинні мотиви, геометричні форми, стилізовані птахи, хвилі та спіралі утворюють своєрідний «візуальний лад», який символізує плинність життя і взаємозв’язок усього сущого. Орнаментальні структури виконують роль сполучної тканини між сюжетними сценами, об’єднуючи розвороти книги в єдиний візуальний простір.

Композиційні рішення будуються за принципами рівноваги й пропорційності. У більшості ілюстрацій застосовано симетричні або центричні

схеми, які створюють відчуття стійкості, гармонії та завершеності. Водночас у ключових сюжетах — зображеннях подорожей, битв або чудесних перетворень — використано динамічну діагональну побудову, що підкреслює рух, шлях і розвиток. Простір побудовано на співвідношенні активних і пасивних зон: центральна фігура завжди має композиційний акцент, а навколишні деталі виконують роль візуальної підтримки, не перевантажуючи зображення.

Візуальна мова збірки «Чумацький шлях» поєднує декоративність і лаконізм, пластичну лінію та глибину фактури. Ілюстрації виконані у стилі, який можна визначити як неофольклорна гравюрна графіка — це авторське переосмислення традиційної української образності через сучасні цифрові інструменти. Такий підхід дозволив уникнути поверхневої стилізації, натомість створити живу художню систему, у якій народні мотиви природно інтегруються в сучасний композиційний контекст.

Усі візуальні рішення підпорядковані єдиній концепції — темі подорожі як метафори духовного шляху. У композиціях простежується послідовність переходів: земля — людина — небо, що відображає рух від матеріального до духовного, від звичайного до казкового. Образ Чумацького шляху стає символом пам’яті й зв’язку поколінь, дороговказом між минулим і сучасністю. Через вибраний стиль і колористику ілюстрації передають атмосферу спокійної гідності, гармонії та світла — тих цінностей, які становлять серцевину української культури.

Таким чином, художнє рішення збірки «Чумацький шлях» є результатом поєднання класичної графічної традиції та сучасних дизайнерських підходів. Імітація гравюрної техніки, обмежена символічна палітра, композиційна ритміка й орнаментальна структура створюють цілісний візуальний образ книги, у якому народна естетика набуває нового звучання. Ця концепція забезпечує єдність художньої форми та змісту, дозволяючи ілюстраціям не лише супроводжувати текст, а й розкривати його глибинний, духовно-поетичний вимір.

3.2. Етапи створення авторських ілюстрацій до збірки народних казок «Чумацький шлях»

Концепція ілюстрацій до збірки «Чумацький шлях» побудована на поєднанні традиційних етноестетичних кодів української культури з сучасними принципами візуального мислення. Основна ідея полягає у створенні цілісної образної системи, де кожна казка стає частиною великого візуального міфу про духовний шлях, добро і відродження. Центральною метафорою всієї збірки є образ дороги — шляху, що символізує життєвий рух, пошук істини, подолання випробувань і вихід до світла. У цьому контексті «Чумацький шлях» постає не лише як космічне явище, а як візуальний символ українського світогляду — дороги пам'яті, традиції, єдності поколінь і світла людської душі.

Процес створення авторських ілюстрацій до збірки «Чумацький шлях» складався з послідовних етапів, кожен з яких відігравав важливу роль у формуванні цілісного художнього результату. Основна мета — поєднати ручну графіку, властиву українській традиції, з сучасними цифровими засобами, зберігаючи при цьому живу фактуру й виразність авторської лінії.

Першим етапом став пошуковий етап ескізування, спрямований на розробку загальної концепції візуального ряду. Було виконано серію начерків і композиційних варіантів для кожної казки, де визначалися ключові сцени, розміщення персонажів і сюжетні акценти. На цьому етапі здійснювалося формування пластичної мови майбутніх ілюстрацій: лінії мали бути ритмічними, орнаментальні елементи — вплетеними у структуру композиції, а світлотіньові контрасти — нагадувати фактуру гравюри. В ескізах випробовувалися різні типи контурів (тонкий, зернистий, пунктирний), способи заповнення фону, розподіл мас і ритмів. Особлива увага приділялася психологічним характеристикам персонажів — їхнім позам, жестам і виразам обличчя, які мали передавати народний гумор, доброту, винахідливість чи напруження боротьби.



Рисунок 3.1. — Пошукові начерки образів персонажів

Наступним етапом стало уточнення композиційних рішень і створення чистових малюнків тушшю. Для цього використовувалися графічні матеріали — перо, лайнер, туш і пензель. На аркушах формату А4 виконувалися остаточні контурні малюнки, у яких точно визначалися лінії персонажів, тло, орнаментальні елементи, декоративні рамки. Композиції будувалися на принципі симетрії та ритмічного повтору, що створювало візуальну цілісність збірки. У цих малюнках уже враховувалися майбутні цифрові ефекти — місця для накладання текстур, тіней або кольорових плям. Після завершення ручного етапу оригінали були відскановані у високій роздільній здатності (600 dpi), що дозволило зберегти найдрібніші штрихові нюанси. Під час сканування було важливо зберегти текстуру паперу та глибину чорного кольору, адже саме вони створюють ефект справжньої гравюри. На цьому етапі виконувалося первинне цифрове коригування — баланс контрасту, очищення ліній від випадкових плям, усунення нерівностей тону.

Далі здійснювався етап трасування та векторизації. За допомогою програм Adobe Illustrator ескізні малюнки було відтрасовано з відповідними налаштуваннями для збереження деталей та щоб уникнути втрати характеру авторського штриха.

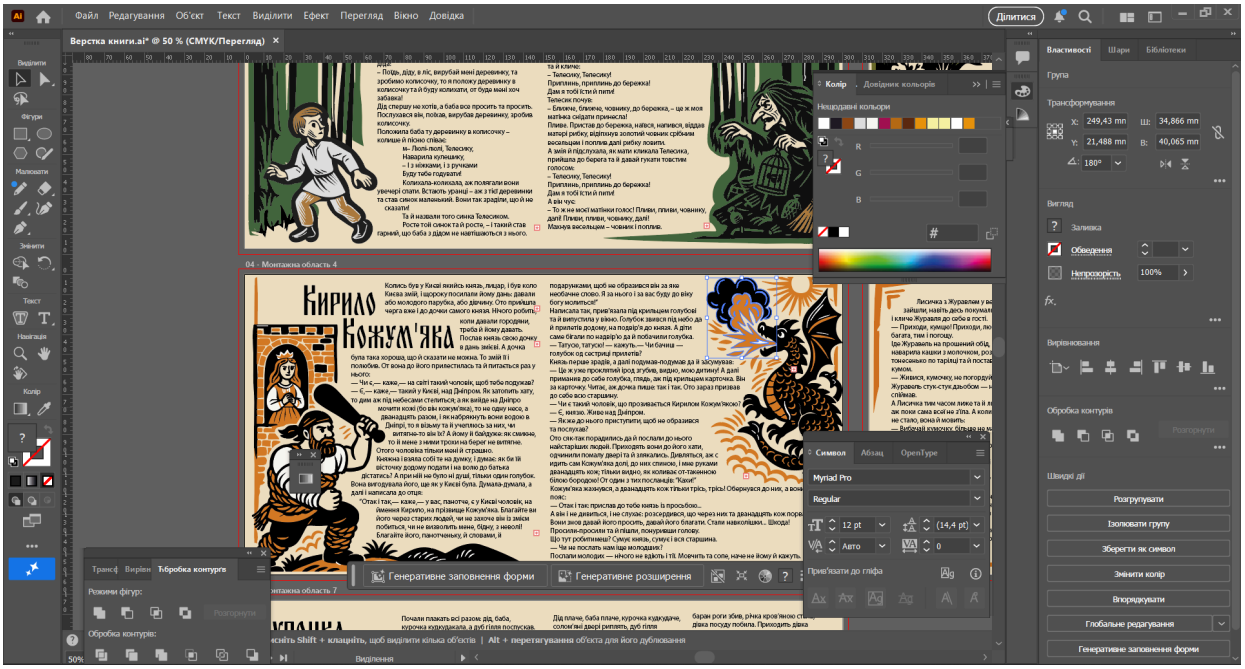


Рисунок 3.2. — Етап зваерстування тексту та ілюстрацій розгортів

Далі здійснювалось подальше опрацювання для якісної векторизації, що дало змогу забезпечити високу якість при масштабуванні та підготовці до друку. У процесі векторизації зберігався ефект гравюрного рельєфу: лінії набували плавності, але зберігали легку нерівність, властиву ручній графіці. В окремих випадках додавалися цифрові «зернисті» текстури, які імітували структуру старовинного друку.

3.3. Образна система та наративна структура

Наративна структура побудована як послідовність сцен, кожна з яких є візуальним етапом подорожі через фольклорний світ. Усі ілюстрації об’єднує спільна емоційна тональність і графічна мова: стримана гравюрна фактура, узагальнені форми, лаконізм композиції, символічна палітра. Усі сюжети зображено у ключові моменти дії, що концентрують емоційний і моральний

зміст казки. При цьому кожна ілюстрація зберігає свою самостійність, але водночас підпорядкована загальній візуальній ритміці циклу — від земного до небесного, від побутового до духовного.

Образна система ілюстрацій до казки «Кирило Кожум’яка» вибудовується навколо героїчного архетипу народного богатиря, тісно пов’язаного з фізичною силою, ремісничою працею та землею. Кирило постає у візуальній традиції як узагальнений образ народного захисника без надмірної індивідуалізації, проте з виразними атрибутами сили масивна постать, акцентовані руки, динамічні пози. Антагоніст змій або чудовисько зазвичай гіперболізований і контрастує з героєм масштабом і формою, що підсилює драматизм протистояння.

