

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

Кваліфікаційна робота
на здобуття ступення вищої освіти «магістр»

з теми «Візуальний образ у сюжетно-тематичній композиції: аналіз та втілення учнями загальноосвітніх закладів на уроках мистецтва»

Виконав: здобувач вищої освіти
освітньої програми Середня освіта (Образотворче мистецтво)
спеціальності 014.12 Середня освіта (Образотворче мистецтво)
денної форми здобуття вищої освіти

Боршуляк Нікіта Сергійович

Керівник: Бренюк А. Г, канд. мист., старший
викладач кафедри ОДПМ та РТМ

Рецензент: Луць С. В., член Національної спілки
художників України, канд. мист.,
старший викладач кафедри ОДПМ та РТМ

Кам'янець-Подільський – 2025 р.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ВІЗУАЛЬНОГО ОБРАЗУ В МИСТЕЦТВІ	6
1.1. Аналіз фахової літератури з проблеми дослідження.....	6
1.2. Поняття художнього образу у візуальному мистецтві.....	12
РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНИЙ ТА ХУДОЖНІЙ КОНТЕКСТ ВІЗУАЛЬНИХ ОБРАЗІВ У ГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ	16
2.1. Становлення і розвиток української книжкової графіки ХХ ст.....	16
2.2. Типи видань для реалізації візуальних образів.....	21
РОЗДІЛ 3. МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНОГО ОБРАЗУ НА УРОКАХ МИСТЕЦТВА	26
3.1. Специфіка навчання сюжетно-тематичної композиції у школі.....	26
3.2. Методичні підходи до створення візуального образу в ілюстрації.....	31
ВИСНОВКИ	37
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	40
ДОДАТКИ	49
Додаток А.....	49
Додаток Б.....	63

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У сучасному цифровому віці, коли технології надають безліч можливостей для візуального вираження, роль візуального образу у мистецтві стає ключовою. Зосередження на українському тематичному жанрі в практиці сучасної школи надає даній темі важливості та актуальності, оскільки це сприяє збереженню та розвитку національної культурної спадщини. Розгляд технічних особливостей розробки образів у контексті українських сюжетів надає можливість не лише аналізувати сучасні підходи до творчості, але й розуміти, як вони співвідносяться з багатовіковою історією та традиціями.

Дослідження оригінальної графіки у створенні образів твору «Тіні забутих предків» конкретизує академічну базу, розглядаючи вплив традиційних мистецьких технік на сучасну творчість. Цей аспект стає важливим у світлі збереження індивідуального підходу та національної самобутності в сучасному мистецтві.

У висвітленні типів видань, що втілюють візуальні образи та графічну мову, простежуються сучасні тенденції представлення й сприйняття мистецтва через різні медіа, що підкреслює актуальність теми в умовах сучасного інформаційного простору.

Таким чином, обрана тема не лише відображає актуальні питання в мистецтві, а й сприяє розумінню та розвитку культурної спадщини, місця індивідуальної творчості і взаємозв'язків між традиціями та новаторством на уроках мистецтва в закладах загальної середньої освіти.

Мета дослідження – проаналізувати візуальний образ у контексті розвитку сюжетно-тематичної композиції та його втілення учнями загальноосвітніх закладів на уроках мистецтва.

Об'єкт дослідження – візуальний образ в образотворчому мистецтві.

Предмет дослідження – особливості формування, аналізу та втілення візуального образу в мистецтві ілюстрації у процесі художньо-творчої діяльності учнів на уроках мистецтва.

Завдання дослідження:

1. Проаналізувати фахову літератури з теми дослідження.
2. Розкрити поняття художнього образу у візуальному мистецтві.
3. Дослідити історію становлення і розвитку книжкової графіки в графічному мистецтві.
4. Охарактеризувати типи видань для реалізації візуальних образів.
5. Дослідити технічні та композиційні особливості створення літературних образів у книжковій графіці.
6. Розкрити роль оригінальної графіки у створенні художніх ілюстрацій до літературних творів.

Хронологічні межі дослідження – охоплює часові рамки ХХ – початку ХХІ ст.

Територіальні межі дослідження поширюється на західноєвропейські та українські терени.

Методи дослідження. Для огляду літератури про теорію та історію візуального образу та книжкової графіки, історію становлення та мистецтвознавчих характеристик, було використано аналітичний метод; для дослідження книжкової графіки у різні періоди розвитку українського мистецтва та символізму, розгляду особливостей етнічних груп різних часів на теренах України – історичний метод, а також метод порівняльного аналізу історичних та мистецьких явищ. При описі художніх особливостей, композиційних та символічних характеристик ілюстративних творів – метод опису та мистецтвознавчого аналізу.

При створенні ескізів, композиційних та характерних образів були використанні методи моделювання та спостереження.

При розробці власного бачення робіт та авторської техніки виконання використано методи абстрагування та експерименту.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання результатів дослідження в педагогічній практиці для підвищення ефективності художньо-творчої діяльності учнів. Розроблені методичні рекомендації та прийоми роботи з ілюстрацією сприятимуть формуванню в учнів умінь аналізувати й створювати візуальні образи, розвиватимуть їхню творчу уяву, естетичний смак та здатність до самовираження засобами образотворчого мистецтва. Отримані результати можуть бути використані вчителями мистецтва, викладачами художніх шкіл, а також у підготовці навчально-методичних матеріалів для загальноосвітніх закладів.

Структура і обсяг: текстова частина складається зі вступу, трьох розділів і висновків (36 сторінок). Список використаних джерел включає 63 позиції. Робота містить додатки.

Апробація дослідження: була опублікована у вигляді статті, на тему «Художній образ та його роль у людській свідомості», у збірнику «НАУКОВІ ПРАЦІ СТУДЕНТІВ ТА МАГІСТРАНТІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ІВАНА ОГІЄНКА» за 2024 рік.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ВІЗУАЛЬНОГО ОБРАЗУ В МИСТЕЦТВІ

1.1. Аналіз фахової літератури з проблеми дослідження

У сучасній мистецькій освіті питання формування та усвідомлення візуального образу посідає центральне місце, оскільки саме образні структури визначають якість художнього мислення та здатність учнів до творчої інтерпретації дійсності. Сюжетно-тематична композиція, будучи одним із провідних видів образотворчої діяльності, потребує від школярів уміння поєднувати спостереження, емоційний досвід та художні засоби у цілісний, переконливий образ. Тому аналіз фахової літератури, присвяченої природі візуального образу, специфіці його формування та методичним шляхам упровадження в освітній процес, є важливою передумовою для розроблення ефективних педагогічних стратегій.

У цьому підрозділі розглядаються наукові підходи до трактування поняття «візуальний образ», особливості його структурування в сюжетно-тематичній композиції, а також методичні рекомендації щодо розвитку образного мислення учнів у загальноосвітніх закладах. Узагальнення поглядів провідних педагогів і мистецтвознавців дозволить окреслити теоретичні засади та практичні орієнтири, необхідні для подальшого аналізу та втілення візуального образу на уроках мистецтва.

У науковій роботі «Художні та «візуальні» образи у сучасному образотворчому мистецтві» Тетяна Міронова досліджує ключову для сучасного мистецтвознавства проблему розмежування і взаємозв'язку понять «художній образ» та «візуальний образ». Автор стверджує, що в епоху домінування цифрових технологій та прискорення темпу життя відбувається фундаментальний зсув у суспільній комунікації – перехід від вербальної до візуальної мови. Ця трансформація змушує переосмислювати роль мистецтва та способи його взаємодії з глядачем. Головним завданням мистецького твору стає не просто

естетичне висловлювання, а ефективна передача інформації та ідей через візуальні канали. Цей процес породжує нові форми, такі як public art, і вимагає чіткого розуміння, чим відрізняється складний, багат шаровий художній образ від прямолінійного та доступного візуального. Таким чином, стаття ставить за мету проаналізувати ці два типи образів, їхні функції та особливості сприйняття в контексті сучасної культури, де інформація все частіше подається не текстом, а зображенням. Центральне місце в аналізі посідає художній образ, який авторка характеризує як складну, багатовимірну структуру, що виходить далеко за межі простого відтворення дійсності [25].

Т. Міронова пов'язує розвиток візуальних образів із мистецтвом public art, об'єкти якого інтегруються в міський простір (парки, площі, громадські центри) і виконують не лише естетичну, а й утилітарну функцію. Такі твори стають частиною повсякденного життя, формуючи середовище та відіграючи роль сучасних знаків-символів (скульптури Єгора та Микити Зігур) (Іл.1.1).

Анастасія Гончаренко детально аналізує конкретні механізми «візуалізації невізуалізуємого» на прикладі сучасної харківської скульптури. Авторка демонструє, як абстрактні філософсько-естетичні категорії, зокрема «час» та «простір», втілюються у матеріальній формі. Стаття є цінною, бо розглядає не просто готові твори, а інструментарій скульпторів: експериментальне використання матеріалів (дріт, скло, світлодіоди), гру з фактурами, контраст форм (реалістичних та умовних), антропоморфізацію почуттів (ностальгія, самотність) та апеляцію до асоціативного мислення глядача. Таким чином, текст наочно показує еволюцію художнього образу від наративного до концептуально-символічного, підкреслюючи, що сучасний візуальний образ вимагає від реципієнта, у випадку з мистецтвом, глядача\спостерігача, інтелектуальної та емоційної співтворчості для повного розкриття закладеного змісту [7].

