Міністерство освіти і науки України
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка
Факультет педагогічної освіти і мистецтва
Кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва

Кваліфікаційна робота
на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»
з теми: **«МЕТОДИКА ВПРОВАДЖЕННЯ У НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС ЗАВДАНЬ З ВИКОРИСТАННЯ НЕТРАДИЦІЙНИХ МАТЕРІАЛІВ У ТЕХНІЦІ АСАМБЛЯЖ»**

Виконала: здобувачка вищої освіти
освітньої програми Середня освіта
(Образотворче мистецтво)
спеціальності 014 Середня Освіта
предметної спеціальності 014.12 Середня
освіта (Образотворче мистецтво)
денної форми здобуття вищої освіти
АДЕРЕЙКО Тетяна Сергіївна

Керівник: **Сергій ЛУЦЬ**, кандидат мистецтвознавства, доцент, старший викладач кафедри ОДПМ та РТМ
Рецензент: **Іван ПІДГУРНИЙ**, кандидат мистецтвознавства, доцент, старший викладач кафедри ОДПМ та РТМ

Кам'янець-Подільський – 2026

ЗМІСТ

ВСТУП.....3

РОЗДІЛ 1. НЕТРАДИЦІЙНІ ТЕХНІКИ У СИСТЕМІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА.....6

Розділ 1.1 Поняття та сутність нетрадиційних технік (колаж, асамбляж, інсталяція).....6

1.2 Принципи роботи у техніці асамбляж; як сенс перетинається із композицією.....8

РОЗДІЛ 2 ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК ТЕХНІКИ АСАМБЛЯЖ.....13

2.1 Історія розвитку техніки асамбляж: від витоків до сучасності.....13

2.2 Використання асамбляжу в сучасному українському мистецтві.....21

РОЗДІЛ 3. ВПРОВАДЖЕННЯ ТЕХНІКИ АСАМБЛЯЖ У НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС 28

3.1 Педагогічний потенціал техніки асамбляж у розвитку творчих здібностей 28

3.2 Етапи розробки та виконання навчального завдання.....29

3.3 Інтеграція сучасного контексту у навчальні проєкти.....31

ВИСНОВКИ.....35

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....37

ДОДАТКИ.....40

ВСТУП

Актуальність дослідження. У сучасній програмі мистецької освіти основними предметами вивчення є класичні та традиційні техніки виконання художніх робіт, які є основою розвитку освітніх програм образотворчого мистецтва. Абсолютна більшість художників амбасадорів мистецької галузі виконували свої видатні роботи у різних варіаціях класичних технік та жанрів: натюрморт, портрет, пейзаж. У відгалудженнях декоративно-прикладного мистецтва ми зустрічаємо більше прикладів спроб митців вийти за кордони традиційних технік, пробувати нове та винаходити нові прийоми створення творчих робіт. У даній дипломній роботі ми ознайомимось із вкрай цікавим та амбіційним напрямком мистецтва, яке дозволяє виходити за рамки звичного сприйняття художніх творів: технікою асамбляж. У мистецтві найбільш важливою ціллю є не виконання тієї чи іншої техніки, не сам результат, а емоції глядача та художника, діалог автора з навколишнім світом та його спроба передати почуття без слів. Нетрадиційні техніки дозволяють дослідити нові способи такої «комунікації», спробувати перейти бар'єр звичного сприйняття, можливість підійти до розуміння глядача з іншого, нового боку. Такий підхід може в певній мірі «розв'язати» художнику руки у самовираженні та дозволити вкласти у роботу більше думок та сенсів.

Ми розглянемо переваги використання нетрадиційних технік у навчальному процесі учнів, вплив на розвиток креативності та візуального сприйняття за допомогою створення нового художнього досвіду.

Актуальність теми дослідження полягає в необхідності залучення учнів до мистецтва, можливість давати їм нові способи підходу до творчості,

різносторонньому розвитку та прояву себе. Робота у незвичних та цікавих умовах сприяє потужному розвитку нових здібностей у учнів, розвиває спостережливість, старанність та дуже важливий навик у сучасному швидкозмінному світі — креативність. Цей жанр у мистецтві допомагає учням краще розуміти себе та свої думки та вчить не боятись пробувати нове, що сприяє їх розвитку як особистості у подальшому житті.

Мета дослідження — ознайомлення учнів із техніками асамбляж, колаж та інсталяція, аналіз техніки та її особливостей, дослідження розвитку техніки від витоків до сучаності та визначення значення жанру для розвитку образотворчого мистецтва та розкриття у навчальному процесі.

Завдання дослідження:

1. Проаналізувати теоретичні принципи та особливості нетрадиційних технік у мистецтві.
2. Дослідити специфіку технік асамбляжу, колажу та інсталяції.
3. Простежити історію розвитку асамбляжу у світовому та українському мистецтві XX–XXI століть.
4. Охарактеризувати творчість митців, які працювали у техніці асамбляжу та об’єктного мистецтва.
5. Визначити роль асамбляжу у розвитку сучасного образотворчого мистецтва.
6. Розкрити можливості використання технік асамбляжу, колажу та інсталяції у навчальному процесі.

Об’єкт дослідження: техніка асамбляж, як жанр образотворчого мистецтва, його історія та розвиток, а також його вплив на творче формування учнів.

Предмет дослідження: аналіз технічних і композиційних особливостей асамбляжу, його вплив на розвиток творчих здібностей учнів, а також роль цього жанру в історії мистецтва та його значення для сучасної художньої освіти.

Методи дослідження: Для реалізації поставлених завдань було застосовано комплекс наукових методів дослідження. Зокрема, використано аналітичний метод, що передбачав опрацювання літературних джерел і художніх творів у жанрі асамбляж, а також фактологічний підхід, спрямований на дослідження художніх творів та композицій. Характер дослідження визначався за допомогою історичного та емпіричного методів, що дало змогу простежити розвиток жанру в історичному контексті та практично перевірити отримані результати. Для підтвердження достовірності фактів було використано історичний метод, завдяки якому здійснено систематизацію й аналіз джерел з історії образотворчого мистецтва та навчально-методичних матеріалів.

Практичне значення одержаних результатів. Дослідження техніки асамбляж, як жанру образотворчого мистецтва може бути використане в шкільній програмі для глибшого розуміння технік та композиційних принципів, розвитку творчих та аналітичних навичок учнів, розвитку критичного та креативного мислення, а також для формування естетичного виховання. Введення таких технік у навчальний процес сприяє всебічному розвитку учнів, адже тема дотична не тільки до естетичної та образотворчої галузі, а й до філософії та психології

Структура роботи. Дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел. У першому розділі розглянуто теоретичні основи художнього жанру, його поняття та сутність, у другому — історію розвитку жанру та його особливості, у третьому — представлено практичну частину дослідження, а також переваги та нюанси впровадження техніки у освітній процес. Загальний обсяг дипломної роботи – 42 сторінки. Основний текст викладено на 35 сторінках.