Наративна структура ілюстрацій лінійна і послідовна вона відтворює ключові етапи сюжету підготовку героя, кульмінаційний двобій і перемогу, що символізує тріумф людської праці та моральної сили над хаосом. Композиції часто будуються на осьовому протиставленні персонажів, підкреслюючи ідею боротьби як центрального смислового вузла.



Рисунок 3.3. — Розгорт казки «Кирило Кожум’яка»

Ілюстрація до «Івасика-Телесика» відображає тему порятунку, дитячої довіри й чистоти. Постаті побудовані на контрасті: хлопчик — м’який, світлий,

з плавними контурами, відьма — різка, темна, з ламаними лініями. Над сценою пролітають гуси, їхній рух по діагоналі вгору символізує надію, шлях до свободи. Ліс у тлі густий і туманний, що створює відчуття небезпеки, але світло, яке падає згори, підкреслює оптимістичний фінал. Палітра охристо-зелена з м’якими блакитними акцентами.



Рисунок 3.4. — Розгорт казки «Івасика-Телесика»

Образна система ілюстрацій до казки «Пан Коцький» має комічний і гротесковий характер, заснований на контрасті між реальними якостями персонажа та його уявним статусом. Пан Коцький візуально подається як звичайний кіт, інколи навіть кволий або лінивий, але наділений знаками псевдовеличі позами, аксесуарами або перебільшеною увагою з боку інших персонажів. Звірі лісу зображуються у стані страху й підлеглості, що створює сатиричний ефект і підкреслює іронічну природу казки. Наративна структура ілюстрацій циклічна та ситуаційна вона не веде до героїчного фіналу, а розгортається через повторювані сцени непорозуміння і самообману, де кожен новий епізод підсилює комізм попереднього. Таким чином, візуальний наратив працює не на драму, а на висміювання соціальних і психологічних механізмів страху та сліпої віри в авторитет.



Рисунок 3.5. — Розгорт казки «Пан Коцький»

У «Козі-Дерезі» візуально підкреслено конфлікт сили та хитрості. Центральна сцена зображує момент, коли маленький Рак вжали Козу. Контраст масштабів між персонажами формує комічну напругу, а динаміка руху Кози, яка відскакує назад, надає зображенню експресії. Лінії штрихування побудовані по діагоналі, створюючи ефект руху. Кольори природні, з перевагою зеленого та червоного, що символізують зіткнення стихій. У цій ілюстрації проявляється моральна суть народної казки — перемога розуму над грубою силою.



Рисунок 3.6. — Розгорт казки «Коза-Дереза»

Ілюстрація до казки «Лисичка і Журавель» побудована на контрасті двох характерів — хитрості й розсудливості. У центрі композиції Лисичка, що

даремно намагається дістати їжу з вузького глечика, її витягнуте тіло створює напружений вертикальний ритм. Поруч Журавель стоїть спокійно, з легким нахилом голови, ніби з іронією спостерігаючи за її невдачею. Простір хатини, тепле світло з вікна й дерев'яний стіл надають сцені побутової реалістичності, але комічний підтекст і символізм виводять зображення за межі анекдоту. Колірна гама — тепла, з перевагою охристих і червоно-бурих відтінків, що створюють атмосферу народної простоти й морального уроку.



Рисунок 3.7. — Розгорт казки «Лисичка і Журавель»

У сцені «Вовк та семеро козенят» головний акцент зроблено не на жорстокості, а на материнській жертовності. Композиція трикутна: мати-коза в центрі, вовк у нижній частині аркуша, а навколо неї — козенята, що визирають зі схованки. Освітлення м'яке, лівостороннє, утворює ауру турботи й тепла. Коза зображена з мудрим і зосередженим поглядом, її силует лаконічний і світлий. Вовк поданий узагальнено, без натуралізму, щоб уникнути драматизму. Колористика стримана: відтінки сірого, коричневого та білого, що створюють емоційний баланс між небезпекою і добром. У такий спосіб образна система ілюстрації цілеспрямовано адаптована до дитячого сприйняття. Наратив подається через емоційно безпечні візуальні маркери, де загроза лише означена, але не показана прямо. Відсутність сцен насильства компенсується акцентом на

захисній функції матері та відчутті прихистку, що формує у дитини базове відчуття безпеки. Просторове рішення з замкненим колом навколо козенят підсилює ідею дому як захищеного середовища, а м'яка пластика форм і приглушена палітра знижують рівень тривоги. Таким чином, ілюстрація виконує не лише оповідну, а й виховну функцію, спрямовану на формування емпатії, довіри та розуміння морального протиставлення добра і зла без травматичних візуальних образів.



Рисунок 3.8. — Розгорт казки «Вовк та семеро козенят»

Остання ілюстрація — «Курочка Ряба» — завершує цикл мотивом життя, що постійно оновлюється. У центрі композиції — велике золоте яйце, навколо якого зібрані головні персонажі: дід, баба, курочка й мишка. Їхні фігури утворюють коло, що символізує вічність і безперервність буття. Мишка торкається яйця хвостиком — жест мінімальний, але він запускає коло подій, тому композиція передає відчуття тендітної рівноваги. Колористика тепла, світло-охриста із золотими відблисками, що створюють атмосферу домашнього затишку й гармонії.



Рисунок 3.9. — Розгорт казки «Курочка Ряба»

Візуальна наративна структура збірки вибудувана так, що кожна наступна ілюстрація піднімає глядача від земного до небесного рівня. Якщо у «Лисичці і Журавлі» панує побутовий гумор і людська слабкість, то у «Котигорошку» — сила духу, у «Івасику-Телесику» — невинність, у «Козі-Дерезі» — справедливість, у «Вовкові та козенятах» — материнська любов, а у «Курочці Рябі» — філософська тиша кола життя. У такий спосіб сюжетний розвиток перетворюється на духовну подорож, яка відбиває головну ідею «Чумацького шляху» — рух через темряву до світла.

Образна система ілюстрацій поєднує людські й тваринні постаті, природні символи (дерево, зорі, шлях, яйце) та орнаментальні мотиви, що повторюються у різних варіаціях і створюють ритм єдності. Кожна сцена сприймається як частина єдиного космосу, де природа, людина і казка взаємопов'язані. Таким чином, творчий задум ілюстрацій полягає у створенні візуального міфу про шлях української душі, у якому поєднано гравюрну графіку, символічну кольорову систему й архетипічну наративну структуру, що візуально розкриває глибинний сенс народної казки.

ВИСНОВКИ

У процесі дослідження було проаналізовано широкий спектр наукових і мистецтвознавчих джерел, що дозволило систематизувати підходи до розуміння етноестетики, українського орнаменту та народної ілюстрації. Виявлено, що етноестетика як явище поєднує духовно-символічні та художньо-виразові аспекти, формуючи національний код українського візуального мистецтва.

Визначено, що символічна система традиційної культури ґрунтується на знаках-архетипах — сонці, дереві життя, спіралі, ромбі, птахах і тваринах, які несуть міфопоетичне навантаження. Колористична структура українського орнаменту побудована на гармонії червоного, чорного, білого, синього та жовтого кольорів, що відображають природний і духовний баланс. Композиційно етноестетичний код реалізується через ритм, симетрію, повтор і варіацію — принципи, що й сьогодні залишаються універсальними для дизайну.

Проаналізовано візуальні особливості української народної казки як джерела художніх мотивів: її образність побудована на персоніфікації природи, символіці дороги, сонця, води та родового кола. Казка формує морально-етичну систему, у якій художній образ виконує не лише оповідну, а й виховну функцію. Це зумовлює актуальність ілюстрації як засобу передавання глибинних національних смислів через сучасну візуальну мову.

Проведений аналіз сучасних тенденцій у графічному дизайні та книжковій ілюстрації засвідчив, що сучасні художники застосовують три основні підходи до роботи з народним матеріалом: реконструктивний (відтворення традиційної орнаментики), гібридний (поєднання етносимволіки та цифрової техніки) та експериментальний (вільне переосмислення мотивів). Найбільш перспективним для сучасної ілюстрації визначено гібридний напрям, що дозволяє інтегрувати етнокоди в актуальний графічний контекст без втрати автентичності.

Результати опитування цільової аудиторії показали, що більшість респондентів віддають перевагу поєднанню традиційних мотивів з модерними засобами виразності. Серед домінантних очікувань виділено емоційність,

зрозумілість символіки, теплу кольорову гаму та відчуття «живої казковості». Це підтвердило потребу у створенні нового візуального формату, який поєднує етноестетику з сучасною графічною стилістикою.