Доктор культурології Владислав Корнієнко аналізує художній світ людини як комплексну комунікативну систему, стверджуючи, що такий підхід недостатньо розроблений в українській науці. Автор простежує еволюцію ідеї мистецтва як

форми передачі інформації від античних філософів (Платон, Аристотель) до сучасних теорій, що застосовують семіотичний та інформаційний підходи. На прикладі театру показано динамічний процес комунікації між творцями та аудиторією. Головний висновок статті полягає в тому, що художню культуру не можна зводити до одного аспекту (продукту, процесу чи творця). Її необхідно розглядати як єдність трьох модальностей: людської (суб'єкт творчості та сприйняття), процесуальної діяльнісної (процеси створення і трансляції смислів) та предметної (сам твір мистецтва), що дозволяє осмислити цей феномен не як метафору, а як повноцінну наукову категорію [23].

На противагу художньому, візуальний образ розглядається як його більш об'єктивна, узагальнена та функціональна складова. Якщо художній образ занурює глядача у глибокий світ сенсів, то візуальний – комунікує з ним прямою, зрозумілою та знайомою мовою [14; 25].

Як зазначає Анастасія Гончаренко, такі твори стають частиною повсякденного життя, формуючи середовище та відіграючи роль сучасних знаків-символів [13].

Автор підкреслює, що сучасні митці часто працюють на межі між художнім та візуальним образом, майстерно поєднуючи їхні властивості. Вони використовують впізнавані, майже повсякденні візуальні символи, щоб наділити їх глибоким, особистим та багатогранним художнім змістом. Цей синтез дозволяє створювати твори, які, з одного боку, є доступними для широкого кола глядачів, а з іншого – містять приховані рівні для більш підготовленої аудиторії. У якості прикладу наводиться творчість Романа Мініна, який використовує знайомий візуальний образ шахтаря, перетворюючи його на складний автобіографічний епос, що рефлексує на соціальні та особистісні проблеми (Іл.1.2). Подібним чином діє і Сергій Мельниченко у фотопроекті «SUPERHEROES», де впізнавані образи масової культури використовуються для постановки глибоких питань про героїзм у сучасному світі. Таким чином, візуальна доступність стає своєрідним «входом» до складного художнього всесвіту митця [36].

Художні образи вимагають від глядача концентрації, заглиблення та інтелектуальної співучасті, що перегукується з ідеєю Вальтера Беньяміна про споглядання твору мистецтва. Натомість візуальні образи розраховані на масове, колективне сприйняття, коли твір «занурюється в маси», стаючи частиною їхнього середовища. Отже, хоча візуальний образ є складовою художнього, його функціональна відокремленість у сучасному мистецтві стає дедалі очевиднішою. Розуміння цієї різниці є вкрай важливим для аналізу сучасних мистецьких процесів, де твори одночасно виконують і соціальні, й естетичні функції, звертаючись до різних рівнів глядацького сприйняття. Стаття доводить, що здатність орієнтуватися в цих поняттях дає ключ до розуміння того, як сучасне мистецтво спілкується зі світом [13; 36].

У своїй статті А. Максименко досліджує феномен міфологізації як одну з ключових характеристик сучасного образотворчого мистецтва. Автор виходить з того, що на зламі ХХ-ХХІ століть мистецтво все частіше відмовляється від простого копіювання реальності на користь створення власних, унікальних світів та образних систем. Цей процес розглядається не як повернення до архаїчних міфів, а як активна міфотворчість – свідоме конструювання нової реальності засобами мистецтва. В умовах кризи традиційних ідеологій та цінностей, митець бере на себе роль деміурга, який заповнює духовний вакуум, пропонуючи глядачеві альтернативні, художньо осмислені картини світу. Таким чином, мистецтво стає полем для народження сучасних міфів, що допомагають людині орієнтуватися в складному та фрагментованому інформаційному просторі [30].

Центральною тезою роботи є те, що художній образ у сучасному мистецтві за своєю суттю є міфологічним. Він не просто відображає дійсність, а творить її, наділяючи предмети та явища новими, символічними значеннями. Автор наголошує, що такий образ є самодостатнім і часто функціонує у відриві від реального прототипу, перетворюючись на симулякр – копію без оригіналу. Ця нова, створена митцем реальність, є більш виразною та насиченою сенсами, ніж повсякденна дійсність. Мистецтво, за Максименко, виступає як особлива знакова

система, що моделює світ і пропонує глядачеві зануритися в унікальний художній космос, де звичні речі набувають сакрального, міфічного виміру. Цей процес схожий на архаїчне мислення, де знак і об'єкт були нероздільними.

Особлива увага у статті приділяється постаті художника як сучасного міфотворця. Якщо в традиційних культурах міфи були колективним продуктом, то в сучасному світі міфотворчість стає глибоко індивідуальним, авторським актом. Митець створює власну міфологію, що базується на його особистому досвіді, переживаннях, сновидіннях та рефлексіях. Він не ілюструє готові сюжети, а конструює нові з уламків культурної пам'яті, наукових знань та особистих фантазій. Цей процес дозволяє художнику не лише виразити своє унікальне бачення світу, але й вийти за межі буденності, торкнутися глибинних, архетипних шарів людської психіки. Творчість у такому розумінні стає інструментом самопізнання та духовного пошуку.

У сукупному дослідженні Н. Урсу, І. Підгурний, І. Гуцул, К. Демчук, Н. Міроненко стверджують, що ефективна мистецько-педагогічна освіта має виходити за межі чисто академічних знань. Включення декоративно-ужиткового, та візуального мистецтва у програму є ключовим, оскільки воно формує у майбутнього педагога дві основні компетенції. По-перше, це ціннісна компетенція: вчитель вчиться розуміти і, що найважливіше, транслювати учням духовну, естетичну та державотворчу цінність народної спадщини. По-друге, це практична компетенція: педагог повинен сам опанувати навички виготовлення традиційних артефактів, щоб мати змогу навчити цього учнів. Водночас, стаття наголошує, що підготовка має озброїти вчителя методами подолання сучасних викликів, зокрема байдужості молоді до традицій та надмірної інформатизації. Таким чином, метою підготовки стає виховання педагога, здатного синтезувати українську традицію (де практичність переважала) із сучасними естетичними підходами, роблячи мистецтво актуальним для учнів [63].

Таким чином, узагальнюючи, можна стверджувати, що сучасна людина живе у світі, де візуальні образи перестали бути пасивним відображенням дійсності.

Вони є активною силою, що формує наше сприйняття, цінності та саму реальність. Вони можуть бути як простою мовою для всіх (візуальний образ), так і глибоким особистим міфом (художній образ), або ж маніпулятивним симулякром. Ключовим завданням сучасної людини стає вміння розрізняти ці іпостасі, розвиваючи критичне мислення, щоб залишатися свідомим суб'єктом, а не пасивним об'єктом у тотальному пануванні візуального.

1.2. Поняття художнього образу у візуальному мистецтві

Поняття художнього образу є ключовим для розуміння сутності візуального мистецтва, адже саме через образ відбувається вираження ідеї, емоційного стану, світоглядної позиції митця та змістова комунікація з глядачем. Художній образ поєднує в собі реальне та умовне, раціональне та емоційне, індивідуальне бачення художника та культурні коди суспільства. У цьому сенсі він виступає не лише результатом творчої діяльності, а й засобом інтерпретації навколишнього світу.

У сучасній теорії мистецтва художній образ розглядається як складна структура, що охоплює систему зорових знаків, композиційних рішень, символічних елементів і стилістичних прийомів. Знання особливостей формування й функціонування художнього образу є важливою умовою для розуміння закономірностей візуальної мови та розвитку творчих здібностей учнів у процесі мистецької освіти. Тому аналіз теоретичних підходів до трактування цього поняття є необхідним етапом у дослідженні проблеми образності та її реалізації в навчальному процесі.

Художній образ є центральною категорією естетики та фундаментальною основою мови мистецтва. Його структура є діалектичною єдністю протилежностей: об'єктивного (риси реального світу) та суб'єктивного (світогляд митця), а також раціонального (ідея) та емоційного (почуттєвий вплив). Вважається, що термін «художній образ» був уведений Г.-В.-Ф. Гегелем саме як єдність раціонального та емоційно-чуттєвого, де емоційність є першоосновою. Етимологічно поняття «художнє» позначає красу, створену людиною, на відміну від краси природи, надаючи об'єкту «красивого вигляду працею, діянням» [36; 20].

Для повного розуміння сутності художнього образу важливо чітко розмежувати його з ширшим поняттям візуального образу. Візуальний образ є будь-яким зображенням, що сприймається зором, і є феноменом усієї сучасної культури – від реклами та дизайну до медіа і науки. Його головна функція –

інформаційна та комунікативна, він прагне до швидкого, однозначного та масового донесення повідомлення [23]. Натомість художній образ є самоцінним; його мета полягає не в утилітарній передачі даних, а у створенні нової естетичної реальності. Якщо візуальний образ апелює до впізнавання та поверхневого сприйняття, то художній вимагає інтерпретації, заглиблення та інтелектуальної співучасті, функціонуючи у сфері елітарної, а не масової культури [28, с.59].

Виходячи за межі простої комунікації, художній образ бере на себе функцію міфотворчості. В умовах кризи великих ідеологій митець стає деміургом, що створює власні, авторські всесвіти. Його твір – це не просто зображення, а самодостатній міф, нова символічна реальність, що пропонує глядачеві духовний орієнтир та допомагає подолати розрив між матеріальним і сакральним. Мистецтво в цьому сенсі не коментує світ, а створює альтернативні, більш насичені сенсом світи [30].

Так, емоційність слугує першоосновою образу, а для створення видатного твору митцю необхідне поєднання як широти мислення, так і здатності емоційно осмислювати життєві враження. Етимологічно, як зазначав В. Даль, давньогрецький відповідник слова «образ» означав надання предмету красивого та належного вигляду через свідому працю. В естетичному плані поняття «художнє» тісно пов'язане з прекрасним, однак воно позначає саме красу, створену людиною, на відміну від краси природної [55, с. 65].