РОЗДІЛ 1
НЕТРАДИЦІЙНІ ТЕХНІКИ У СИСТЕМІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Поняття та сутність нетрадиційних технік (колаж, асамбляж, інсталяція)

Термін «***асамбляж»*** походить від фр. *assemblage* («збірка») і означає створення композиції з уже готових об'єктів. Він дає можливість поєднати в одному творі різні фактури: деревину, метал, скло, текстиль, побутові відходи. Таким чином з'являється «живий матеріал» для творчості: композиція з'єднує як форму, так і асоціативний зміст предметів [23].

У дискурсі сучасного мистецтва поняття нетрадиційних технік охоплює широкий спектр практик, спрямованих на вихід за межі класичного станкового мистецтва. Базовою серед них є колаж (від фр. *collage* — наклеювання) — техніка створення візуальної композиції шляхом нанесення, фіксації та ґрунтування різноманітних пласких матеріалів (вирізок із преси, тканин, шпалер) на таку ж пласку основу [4].

Своєю чергою, асамбляж є спорідненим, але значно складнішим явищем. Мистецтвознавці найчастіше трактують асамбляж як «просторовий, тривимірний колаж». Його специфіка полягає в тому, що знайдені або спеціально сконструйовані об'ємні деталі та предмети кріпляться до пласкої або об'ємної основи, утворюючи багатошарову, рельєфну структуру. На відміну від простого площинного «склеювання», характерного для колажу, асамбляж вимагає інженерного підходу: він часто включає пристрої гвинтового та

болтового закріплення, зварювання, зв'язування. Елементи можуть розміщуватися під різними кутами, виходити за межі рами, що створює відчуття реального, не ілюзорного об’єму, та дозволяє “зануритись” в картину чи інсталяцію [6, с. 85–87].

Історична еволюція цих технік наочно демонструє перехід від площини до простору. Прикладом є перші експерименти з колажем у період синтетичного кубізму (зокрема, роботи Пабло Пікассо та Жоржа Брака 1912 року), де художники обмежувалися шматочками клейонки, шпалер чи газетного тексту, щоб зруйнувати ілюзію намальованого простору. Натомість у практиках пізнішого асамбляжу, починаючи з 1950-х років, митці (наприклад, Джозеф Корнелл, Марсель Дюшан або Арман) почали маніпулювати реальними, часто утилітарними об’єктами: від дрібних механізмів, частин зброї та дитячих іграшок до відвертого «різнорідного сміття», перетворюючи його на повноцінний художній медіум [1; 3].

Дослідники візуальної культури підкреслюють, що асамбляж виникає там, де класичний колаж вичерпує свої можливості візуалізації: коли автору потрібно вийти за межі площини, додати твору монументального масштабу, тактильності або глибшого концептуального сенсу. В асамбляжі рівноцінно важливими є як самі предмети (їхня форма, фактура, походження), так і фізичний простір між ними. Ця техніка буквально «зв’язує образ із середовищем», розмиваючи кордон між мистецтвом і реальним світом [2].

Якщо графічний колаж поєднує пласкі візуальні форми, то асамбляж «жонглює простором»: його елементи можуть динамічно взаємодіяти — торкатися один одного, повисати на тросах, виступати на глядача або навіть містити рухомі (кінетичні) механізми. Ключова риса асамбляжу полягає у «живості матерії». Художник залучає нехудожні інструменти, побутові предмети, фабричні деталі, органічні залишки, змішуючи матеріали абсолютно різного походження. У цьому процесі митець стає схожим до скульптора, однак його метод докорінно відрізняється: він уже не висікає форму з монолітного шматка каменю чи глини (відкидаючи зайве), а конструює форму самостійно шляхом додавання і монтажу готових елементів [6, с. 41–43].

Отже, ми роглянули поняття жанру асамбляж та основні принципи створення художніх виробів у даній техніці.

1.2 Принципи роботи у техніці асамбляж; як сенс перетинається із композицією

Для коректного розуміння принципів роботи у жанрі необхідно чітко розмежувати споріднені нетрадиційні техніки, хоча часто вони взаємодіють:

- ***Колаж:*** є виключно двовимірною практикою. Його основа — це «склеювання» різнорідних пласких поверхонь, гра з кольором, фактурою паперу та друкованим текстом у межах традиційного формату картини.
- ***Асамбляж:*** має виражену тривимірність. Це «монтування» в одне ціле масивних та різних об’єктів, рельєфна композиція, яка має фізичну вагу та

виступає в простір, але часто зберігає зв'язок із площиною (наприклад, кріпиться на дошку чи стіну).

- ***Інсталяція:*** просторова композиція, створена для конкретного місця. Вона охоплює не лише предмети, а й сам простір навколо них, створюючи середовище, куди глядач може увійти. Може містити звук, відеопроєкції, світлотіньові ефекти та рухомі об’єкти.
- ***Реді-мейд*** **(Ready-made / готовий об’єкт):** знайдений або придбаний фабричний предмет, який художник декларує як твір мистецтва з мінімальним фізичним втручанням або взагалі без нього. Його сутність — у зміні контексту (деконтекстуалізації), коли побутова річ переноситься у виставковий простір [20].

У сучасній мистецькій практиці ці техніки рідко існують у чистому вигляді, переважно існуючи у синтезі. Наприклад, художник може створити живописне полотно з елементами паперового колажу, до якого гвинтами прикріплені об’ємні металеві деталі (асамбляж), і розмістити це в спеціально освітленій кімнаті (інсталяція). Таким чином, жорсткі межі між цими поняттями стираються, утворюючи єдиний постмедійний простір [17].

Фундаментальною властивістю асамбляжу є те, що в ньому матеріал ніколи не буває нейтральним — він завжди «говорить». Кожен використаний елемент є носієм власної історії та попередніх умов (явище, яке філософи називають «пам'яттю речі»). Наприклад, наявність у композиції газетної вирізки автоматично апелює до інформаційного чи політичного контексту епохи;

використання іржавого брухту чи промислових відходів відсилає до урбанізації, занепад індустрії або екологічні проблеми. Саме тому сприйняття асамбляжу вимагає від глядача не просто естетичного споглядання, а аналітичної «розшифровки» багатокомпонентного повідомлення. Якщо сучасний український художник монтує у свою роботу відстріляні гільзи від патронів, обгорілі уламки (артефакти з зони бойових дій) чи фрагменти розбитого скла, цей матеріал миттєво і безкомпромісно зчитується як посил про колективну травму, війну та руйнування. Металеві труби, шестерні чи плати символізують технологічний прогрес або бездушність машинізації. У результаті для глядача виникає ефект подвійного зчитування сенсів: він одночасно бачить реальний утилітарний предмет із його минулим та усвідомлює його нову, символічну художню функцію, майстерно зрежисовану митцем. Але найбільш цікавим у таких роботаєх є можливість комбінувати декілька сенсів та градись з почуттями глядача. Кожен може зчитати у роботах власний сенс, який художник не мав наміру передати, або художник і зовсім може не вкладати сенсу у роботу, але емоції прийдуть до глядача через його суб'єктивний досвід та контекст [6].