На основі отриманих результатів розроблено концепцію й створено серію авторських ілюстрацій до збірки «Чумацький шлях». Ілюстрації виконано з урахуванням традиційної української символіки, колористики та композиційних принципів, адаптованих до цифрового середовища. Реалізований проєкт демонструє, що синтез етноестетичних кодів і сучасних графічних технологій здатний формувати нову художню мову, яка актуалізує українську казку для сучасного читача та сприяє збереженню національної візуальної спадщини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Coote J., Shelton A. From Ethnoaesthetics to Art History. *Anthropology, Art, and Aesthetics*. Oxford. Oxford University Press. 2002. DOI : 10.1215/9780822384168-001
2. Harun H. Malaysian folktales An understanding of the motif index of folktales. *Journal of Language and Linguistic Studies,* 17(2) 2021. Pp. 1013-1022 URL: https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1313893.pdf
3. Hjorth L., Sharp K. The art of ethnography: the aesthetics or ethics of participation? *Visual Studies,* 29(2), 2014. Pp. 128-135. http://dx.doi.org/10.1080/1472586X.2014.887261
4. Lee H., van Geert E., Celen E., Marjieh R., van Rijn P., Park M., Jacoby N. Visual and Auditory Aesthetic Preferences Across Cultures. *Cross Cultural Study.* Preprint. 2025. URL: https://arxiv.org/abs/2502.14439.
5. Oliynyk V. Book design in ukraine in the late 20th century. *Eureka: Social and Humanities.* 2017. No 6. P. 52-58. DOI : 10.21303/2504-5571.2017.00501
6. Propp V. Morphology of the Folktale. Second edition. Austin. University of Texas Press. 1970 1928. URL: https://monoskop.org/images/f/f3/Propp_Vladimir_Morphology_of_the_Folktale_2nd_ed.pdf
7. Thompson S. The Folktale. Berkeley. University of California Press. 1977. URL: https://folkmasa.org/yashpeh/The_Folktale.pdf
8. Valeeva A. Ethno Aesthetic Communication in the Context of the Technological Culture of Students in the System of Continuing Education. *Propósitos y Representaciones*. 2021. T. 9. Special Issue 2. e1008. http://dx.doi.org/10.20511/pyr2021.v9nSPE2.1008
9. Van Damme W. Some Notes on Defining Aesthetics in the Anthropological Literature. *Oxford Anthropology Working Papers*. 1991. URL : https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid%3A9770b1dc-26b1-4fa1-8b12-543950887699/files/r37720d95x

10. Wang H. Ван Графічні ілюстрації китайських та українських дитячих книжкових видань кінця хх ст.: інспірації та художні особливості. *Art and Design.* 2024. Вип. 1, С. 98–112. DOI :10.30857/2617-0272.2024.1.9
11. Washburn D. K., Crowe D. W. Symmetries of Culture Theory and Practice of Plane Pattern Analysis. Seattle. University of Washington Press. 1988.
12. Wiseman B. Lévi Strauss Anthropology and Aesthetics. Cambridge. Cambridge University Press. 2009. 32 p. DOI: 10.1017/CBO9780511585883.001
13. Антонович Є. А. Етноренесанси в культурі ХХ ст. та їхні етно дизайнерські виміри. *Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст: збірн. наук. праць.* Полтава: ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2015. Кн.1. С. 7–13.
14. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В. Українське народне декоративне мистецтво : підручник. Київ : Знання, 2012. 342 с.
15. Афанасьєв В.А. Українське радянське мистецтво 1960- 1980-х років (нариси з історії українського мистецтва). Київ : Мистецтво, 1984. 224 с.
16. Бондар І. Етнодизайн як форма збереження образів народного мистецтва в умовах глобалізації. 2020. URL: https://demiurge.knukim.edu.ua/article/view/220078
17. Брянцев О. А., Чемерис Г. Ю., Рашевська А. А. Проектування : методичні рекомендації до практичних занять для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра спеціальності «Дизайн» освітньо-професійної програми «Графічний дизайн». Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2024. 54 с.
18. Брянцева Г., Сеножатська Я. Дизайн і авторські ілюстрації для артбуку збірки пісень «Буйвітер» на етно естетичних засадах. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Вип. 81, том 2, 2024. С. 144–149. DOI 10.24919/2308-4863/81-2-1
19. Грицишина К. С. Проектна діяльність по створенню постерів для поширення туризму по ланшафтах Херсонщини. *Соціальні та екологічні*

технології: актуальні проблеми теорії і практики. Матеріали IX–ої Міжнародної наукової Інтернет - конференції. Мелітополь, 2017. С. 110-113

20. Громнюк А. І., Мигаль С. П. Використання етнічних мотивів у дизайні сучасних інтер'єрів підприємств харчування. *Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції. Кн. 3*: зб. наук. праць / редкол.: гол. ред. М. І. Степаненко, упоряд. і наук. ред. Є. А. Антонович, В. П. Титаренко та ін. Полтава : ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2019. С. 127-131.
21. Гула Є., Журавльова Н., Михайлицький О. Синтез розвитку книжкової графіки та дизайну в Україні. *Культура і сучасність* № 1, 2023. С. 70-75. DOI : 10.32461/2226-0285.1.2023.286784
22. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури : монографія. Харків : ХДАДМ, 2005. 244 с.
23. Даниленко В.Я. Дизайн. Харків: ХДАДМ, 2003. 320 с.
24. Дяченко А. Естетичні складники українського національного стилю формоутворення та декорування. *Українське мистецтвознавство*. 2023. Вип. 13. С. 85-91 DOI : 10.32782/2411-3034-2023-34-11
25. Естетичні та етичні чинники розвитку професійного досвіду викладачів вищих педагогічних навчальних закладів: монографія / Г.І. Сотська, С.О.Соломаха, Н.С. Гомеля, М.П. Вовк, Ю.В. Грищенко, Н.О. Філіпчук, Т.В. Котирло; за ред. С.В. Коновець, М.М. Солдатенко. Київ: ІПООД, 2016. 267 с.
26. Етноестетика в українській художній культурі та у мистецтві. *New Acropolis*. URL: https://newacropolis.org.ua/theses/etnoestetyka-v-ukrainskii-khudozhnii-kulturi-ta-u-mystetstvi-1500792587 (дата звернення: 07 січня 2024).
27. Етноестетика як креативний фактор художньої діяльності. *New Acropolis*. URL:

https://newacropolis.org.ua/theses/etnoestetyka-iak-kreatyvnyi-faktor-khudozhnoi-diialnosti-1500792587 (дата звернення: 07 січня 2024).

28. Зайцева В. І. Українська книжкова графіка першої третини ХХ століття як об’єкт історико-мистецтвознавчих досліджень. *Вісник Львівської національної академії мистецтв.* Вип. 36. С. 223-231.
29. Зайцева В. І. Українське мистецтво книги: шляхи формування і розвитку. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць.* 2021. Вип. 40. С. 51-56. DOI : 10.32461/2226-2180.40.2021.250334.
30. Івашків В. М. Етноестетика навчальний курс. Львів. ЛНУ імені Івана Франка. 2023. https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/02/Etnoestetyka.pdf
31. Кардашов В. М., Чемерис Г. Ю. Етнокультурна спадщина півдня україни–актуальна тематика дослідно-експериментальної роботи та дипломних проектів майбутніх дизайнерів. *Гуцульщина–XXI сторіччя: проблеми та перспективи збереження гірської природи та етнічної культури в гуцульському регіоні українських Карпат в умовах глобалізації.* С. 43-47.
32. Кардашов В. М., Чемерис Г. Ю., Скрєбнєв В. К. Етнічні особливості дизайн-проєктування соціального плакату і рекламної афіші півдня України. *The 4 th International scientific and practical conference «Innovative development of science and education».* ISGT Publishing House, Athens, Greece. 2020. С. 188-194
33. Косів В. М. Національні моделі і глобалізація графічного дизайну другої половини ХХ ст. Дис.… к. мистецтвознав: 05.01.03. Харківська держ. академія дизайну й мистецтв. Харків, 2003.
34. Лагутенко О., Платонова К. Ілюстрації до “Лісової пісні” Лесі Українки в українській книжковій графіці другої половини ХХ століття. *Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.* Вип. 1. С. 56–61. DOI : 10.32782/naoma-bulletin-2024-1-8

35. Михайлова Р. Д., Плисюк Ю. О. Ukrainian ethnic elements in the design of a modern hotel interior origins and features. *Art and Design*. 2020. № 4. С. 58–67. DOI: 10.30857/2617-0272.2019.4.5
36. Народні казки із джерел народної мудрості. Урок української літератури онлайн ресурс. URL: https://ukrlit.net/textbook/ukrlit5/2.html
37. Обуховська Л. Сучасний український етнодизайн інтер'єру стрімка динаміка і світове визнання. *Дизайн середовища*. 2020. Т. 3. № 2. С. 202-220 DOI: 10.31866/2617-7951.3.2.2020.220080
38. Рашевська А. А., Чемерис Г. Ю. Аналіз досвіду формування національно-патріотичної компетентності майбутніх дизайнерів. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. № 53. С. 277-283 DOI: 10.249192308-486353-2-41
39. Рашевська А. Дидактичні основи національно-патріотичної компетентності майбутніх дизайнерів. *Дизайн, візуальне мистецтво та творчість: сучасні тенденції та технології : матеріали II міжнародної науково-практичної конференції* (12 грудня 2023 р.) Запоріжжя: ЗНУ, 2023. Т. 2 С. 73-75. DOI : 10.5281zenodo.10360480
40. Рашевська А. Педагогічні умови формування національно-патріотичної компетентності у майбутніх дизайнерів. *Методологічні та практичні проблеми професійної підготовки акторів і дизайнерів: матеріали VI науково-методичного семінару голов. ред.* : Г. В. Локарєва, Ю. В. Гончаренко. Запоріжжя : ЗНУ, 2024. С. 48-50 URL https:dspace.znu.edu.uajspuihandle1234519875
41. Роїк Ю., Оверчук О. Декоративно прикладне мистецтво як підґрунтя у формуванні компетентностей з етнодизайну кераміки. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2022. № 49 https://aphn-journal.in.ua/archive/49_2022/part_2/24.pdf