Саме ця складна внутрішня організація, що поєднує думку і почуття, наділяє образ метафоричністю, символічністю та здатністю викликати у глядача глибокий естетичний відгук. У сучасному мистецтвознавстві його визначають як багатовимірну семантичну структуру, що нерозривно пов'язана із суб'єктивним баченням автора та ширшим культурно-історичним контекстом [36, с. 64; 20].

Художній образ є центральною категорією естетики та фундаментальною основою мови мистецтва. У первісному суспільстві він виконував магічно-ритуальну функцію, в Античності став інструментом ідеалізованого наслідування природи (мімесис), а в Середньовіччі перетворився на духовний

символ, «Біблію для неписьменних». Доба Відродження та Нового часу повернула в центр уваги людину, а художній образ став засобом пізнання світу та вираження складних філософських і емоційних концепцій: від драматичної експресії бароко та раціонального порядку класицизму до глибокого інтересу до внутрішнього світу особистості в епоху романтизму, що підготувало ґрунт для подальших трансформацій [54, с. 8-11].

Новітній час докорінно змінив статус художнього образу, проголосивши його самостійною структурою, що творить власну реальність, а не копіює існуючу. Філософсько-естетичний аналіз розкриває, що природа образу полягає не в пасивному копіюванні, а в активному конструюванні унікального художнього простору.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. поняття художнього образу зазнало суттєвих трансформацій під впливом глобалізації, розвитку інформаційних технологій та постмодерної філософії. Сучасні митці часто відмовляються від створення цілісних, гармонійних образів на користь фрагментарності, іронії та гри з культурними кодами. Художній образ стає більш поліфонічним, відкритим для безлічі інтерпретацій та часто будується на діалозі з попередніми мистецькими традиціями. Він активно взаємодіє з новими медіа, набуваючи динамічних, інтерактивних форм, що відображає складність та суперечливість сучасної картини світу [33].

Головним завданням художнього образу сьогодні стає візуальний спосіб передачі інформації та спілкування з аудиторією на певному культурному рівні. Водночас візуальні образи звертаються до суспільства наочною та знайомою для нього візуальною мовою, комунікуючи із глядачем, візуалізуючи певну інформацію або ідею [36. с. 66]

У сучасному світі, перенасиченому медійними симулякрами – копіями без оригіналу, – візуальний та художній образи набувають надзвичайно важливої критичної функції. На відміну від маніпулятивних зображень масової культури, що конструюють гіперреальність, справжнє мистецтво деконструє ці

механізми. Воно викриває природу візуального, змушуючи глядача замислитися над впливом зображень на його свідомість. Таким чином, взаємодія з художнім образом стає інструментом розвитку візуальної грамотності – здатності не пасивно споживати, а критично аналізувати візуальні повідомлення [14, с. 66-68].

Отже, художній образ – це складне, багатопланове явище, в якому поєднуються риси реального світу, особисте бачення митця та дух епохи. Його ключова відмінність від простого візуального образу (як фото чи реклама) полягає в меті: він створений не для того, щоб швидко передати інформацію, а щоб викликати глибокий емоційний відгук, змусити замислитись та занурити у свою особливу художню реальність.

РОЗДІЛ 2

ІСТОРИЧНИЙ ТА ХУДОЖНІЙ КОНТЕКСТ ВІЗУАЛЬНИХ ОБРАЗІВ У ГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

2.1. Становлення і розвиток української книжкової графіки ХХ ст.

Книжкова графіка є одним із найдавніших та найвиразніших напрямів графічного мистецтва, що поєднує художнє зображення з текстовою культурою та виконує важливу комунікативну, естетичну й освітню функції. Вона формувалася протягом століть – від перших рукописних мініатюр до сучасних цифрових ілюстрацій, що визначають візуальний характер друкованих і електронних видань. Розвиток української книжкової графіки ХХ ст. нерозривно пов'язаний із загальним прогресом технік друку, еволюцією художніх стилів і зростанням потреби суспільства в доступній, образній та змістовній інформації. Аналіз історичних етапів становлення цього виду мистецтва дає можливість зрозуміти закономірності його розвитку, простежити зміну художніх підходів та визначити місце книжкової графіки у формуванні візуальної культури України.

Виникнення офсетного друку наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. суттєво підвищило значення книжкової ілюстрації у видавничій галузі, сприяючи залученню провідних художників до цієї сфери. Технологічний прорив збігся в часі з потужними мистецькими пошуками: з ХХ ст. митці, пориваючи з попередніми традиціями, шукали нову художню мову. Ключовим каталізатором цих експериментів стало звернення до джерел, які раніше перебували на периферії: культур первісного суспільства, спадщини Середньовіччя та Сходу, а також археологічних знахідок в Єгипті, Месопотамії та Індії [31, с. 260].

В українській графіці цей імпульс найяскравіше втілювався у «нарбутівській течії». Вона сформувалася на ґрунті унікального полістилізму творчості Георгія Нарбута, який вільно синтезував стилістику модерну, символізму, неокласицизму та ар деко (Іл.2.1). Розвинена його послідовниками – Л. Лозовським, П. Ковжуном та іншими – ця течія зосередилася переважно на

мистецтві художнього оформлення книги, хоча її вплив поширився і на плакатну творчість [18, с. 226-227].

На противагу полістилізму Г. Нарбута, іншу чітку стилістичну лінію представляв кубофутуризм. Ця тенденція, відкрита О. Богомазовим і О. Екстер, була наголошена в 1920-х роках у творах В. Єрмілова, А. Петрицького, Б. Косарева та інших. Кубофутуризм яскраво проявився не лише в книжковій та журнальній графіці, але й у сценографії, де ескізи костюмів і декорацій набули самостійної художньої цінності [26, с. 41-42].

Поруч із цими течіями, одним із засновників конструктивізму в українському графічному мистецтві став Василь Кричевський. Його творчість є прикладом еволюції тогочасної графіки: спочатку на його обкладинках домінував орнаментальний напис, виконаний вільними літерами, але згодом він почав активно використовувати давні фольклорні мотиви, як-от «дерево життя», і врешті прийшов до суто конструктивістських прийомів (Іл.2.2) [57].

Якщо в добу національного піднесення тяжіння до пластичних експериментів в українській графіці поєднувалося зі зверненням до традицій (як у бойчукізмі чи «нарбутівській течії»), то у 1930-х роках ґрунт для мистецького синтезу кардинально змінився. Новою основою став реалізм. Саме в цей час випускники Київського, Харківського та Одеського художніх інститутів почали працювати над зображальними графічними композиціями. Їхня художня мова, хоч і відповідала вже новим вимогам реалізму, все ще зберігала в собі формальні здобутки та знахідки новітніх течій. [18, с. 225; 59, с.14].

Перехід до реалізму мав трагічні наслідки: українське мистецтво втратило можливість вільного розвитку, а багатьох митців було фізично знищено. У 1950-х роках внаслідок культурно-політичного тиску сформувалися чіткі візуальні стандарти: симетрична композиція, лаконічна верстка, обмежена палітра та типові оправи. Попри цю стандартизацію, дослідники зазначають, що власне «дизайн, режисура книги, робота з текстом не була сильною стороною української книжки» [58].

Ці випробування та кризи проявилися з самого початку. Так, вже у 1970-х роках мистецтвознавець Анатолій Шпаков відзначив глибоку «розбіжність шляхів» між ілюстрацією та оформленням книги. Він вказував, що ілюстрація стала надто прив'язаною до літературного змісту, втративши зв'язок із книгою як «художньо-поліграфічним комплексом». Оформлення, навпаки, хоч і було технічно узгоджене з макетом та набором, часто не відповідало «змістові й духу тексту» [60, с. 154].

Друга половина ХХ ст. – це час складних випробувань та формування сучасного обличчя українського книжкового мистецтва. Об'єднання українських земель після 1950-х років створило передумови для єдиного національного розвитку, до якого долучилися всі провідні культурні центри. Проте цей шлях був непростим. Десятиліттями мистецтво книги змушене було протистояти ідеологічним утискам та пропаганді тоталітарної системи. А після здобуття суверенності воно зіткнулося з необхідністю швидкої адаптації до нових реалій. Дизайн книги в цей період став своєрідним дзеркалом епохи, продемонструвавши як визначні здобутки, так і неминучі кризи [40, с.74].

Та попри ці кризові явища та нав'язані канони, книжкова графіка зуміла зберегти високий мистецький рівень завдяки таким майстрам, як М. Дерегус (Іл.2.3), О. Довгаль, Г. Пустовійт та інші. Наприклад, на увагу заслуговує оформлення «Вечорів на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя (1950) роботи В. Хоменка, який досяг успіху, користуючись «лише такими засобами, як шрифт, орнамент та інші декоративні елементи». У художньому аспекті книги цього періоду часто мали яскраве декоративне оздоблення, зосереджене на титульних сторінках. Яскравим свідченням цього є творча спадщина таких майстрів, як М. Дерегус, О. Довгаль, В. Касіян, В. Литвиненко, Г. Пустовійт та А. Резниченко [34, 57, 38, с. 18].

Окреме місце в історії української книжкової графіки повоєнного часу, посідає творчість Василя Касіяна. Він працював у надзвичайно різноманітних техніках (від гравюри на металі й лінолеумі до акварелі та літографії),

ілюструючи переважно твори класиків української літератури: Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, див. Іл. 2.4; 2.5; 2.6. Його творчий доробок отримав високу оцінку мистецтвознавців, які підкреслювали, що Касіян «завжди прагнув до високої культури книги, в якій органічно поєднані технічні досягнення поліграфії і мистецтво художника» [60, с. 96; 56].