Бутує думка про те, що асамбляж — це просто хаотичне скупчення знайдених речей. Попри те, що багато предметів потрапляють до рук художника випадково (знайдений на вулиці іржавий поріг, обломок цегли, ручка від старовинного письмового столу чи викинута лялька), в ідеалі фінальна композиція завжди є результатом жорсткого свідомого вибору та концептуального відбору [20].

Художник ретельно аналізує знайдені матеріали, вирішуючи, які саме сенси будуть «зчитуватися» з їхнього поєднання. Таким чином, створення асамбляжу базується на двох принципах: об'єктивної випадковості матеріалу та суб'єктивного, контрольованого дизайну. Історично цей метод бере свій початок від філософії дадаїзму (зокрема, Курт Швіттерс обґрунтував систему «Мерц» — мистецтво з випадкових відходів, які диктують власну форму). Однак сучасний підхід є значно більш цілеспрямованим: наявність предметів в одній площині не є сліпою випадковістю, вона зрежисована. Митець бере на себе повну відповідальність за кінцевий візуальний та смисловий образ твору, підкорюючи хаос знайдених речей своїй авторській ідеї [1; 2; 4].

Класифікація нетрадиційних технік

Техніка	**Визначення / ознаки**	**Приклади творів / авторів**	**Українські митці (твори)**
Колаж	Двовимірне наклеювання різнорідних матеріалів (папір, тканина тощо).	Пабло Пікассо «Склянка і пляшка Суз» (1912); Твори Сергія Параджанова (1970-ті).	Василь Єрмилов, (1924).
Асамбляж	Тривимірна збірка об’єктів (метал, дерево,	К. Швіттерс «Merz» (1920-ті); Дж.	Єрмилов, контррельєф «Проєкт пам’ятника» (1922, дерево+метал);

	тканина, готові речі).	Корнелл,	Гліб Вишеславський, «Амулет» (1989).
Інсталяція	Просторовий твір, часто із звуком/відео; об’єкти можуть бути підвішені, рухомі тощо.	Олег Будник, (2000); Ян Фабр (1990).	Віктор Олексенко, expo «Світобудова» (2023) – панелі + об’єкти; Збірка звукових інсталяцій Gogolfest.
Реді-мейд/ Об’єкт	Готовий предмет, оголошений мистецтвом (часто без змін).	Марсель Дюшан «Фонтан» (1917); Арман «Нарізані годинники».	Експерименти серед художників-авангарду у нульових (ноти мінімалізму).
Змішані медіа	Поєднання різних технік (живопис + фото + скульптура тощо).	Микеланджело Пістолетто, (1960).	Микита Кадан, відеоінсталяції з елементами живопису; Олександр Ройтбурд, (живопис+фрагменти) .

Висновок до розділу 1

У розділі 1 ми розглянули визначення технік асамбляж, колаж та інсталяція, основні принципи роботи з ними, відбору матеріалів та роботу із композицією та сенсами, а також були прикріплені приклади використання цих технік різними художниками. Встановлено, що у роботі з даними техніками у митця відкривається неосяжний простір для експериментів із змішуванням вказаних технік, а також нетрадиційні техніки, попри чітку класифікацію, є спорідненими та часто працюють у синтезі, багато художників як працювали у різних техніках, так і поєднували їх у окремих творах.

РОЗДІЛ 2

ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК ТЕХНІКИ АСАМБЛЯЖ

2.1 Історія розвитку техніки асамбляж: від витоків до сучасності

Початок XX століття увійшов в історію світового мистецтва як епоха радикальних ідей, деконструкції та розриву класичної форми, що стало фундаментальним підґрунтям для появи першого авангарду. Відмова від обмеженості традиційного живопису змусила митців шукати нові засоби вираження. Перші кроки до виходу мистецтва за межі двовимірної площини зробили представники кубізму. Пабло Пікассо та Жорж Брак у 1912–1914 роках почали експериментувати з наклеюванням на полотно нехудожніх матеріалів: шматків клейонки, шпалер, газет та навіть стільцевого плетіння. Цей прийом, відомий як «papier collé» (наклеєний папір), став концептуальним поштовхом до введення реальних предметів у простір картини і руйнування кордону між мистецтвом та повсякденністю [3, с. 20–35; 4, с. 11–18; 5].

Проте справжній парадигмальний зсув відбувся завдяки Марселю Дюшану. У 1913 році він презентував своє знамените «Велосипедне колесо» – звичайне колесо від велосипеда, перевернуте і закріплене на дерев'яному табуреті. Цей об'єкт, який автор визначив терміном «ready-made» (готовий об'єкт), заклав нову філософську основу мистецтва: відтепер актом творчості вважалося не лише створення форми руками митця, а й сам вибір предмета та зміна його контексту, що дало змогу віднаходити мистецтво в

найнеочікуваніших місцях і показало, що те, що ми називаємо мистецтвом, це саме контекст тих чи інших речей [5, с. 145–148].

Справжній прорив техніки асамбляжу як самостійного медіуму відбувся у післявоєнні роки, коли на арені з’явились дадаїзм та сюрреалізм. Представники цих течій, травмовані жахами Першої світової війни, відкинули логіку і зробили принцип випадковості та абсурду головним засобом творчості. Німецький дадаїст Курт Швіттерс у 1919 році розпочав свою знакову серію «мерц»-композицій (Merz). Він маніакально збирав на вулицях повоєнного Ганновера сміття: трамвайні квитки, зламані колеса, шматки дроту, бляшанки та тканини, створюючи з них складні багатошарові рельєфи. Швіттерс не просто компонував предмети, він створював «Мерцбау» (Merzbau) – тотальну просторову інсталяцію, що розросталася в його будинку. Саме через цю концептуальну глибину дослідники безапеляційно називають Швіттерса «батьком асамбляжу» [4, с. 52–68; 5] .

У 1920–1930-х роках естафету підхопили сюрреалісти (Макс Ернст, Ман Рей, Сальвадор Далі, Мерет Оппенгейм), які почали конструювати «сюрреалістичні об'єкти». Вони поєднували абсолютно непоєднувані предмети, спираючись на теорію підсвідомого Зигмунда Фрейда, щоб викликати у глядача шок або несподівані психологічні асоціації. Американський вектор розвитку техніки яскраво представив Джозеф Корнелл у 1940–1950-х роках. Його «коктейльні коробочки» – засклені ящики, наповнені вікторіанськими іграшками, астрономічними картами, мушлями та скляними кульками – є

еталоном поетичного асамбляжу. Корнелл продемонстрував, що зібрані предмети можуть бути не лише протестом (як у дадаїстів), але й інструментом глибокої ностальгії та меланхолії, вкладаючи у твори полярно інші сенси [4, с. 70–95; 5].