42. Савенко М. Казки Південної України як етнографічне джерело. *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету,* (59), С. 137-149. URL: https://visnyk.idgu.edu.ua/index.php/nv/article/view/641
43. Сиваш І. О. Концептуальні засади етнодизайну в Україні. *Вісник НАКККіМ*. 2018. № 3. С. 416-420. URL : https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/147626
44. Скляренко Н., Пекна М. Сучасні тенденції у дизайні української книжкової ілюстрації. *Актуальні проблеми сучасного дизайну : зб. мат. VI міжнар. наук.-пр. конф.,* м. Київ, 25 квітня 2024 р. Т. 2. Київ : КНУТД, 2024. С. 365-368.
45. Українські народні казки збірник. Київ. *Наукова думка*. Електронна версія на Читанка. URL: https://chytanka.com.ua/ebooks/index.php?action=url%2Fview&url_id=1386
46. Храмова-Баранова О., Яковець І. Вплив розвитку графічних технік на мистецтво в Україні. *Історія науки і техніки*, 2018 8(2(13), С. 417-424. DOI : 10.32703/2415-7422-2018-8-2(13)-417-424
47. Чемерис Г. Ю. Етнічний та національний аспект у цифровій ілюстрації в освітній практиці майбутніх дизайнерів. *Методологічні та практичні проблеми професійної підготовки акторів і дизайнерів: зб. мат. V наук.-метод. сем*. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2021. С. 15-17.
48. Чемерис Г. Ю. Проблема розробки інтерактивної дитячої книжки-іграшки для формування пізнавальної та комунікативної активності дитини. *Pedagogy. Contemporary fundamental and applied research: materials from a scientific conference*. 30.07. 2016-31.07. 2016. Сопот, 2016. С. 72-78.
49. Чемерис Г. Ю., Гресик І. С., Рашевська А. А., Потапенко М. В. Методичні рекомендації до проходження виробничої практики для здобувачів ступеня вищої освіти спеціальності «Дизайн» освітньо-професійної програми «Графічний дизайн». Запоріжжя: ЗНУ, 2024. 54 с.

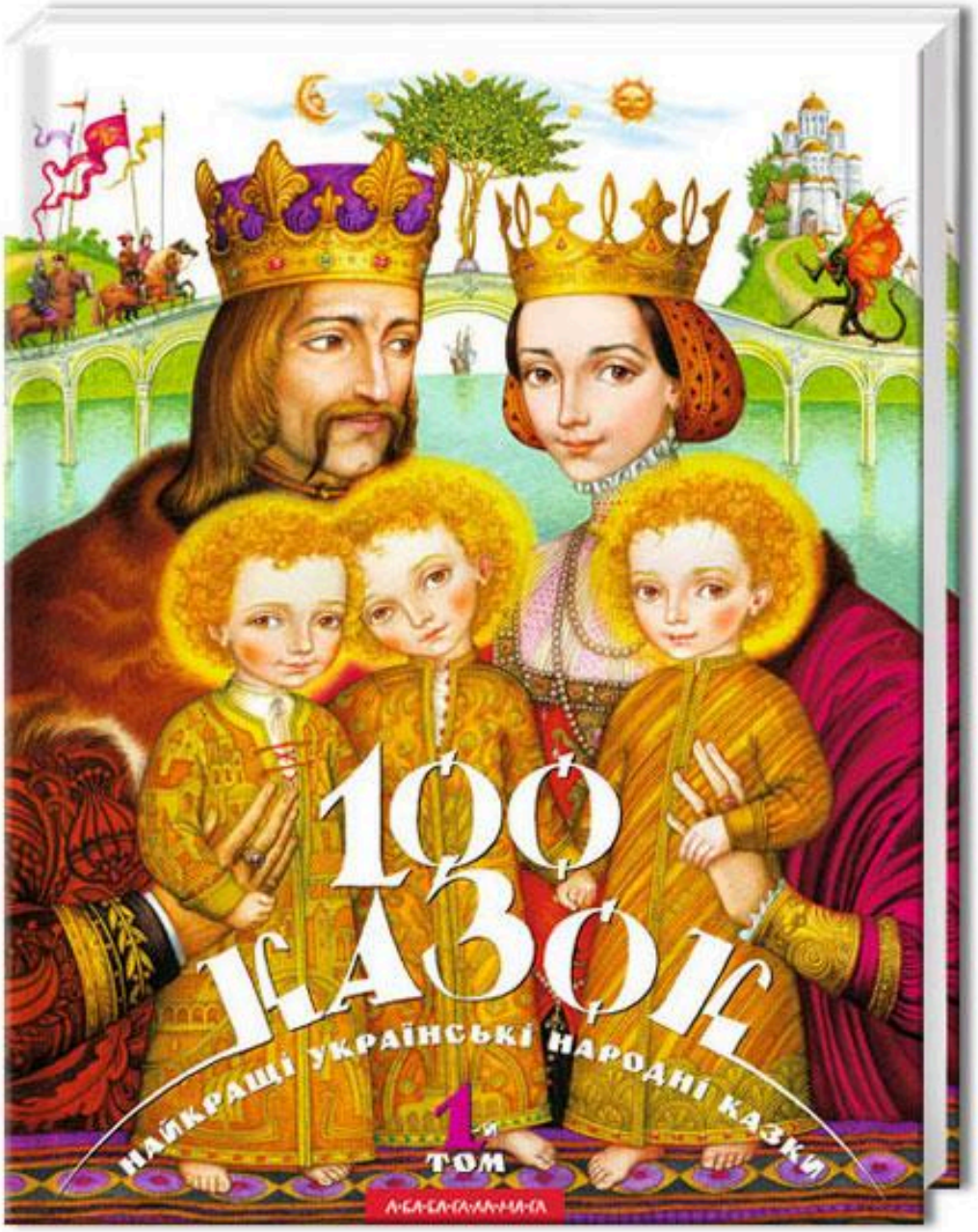
50. Чемерис Г. Ю., Рашевська А. А. Добір доцільних форм та методів та формування національно-патріотичної компетентності майбутніх дизайнерів. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах: зб. наук. пр.* [редкол.: А. В. Сущенко (голов. ред) та ін.]. Запоріжжя: КПУ, 2022. Вип. 221-225 DOI: 10.328401992-5786.2022.83.39

51. Черкесова І. Етнодизайн на Миколаївщині (освітянські аспекти). Становлення і розвиток етнодизайну: український та європейський досвід: *Матеріали І Міжнародної науково-практичної конференції (28–30 жовтня 2010 р.)*. Полтава: Полтавський літератор, 2012. Ч. І. С. 143-148

ДОДАТКИ

Додаток А. Аналіз аналогів та прототипів

Том 1 Один з бестселерів видавництва А-ВА-ВА-НА-LA-МА-НА. Протягом останніх трьох років це наша найпопулярніша кольорова книга в подарунковій упаковці. Це перший том тритомної колекції під назвою «100 казок».







Ілюстрації Владислава Єрко

Ілюстрації Костя Лавро

— Неси, — каже, — поверх дерев!

Сів він — кінь як пошле його, аж земля гуде!

Наздогнали вони братів та повз них — як вихор! От приїжджає він до горя, а там стільки люду! З усього князівства люди зійшлися: хочуть бачити, що то буде — чи доскочить той лицар до князівни. Вже ніхто й не скаче — бачать, що не змога. Всі тільки й чекають на того, який учора замалим не доскочив. А князівна, як сонце — пишна та гарна — високо-високо сяє.

Коли це враз приїжджає найменший брат. Як вихор між людьми промчав — та вгору! Скочив — до князівни доскочив — перстень з руки зняв — та й назад!

Люди в крик: «Хто це? Хто це?» Всі питаються, і ніхто не знає.

А він не спинився та й зник з очей. Поїхав на своє поле, пустив коня, а сам погнав свиню додому. Перстень одяг на палець і ганчіркою зав'язав, щоб не видно було.

Приходить додому, а там брати вихваляються:

— Таки доскочив! Ото лицар!

— А може, то я? — каже найменший.

Брати гніваються, глузують:

— Чи не загубив ти при свині й останнього розуму, дурню!

От другого дня наказ від князя, щоб зібралися до нього всі — і старі, й малі. Брати й не хотіли б найменшого з собою взяти, та нічого не вдієш — звелено ж!

От зібралися всі у князя, а там столи понакривані й їжі всякої-превсякої. Князь почав пригощати людей медом і вином, а наостанку частувала всіх князівна. Частувала, частувала, підійшла й до найменшого брата. Той бере чарку лівою рукою.

— А правою чому ж не береш? — питає вона.

— Та збив палець, — каже.

— Ану, покажи!

Він як розв'язав палець — аж той перстень і засяяв!

Князівна аж руками сплеснула:

— Це ж, — каже, — він! Як же я тебе шукала!..

Каже хлопець:

— Зажди хвильку, князівно.

От відійшов, покликав коня. Коли як біжить — іскри з очей так і сиплються. Зазирнув він коневі в праве вухо, та став такий з нього лицар, як сонце.

Прийшли вони до князя. Князь — нічого робити — віддав за нього князівну. Звінчали їх та такий бенкет учинили!

А старші брати сидять за столами та тільки очима лупають...

І я там був, мед-вино пив: по бороді текло, а в рот не попадало.



Ілюстрації Катерини Штанко

Припела босорканя чорного коня, принесла міхи та й повела чоловіка до підземної комори. А там чого тільки не було: всіляке дороге вбрання — чоловіче й жіноче; їжа, пиття, яке душа забажає, гроші золоті й срібні, коштовне каміння...

Каже босорканя:

— Ну, дорогий мій господарю, це все твоє й моє. Пакуй у міхи та й повеземо до твоєї хати.

Насипали золота, срібла, діамантів, напакували дорогої одежі, а зверху поклали їжу й пиття. Міхи звалили на коня й рушили в дорогу.

Їхали цілу ніч. Коли розвиднялося, були вже на краю лісу.