Загалом, друга половина ХХ століття стала часом складних випробувань. Після об'єднання українських земель у 1950-х роках почав формуватися єдиний культурний простір, але мистецтво книги спершу мусило протистояти ідеологічним утискам тоталітарної системи. Першим помітним проявом змін стала «хрущовська відлига» та поява покоління «шістдесятників». Характерною особливістю для них, зокрема для Георгія Якутовича, стало звернення до «національних мотивів» (Іл.2.7). У радянському контексті ця тема була політично складною, але тимчасове ослаблення ідеологічного тиску дозволило митцям започаткувати нові тенденції в українському книжковому мистецтві [52].

Сучасна книжкова ілюстрація вражає розмаїттям стилів – від яскравих та динамічних до стримано-мінімалістичних, що дозволяє авторам та ілюстраторам точно втілювати концепцію книги. Змінилася й сама роль ілюстрації: з простої прикраси вона перетворилася на активний інструмент сторітелінгу, що створює атмосферу та поглиблює розуміння тексту. Водночас сфера застосування ілюстрації стрімко розширюється, виходячи за межі книговидавання у медіа, рекламу, ігри та комікси, що свідчить про загальне зростання популярності цієї візуальної форми. Сьогодні українська книжкова графіка стрімко розвивається, що пов'язано з підйомом книговидавництва з 2000-х років, зростанням попиту на українські видання та впливом великих літературних ярмарків, як-от «Книжковий Арсенал». Флагманом якісної дитячої ілюстрації стало видавництво «А-ба-ба-га-ла-ма-га», яке представило світові знакових художників. Серед них Кость Лавро, що поєднав «постулати українського авангарду 1920-х років з найтиповішими рисами українського народного малярства» (Іл.2.8) [24], та Владислав Єрко, чиї деталізовані ілюстрації до «Снігової королеви» отримали

світове визнання, а ліцензії на видання придбали понад 10 країн (Іл.2.9) [37]. Окрім традиційно сильної дитячої ілюстрації, активно розвивається оформлення книг для дорослої аудиторії, зокрема поетичних збірок (видавництва «Старий Лев», «Meridian Czernowitz»), де видавці залучають до співпраці як відомих живописців (Олександр Ройтбурд), так і молодих графіків [19, с. 20-21].

Аналіз становлення і розвитку української книжкової графіки ХХ століття свідчить про її динамічний, багатовекторний характер, що формувався під впливом як національних традицій, так і європейських мистецьких тенденцій. У цей період українська ілюстрація пройшла значний шлях – від утвердження стилістики модерну та неовізантизму на початку століття до експериментів авангардистів, подальшого формування виразної школи книжкової графіки у повоєнні десятиліття та оновлення художніх принципів наприкінці століття.

ХХ століття стало часом появи визначних майстрів, які збагатили українську книжкову культуру власними творчими методами та національно маркованою стилістикою. Незважаючи на складні історичні умови – політичні обмеження, ідеологічний тиск, цензуру – книжкова графіка України зберегла самобутність, поглибила образну мову та утвердила високу професійну майстерність.

Дослідження цього періоду дає підстави стверджувати, що українська книжкова графіка ХХ ст. посіла помітне місце у світовому мистецькому контексті й стала одним із важливих чинників розвитку національної візуальної культури. Її спадщина визначає сучасні підходи до створення ілюстрацій та продовжує впливати на формування нових художніх напрямів і поколінь митців.

2.2. Типи видань для реалізації візуальних образів

У сучасному видавничому просторі візуальний образ відіграє важливу роль у формуванні змістової, естетичної та комунікативної цінності друкованих і цифрових видань. Різні типи видань – від художніх книг та навчальної літератури до періодики й мультимедійних продуктів – потребують специфічних підходів до створення та застосування візуальних образів. Саме тип видання визначає характер і функції ілюстрації, рівень її деталізації, стилістику, інформативність і взаємодію з текстом. Розуміння особливостей використання візуальних образів у різних видах видавничої продукції дозволяє ефективніше реалізувати задум автора, підвищити привабливість матеріалу для читача та забезпечити глибше сприйняття змісту. У цьому підрозділі розглянуто класифікацію видань та визначено їхні можливості у формуванні та трансляції візуальних образів [15].

Соціальний плакат – це різновид агітаційного мистецтва, головна мета якого – переконати глядача. Він служить образним втіленням актуальної, життєво значущої ідеї, привертаючи увагу до проблем суспільства та його моральних цінностей. Його місія полягає у сприянні зміні поведінкових моделей, тому він має бути лаконічним, актуальним та забезпечувати швидку «считуваність» (сприйняття) глядачем [2, с. 17].

У XXI ст. жанр соціального плаката залишається надзвичайно актуальним, реагуючи на глобальні проблеми. Тематично він класифікується на: екологічний (найпопулярніша тема у світі, яскравим прикладом є кампанії WWF – Всесвітнього фонду природи) (Іл.3.1), рекламу способу життя (проти куріння, за спорт), цивільно-патріотичний та благодійний. В Україні ця сфера також активно досліджується. Наприклад, художниками-графіками Київського національного університету технологій та дизайну [2, с. 18], протягом багатьох років досліджується роль плаката, що знаходить відображення у створенні студентами сучасних соціальних плакатів на актуальну тематику, які згодом експонуються на виставках в Україні та за кордоном.

Поняття «артбук» (або художній альбом) окреслює видання, що є зібранням зображень та ілюстрацій, об'єднаних спільною концепцією чи темою. Тематично це може бути добірка творів одного образотворчого жанру, зразків фотомистецтва, або робіт конкретного художника чи фотографа. Останнім часом з'явилися також рекламні та супровідні графічні альбоми, присвячені іншим мистецьким практикам, зокрема кіно, відеоіграм та аніме. Ключовою ознакою артбука є те, що він розглядається не як збірка репродукцій, а як самостійний мистецький об'єкт [32].

Американський художник Ед Руша відіграв ключову роль у становленні артбуку як форми мистецтва. У 1960-х роках він, як представник концептуалізму, почав експериментувати з форматом книги, де ідея або концепція важила більше за візуальну складову. Його підхід полягав у використанні повсякденних тем та мінімалістичному дизайні [62]. Яскравим прикладом є його праця «Twenty-Six Gasoline Stations» (1963) (Іл.3.2).

Артбук знайшов свою аудиторію і в Україні. Тут існує низка видавництв, що створюють артбуки та реалізують художні проєкти, серед яких ArtHuss, Ist publishing, «Родовід» та Osnovy Publishing. Як приклад, останнє з них у 2020 році здійснило видання мистецької фотокниги «UKRAINIAN RAILROAD LADIES» Саші Маслова. У сучасних умовах, після військового нападу в лютому 2022 року, українські артбуки почали відігравати особливо важливу роль у популяризації культури країни [35, с. 306].

Газета – це різновид часопису (періодичного видання), що виходить під постійною назвою через короткі проміжки часу (наприклад, щоденно чи щотижня) і має формат складених аркушів. Її головна мета – оперативне інформування про актуальні події. Зазвичай вона містить новини, статті на громадсько-політичні, наукові та інші теми, а також коментарі, фотографії, рекламу та подекуди літературні твори. Сам термін «газета» походить від італійської *gazzetta*, що було назвою дрібної монети [10].

Пік популярності газет припав на XIX ст., коли вони стали центром суспільного життя. Однак у XX ст., з появою радіо (1920-ті) та телебачення (1950-ті), газети втратили перевагу в оперативності. Вони адаптувалися, змістивши акцент з простих новин на докладний аналіз, коментарі та висвітлення місцевих подій. Нова криза настала наприкінці XX ст. з появою Інтернету, який забрав значну частину рекламних оголошень. У відповідь багато видань перейшли в таблоїдний формат, щоб економити папір та залучати молоду аудиторію коротшими статтями, хоча це й не стало панацеєю. Сьогодні більшість газет продовжує шукати нові моделі виживання та залучення читачів, зокрема активно дублюючи свої друковані випуски в Інтернеті.

Каталог є однією з найефективніших форм науково-фондової роботи, яка забезпечує наукову обробку фондів. Ключовою ознакою каталогу є те, що він робить колекції доступними для дослідників, експозицій та інших науково-освітніх заходів, виступаючи основною «формою публікації музейних збірок» [4].

У музейній практиці склалися чіткі принципи побудови каталогів, що залежать від мети дослідження та специфіки колекції. Найпоширенішими є тематичний принцип (часто пов'язаний із завданнями експозиції), хронологічний (групування за часом створення) та предметний (об'єднання за змістом). Для мистецьких збірок, що включають живопис, графіку та скульптуру, незамінними є авторські каталоги. Також розробляються географічні каталоги та спеціалізовані каталоги-визначники.

Каталогізація залишається однією з головних форм науково-фондової роботи в українських музеях. У сучасній практиці розрізняють внутрішні робочі каталоги (науково-довідкові картотеки) та друковані видання, що публікують збірки. Як приклад, державними музейними закладами Волині було створено «Леся Українка в ілюстрованій поштовій листівці» (1991) – каталог-путівник до виставки [46,]. Подібні видання активно використовуються в експозиціях, стають об'єктами для досліджень науковців та популяризують музейні колекції [21].

Мистецький журнал – це періодичне видання, яке в інформаційну епоху виконує ключову роль у висвітленні культурних подій та формуванні інтелектуального простору нації. Проте цей тип видань не має чіткої типологічної моделі, і дослідники [29, с. 48-39] зазначають, що багато з них є «мистецькими» лише за формальними ознаками, не досягаючи естетичної єдності. Їхній контент (внутрішнє наповнення: текстове, графічне, аудіо-візуальне) часто формується спонтанно, без чіткої системи рубрикації, і базується на актуальних подіях – виставках, фестивалях, дискусіях та інтерв'ю з митцями [44, с. 2].