Паралельно з європейськими інноваціями, художники авангарду в Україні здійснювали власну революцію у поведінці з матеріалом. У 1920-х роках, зокрема в Харкові, який тоді був столицею і головним культурним центром УСРР, вирувало життя літературних і художніх угруповань. Українські авангардисти відмовилися від ідеї «мистецтва заради мистецтва», проголосивши курс на виробниче мистецтво (конструктивізм) [18].

Найяскравішим і найпослідовнішим представником цього напряму є Василь Єрмилов. Від початку 1920-х років він експериментував із фактурами, комбінуючи у своїх рельєфах різні породи дерева, листовий метал, скло, бляху та типографські елементи. Його знакові роботи, такі як «Вікно» (1922) та серія експериментальних шрифтових композицій, є унікальним синтезом живопису, скульптури та інженерного креслення. У цих творах колір підпорядковувався природній фактурі матеріалу (шорсткість нетесаного дерева контрастувала з гладкістю полірованого металу). Єрмиловський асамбляж мав виразне функціональне спрямування: мистецтво мало вийти на вулиці, стати частиною архітектури та побуту [6; 15].

Не менш важливою фігурою, чия творчість генетично пов'язана з Україною, і яка здійснила колосальний вплив на світовий розвиток

просторового мистецтва, був Володимир Татлін. Саме він увів у практику так звані «контррельєфи» та «кутові контррельєфи» (1914–1915). Відштовхуючись від кубізму Пікассо, Татлін пішов далі: його об'єкти з металу, дерева, картону та дроту не кріпилися на плоскому тлі, а натягувалися в кутках кімнат, буквально втручаючись у реальний простір глядача. Татлін декларував «культуру матеріалу» – ідею про те, що кожен матеріал диктує свою власну форму. Цей новаторський підхід, що поєднував індустріальну естетику зі сміливими просторовими рішеннями, дає повні підстави розглядати експерименти конструктивістів як самобутній і потужний прецедент раннього асамбляжу, що розвивався синхронно з європейським модернізмом [6; 15].

Органічний і стрімкий розвиток візуальних експериментів в Україні був брутально та цілеспрямовано знищений тоталітарною машиною у 1930-х роках. Постанова ЦК ВКП(б) 1932 року «Про перебудову літературно-художніх організацій» ліквідувала всі незалежні мистецькі угруповання, а єдиним дозволеним і обов'язковим стилем було проголошено соціалістичний реалізм. Соцреалізм вимагав від мистецтва фігуративності, ідеологічної зрозумілості для мас та оспівування радянської дійсності. Будь-які інші напрями, зокрема ті, що передбачали вільні експерименти з формою, простором та колажуванням матеріалів, були затавровані як «буржуазний формалізм» і «декадентство». Асамбляж, з його схильністю до суб'єктивізму, багатозначності та використання утилітарних предметів, абсолютно не вписувався в пропагандистську парадигму. Як наслідок, з початку 1930-х років вільний мистецький пошук в

Україні закінчився, поступившись місцем жорстокому ідеологічному терору та епосі «Розстріляного відродження» [15].

Наслідки цієї політики були катастрофічними для матеріальної спадщини авангардистів. Роботи Єрмилова вилучалися з музеїв і відправлялися у закриті «спецфонди» або просто знищувалися як ідеологічний брак. Контррельєфи Татліна також здебільшого не збереглися в оригіналах (до нас дійшли переважно їхні пізніші реконструкції за фотографіями). Цілі покоління талановитих митців були репресовані або змушені перейти до створення ідеологічно правильних пейзажів і портретів вождів. Період з 1930-х до кінця 1950-х років став епохою абсолютного застою для нетрадиційних технік в Україні. Знання про український авангард було викреслено з історії мистецтв, імена забуті, а практика просторового конструювання перейшла у стан глибокого анабіозу [7; 9; 16].

Зміни політичного клімату в період «хрущовської відлиги» (кінець 1950-х – 1960-ті роки) спричинили поступове відродження інтересу до некласичних форм мистецтва. У світовому масштабі в цей час відбувається справжній ренесанс асамбляжу, пов'язаний із появою течій неодадаїзму, поп-арту та нового реалізму (Nouveau Réalisme). Американський художник Роберт Раушенберг створює свої знамениті «комбіновані картини» (combines), монтуючи на полотно опудала тварин, покришки та вуличні вивіски, а французькі нові реалісти (Арман, Жан Тінґлі) створюють акумуляції зі сміття та рухомі машини-

скульптури. Індустріальне сміття змінилося на сміття суспільства споживання [5].

В Україні процес переосмислення мав глибоко специфічний характер, оскільки відбувався в умовах інформаційного вакууму та підпілля (андеграунду). Неофіційне мистецтво, або нонконформізм, шукало власну мову спротиву офіційному канону. Художники «другого авангарду» змушені були створювати свої роботи у тісних майстернях та квартирах («квартирні виставки»). Особливу роль у поверненні техніки асамбляжу відіграла Одеська школа концептуалізму (зокрема, творчість Валентина Хруща, Станіслава Сичова, Леоніда Войцехова). Відома несанкціонована виставка «Сичик+Хрущик» (1967) на одеському паркані стала символічним актом виходу мистецтва за межі інституцій. У 1970–1980-х роках концептуалісти почали активно включати в свої роботи радянські артефакти: бляшанки, старі дошки, побутові прилади, обіграючи абсурдність радянського побуту [8; 15].

Таким чином, у другій половині XX століття техніка асамбляжу в Україні еволюціонувала: вона трансформувалася з суто формального, конструктивістського експерименту з матеріалом у потужний інструмент концептуальної критики, іронії та філософського аналізу дійсності. Предмет у творі перестав бути просто фактурою, він став носієм пам'яті та культурного коду [7].