Каже босорканя:

— Не квапся, чоловічечку! Розпрягай *тайтоша*! й спочинемо тут на *мурашці*! зеленій.

Чоловік спинив коня, розв'язали міхи та й почали пригощатися.

— Їж, дорогий мій, їж! — припрошує баба і вибирає йому найсмачніше.

Але чоловікові було не до їжі й не до пиття. Усе думав, як би позбутися біди! А босорканя наїлася, випила одну плящину вина, другу — й ляпнулася: спи'яніла й заснула.

Чоловікові не треба було більше: поплював у руки, гупнув бабу обухом по залізному носі, аж той переламався, а сам на коня — та й драла!

Але ніс від удару так загудів, що почули аж у пеклі.

— Го-го-го-о! — закричав чорт. — Мойй мамі хтось ніс переламав!.. Треба його схопити! — і тут-таки вискочив з пекла.

Догнав він чоловіка аж тоді, коли той уже завертав до себе в двір.

— Злодію! Розбишако! — крикнув чорт. — Далі тобі не жити!

— Пусти! — кричить чоловік. — Це вже моє подвір'я! Тут я господар!

Але чорт і далі тягнув чоловіка. На крик вибігли діти: худі, обдерті, розпатлані, брудні. Зачали репетувати:

— Йой! йой! Наш татко привів нам *дідька*! Обдеремо його, а зі шкури пошиємо постоли!

— Будемо мати й м'ясо!

— А з чортових рогів зробимо *трембіти*!

Чорт перелякався й почав проситися:

— Пусти мене, чоловіче! Ніколи більше не буду тобі шкодити!

— Не пущу! — каже чоловік. — Нехай мої діти не будуть голодні!

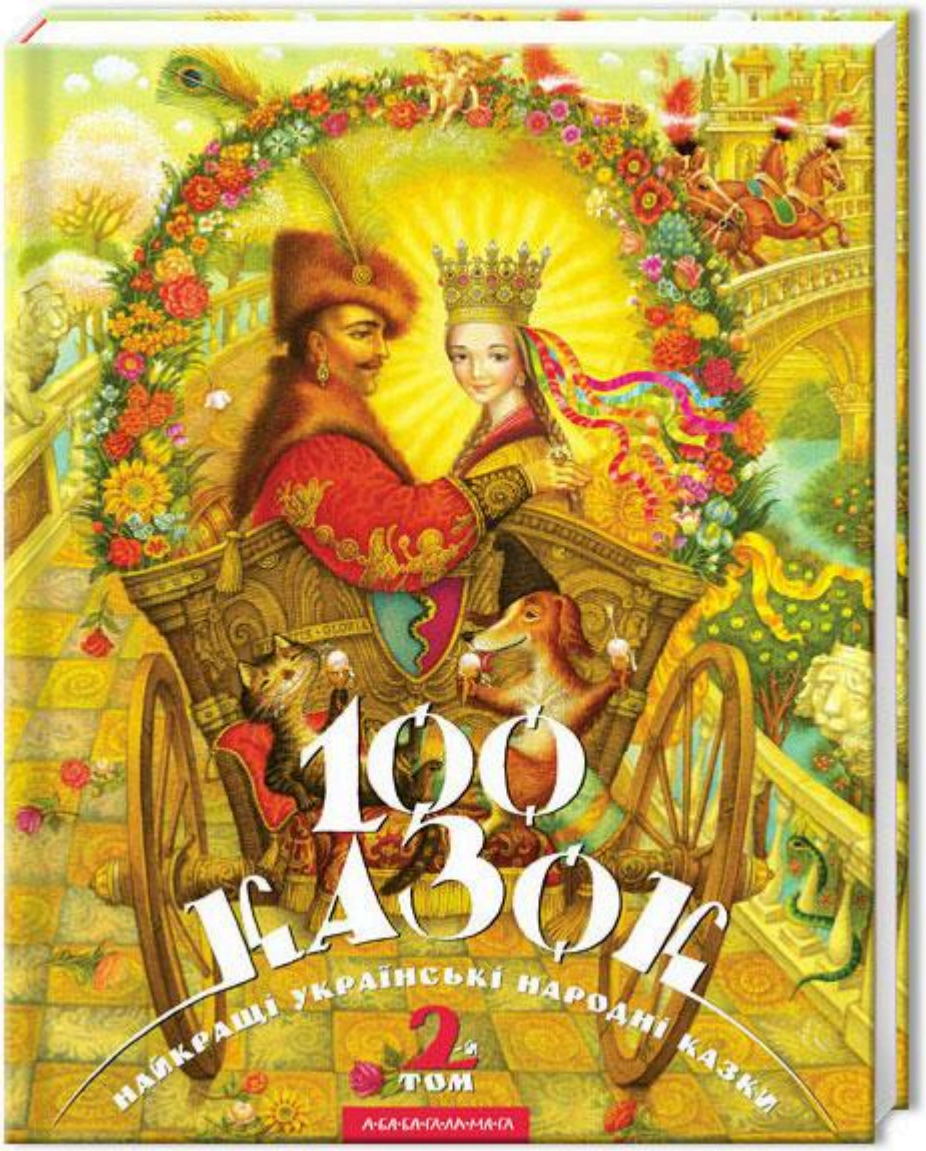
Та чорт таки вирвався. Схопив свою матір і скочив з нею просто в пекло.

А чоловік завів коня з міхами у двір, і з того дня так забагатів, що не було такого багача в цілій околиці.



Ілюстрації Владислава Єрка

Том 2 «100 казок, том 2» — друга книга з тритомної колекції найкращих українських народних казок, ілюстрованих провідними українськими художниками.



ВІД УПОРЯДНИКА

То ось вам,
любі мої дітки, і другий том
«100 казок». А з ним і новина: за три роки
ми сподіваємося підготувати ще й третій том.
І вже як тоді це таки й справді буде СТО КАЗОК.
А тепер уявіть, що всі ці казки ми подали в одній
книжці — хто б із малят її підняв? — хіба якесь гулліверенятко.
Отже, всі наші 100 КАЗОК прийдуть до вас у трьох томах.
Пам'ятаєте — перша книжка «100 казок» починалася з «Курочки
ряби», а закінчувалася «Яйцем-райцем», і всі прикінцеві малюнки
теж були у формі яйця. Другий том починається казкою «Коло-
бок» («Зайчикова кашка» — то, радше, такий собі «казковий
вершик»), а закінчується «Котигорошком», тобто круглим почи-
нається і закінчується. А отже, й не дивно, що прикінцеві
малюнки тепер мають форму кола. Далі буде ще
цікавіше. Тож до зустрічі у третьому томі!
Передмовці кінець, а хто її не читав,
той теж молодець.



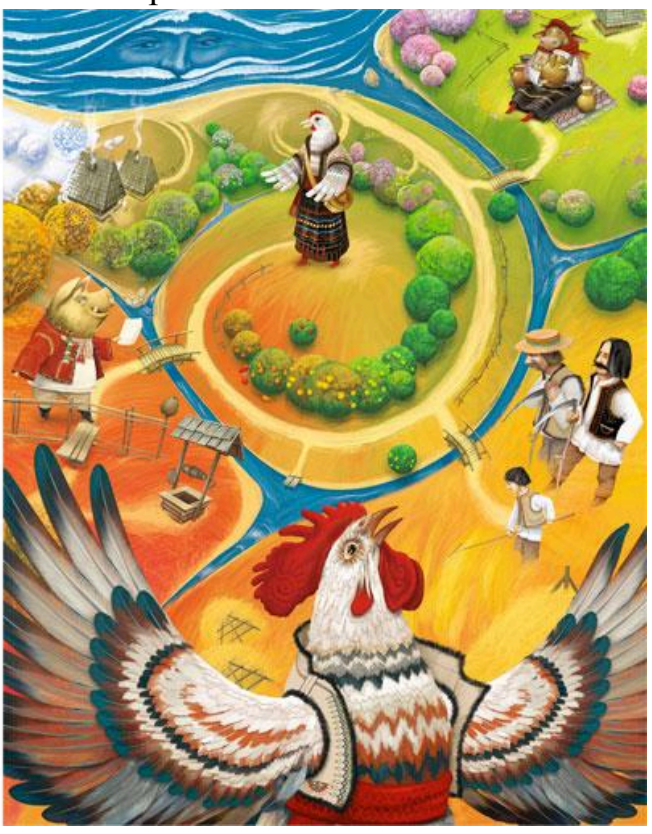
ЗАЙЧИКОВА КАШКА

Розкажу вам, діти, казку:
приніс зайчик дровець в'язку.
Поколов їх
дрібненько,
зварив кашку
швиденько.
Кашка була
солодка,
моя казка
коротка.
А хто хоче
довшу казку,
той з'їдає
усю кашку!

Ілюстрації Костя Лавро

ПІВНИК І КУРОЧКА

Жили собі півник і курочка.
Якось пішли вони гребтися на сміттячко.
От півник дзьобнув камінчик
і вдавився.
Заплакала курочка
та й біжить до своєї сестрички:
— Уже мого півника нема!
— А що з твоїм півником? — питає сестричка.
— Камінцем подавився!
Каже сестричка:
— Не плач, а краще біжи до моря.
Попросиш у нього води,
даш її півникові —
він і оживе.
Курочка побігла до моря:
— Море, море, дай мені води!
— Нащо тобі вода? — питає море.
— Півникові!
— А нащо півникові?
— Бо він подавився!
Море й каже:
— Іди принеси мені молока, тоді я дам тобі води.
Курочка побігла до корівки:
— Корівко, корівко, дай мені молока!
— Нащо тобі молоко? — питає корівка.
— Морю.
— А нащо морю?
— Щоб море дало води.
— А нащо вода?
— Бо півник подавився!
Каже корівка:
— Іди принеси мені сіна, а я дам тобі молока.
Курочка побігла до косарика:
— Косарику, косарику! Дайте мені трохи сіна!