Основою для контенту мистецьких журналів є події в культурних інституціях. Статистика за роки незалежності (1990-2014 рр.) показує суперечливу динаміку: кількість музеїв та концертних організацій зросла, тоді як кількість театрів дещо знизилася, а бібліотек та кінотеатрів критично зменшилася. Попри це, загальна кількість журнальних видань в Україні значно зросла (з 1242 у 2000 р. до 3121 у 2014 р.), що свідчить про наявність активного мистецького дискурсу, який потребує висвітлення [11, с. 49-50].

Підсумовуючи, розглянуті типи видань демонструють широкий спектр реалізації візуальних образів, кожен з яких має чітку функціональну мету.

Соціальний плакат використовує візуалізацію для агітації, переконання та швидкого донесення актуальних ідей.

Артбук функціонує як самостійний, цілісний мистецький об'єкт, де зображення (ілюстрації, фото) об'єднані спільною темою чи концепцією.

Каталог виконує науково-фондову та облікову роль, роблячи музейні колекції доступними для дослідників та публікації.

Мистецький журнал служить платформою для фіксації поточного, часто спонтанного, мистецького дискурсу, висвітлюючи актуальні події (виставки, фестивалі).

Газета демонструє найбільшу адаптивність; вона еволюціонувала від оперативного носія новин до аналітичного видання, яке змушене постійно

змінювати формати (наприклад, таблоїдний) та дублювати контент онлайн, щоб вижити в конкуренції з новими медіа.

Розгляд типів видань для реалізації візуальних образів дає змогу зробити висновок, що кожен вид видавничої продукції має власну специфіку в роботі з зоровими компонентами. Художні книги та альбоми акцентують на емоційній та естетичній функції образу; навчальні видання – на інформативності, чіткості та структурованості; дитяча література потребує виразних, доступних і часто ігрових візуальних рішень; періодичні та цифрові видання орієнтуються на швидкість сприйняття, лаконізм і функціональність.

Таким чином, типологія видань визначає не лише зовнішню форму подання зображення, а й особливості взаємодії образу та тексту, характер композиції, стилістичні прийоми та глибину художнього опрацювання. Розуміння цих закономірностей є необхідним для професійної організації видавничого процесу та забезпечення ефективної комунікації між автором, художником і читачем.

РОЗДІЛ 3

МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНОГО ОБРАЗУ НА УРОКАХ МИСТЕЦТВА

3.1. Специфіка навчання сюжетно-тематичної композиції у школі

Навчання сюжетно-тематичної композиції у школі є одним із ключових напрямів розвитку художньої культури та творчого мислення учнів. Цей вид образотворчої діяльності поєднує практичні навички роботи з формою, кольором, простором та перспективою з умінням передавати сюжет, емоційний стан і художній задум. Сюжетно-тематична композиція стимулює розвиток спостережливості, образного мислення, фантазії та здатності до художньої інтерпретації дійсності. Її вивчення в загальноосвітніх закладах передбачає врахування вікових особливостей учнів, рівня їхніх знань і умінь, а також специфіки навчальних програм із мистецтва.

Особливу увагу при цьому приділяють методам організації творчого процесу, формуванню послідовності виконання композиційних завдань і розвитку здатності учнів до самостійного вирішення художніх проблем. Вивчення теоретичних і практичних аспектів навчання сюжетно-тематичної композиції дозволяє окреслити основні педагогічні принципи, спрямовані на ефективне засвоєння художніх знань та розвиток творчих здібностей школярів[63; 25, с. 4-7].

Сюжетно-тематична композиція є найвищим і найскладнішим рівнем художньої діяльності учня в рамках шкільної програми з образотворчого мистецтва. Вона являє собою не просто зображення окремих об'єктів, а створення цілісного візуального оповідання, де всі елементи підпорядковані розкриттю певної теми, ідеї та сюжету. Саме тут учень переходить від копіювання дійсності до її творчого осмислення та інтерпретації, що є фундаментальним завданням художньої освіти.

Перша і головна специфічна риса навчання сюжетно-тематичної композиції полягає у пріоритеті змісту над формою. На відміну від навчального натюрморту чи пейзажу, де основна мета – грамотно передати об'єм, фактуру та простір [27], тут відправною точкою завжди є задум. Вчитель має навчити учнів, що технічні навички (малюнок, живопис) є лише інструментом для втілення ідеї. Робота починається не з олівця, а з думки: «Що я хочу сказати цією роботою?».

Робота над сюжетною композицією носить глибоко інтегративний характер. Вона синтезує абсолютно всі знання, уміння та навички, отримані учнем на уроках образотворчого мистецтва. Це і знання законів перспективи для побудови простору, і володіння кольорознавством для створення емоційної атмосфери (колориту), і вміння малювати фігуру людини для передачі дії, і навички компоновання елементів на площині. Без цієї бази створення осмисленої композиції неможливе [48].

Успіх у створенні сюжетної композиції безпосередньо залежить від багатства візуальних вражень та розвиненої спостережливості учня. Неможливо переконливо зобразити радість, не спостерігаючи за мімікою щасливих людей, або передати динаміку спортивного змагання, не аналізуючи рухи атлетів. Тому специфіка навчання передбачає активне залучення життєвого досвіду дитини та цілеспрямований розвиток уміння бачити й аналізувати навколишній світ.

У початкових класах (1-4 класи) навчання композиції має ігровий та емоційно-орієнтований характер. Діти мислять образами, а не логічними конструкціями. Головне завдання – навчити їх передавати просту дію та емоції через умовні, символічні форми. Композиційні рішення є інтуїтивними: головний персонаж малюється більшим, важливі предмети – яскравішими. Використовується фризний принцип розміщення фігур, а простір ділиться на умовні плани «землі» та «неба» [43; 16, с. 188].

У 5-9 класах підхід кардинально змінюється. Учні вже готові до свідомого засвоєння законів композиції. Вводяться поняття композиційного центру, рівноваги (симетричної та асиметричної), ритму, контрасту, статичності та динаміки.

Тематика розширюється від особистих вражень до історичних, літературних та соціальних сюжетів. Учень вчиться не просто розповідати історію, а й висловлювати своє ставлення до неї [1, с. 9-10].

Етапи створення ілюстрації [46; 4, с. 106-107]:

Етап перший: Народження ідеї та пошук композиційного рішення

Критично важливим є підготовчий етап, який часто недооцінюється. Робота над темою повинна починатися з колективного обговорення, що створює емоційний настрій. Ключовим інструментом на цьому етапі є фор-ескіз – мініатюрний пошуковий начерк (розміром 3x4 см), де учень шукає найвиразніше розташування основних мас, не вдаючись у деталі. Це дозволяє швидко перевірити десятки варіантів і обрати найвдаліший.

Етап другий: Розробка детального ескізу [1, с. 28];

Після вибору найкращого фор-ескізу учень переходить до створення детального ескізу у більшому форматі. Тут уточнюються пропорції фігур, їхні пози, жести, міміка, деталі оточення. На цьому етапі активно використовуються допоміжні матеріали: фотографії, репродукції, замальовки з натури. Важливо навчити учнів використовувати референси не для сліпого копіювання, а для аналізу та вивчення.

Оскільки в центрі більшості сюжетів стоїть людина, вміння зображувати її є наріжним каменем. Специфіка навчання полягає в тому, що фігуру потрібно малювати не статично, а в русі, у взаємодії з іншими персонажами та середовищем. Тому паралельно з роботою над композицією необхідно проводити короткі вправи-замальовки фігури в різних позах.

Етап третій: Робота в кольорі або тоні

При переході до роботи з фарбами чи графічними матеріалами головним принципом є рух «від загального до часткового». Це фундаментальне правило, порушення якого є найпоширенішою помилкою. Спочатку учень має визначити загальний колорит роботи (теплий, холодний, напружений, спокійний) і закласти

великі колірні та тонові відношення. Деталізація є наступним, а не першим кроком.

Учня необхідно навчити свідомо виділяти головне у своїй роботі. Композиційний центр – це смисловий та візуальний фокус твору, до якого прикута увага глядача. Вчитель пояснює засоби його виділення: розміром, кольоровим або тоновим контрастом, розташуванням, зведенням до нього ліній перспективи. Вся решта елементів композиції мають бути підпорядковані центру і не сперечатися з ним за увагу [39].

Для створення переконливої розповіді необхідно зобразити глибину простору, в якому відбувається дія. Учням пояснюють основи лінійної та повітряної перспективи. Вводиться поняття плановості: елементи першого плану зображуються чіткіше, контрастніше та детальніше, другого і третього – більш узагальнено, з меншою насиченістю кольору, що створює ілюзію глибини [61].

Етап четвертий: Деталізація та узагальнення

Після проробки основних частин композиції настає етап деталізації. Промальовуються риси облич, фактури предметів, дрібні елементи на передньому плані. Однак за цим слідує не менш важливий етап – узагальнення. Учень повинен відійти від роботи, подивитись на неї цілісно і, можливо, пом'якшити занадто яскраві деталі на задньому плані або підсилити контрасти на головному, щоб повернути роботі єдність.

Аналіз та рефлексія як інструмент навчання [47].

Завершення роботи над композицією не є кінцем навчального процесу. Важливою частиною є її аналіз. Організація міні-виставок та колективних обговорень в класі дозволяє учням вчитися аналізувати не лише чужі, а й власні роботи. Вчитель ставить навідні запитання: «Чи вдалося автору розкрити тему?», «Що є центром композиції?», «Який настрій створює колорит?». Це розвиває критичне мислення та художній смак.