Для цілісного розуміння еволюції техніки асамбляжу та суміжних практик доцільно структурувати ключові віхи у вигляді розширеного хронологічного таймлайну:

- **1912–1914 рр.:** Експерименти Пабло Пікассо та Жоржа Брака у техніці «papier collé». Використання нехудожніх матеріалів (шпалер, клейонки) у живописі стає праобразом просторового конструювання.
- **1913 рік:** Створення Марселем Дюшаном першого «ready-made» об'єкта («Велосипедне колесо»), що кардинально змінило концептуальний статус побутового предмета в мистецтві.
- **1914–1915 рр.:** Володимир Татлін створює перші «контррельєфи» та «кутові контррельєфи», виводячи художній об'єкт у тривимірний простір глядача і закладаючи основи конструктивізму [5; 6].
- **1919 рік:** Курт Швіттерс розпочинає роботу над серією «Merz» — глибоко індивідуальною системою асамбляжу та просторових інсталяцій зі знайдених матеріалів (повоєнного сміття).
- **1922 рік:** Український авангардист Василь Єрмилов створює еталонний контррельєф «Вікно» та низку об'ємно-просторових шрифтових композицій, що поєднують дерево і метал.
- **1932 рік:** Постанова ЦК ВКП(б) про ліквідацію художніх угруповань в СРСР. Утвердження соцреалізму та початок епохи жорстоких репресій проти авангардного мистецтва в Україні; втрата значної частини творчої спадщини [7; 8].

- **1961 рік:** Епохальна виставка *The Art of Assemblage* (Мистецтво асамбляжу) у Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку (MoMA), організована Вільямом Зайцем. Виставка офіційно закріпила термін «асамбляж» в історії мистецтв та легітимізувала техніку на світовому рівні.
- **1960–1980-ті рр.:** Формування вітчизняного андеграунду. Одеські та харківські концептуалісти починають використовувати знайдені об'єкти як інструмент іронії та деконструкції радянського міфу.
- **1989 рік:** Період розпаду СРСР та легалізації сучасного мистецтва в Україні. Гліб Вишеславський створює знаковий асамбляж «Амулет», що символізує повернення просторових практик в офіційний мистецький дискурс [9; 11].
- **1994 рік:** Віктор Олексенко створює асамбляж «Сонячний млин», поєднуючи технічні пристрої з традиційними мотивами.
- **2024 рік:** Сучасний етап розвитку техніки. Звукова інсталяція-асамбляж «Дерево Пам’яті» на фестивалі Gogolfest (Запоріжжя), що демонструє трансформацію асамбляжу в інструмент меморіалізації та роботи з колективною травмою періоду російсько-української війни [13; 14].

Отже, було розглянуто основні етапи розвитку нетрадиційного мистецтва у період XX століття на основі діяльності художників світового мистецтва та представників української арени. Було проаналізовано становлення жанру від витоків до сучасності, приклади творів та проєктів, їх особливості та нюанси.

2.2 Використання асамбляжу в сучасному українському мистецтві

Здобуття Україною незалежності у 1991 році спровокувало не просто локальний культурний вибух, а глибинний злам парадигм у вітчизняному мистецтві. З падінням «залізної завіси», ліквідацією системи держзамовлень та скасуванням ідеологічної цензури митці отримали безперешкодний доступ до світового художнього досвіду. Цей період, який мистецтвознавці часто ідентифікують як епоху «Нової хвилі» та вітчизняного трансавангарду, характеризується тотальною втомою від традиційного станкового живопису. Митці прагнули вийти у тривимірний простір, що зумовило потужне відродження інтересу до об’єктного мистецтва та реді-мейду. Асамбляж став інструментом деконструкції радянського міфу та пошуку нової української ідентичності [16].

Знаковою фігурою цього перехідного етапу є харківський, а згодом київський концептуаліст **Гліб Вишеславський** (1954–2015). Одразу після послаблення радянських заборон наприкінці 1980-х років він починає радикальні експерименти з формою та нехудожніми матеріалами. Як зазначається в дослідницьких архівах PinchukArtCentre, у 1988–1990 роках художник концептуально «переходить від двомірного живопису до просторових композицій, асамбляжів, інсталяцій». Його об'єкти конструювалися з маргінальних фрагментів та своєрідного «сміття епохи»: іржавого металу, грубого ганчір’я, промислових залишків, скребків. Знакова робота «Амулет» (1989) виглядає як магічний тотем, зібраний із металу та грубих ниток. Цей

асамбляж маніфестував пошук нової духовності на уламках індустріальної радянської епохи, перетворюючи звичайний мотлох на сакральні артефакти [7; 8; 11].

Своєрідний, більш монументальний та міфологічний вектор розвитку просторових практик репрезентує **Олександр Животков** (нар. 1960). Його творчість ілюструє поступову еволюцію від неоекспресіоністичного живопису до глибоко фактурних об’єктних композицій. У його «динамічних конструкціях» та рельєфах кінця 1990-х років живописна площина повністю витісняється матеріалом. Художник активно вмонтовує у свої великоформатні роботи бляху, картон, дерево, пластик, а також фрагменти дитячих іграшок та дрібних механізмів. Роботи Животкова балансують на тонкій грані між класичним асамбляжем і малою пластикою, створюючи складну систему архетипів, де кожен цвях чи шматок дерева несе потужне смислове навантаження [8; 15, с. 44–49].

Абсолютно інший, іронічний та постмодерністський підхід до матеріального об'єкта демонстрував лідер південноукраїнської художньої школи **Олександр Ройтбурд** (1961–2021). У 1990-х роках він віртуозно поєднував провокативний, надмірно цитатний живопис із реальними побутовими предметами, створюючи тотальні інсталяційно-асамбляжні простори. Показовою є його виставка «Дискотека» (1998), де класичні медіа сусідили з кітчевими кришталевими люстрами та м’якими меблями. У проєкті «Мобіль» (2000) він використовував естетику тотального збирання, залучаючи власні

особисті речі та елементи побуту. Ройтбурд стверджував, що «предметність дає вищий ступінь реальності». На практиці це означало, що будь-який, навіть найбанальніший предмет (старий стілець, шматок тканини чи посуд), потрапляючи у поле впливу художника, ставав повноправним учасником художнього висловлювання [8, с. 88–94].

У XXI столітті, в епоху так званої «постмедійності», український асамбляж виходить на принципово новий рівень. Техніка втрачає свою класичну чистоту, активно синтезуючись із новими медіа, цифровими технологіями, відеоартом та кінетичними елементами. Сучасні художники використовують об'єкти не стільки заради їхньої візуальної фактури чи шок-ефекту (як це робили дадаїсти), скільки як документальних носіїв соціальної, політичної та історичної інформації [17].

Черкаський художник **Віктор Олексенко** (1948–2023) у своїх зрілих проєктах створював складні полісемантичні структури, що поєднували національні традиції з індустріальною естетикою. За даними кураторських меморандумів, його знакові асамбляжі 1990-х років («Сонячний млин» (1994), «Метаморфози» (1995)) вже тоді поєднували кольорову мідь із деталями реальних технічних пристроїв. Проте в його пізніших виставкових проєктах, зокрема на персональній виставці «Світобудова» (2023), глядач стикається з унікальним візуальним парадоксом. Художник інтегрує автентичні українські графічні та орнаментальні мотиви у жорсткі, об’ємні металеві конструкції та

механізми. Це своєрідний локальний етно-футуризм, втілений через техніку багатошарового асамбляжу [8; 13].