Ілюстрації Інокентія Коршунова



ЯК ІВАН ЦАРЯ ПЕРЕБРЕХАВ

Мав один цар красну дочку та й надумав заміж її віддати. На увесь край проголосив, що дасть царівну за найщирішого брехуна.

А в одного чоловіка було три сини. Старший, що вважав себе дуже мудрим, сказав до своїх братів:

— Царівна буде моя, бо я можу найкраще брехати.

Прийшов він до царя, а там брехунів видимо-невидимо. Входить один за одним до покоїв і виходить засмучені.

Дійшла черга й до нього.

Ввійшов, а цар з порога попереджає:

— Міркуй, небоже! Бо як добре не збрешеш, дістанеш п'ятдесят палиць.

От вислухав цар хлопцеву брехню та й каже:

— Таке цілком могло статися. Підставляй гузно.

Вернувся хлопець додому, а батько й питає:

— Ну, коли будемо, сину, весілля твоє з царівною гуляти?

— Ох, — жаліється хлопець, — не будемо, бо найбільший брехун — то цар.

Вирішив спробувати щастя й середульший син. Але й він заробив п'ятдесят палиць.

Коли це наймолодший Іван, якого брати вважали не сповна розуму, і собі проситься до царя.

— Куди ти, дурню, підеш? — не пускають його брати. — Тільки ганьбу нам принесеш.

Не послухався Іван та й пішов. Заходить до покоїв, а цар наказує:

— Бреши, хлопче! Але бреши добре, як не хочеш п'ятдесят палиць дістати!

— Я так збрешу, — каже Іван, — що ти, царю, підеш свиней пасти.

Цар ледве стримав гнів.

— Бреши, бреши, — каже. — Але царівна не буде твоя, як я розсерджуся.

— Нас троє братів, а четвертий, наймолодший, наш тато, — почав оповідати Іван. — Маємо велике поле. Надумали ми його пшеницю посіяти. Навозили гною та й розкидали по землі. Навесні сніг розтанув — бачимо, а ми погноїли чуже поле. Взяли ми ту ниву за всі чотири краї, перенесли її та й висипали з неї гній на своє.

Цар схвалив:

— Може, може таке бути!

— Посіяли ми на тій ниві пшеницю, — розказує далі хлопець. — І виросли з неї високі дуби — такі, що аж до хмар сягають. Покосили ми ті дуби, а жолуді склали в скирти. Накупив тато багато свиней — більше, як у преспітлого царя.

— А за що він міг купити більше свиней, як у мене? — заперечив цар.

Та хлопець не розгубився:

— Не знаєш ти, царю, як бідний уміє хазяйнувати. Він годує вощі, а відтак продає їх панам за великі гроші. Так і ми робили.

— Ну... і таке може бути, — видавив із себе цар. — Але до свиней ще й свинарів треба.

— Правду кажете, — мовить Іван. — Не могли ми самі свині доглядати і найняли вашого тата за свинаря.

Як закінчить цар:

— Брешеш! Мій тато царював, він з царської сім'ї!..

Та й замовк. Зганьбився, що простий Іван його перебрехав.

Не хотілося цареві віддавати дочку за Івана, але не міг відмовитися від свого царського слова і наказав гуляти весілля.

Івана скупали в царській купелі, вбрали в царську одежу — то такий з нього красень, що й не сказати!

Відгуляли весілля і став Іван царем у тій державі. Може, й дотепер царює, як не вмер.

Ілюстрації Вікторії Пальчун

— Котра?

— Ота, що догоряє, — відповіла Смерть.

— А коли вона догорить — що буде зі мною? — запитав Василь.

— Тоді вмреш.

Василь засмутився...

А далі штурхнув Смерть у бік та й попросив:

— Будь добра, засвіти мені замість недогарка велику свічку.

— Ніколи в світі цього не зроблю! — сказала Смерть сердито. — Хто народився, той мусить і вмерти. На все свій час...

Василь прийшов додому блідий і зажурений.

Довго мовчав, а далі й каже:

— Моя свічка уже догоряє.

— А чи не можна замінити її на іншу? — запитала жінка крізь сльози.

— Я просив, та Смерть і слухати не хоче.

Жінка почала голосити на всю хату.

— Сиди тихо, жінко. Я не боюся Смерті. Щось придумаю.

Три дні й три ночі Василь не спав і крихти в рот не брав.

Усе думав і думав.

А на четвертий день устав, засукав рукави і взявся майструвати незвичайне ліжко, що крутилося на місці.

Коли заслаб, ліг на своє хитре ліжко.

Глип — Смерть стоїть у головах.

«Прийшла, псяюра!» — подумав Василь і повернув ліжко.

Смерть опинилася в ногах.

Постояла трохи й знову пішла в голови.

Василь далі — круть! — своїм ліжком.

Смерть почала його просити:

— Умри, Василю, бо вже настав твій час. Люди будуть сміятися з мене.

— Нема дурних, я вмру тоді, коли сам схочу. Іди до дідька, не суши мені голови!

— Добре, але знай: я більше не прийду! — образилася Смерть та й пішла з хати.

А Василь підвівся з ліжка живий і здоровий.

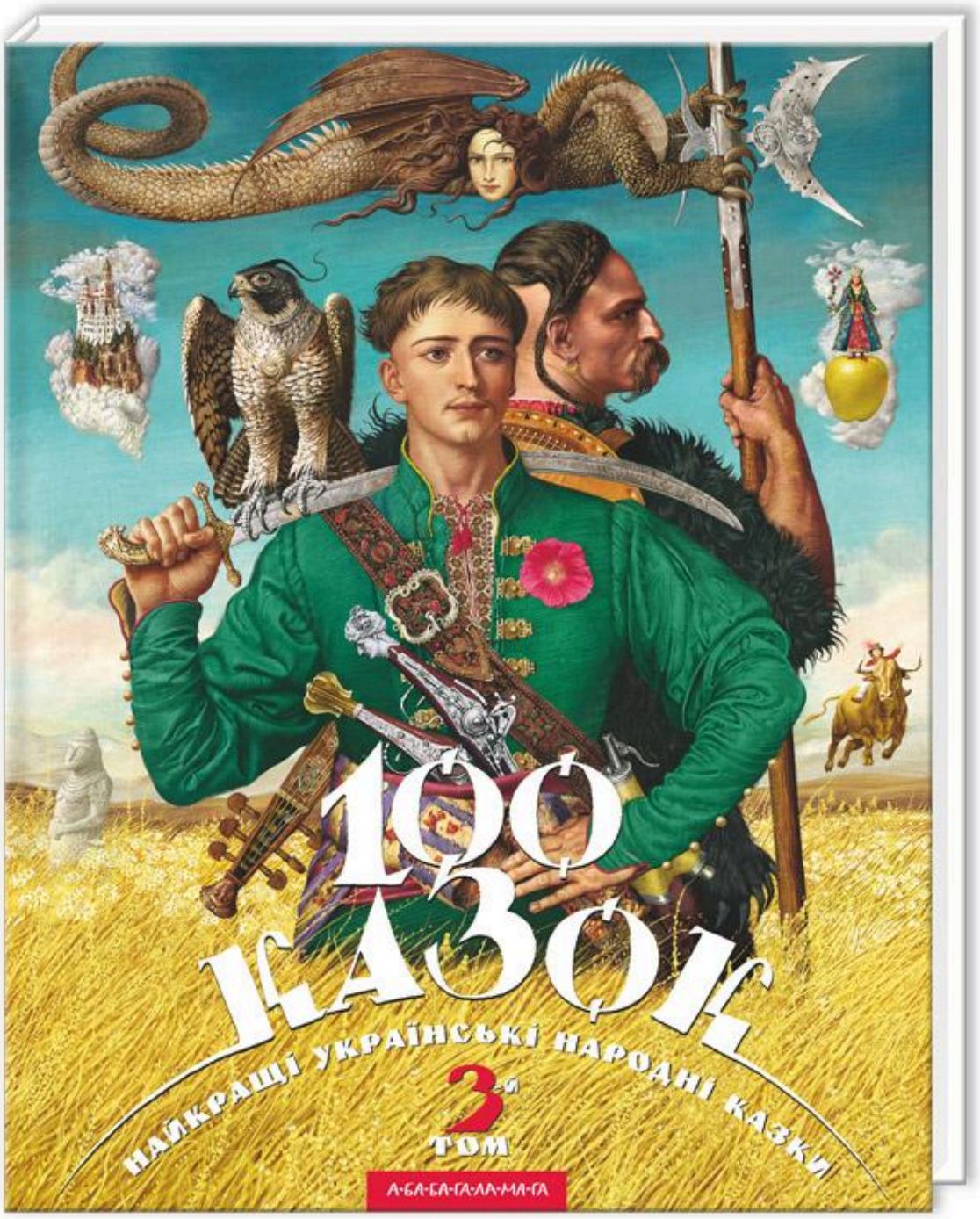
І прозвали його відтоді Невмираком.

Може, він ще й донині ходить нашими селами й містами і робить людям добро.



Ілюстрації Владислава Єрко

Том 3 тритомної колекції під назвою «100 казок». Обкладинка «100 казок, том 3» — це остання книга з тритомної збірки найкращих українських народних казок, під редакцією Івана Малковича, з ілюстраціями провідних українських художників. «100 казок» — одна з центральних кольорових видань видавництва «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА». Загальний тираж перших двох томів становить майже 130 000 примірників.