Малювання має синтетичну структуру, виражаючи особливості зорового сприймання та уявлення дитини, розвитку її рухів, мислення та ставлення до дійсності;

Бурхливо розвивається орієнтовно-дослідницька діяльність дитини: дитина постійно спрямована на ознайомлення з оточуючими її предметами; у процесі орієнтовного маніпулювання діти виявляються в змозі відтворити результат випадкової дії, який чимось їх зацікавив [12, с.151];

Розвиток ігрового досвіду, як спосіб у пізнанні навколишнього світу, в його художньому трактуванні; виховувати доброзичливе ставлення дітей до довкілля, емоційний відгук на стан людей, тварин, природи;

Забезпечити розвиток пізнавальної активності дітей, збагачувати їхні уявлення про навколишній світ, вчити виділяти характерні особливості предметів, об'єктів на основі сенсорного обстеження, порівняння, елементарного аналізу [53].

Аналіз специфіки навчання сюжетно-тематичної композиції у школі свідчить, що цей процес є комплексним і багаторівневим. Він включає формування уявлення про композиційні закони, розвиток образного мислення, освоєння технічних навичок та створення власних художніх рішень. Ефективне навчання потребує поєднання теоретичного матеріалу з практичними вправами, індивідуального підходу до учнів і врахування їхніх інтересів та рівня підготовки.

Сюжетно-тематична композиція сприяє не лише опануванню технічних прийомів малювання, а й розвитку творчої самостійності, здатності до аналізу та самокритики, художнього сприйняття навколишнього світу. Урахування педагогічних принципів і специфіки навчального процесу забезпечує формування цілісної художньої компетентності та закладає основу для подальшого розвитку творчих здібностей учнів у сфері мистецтва.

3.2. Методичні підходи до створення візуального образу в ілюстрації

Створення якісного, цілісного візуального образу є важливим завданням для графіка та ілюстратора, оскільки це сприяє розкриттю сюжету твору та формує загальний настрій книги [19]. Художній образ постає центральним, системоутворюючим елементом для різних видів мистецтв, з'ясовуючи специфіку взаємозв'язку мистецтва зі свідомістю та дійсністю [55]. Візуальний образ є особливою формою естетичного освоєння світу, що зберігає його предметно-чуттєвий характер, цілісність, життєвість і конкретність, на відміну від наукового пізнання, яке використовує абстрактні поняття. У графічному мистецтві візуальний образ впливає на людину та формує її світосприйняття, оскільки графіка відображає загальну мову сучасної культури, оперуючи візуальними образами [45]. Він є формою мислення в мистецтві, що виражає ставлення художника до світу, поєднуючи об'єктивне і суб'єктивне, матеріальне і духовне [55].

Створення візуальних образів в ілюстрації часто є процесом художньої інтерпретації культурних текстів та осмислення авторського задуму [45, с. 42]. Художня інтерпретація розглядається як художньо-творча діяльність, що включає сприймання твору, осмислення (створення одного з варіантів продукту первинної творчої діяльності митця) та його відтворення [28, с. 59]. Художній образ народжується в уяві художника, втілюється у матеріальній формі й відтворюється уявою глядача [55, с. 64]. Художники-ілюстратори, працюючи над візуальним образом, виступають своєрідними співторцями книги, передаючи своє бачення персонажів, але водночас даючи читачам простір для фантазії та домислювання [22]. Індивідуальне трактування тексту (суб'єктивний «пласт» творчості виконавця/інтерпретатора) є ключовим елементом, що поєднується з об'єктивним осмисленням авторського задуму [28, с. 60].

В сучасній ілюстрації можна поєднувати різноманітні техніки та технології. Епоха постмодернізму сприяла використанню синтезу багатьох стильових напрямів і технологічних прийомів. До затребуваних класичних технік належать: естамп, графічний рисунок (туш, графіт), акварель, пастель, кольорові олівці та

лайнери, темпера, акрил, олія, а також мішані техніки, аплікація та колаж. Комп'ютерна графіка активно інтегрується у сферу книжкової індустрії, дозволяючи розвивати ідеї, які були б надто трудомісткими при ручній роботі [19, с. 20]. Деякі художники, наприклад, Владислав Єрко, створюють ілюстрації вручну, а потім допрацьовують їх у графічних редакторах. Прикладом традиційної техніки, яка може бути використана для ілюстрування, є ліногравюра, що вимагає використання лінолеуму, різців (штихелів), валика, фарб та паперу [22]. Для оформлення дорослих видань іноді використовується чорно-біла графіка, яку можуть доповнювати кольорові акценти, наприклад, золотий колір, для додавання драматизму. Також для створення візуального образу можуть застосовуватися фото (оригінальні чи неяскраво кольорові), що створюють напругу через зображення фактур, будівель, рослин або пейзажів [19].

Основа вдалої комунікації з глядачем в ілюстрації – це вміння працювати з простором малюнка, що неможливо без композиції (Як створити багатофігурну композицію малюнка). Композиція відповідає за грамотний розподіл елементів твору, таких як фігури, об'єми, кольори, світло й тінь, щоб викликати у глядача відчуття єдності, цілісності й гармонії [41].

Головні принципи композиції включають [7; 41]:

- Фокус (Композиційний центр): Визначення головної точки малюнка, яка привертає увагу, та виділення головних елементів (Композиція та Перспектива); (Ліхтарик).
- Баланс (Рівновага): Створення відчуття врівноваженості, яке може бути представлене симетрією (Композиція та Перспектива).
- Контраст: Створюється завдяки різниці в текстурі, формі, кольорі, величині, сенсах тощо, що є необхідним для виразності .
- Ритм: Повторення певних елементів (ліній, форм, кольорів), що супроводжує погляд глядача в потрібному напрямку або створює відчуття руху.

Основні прийоми створення композиції в ілюстрації та візуальному дизайні включають [7;41;49]:

- Правило третин: Застосування уявної сітки 3x3, де точки перетину є місцем розміщення ключових об'єктів.

- Золотий перетин: Розташування елементів у пропорції 1:1,618, щоб твір сприймався як досконалий і красивий.

- Обрамлення (Рамка у кадрі): Використання об'єктів (наприклад, дверей чи вікон) як природних рамок, що обмежують простір і привертають увагу.

- Провідні лінії (Напрямні): Використання домінівних (явних або уявних) ліній для спрямування погляду глядача у глиб зображення або до ключових точок.

- Діагоналі: Додають зображенню динаміки, навіть якщо об'єкти нерухомі.

- Заповнення кадру: Об'єкт максимально наближений, щоб заповнити собою увесь кадр і стати центральною фігурою.

- Спрощення: Зменшення деталізації менш важливих об'єктів або обмеження колірної палітри для фокусування уваги.

Використання Гештальт-принципів

Принципи гештальт-психології використовуються дизайнерами для створення візуально привабливих та зв'язних дизайнів. Ці принципи описують, як людський мозок групує схожі елементи, розпізнає закономірності та спрощує складні зображення, прагнучи сприймати об'єкти як частину більшого цілого [9].

До них належать:

- Подібність: Предмети, що мають спільні фізичні атрибути (колір, форма, розмір), розглядаються як єдина група.

- Продовження (Безперервність): Коли око спрямоване на перехід від одного об'єкта до іншого, що може бути використано для показу напрямку і руху.

- Закриття (Замикання): Здатність мозку заповнювати відсутні частини форми, щоб завершити її.

- Близькість (Угрупування): Об'єкти, розташовані близько один до одного, сприймаються як група, що вказує на відносини між ними [9].

- Закон фігури/фону: Елементи сприймаються або як центральна точка (фігура), або як фон; правильне використання цього може вплинути на фокус дизайну.

Простір є повноцінним елементом композиції, що створює ілюзію тривимірності [7].

Засоби побудови тривимірного простору (глибини):

- Розмір: Більші об'єкти здаються ближчими, а менші – віддаленішими.
- Перекривання: Розташування одного об'єкта перед іншим робить його наближеним до глядача.

- Колір і яскравість (Світлотінь): Віддалені об'єкти зображуються менш яскравими, світлішими та холоднішими, ніж наближені (Атмосферна перспектива).

- Деталізація: Високий рівень деталізації об'єкта може вказувати на його розташування (ближче) та важливість.

- Розташування та Перспектива: Об'єкти, розташовані на площині нижче, здаються ближчими (Складена перспектива).

- Лінійна перспектива: Використання однієї, двох або трьох точок зникнення і ліній, що сходяться до них, для розташування об'єктів у просторі.

Робота художника над ілюстрацією є послідовним процесом, який починається з аналізу літературного твору [17, с. 79; 6, с. 8-9].

1. Замисел та вибір епізоду: На стадії замислу у художника виникає «мисленний» образ з єдністю змісту і форми (Ткаченко). Необхідно окреслити найвиразніші епізоди твору, які найбільше запам'ятовуються, або які вчитель чи автор пропонує для ілюстрування [17; 6].

2. Створення ескізу: Розробка варіантів характеристик персонажів, їхніх рухів та композиційного положення. Рекомендується створювати декілька ескізів-пошуків, оскільки перше рішення не завжди є найкращим [17]. На цьому етапі може бути корисним вивчення історії костюмів або енциклопедій.

3. Деталізація та відповідність тексту: Обраний ескіз деталізується. Важливо суворо дотримуватися тексту, щоб не було розбіжностей у зображенні деталей, наприклад, кольору одягу чи очей [17]. Усі деталі мають «працювати» на розкриття змісту.

4. Колористичне рішення (Ескіз у кольорі): Фінальний підготовчий етап для кольорових ілюстрацій, коли художник шукає колористичне рішення, прагнучи утримати роботу в одноманітній гамі [17; 6].