Яскравим представником критичного сучасного мистецтва, що працює з об'єктами, є **Микита Кадан** (нар. 1982). Його творчий метод базується на глибокій роботі з історичною пам'яттю, архівами та колективною травмою. Його проєкти складно назвати традиційним асамбляжем, радше це «мікст-медіа» інсталяції. Наприклад, у роботі «Shadow Space» (2016) художник створює мультимедійне середовище, поєднуючи камеру спостереження, систему дзеркал та архітектурні фрагменти. Кадан часто працює з естетикою музейної вітрини: він збирає у спеціальні конструкції-асамбляжі знайдені речі, фрагменти зруйнованих будівель, радянські артефакти та архівні тексти. Об'єкти в його роботах виступають як німі свідки епохи, докази історичних злочинів та репресій [12;13].

У творчості окремих сучасних українських художників асамбляж дедалі частіше використовується як засіб роботи з темами пам’яті, матеріального сліду та повторного осмислення побутових речей. Використання уживаного текстилю, дерев’яних фрагментів, пластмаси та знайдених предметів демонструє тенденцію до «регенерації матеріалу», коли вживані об’єкти інтегруються у нову художню систему. Подібний підхід дозволяє трактувати асамбляж не лише як формальний мистецький прийом, але і як спосіб архівування індивідуального досвіду та культурної пам’яті [11].

Суспільно-політичні потрясіння останнього десятиліття — Революція Гідності, початок російської агресії у 2014 році та особливо повномасштабне вторгнення 2022 року — радикально змінили як семантику, так і матеріальну базу вітчизняного мистецтва. Матеріальність війни буквально і безкомпромісно увірвалася в мистецькі простори та виставкові зали [12].

Сьогодні українські художники масово використовують у своїх просторових роботах артефакти з передової. Матеріалом для сучасного вітчизняного асамбляжу стають відстріляні гільзи, уламки російських ракет та шахедів, пробиті кулями дорожні знаки, шматки маскувальних сіток, спалені дитячі іграшки та предмети побуту з деокупованих територій. Ці об'єкти вже наділені надзвичайно потужною, трагічною аурою і не потребують додаткової естетизації з боку митця. Асамбляж трансформувався у найчесніший інструмент меморіалізації травми та документування воєнних злочинів. Яскравим і надзвичайно актуальним прикладом є звукова інсталяція-асамбляж «Дерево Пам’яті», що була представлена на фестивалі Gogolfest у жовтні 2024 року в Запоріжжі. Ця монументальна конструкція зварена з металевих труб різного діаметру, які імітують гілля. Метал тут працює не лише як каркас, а як акустичний резонатор: вітер, проходячи крізь трубки, створює звук, що символізує голоси полеглих воїнів. Таким чином, візуальний асамбляж поєднується із саунд-артом [14; 17].

Іншим надважливим тематичним напрямом є **еко-арт** (екологічне мистецтво). В умовах глобальної кліматичної кризи, дискурсу Антропоцену та

проблеми надмірного споживання українські митці все частіше звертаються до асамбляжу як до методу художнього апсайклінгу (upcycling — творчого вторинного використання відходів). Масштабні композиції створюються зі знайденого на узбережжях пластикового сміття, використаних поліетиленових пакетів, міських промислових відходів та електронного брухту (старих мікросхем, дротів, телефонів). Такі еко-асамбляжі виконують потужну просвітницьку функцію, привертаючи увагу суспільства до екологічної вразливості нашого простору та наслідків бездумної індустріалізації [17].

Стрімкий розвиток та концептуальне ускладнення нетрадиційних технік були б неможливими без потужної інституційної підтримки. Експонування та зберігання асамбляжів вимагає від музеїв нових підходів: нетипові матеріали (пластик, іржавий метал, органіка) потребують особливих умов консервації, а багатокомпонентні об'єкти часто вимагають специфічного освітлення та простору. Сьогодні асамбляж є невід'ємною частиною кураторських стратегій провідних арт-інституцій України:

- **Музейні фонди та державні інституції:** Національний художній музей України (NAMU) проводить ґрунтовну роботу з архівації візуальної спадщини авангардистів. Музей надає дослідникам доступ до рідкісних рукописів та фотокопій втрачених контррельєфів. Регіональні художні музеї (Одеський ХМ, Харківський ХМ, Львівська національна галерея) відкрили оновлені відділи сучасного мистецтва, де об'єктне мистецтво 1990-х та 2000-х років представлене в постійних експозиціях [11].

- **Приватні арт-центри та фонди:** PinchukArtCentre у Києві є одним із головних майданчиків, що легітимізує просторові практики. Їхня Дослідницька платформа регулярно проводить архівні виставки, показуючи еволюцію українського об'єкта. Значну роль відіграють також Мистецький Арсенал, Центр сучасного мистецтва M17, Jam Factory Art Center (Львів) та ЄрміловЦентр (Харків), які фінансують створення складних, сайт-специфічних інсталяцій [9;12].
- **Освітній вимір:** Сучасні неформальні художні академії та прогресивні кафедри НАОМА активно інтегрують вивчення просторових практик, колажу та асамбляжу в навчальні програми. Це дає змогу молодому поколінню митців від початку своєї практики вільно оперувати концепціями об'єкт-арту [18; 19].

На початку XX століття (роботи Єрмилова та Татліна) домінували так звані «чисті» індустріальні та брутальні матеріали: нетесане дерево, листове залізо, скло та дріт. Це повністю відповідало ідеології конструктивізму, який оспівував машинізацію, технічний прогрес та утилітарність мистецтва. Матеріал виступав як самоцінна фактура. Натомість після майже півстолітньої паузи, починаючи з кінця 1980-х та у 1990-х роках (Вишеславський, Животков, Ройтбурд), палітра докорінно змінюється. Художники починають деконструювати радянський побут, активно працюючи з відходами, пластиком, поламаними іграшками та готовими предметами інтер'єру. Асамбляж набуває

рис маргінальності та постмодерної іронії. Побутовий предмет виступає як носій особистої пам'яті [8;16].

Сучасний етап (з 2010-х років), демонструє відмову від класичного «глухого» асамбляжу. Відбувається перехід до складного мікс-медіа та тотальних інсталяцій. Фізичні предмети (шматки полімеру, тканина, архівні документи) тепер синтезуються з нематеріальними медіа: відеопроєкціями, світлом, кінетикою та звуком. Матеріал остаточно втрачає свою виключно пластичну функцію, перетворюючись на текст, архівний документ та інструмент соціально-політичного маніфесту [6; 11; 12].