СОНЦЕ, МОРОЗ І ВІТЕР

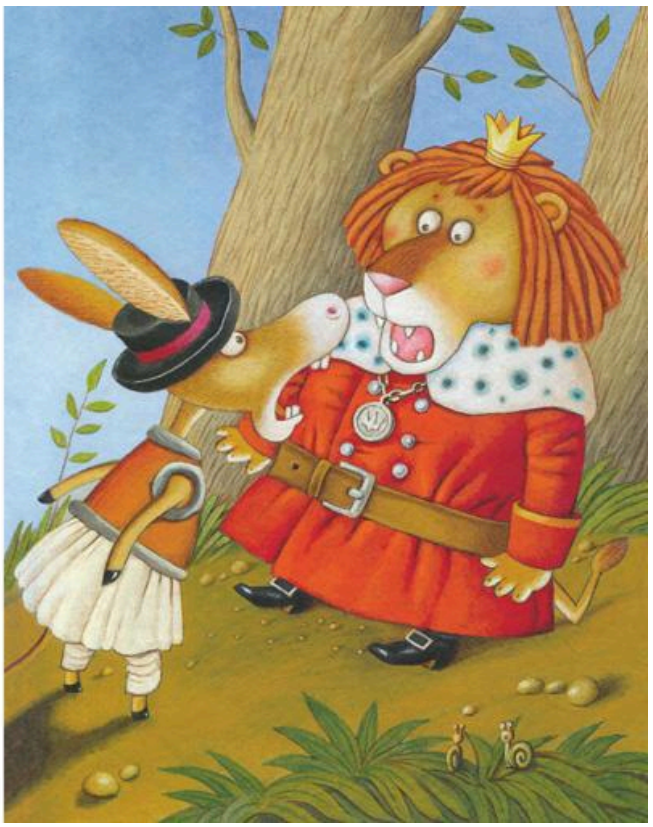
Раз ішли собі Сонце, Мороз і Вітер битим шляхом і зустріли чоловіка.
Глянув той чоловік на них та й каже:
— Доброго здоров'я!
Та й пішов собі.
Стали вони між собою сперечатися: кому він сказав «доброго здоров'я» — чи на всіх, чи, може, кому одному?
Вернулися, доганяють його й питаються:
— Кому з нас, чоловіче, ти доброго здоров'я побажав?
А він:
— А ви хто такі будете?
Один каже:
— Я — Сонце.
Другий:
— Я — Мороз.
Третій:
— А я — Вітер.
— Ну, то я цьому губатому — Вітрові — сказав.
Повернулися вони і йдуть собі.
От Сонце й каже:
— Я його в жнива спалю!
А Вітер:
— Не спалиш, бо я повію холодом і буду його холодити.
А Мороз теж нахваляється:
— Я його взимку заморожу!
А Вітер:
— А коли ти, Морозе, морозитимеш, то я ані війну — от він і не замерзне.
У жнива вийшов той чоловік у поле, а Сонце пече, як вогонь! Коли це дмухнув холодний вітер-сіверко — де й спека поділася!
Взимку їде чоловік у ліс по дрова, а там такий Мороз! Аж тріщить! Коли як Вітер — шусть! — і вщух, ані шелесне. От той чоловік і не змерз.
От як Вітер захистив чоловіка від Сонця й Морозу.



Ілюстрації Інокентія Коршунова

ЛЕВ І ОСЕЛ, ЩО ВДАВАВ ЦАРЯ

Мав чоловік осла. І той осел став старий, і дуже йому надокучило у господаря нагайок набиратися. Покинув він його та й пішов у ліс жити. І так собі ходив, набувався і не хотів ліпшого життя, як у лісі.
Але по лісі ходив лев. І осел як побачив здалека лева, то нестямився і відразу впав на землю як неживий.
Та поки лев надійшов, осел собі роздумав, що́ має робити.
От приходить лев та й питає:
— Що ти таке?
— А ти що? — питає осел.
— Я — цар над усіма звірами.
— О! То ти, — каже осел,— брешеш.
— Та як ти смієш таке казати?! — заревів лев.
— Чому ж це я брешу? — питає осел.
— Бо ти неправду кажеш, адже цар — я.
— А то ж відколи ти цар? — питає лев. — Усі знають, що зроду-віку я цар над усіма звірами!
— Ну, коли це правда, — каже осел, — то ти мусиш мати якусь відзнаку.
— Ну, а ти маєш? — уже легше питає лев.
— Та певно, що маю, — каже осел і поволеньки встає, бо він говорив з левом лежачи.
Підіймає він задню ногу, де акурат була нова підкова прибита, та й каже:
— Бачиш? Оце моя царська печатка.
«Мабуть, він таки справді цар», — подумав лев, і дуже йому встидно стало. Але надумав зробити з ослом ще одну річ.
— Знаєш, — каже, — що? Тепер зробім ще таке: хто за годину більше звірів наловить, той і буде царем.
От розійшлися вони.
Лев пішов у ліс і зараз — там зайця, там сарну, там цапа — наловив, мабуть, штук із десять.
А хитрий ослисько пішов на велику галяву серед лісу і там простягся, мов неживий: очі вивалив, вуха опустив, ноги розкинув — здох та й решта.
Птахи, сороки, ворони позлітались роєм до нього. Зачали його дзьобати. Але осел так вправно їх по одній та по дві бив, що птахи навіть не зауважили, що їх стає дедалі менше й менше.



Ілюстрації Костя Лавро



ОЛЯНКА, АБО ДЕРЕВ'ЯНЕ ЧУДО

Був, де не був, на світі один пан. Як умирала його дружина, то попросила перед смертю, щоб він оженився лише з тією, котрій підійде на четвертий палець її весільний перстень.

От ходить пан по світу, міряє жінкам і дівчатам той перстень, але нікому не підходить. А той пан мав дуже красну небогу на ім'я Олянка. Заклинав її та й каже:

— А дай-но свій палець — може, тобі підійде?

Надягає їй перстень — а він і підійшов.

— Ну, — каже, — тепер мусиш мені за жону бути.

А молоденька небога: ні і ні. Не хотіла йти за свого старого вуйка* — боялася гріха. Та він не відступав — дуже й дуже напирав на неї.

Бачить Олянка, що так просто не відкрутиться від нього, та й каже:

— Добре, піду я вам за жону, але мусите мені справити таку сукню, щоб була, як зорі.

Дістав він їй таку сукню, як зорі. Але вона й тепер не хотіла за нього. А він дуже натискає, що таки мусить.

— Добре, — каже Олянка. — Справте мені ще таку сукню, як місяць.

Справив їй і таку. А вона й далі не хоче йти до шлюбу.

— Ще справте мені таку сукню, як сонце, — каже.

Справив і таку. А наостанок попрохала собі ще й дерев'яну сукню зробити. Зчудувався стрий, але зробив їй і таку.

Бачить Олянка, що інакше не буде — пішла до одного покою й зачала дуже молитися, щоб земля її прикрила, бо ніяк вона не хотіла йти за свого старого родича. Молиться вона у тій хатці, молиться. А він її кличе:

— Олянко, Олянко, ходи, бо вже в церкві перший раз дзвонять!

— Зачекайте трошки, я пов'язуюся.

А вона вже по коліна в землі була. Земля вже її приймала.

І знов загойкує* вуйко на неї:

— Олянко, Олянко, ходи, бо вже другий раз дзвонять!

— Чекайте, най собі панчохи підв'яжу.

А вона вже по пояс у землі була.

Загойкує на неї і втрете:

— Олянко, Олянко, ходи, бо вже третій раз дзвонить.

— Зачекайте ще трошки, най уберу коралі.

А вона вже по плечі в землі була.

Ілюстрації Катерини Штанко



ЯКУ КАРУ ПРИДУМАВ ЧОЛОВІК ВОВКОВІ

Була собі одна пара: муж і жона. Жона була дуже джанґлі́ва* і все сварилася зі своїм чоловіком.

На біду прийшов вовк і з'їв чотири вівці з кошари. Чоловік уже й боявся жоні те вповісти, бо знав, що біда буде його вечеря. Але й утаїти ніяк того не міг.

І так він смиренно каже до жінки:

— Ой, жо́нко, недобре в нас сталося.

— А що, а що? — питає жона.

— Я тобі сказав би, але ти будеш люта.

— Та що там? Кажи вже!

От чоловік і каже:

— Та прийшов вовк у кошару і з'їв чотири вівці.

— А бодай би ти, га́здо, був сам пропав! Отакий ти в мене газда*! Навіть кошару добре не загородиш, не те що!.. Готова праця пропала!

А чоловік на те:

— Цить, жонко, ми це перебудемо! Де худоба, там і шкода.

Пішов до сусіди й позичив таке залізо, що ним вовків ловлять. Поклав залізо на те місце, куди вовк зайшов, і лишив там на ніч.

Вранці прийшов, дивиться — є! — попався вовк у залізо.

Дуже врадувався газда́, скоренько біжить до жони:

— Ой, жонко! Я би тобі щось мовив, але не таке, як учора!

— Ну, що там такого? Вічно ти мені якоїсь дурної новини приказуєш!

— Ану ж слухай: я зловив того вовка, що наші вівці поїв!

Пішла жона, уздріла вовка в капкані та й каже:

— Хвала Богові, що ти його зловив. Тепер знаєш що? Тепер придумай таку йому кару, щоб жив — і вічно мучився!

Чоловік каже:

— Та що б його таке придумати? Коли йому їсти не дам — здохне з голоду, скоро здохне. Коли його бити буду — то здохне од моєї биткы.