5. Втілення: «Мисленний» образ втілюється у матеріалі певного виду мистецтва, набуваючи предметності та завершеності [55, с. 64]. Ілюстрація, як частина тематичного малювання, вимагає усвідомленої організації зображення на площині, уникаючи механічного перелічування предметів [6].

Таким чином, методика створення візуального образу в ілюстрації ґрунтується на поєднанні художніх засобів, композиційних рішень і чіткого розуміння змісту твору. Вона дозволяє формувати цілісний, емоційно виразний та змістовний образ, який підсилює сприйняття тексту й забезпечує ефективну комунікацію між автором, художником і глядачем. Завдяки продуманому добору стилю, кольору, форми та символів ілюстрація стає самостійним носієм смислу та важливим елементом візуального наративу.

ВИСНОВКИ

У ході виконання магістерської роботи було проведено комплексне дослідження, спрямоване на досягнення поставленої мети – аналізу візуального образу в контексті розвитку сюжетно-тематичної композиції та його втілення учнями на уроках мистецтва. Для досягнення цієї мети було послідовно вирішено всі завдання, визначені у вступі:

1. Проаналізовано фахову літературу з теми дослідження. Цей аналіз (Розділ 1.1) дозволив встановити, що в умовах сучасної цифрової культури відбувається фундаментальний зсув від вербальної до візуальної мови комунікації. Це вимагає чіткого розмежування понять: «візуальний образ» розглядається як більш функціональний, інформативний та доступний (наприклад, у public art), тоді як «художній образ» є складнішою, багатовимірною структурою, що вимагає заглиблення. Дослідження також виявило ключову тенденцію сучасного мистецтва – міфотворчість, де митець відмовляється від копіювання реальності на користь свідомого конструювання нових художніх світів, беручи на себе роль «деміурга».

2. Розкрито поняття художнього образу у візуальному мистецтві. У Розділі 1.2 художній образ визначено як фундаментальну категорію естетики, що є діалектичною єдністю об'єктивного (риси світу) та суб'єктивного (світогляд митця), раціонального (ідея) та емоційного. На відміну від утилітарного візуального образу, що прагне до масової комунікації, художній образ самоцінний і вимагає від глядача інтелектуальної співучасті та інтерпретації. Встановлено, що в сучасному світі, перенасиченому медійними симулякрами (копіями без оригіналу), художній образ виконує критичну функцію, деконструюючи маніпулятивні зображення та розвиваючи у глядача візуальну грамотність.

3. Досліджено історію становлення і розвитку книжкової графіки. У Розділі 2.1 простежено еволюцію української книжкової графіки ХХ століття, яка формувалася під впливом як технологічних (поява офсетного друку), так і

мистецьких чинників. Визначено ключові течії: полістилістичну «нарбутівську течію», що синтезувала модерн, неокласицизм та ар деко; кубофутуризм (О. Богомазов, В. Єрмілов) та конструктивізм (В. Кричевський). Проаналізовано ідеологічний тиск 1950-70-х років, що призвів до стандартизації та кризи, зокрема розбіжності між ілюстрацією та оформленням книги (А. Шпаков). Також відзначено потужне відродження галузі у XXI ст. на чолі з видавництвом «А-ба-ба-га-ла-ма-га» та митцями (К. Лавро, В. Єрко), які поєднали авангардні та народні традиції.

4. Охарактеризовано типи видань для реалізації візуальних образів. Аналіз у Розділі 2.2 показав, що функція візуального образу кардинально змінюється залежно від типу видання. Соціальний плакат використовує лаконічний образ для агітації та швидкого донесення ідеї. Артбук (художній альбом) сам функціонує як цілісний мистецький об'єкт, а не просто збірка репродукцій. Каталог виконує науково-фондову та облікову функцію, роблячи колекції доступними для дослідників. Мистецький журнал фіксує поточний, часто спонтанний, мистецький дискурс (виставки, інтерв'ю). Газета продемонструвала еволюцію від носія оперативних новин до аналітичного видання, що адаптується до цифрових форматів.

5. Досліджено технічні, композиційні та методичні особливості створення візуальних образів. Цій групі завдань присвячено Розділ 3. Встановлено, що навчання сюжетно-тематичної композиції є найскладнішим рівнем художньої освіти у школі, оскільки вимагає інтеграції всіх знань (перспективи, кольорознавства) та пріоритету змісту і задуму над формою. Методика створення ілюстрації (Розділ 3.2) розглядається як процес художньої інтерпретації, що поєднує об'єктивне осмислення тексту з суб'єктивним баченням митця. Детально проаналізовано ключові інструменти створення образу:

а. Техніки: від класичних (ліногравюра, акварель) до цифрових та змішаних.

b. Закони композиції: визначено роль композиційного центру (фокусу) , балансу , ритму та контрасту.

c. Принципи Гештальт-психології: доведено, що використання принципів подібності , близькості та замикання є необхідним для створення цілісного та зв'язного зображення.

d. Етапи роботи: синтезовано послідовний процес, що включає замисел, пошук ескізу, деталізацію та колористичне рішення .

Таким чином, усі поставлені завдання було виконано. Робота має практичне значення, оскільки її результати та методичні рекомендації можуть бути використані вчителями мистецтва для підвищення ефективності художньо-творчої діяльності учнів, розвитку їхньої здатності до аналізу та створення власних візуальних образів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авдикович М. М., Авдикович О. М. Композиція – основа образотворчої грамоти. *Збірник науково-методичних робіт викладачів ПСМНЗ (мистецьких шкіл) Хмельницької області.* 2014. URL: <http://arts-library.com.ua/bitstream/123456789/132/1/Збірник%20робіт%202014.pdf>.
2. Адаптивна роль плакату в контексті розвитку сучасного мистецтва : монографія / під наук. ред. М. В. Колосніченко. Київ: КНУТД, 2023. 220 с.
3. Алтухова А. В., Сорока К. В. Історичні аспекти розвитку художнього оформлення книги та книжкової ілюстрації. *Scientific progress: innovations, achievements and prospects* : матеріали VI Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Прага, 16–18 травня 2022 р.). Прага: InterCof, 2022. С. 220–224. URL: <https://archive.interconf.center/index.php/2709-4685/article/view/1712>.
4. Андрущенко В. Академічна недоброчесність як виклик інтелектуальній спроможності нації. *Голос України.* 2018. 20 липня. С. 10.
5. Білецький П. О. Георгій Нарбут: альбом. Київ: Мистецтво, 1983. 127 с.
6. Божко І. Г. Методичні рекомендації щодо тематичного малювання. URL: <https://ru.scribd.com/document/464820370/Божко-І-Г-Методичні-рекомендації-щодо-тематичного-малювання>.
7. Борисова А. Як створити багатофігурну композицію малюнка. *Skvot Mag.* 2023. URL: <https://skvot.io/uk/blog/illustration-and-composition>
8. Василь Єрмілов. URL: <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/vasil-yermilov/>.
9. Власюк Н. Принципи гештальту в дизайні. *Marketer.ua.* URL: <https://marketer.ua/ua/principles-of-gestalt-in-design>.
10. Газета. *Вікіпедія.* URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Газета>.
11. Глушко М. Мистецькі журнали в сучасній Україні: особливості. *Вісник Львівської національної академії мистецтв.* 2016. Вип. 29. С. 76–85. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/29/7.pdf.

12. Голота Н. М. Розвиток творчих здібностей у дітей дошкільного віку засобами малювання. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2008. № 1 (6). С. 60–65. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vlup_2008_1_11.

13. Гончаренко А. Ю. «Час» та «простір» в сучасній станковій скульптурі Харкова (на матеріалі 2000-х рр.). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2018. № 3. С. 29–39.

14. Данильян О. Г., Дзьобань О. П. «Симулякр»: концептуалізація феномена у постнеокласичній філософії. *Вісник Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого. Серія: Філософія, філософія права, політологія, соціологія*. 2017. № 4 (35). С. 9–22. URL: https://ippi.org.ua/sites/default/files/9_0.pdf.

15. ДСТУ 3017–95. Видання. Основні види. Терміни та визначення. Вид. офіц. Київ: Держстандарт України, 1995. 45 с.

16. Дуткевич Т. В. Дитяча психологія: навчальний посібник. Київ: Центр учбової літератури, 2012. 424 с. URL: https://psychologdcpp.in.ua/wp-content/uploads/2024/11/Dytiacha_psykholohiia.pdf.

17. Железняк С. М., Ламонова О. В. Образотворче мистецтво : підручник для 5-го кл. Київ: Генеза, 2013. 176 с.

18. Зайцева В. В. Плакат як вид мистецтва та засіб соціальної комунікації. *Молодий вчений*. 2017. № 10 (50). С. 605–608. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/26228/1/V_Zaitceva_V.pdf.

19. Кадоркіна Ю. О. Сучасна українська книжкова ілюстрація. Оформлення прози та віршованих збірок. *Гуманітарний простір науки: досвід та перспективи*. 2018. № 12. С. 27–30. URL: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2018-12-64-5>.

20. Кайдановська О. Художній образ у системі творчого мислення. URL: <https://newacropolis.org.ua/theses/khudozhnii-obraz-u-systemi-tvorchoho-myslennia-1500792590>.

21. Карпюк Л. А. Каталог ікон волинської школи іконопису XVI-XVIII ст. із збірки Волинського краєзнавчого музею. *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації* : тези та матеріали II Міжнар. наук. конф. Луцьк: Ініціал, 1995. С. 35–47.

22. Конспект уроку на тему: «Ілюстрація. Історія ілюстрації. Техніки ілюстрацій. Етапи роботи над ілюстрацією». На урок. URL: <https://naurok.com.ua/konspekt-uroku-na-temu-ilyustraciya-istoriya-ilyustraci-tehniki-ilyustracij-etapi-roboti-nad-ilyustracieyu-198399.html>.