Висновок до розділу 2

Встановлено, що жанри нетрадиційних технік принесли невід’ємний вклад у розвиток світового та українського авангарду, пройшли складний період формування та становлення, та стали значущою частиною історії мистецтва в цілому. Жанр став представником свободи після репресій та дав дорогу художникам виражати як важливі соціальні маніфести, так і глибокі емоційні переживання. Твори у даних техніках тримають планку актуальності і в сучасний час, що підтверджується регулярними масштабними виставками, наприклад у PinchukArtGallery.

РОЗДІЛ 3
ВПРОВАДЖЕННЯ ТЕХНІКИ АСАМБЛЯЖ У НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

3.1 Педагогічний потенціал техніки асамбляж у розвитку творчих здібностей

Впровадження завдань із використанням нетрадиційних матеріалів у навчальний процес мистецьких дисциплін є відповіддю на запити сучасної освіти щодо розвитку креативності, дивергентного мислення та екологічної свідомості здобувачів. Техніка асамбляжу, на відміну від класичного живопису чи ліплення, знімає «страх білого аркуша», оскільки робота починається не з чистої площини, а з готового об’єкта, що вже має свою форму та фактуру [1].

Методична цінність асамбляжу полягає у стимулюванні асоціативного мислення. Учень змушений бачити у звичайному побутовому предметі (деталі механізму, фрагменті текстилю чи пластиковому елементі) майбутній художній образ. Це розвиває здатність до метафоричного сприйняття дійсності. Окрім того, робота з різнорідними фактурами (метал, дерево, скло) вдосконалює сенсорний досвід та технічну вправність у поводженні з різними інструментами кріплення [4].

Таким чином, введення нетрадиційних технік у педагогічний процес дає практичні переваги у навчальних цілях.

3.2. Етапи розробки та виконання навчального завдання

Методика викладання асамбляжу передбачає чітку послідовність етапів, кожен з яких спрямований на формування конкретних компетенцій:

1. **Концептуально-пошуковий етап:** На цьому етапі викладач ставить тематичне завдання. Студенти проводять теоретичне дослідження, звертаючись до досвіду майстрів, розглянутих у розділах 2 та 3 нашої роботи. Результатом є створення ескізів та концептів майбутнього об'єкта.
2. **Етап збору та селекції матеріалу:** Це специфічний етап, притаманний саме асамбляжу. Студенти здійснюють пошук нетрадиційних матеріалів. Важливим методичним аспектом тут є «семантичний фільтр»: вибір предмета має бути зумовлений не лише його формою, а й змістом, який він принесе у роботу. Наприклад, використання старих листів чи іржавих ключів для тематики про пам'ять речей.
3. **Конструктивно-технологічний етап:** Безпосередній монтаж об'єкта. На цьому етапі студенти опановують різні типи з'єднань: клейові, механічні (гвинти, дріт), вузлові. Викладач має приділити особливу увагу техніці безпеки при роботі з гострими металевими краями або хімічними речовинами.
4. **Композиційне завершення та рефлексія:** Фінальне розміщення елементів у просторі, робота з освітленням та фоном (інсталяційний підхід). Важливим є етап презентації, де учень має обґрунтувати вибір кожного нетрадиційного матеріалу та пояснити його концептуальне значення у структурі асамбляжу [6].

Для систематизації навчального процесу доцільно запропонувати учням класифікацію матеріалів, з якими вони можуть працювати:

- **Природні об’єкти:** коріння, мушлі, сухе листя, каміння (акцент на еко-арті).
- **Техногенне сміття:** деталі мікросхем, гайки, дріт, пластикові кришки (акцент на індустріальній естетиці).
- **Побутові речі-артефакти:** старі ґудзики, фрагменти мережива, фотокартки, ключі (акцент на темі ностальгії та ідентичності) [20].

Оцінювання робіт у техніці асамбляж вимагає відходу від класичних академічних канонів. До основних критеріїв ми пропонуємо відносити:

1. **Оригінальність концепції:** наскільки нетривіально учень інтерпретував задану тему через об'єкти.
2. **Складність композиційної побудови:** баланс між хаотичністю матеріалу та цілісністю художнього образу.
3. **Якість технічного виконання:** надійність кріплень та охайність монтажу, попри складність матеріалів.
4. **Семантична відповідність:** наскільки обрані матеріали «працюють» на розкриття змісту роботи [24].

3.3. Інтеграція сучасного контексту у навчальні проєкти

Сучасна мистецька освіта не може існувати в ізоляції від гострих суспільно-політичних та глобальних викликів. Враховуючи реалії сьогодення, методика викладання фахових дисциплін повинна обов'язково включати

проєкти, що спонукають здобувачів рефлексувати над актуальними темами. Як було доведено у розділі 2 (підрозділ 2.3), сучасний асамбляж є одним із найпотужніших медіумів для роботи з соціальним контекстом. Відповідно, впровадження таких тем у навчальний процес виконує подвійну функцію: професійно-художню та психологічно-виховну [24].

Для покоління учнів, які формуються в умовах повномасштабної війни, постійного стресу, втрат або досвіду вимушеного переселення, класичні техніки (такі як академічний малюнок чи живопис) часто можуть здаватися емоційно «сухими». Натомість техніка асамбляжу перетворює художню діяльність на потужний інструмент **арт-терапії**. З методичної точки зору, робота з реальними, тактильними об'єктами допомагає «заземлитися». Створюючи меморіальні асамбляжі, учні отримують можливість безпечно, через метафору та матеріальну форму, опрацьовувати складні емоції та колективну травму. У навчальний процес доцільно інтегрувати завдання на сучасну актуальну тематику та контекст теперішніх реалій. У межах таких завдань студентам пропонується використовувати особисті артефакти (ключі від покинутих квартир, уламки, обгорілі речі, фрагменти маскувальних сіток чи волонтерських матеріалів), перетворюючи їх із символів болю на об'єкти художнього осмислення та стійкості [3; 19].

Іншим, не менш важливим вектором інтеграції сучасного контексту є **екологічний дискурс**. В умовах глобальної кліматичної кризи навчальні завдання з асамбляжу стають ефективним методом екологічного виховання.

Викладач може ініціювати проєкти у форматі **еко-арту (апсайклінгу)** — творчого вторинного використання відходів. Наприклад, виконання завдання на екологічну тематику, де єдиним дозволеним матеріалом для створення просторової композиції є неорганічне побутове сміття, зібране учнем власноруч протягом тижня (пластикові кришки, поліетилен, зламані електронні пристрої, дроти). Це завдання змушує здобувачів не лише шукати гармонію в хаосі форм, але й наочно усвідомити масштаби надмірного споживання [22].

Важливою складовою методики у таких тематичних проєктах є зміна ролі викладача. Він виступає не просто як критик композиції чи техніки кріплення, а як фасилітатор дискусії. Завершальним етапом виконання проєктів на тему війни чи екології обов'язково має бути груповий перегляд (обговорення), де кожен студент вербалізує свою ідею [24].