А жона:

— Що мені до того!.. Даю тобі три дні: придумай таку кару, як я сказала!

Газда пішов та й так собі міркує: «Та чи треба комусь гіршої кари, як моя... Відколи оженився, то все бідую. То краще буде, як я й вовка оженю!».

Та й оженив вовка з своєю жоною.

Ілюстрації Віктора Гаркуші

ЗОЛОТЕ ВІЙСЬКО

Жив у горах один коваль: коні кував, вози робив, плуги ладив. Жінка його вере́ти ткала та все випускала їхню гуску пасти.

От піде собі гуска, і цілий день нема її та й нема. Аж надвечір приходять додому.

От якось випустила жінка ту гуску, а коваль — за нею: «Ану ж, — думає, — піду подивлюся, куди вона ходить».

Покинув кузню та й пішов за гускою.

Приходить гуска під гору, а там — діра. От гуска й зайшла в ту діру.

Коваль — за нею. Заліз у діру — дивиться, а там такі довгі золоті галереї, як у королівських палацах! А повздовж галерей військо золоте стоїть!..

З великого дива коваль аж закляк на місці. Далі випростався на рівні ноги, але не міг іти далі.

— Ти чого сюди прийшов? — питають його.

— Я йшов назирці за гускою, — відповідає коваль, — хотів достежити, куди вона цілий день ходить. От вона й привела мене сюди.

Виступили наперед два воякй і відвели його до короля.

Сидить король, а сива-сива його борода обвита у кілька разів довкола стола.

Питає король:

— Ти хто?

— Я — коваль.

— Слухай, коваль: ти не вийдеш звідси на білий світ, доки не перекуєш нам усі коні.

І лишився коваль у тій горі, і кував їм коні довгі роки, і не було ліку тим коням.

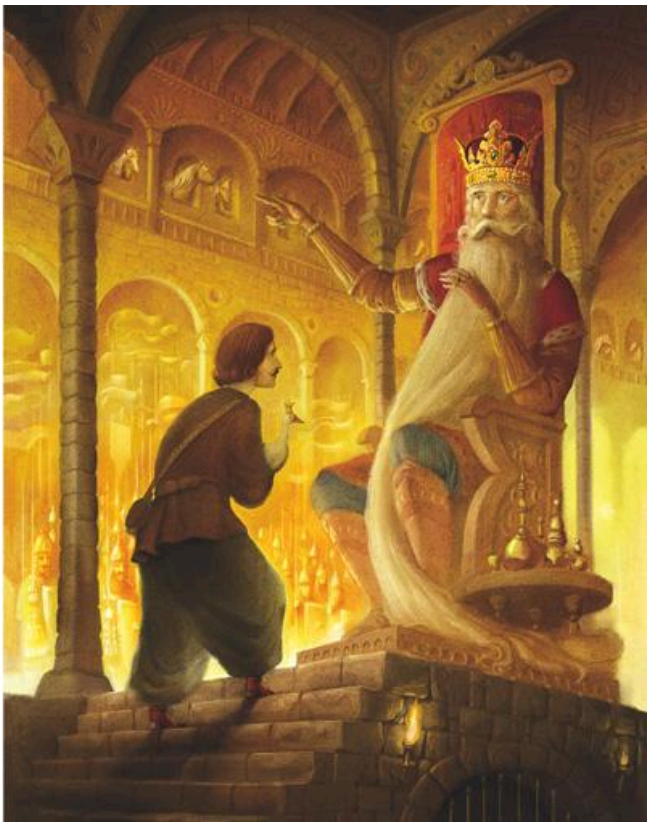
А як перекував усі коні срібними підковами, вивели його воякй на білий світ. І вийшов він з тої гори білий-білий, як молоко.

А як виходив, мовив до нього король:

— Коли моя борода обвʼється дванадцять разів довкола стола, тоді вийду я зі своїм золотим зачарованим військом на білий світ. І буду королювати, і мир настане всюди, і ніде в світі не буде ліпше, як у нашій землі.

Вклонився коваль королю, вернувся на свій двір, але нікого й нічого там не застав. Лиш сива гуска сиділа на тому місці, де колись була кузня.

Коли гуска встала з гнізда, коваль побачив там золоте яйце. За те яйце збудував він собі нову кузню і доживав там свого віку. Та все визирав того війська золотого. І гуска разом з ним.



Ілюстрації Івана Сулими

Ілюстрації до радянського видання казки Івана Франка «Лисиця Микита», виконані відомою українською художницею-графіком Софією Караффою-Корбут у 1970-х роках.















ПІСНЯ ДВАНАДЦЯТА

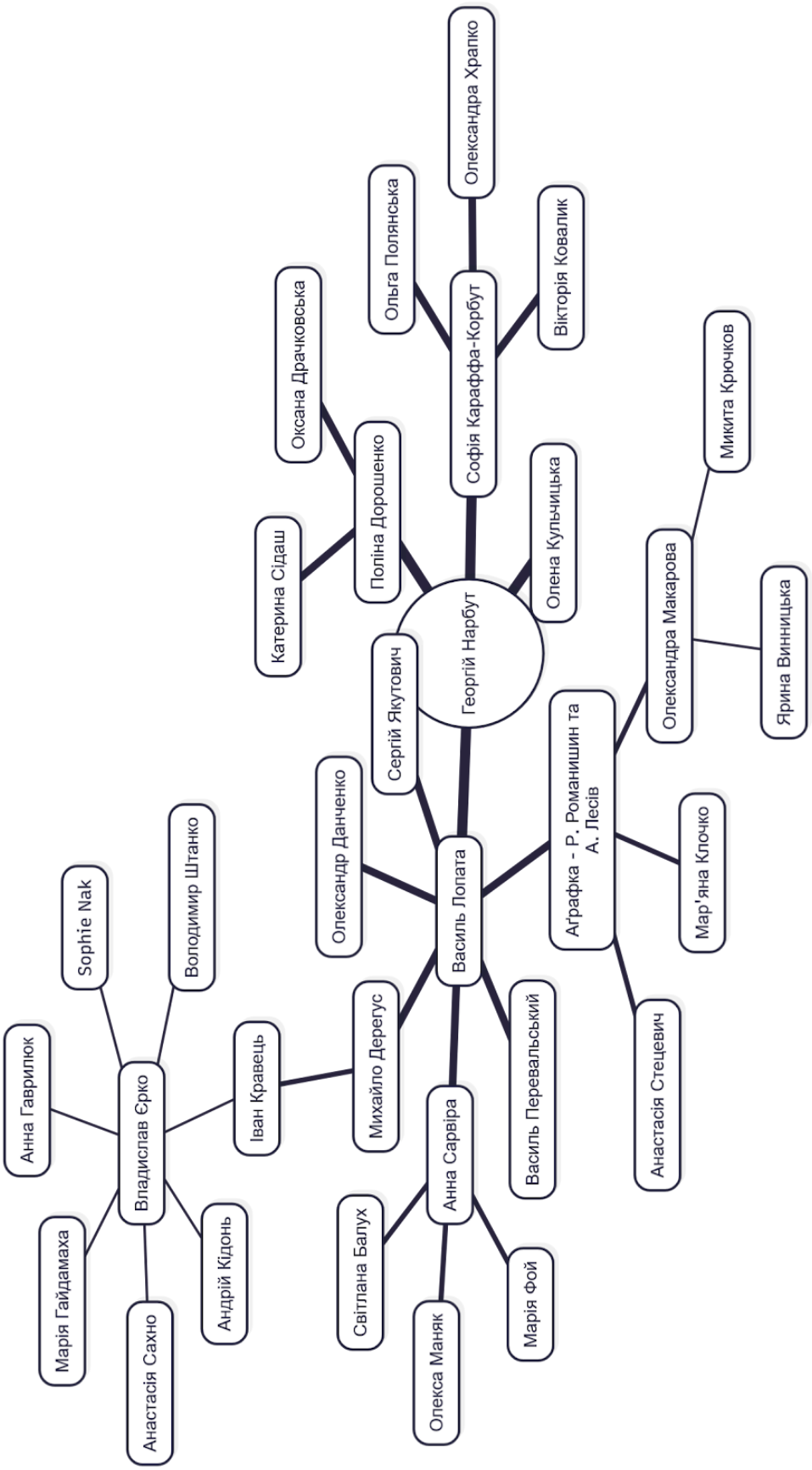
Рано сонечко схопилось,
У росі перлистій вмилось
І сміється, не пече...
Лис Микита спав любенько,
Раптом хтось його тихенько
Ледь поторсав за плече:

Графіка Г. Нарбута





Додаток Б. Візуалізація еволюції української книжкової ілюстрації у вигляді інтегрального «родоводу»





ЖУЧКОВ СВЯТОСЛАВ. ІНТЕГРАЦІЯ ЕТНО-ЕСТЕТИЧНИХ МОТИВІВ У РОЗРОБЦІ АВТОРСЬКОЇ ІЛЮСТРАЦІЙ ДЛЯ ЗБІРКИ НАРОДНИХ КАЗОК «ЧУМАЦЬКИЙ ШЛЯХ». 2025
Кваліфікаційна робота магістра. Наук. кер: доцент Ірина Гросик
ZHUCHKOV SVIATOSLAV. INTEGRATION OF ETHNO-AESTHETIC MOTIFS IN THE DEVELOPMENT OF THE AUTHOR'S ILLUSTRATION FOR THE COLLECTION OF "MILKY WAY" FOLK TALES. 2025
Master's qualifyin work. Scientific advisor: Associate Professor Iryna Grosyk