23. Корнієнко В. В. Художній світ людини як комунікативна система: культурологічне осягнення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 82–86. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2712/ХУДОЖНІЙ%20СВІТ%20ЛЮДИНИ.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

24. Кость Лавро. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Кость_Лавро

25. Кузьменко Г. В. Методика навчання образотворчому мистецтву. URL: https://www.academia.edu/106496702/Методика_навчання_образотворчому_мистецтву

26. Лагутенко О. А. Українська графіка XX століття: проблеми нового викладу історії. *Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку*. Київ: Академія мистецтв України, 2000. С. 41–42.

27. Лекція 2: Композиція, пропорції, конструктивна побудова натюрморту. Тональні особливості зображення. Всеосвіта. URL: <https://vseosvita.ua/lesson/lektiia-2-kompozytsiia-proporsii-konstruktivna-pobudova-natiurmortu-tonalni-osoblyvosti-zobrazhennia-383792.html>.

28. Ляшенко О. Д. Художня інтерпретація творів мистецтв в теорії та практиці наукового аналізу. *Наша школа*. 2011. № 2. С. 98–102. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/8364/1/O_Lyashenko_NO_2_2011.pdf.

29. Мазур Ю. В., Рожило М. А. Журнал про сучасне візуальне мистецтво: ризик втратити українського митця. *Масова комунікація: історія, сьогодні, завтра*. Київ: Центр Європи, 2010. С. 10–11.

перспективи. Луцьк, 2013. № 3 (3). С. 70–73.
https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/29/7.pdf.

30. Максименко А. А. Арт-бук як феномен сучасної художньої культури. *Молодий вчений.* 2018. № 4 (56). С. 445–448. URL: <https://dspace.wunu.edu.ua/bitstream/316497/30584/1/Максименко.pdf>.

31. Матвійчук Л. О., Кротевич Н. В. Особливості відображення національної ідентичності в сучасній українській ілюстрації. *Сучасні тенденції розвитку індустрії моди* : тези доп. VIII Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Дніпро, 2023 р.). С. 260–261. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/25172/3/%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B2%D1%96%D0%B9%D1%87%D1%83%D0%BA_%D0%BA%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87_%D1%82%D0%B5%D0%B7%D0%B8_%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%84_%D0%B4%D0%BD%D1%96%D0%BF%D1%80%D0%BE_260-261.pdf.

32. Мельничина Ю. Артбуки та з чим їх можна сплутати. *Skvot Mag.* 2023. URL: <https://skvot.io/uk/amp/blog/artbooks-and-how-to-recognizethem>.

33. Мельничук О. М. Провідні тенденції модерністської культури України початку ХХ століття. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури.* 2016. Вип. 36. С. 132–139. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/AP_36_16_compressed.pdf.

34. Михайло Дерегус. Листівки. 1976. URL: https://uartlib.org/downloads/DeregusPostcards1976_uartlib.org.pdf?direct=1

35. Михайлова Р. Д., Гайдук М. С. Артбук як різновид сучасних нішевих видань. *Art and Design.* 2024. № 2. С. 304–307. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/28445/1/APSD_2024_V2_P304-307.pdf.

36. Міронова Т. В. «Художні» та «візуальні» образи у сучасному образотворчому мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2021. № 1. С. 64–70.

<https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3282/%D0%9C%D1%96%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D0%A2.%D0%92.%20%D0%A5%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%96.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

37. Не будь маглом, купуй українське. 7 знакових видань «А-ба-га-ла-ма-га». URL: <https://hromadske.ua/posts/ne-bud-maglom-kupui-ukrainske-7-znakovykh-vydan-a-ba-ba-ha-la-ma-ha>.

38. Овдієнко О. Книжкове мистецтво на Україні (1917-1974) / ред. В. Когут; худож. В. Красій. Львів: Вища шк., Вид-во при Львів. держ. ун-ті, 1974. 22 с., [66] арк. Іл. URL: https://uartlib.org/istoriya-ukrayinskogo-mistetstva/o-ovdiyenko-knizhkovе-mistetstvo-na-ukrayini-1917-1974/?srsltid=AfmBOoqVTnli9x_HfdHi7ZYvhgRr2Voe26iWgI3z3jpDco7yEgb8XZxK.

39. Олександра К. Коротко про основи композиції. ВУКІ. 2021. URL: <https://buki.com.ua/blogs/korotko-pro-osnovi-kompoziciyi>.

40. Олійник В. Книги видавництва «Дніпро» у контексті українських графічних тенденцій. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. № 37. С. 56–62. https://www.apfn-journal.in.ua/archive/37_2021/part_2/13.pdf.

41. Основи художньої композиції: правила і прийоми. *Ліхтарик*. URL: <https://lihtaryk.com.ua/osnovi-hudozhnoyi-kompoziczii-pravila-i-prijomi>.

42. Основні принципи створення наукових каталогів. URL: https://volyn-museum.com.ua/board/muzejnikam/osnovni_principi_stvorennja_naukovikh_katalogiv/2-1-0-38.

43. Павелків Р. В., Цигипало В. П. Дитяча психологія : навч. посібник. Київ: Академвидав, 2008. 436 с. URL: <http://repository.rshu.edu.ua/id/eprint/7116/1/Павелків%20Р.В.%2С%20Цигипало%20О.П.%20Дитяча%20психологія.pdf>.

44. Пилипенко А. Контент літературного журналу: принципи моделювання. *Вісник Книжкової палати*. 2012. № 2. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/vkp/2012_2/st.
45. Продан І. В. Роль візуального образу як рекламного об'єкта. *InterConf*. 2021. № 58. С. 129–134. URL: <https://dspace.luguniv.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/9059/2021.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
46. Пушкар О. І., Андрющенко Т. Ю. Ілюстрування : конспект лекцій. Харків: ХНЕУ ім. С. Кузнеця, 2015. 67 с. URL: <https://repository.hneu.edu.ua/bitstream/123456789/10443/1/2015%20Пушкар%20О.%20І.%20Андрющенко%20Т.%20Ю.pdf>.
47. Рефлексія у навчанні: дієві методики та потреби. URL: <http://irc.osvitatrb.org.ua/refleksiya-u-navchanni-diyevi-metodyky-ta-potreby/>.
48. Розвиток композиційних здібностей на уроках образотворчого мистецтва. На урок. URL: <https://naurok.com.ua/stattya-rozvitok-kompoziciynih-zdibnostey-na-urokah-obrazotvorchogo-mistectva-182878.html>
49. Сібірцева М. 10 правил композиції у фотографії, які мають знати всі. *Depositphotos blog*. 2023. URL: <https://blog.depositphotos.com/ua/10-pravyl-kompozytsiyi-u-fotografii.html>.
50. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини ХХ століття: регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша). *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ НАН України, 2009. № 1(25). С. 67–78. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/5da3522c-1578-4856-b3c8-fb6ba3fe2c55/content>.
51. Скляренко Н. В. та ін. Розробка рекламного плакату як актуального засобу адаптивної візуалізації соціальних проблем. *Art and design*. 2022. № 3(19). С. 120–139. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/20989/1/artdes_2022_N3_P120-139.pdf.

52. Спасскова О. П. Художня інтерпретація образів повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» у графіці Г. Якутовича та В. Єфименка. *Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції* : матеріали III Міжнар. конгресу. Полтава, 2015. С. 285–290. URL:

<https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Dusertacii/2020/Spasskova/Spasskola.pdf>.

53. Сучасна книжкова ілюстрація в Україні. URL: <https://studfile.net/preview/16589580>

54. Титар В. М. Історія мистецтва : програма нормативної навчальної дисципліни. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2017. 21 с. URL: https://philosophy.karazin.ua/ua/kafedra/nmk_tkfn/tytar_program_istoriya_mystectva.pdf.

55. Ткаченко А. В. Художній образ як ключове поняття в естетичному вихованні. *Наука і освіта*. 2016. № 12. С. 82–86. URL: https://scienceandeducation.pdpu.edu.ua/doc/2016/12_2016/13.pdf.

56. Турченко Ю. Василь Касіян. Українська радянська графіка. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1957. 224 с. URL: <http://194.44.187.2/eljourn/1/Kasijan.pdf>

57. Українські художники. URL: <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/>.

58. Хмельовська О. Від потворного до злого: Як змінився книжковий дизайн в Україні за 30 років. *Читомо*. 2023. URL: <https://chytomo.com/vid-potvorno-ho-do-zloho-ia-k-zminyvsia-knyzhkovyj-dyzajn-ukrainy-za-30-rokiv/>.

59. Чирва О. Ч., Оленіна О. Ю. Історія та теорія графічного мистецтва: конспект лекцій. Харків: ХНУМГ ім. О. М. Бекетова. <https://eprints.kname.edu.ua/60589/1/2021%20214Л%20Перевірено.%20Лекції.%20Історія%20та%20теорія%20графічного%20мистецтва.pdf>.

60. Шпаков А. Художник і книга. Київ: Мистецтво, 1973. 255 с. <https://violity.com/ua/118141519-a-shpakov-hudozhnik-i-kniga-1973>.

61. Ямнітська Т. Аналіз творів образотворчого мистецтва. 2019. URL: <https://arshistorian.blogspot.com/2019/03/blog-post.html>.

62. Andrey V. Artist Books and Their Meaningful History. 2017. URL: <https://blog.artsper.com/en/get-inspired/10-spanish-urban-artists>.

63. Ursu N. та ін. Pros and Cons of the Applied and Decorative Arts in the Fine Arts Teacher Training. *Revista Romaneasca Pentru Educatie Multidimensionala*. 2022. Vol. 14(1Sup1). P. 404–418. URL: <https://doi.org/10.18662/rrem/14.1Sup1/558>.