Висновок до розділу 3

Використання нетрадиційних матеріалів у техніці асамбляж виходить за межі суто естетичного завдання, формуючи у здобувачів освіти емпатію, громадянську свідомість та відповідальність за навколишній світ. Встановлено, що введення практик роботи у таких техніках на уроках мистецтва дає можливість викладачам підіймати багато філософських, соціальних та психологічних тем, що допоможе розширити можливості навчальної методології, покрити більше галузей освітнього процесу на одному виховному заході. Також такий досвід у учнів буде сприяти різносторонньому якісному

розвитку навичок, майстерності, креативності та кращого зв’язку з їх думками та емоціями.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного комплексного дослідження було обґрунтовано, що техніка асамбляжу є не лише значущим явищем у системі сучасного мистецтва, а й потужним методологічним інструментарієм у фаховій підготовці майбутніх митців. Теоретичний аналіз та вивчення історичної ретроспективи — від витоків європейського модернізму до здобутків українського авангарду та сучасних концептуальних практик — дозволили дійти висновку, що асамбляж має унікальну здатність інтегрувати реальність у художній простір через використання нетрадиційних матеріалів. Проте ключовим результатом роботи стала розробка методики впровадження завдань із використанням техніки асамбляж у навчальний процес, що дозволяє суттєво розширити межі традиційної мистецької освіти.

Доведено, що впровадження таких завдань сприяє інтенсивному розвитку асоціативного мислення та креативності студентів, оскільки робота зі знайденими об’єктами вимагає здатності бачити художній образ у буденних речах. Методика, запропонована в роботі, базується на поетапному підході: від концептуального пошуку та семантичного відбору матеріалів до технологічно

складного монтажу об’єктів. Особлива увага приділена тому, що використання нетрадиційних матеріалів дозволяє учням виходити за межі суто естетичних завдань, звертаючись до складних тем сучасності — таких як колективна травма війни, збереження пам’яті та екологічна відповідальність.

Встановлено, що впровадження методики асамбляжу має виразний арт-терапевтичний потенціал, допомагаючи здобувачам освіти опрацьовувати травматичний досвід через фізичну взаємодію з матеріалом. Це перетворює навчальний проєкт на засіб соціальної рефлексії та громадянського виховання. Таким чином, результати дослідження свідчать, що систематичне використання асамбляжу в освітньому процесі не лише збагачує технічний арсенал майбутнього митця, а й формує цілісну особистість, здатну до глибокого аналізу навколишнього світу та активної участі в актуальному культурному дискурсі. Це відкриває перспективи для подальшого вдосконалення навчальних програм і пошуку нових міждисциплінарних зв'язків у викладанні мистецьких дисциплін.

Світ змінюється, розробляються нові технології, змінюються професії, цифровізація інформації та витіснення багатьох робочих позицій технологіями ШІ тощо. Але люди завжди прагнутимуть щирості, емоцій, почуттів та можливості ділитись ними зі світом. Люди завжди потребуватимуть можливості перетворити абсурд буття в відображення їх відчуттів, в маніфест, в бажання бути почутими та зрозумітими. Тому, науково доведено, що мистецтво та жага людей до нього триватимуть вічно.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ades D. *Dada and Surrealism Reviewed.* London : Arts Council of Great Britain, 1978. 216 p.
2. Bishop C. *Installation Art: A Critical History.* London : Tate Publishing, 2005. 144 p.
3. Cherkasy Art Museum — Виставка «Світобудова» Віктора Олексенка URL: https://muzey.ck.ua/svitobudova/
4. Encyclopaedia Britannica. *Assemblage art.*
5. Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism.* London : Thames & Hudson, 2016. 816 p.
6. Бичков В. В. *Авангард як феномен художньої культури ХХ століття.* Київ : Либідь, 2010. 312 с.
7. Голубець О. *Мистецтво ХХ століття: український шлях.* Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с.
8. Горбачов Д. *Український авангард 1910–1930 років.* Київ : Мистецтво, 1996. 320 с.
9. Jam Factory Art Center — офіційний сайт URL: https://jamfactory.ua
10. MoMA — The Art of Assemblage URL: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1880
11. Mystetskyi Arsenal — офіційний сайт URL:https://artarsenal.in.ua
12. NAMU — Спецфонд. Нові дослідження URL:https://namu.ua/exhibitions/vystavkovyj-proyekt-speczfond-novi-doslidzhennya/

13. PinchukArtCentre — Микита Кадан URL:https://prize.pinchukartcentre.org/persons-pac/artist-ua/kadan-mykyta

14. PinchukArtCentre Research Platform — Гліб Вишеславський URL:https://archive.pinchukartcentre.org/works-rp/glib-visheslavskij-1992-mistetstvo-zarad

15. Роготченко О. *Соціалістичний реалізм і тоталітаризм.* Київ : Фенікс, 2007. 608 с.

16. Скляренко Г. Я. *Українські художники: з відлиги до незалежності.* Київ : Huss, 2018. 304 с.

17. Скляренко Г. Я. *Сучасне мистецтво України: проблеми та тенденції розвитку.* Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2018. 188 с.

18. Смирна Л. В. *Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві.* Київ : Фенікс, 2017. 480 с.

19. Суспільне Культура. *Gogolfest 2024 у Запоріжжі.* URL:https://suspilne.media/culture/862561-gogolfest-povernuvsa-ak-projsov-festival-sucasnogo-mistectva-fotoreportaz/

20. Tate Gallery. *Assemblage.* URL:https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/assemblage

21. UNESCO. *Art and Climate Change.* URL:https://www.unesco.org/en/articles/call-submissions-art-earth-climate-creativity-lab-2026-deadline-extended-track-2-until-15-june-2026

22. UNESCO. *Framework for Culture and Arts Education.* Paris : UNESCO Publishing, 2024.

23. Велика українська енциклопедія. *Асамбляж (у мистецтві).*

24. Віннічук І. П. *Розвиток творчої уяви молодших школярів на уроках образотворчого мистецтва (засобами психологічного тренінгу КАРУС) :* дис. ... канд. психол. наук : 19.00.07 – педагогічна та вікова психологія / Ін-т психології ім. Г. С. Костюка НАПН України. Київ, 2020. 243

ДОДАТКИ

Додаток А1



Рис. А.1. Гліб Вишеславський. «Амулет» (1989, асамбляж, змішана техніка).



Рис. А.2. Інтер’єр експозиції «Світобудова» Віктора Олексенка (Черкаський художній музей, 2023). Практику Олексенка характеризує широке медійне розмаїття, зокрема асамбляжні та інсталяційні форми.



Рис. А.3. Сергій Параджанов. «Strange and ridiculous life of the father» (1984, асамбляж, змішана техніка)