

## SECTION «ART HISTORY»

### TRANSFORMATION OF THE SYSTEM OF FUNDAMENTAL FINE ARTS COMPETENCIES IN THE CONTEXT OF ARTISTIC SYNTHESIS AND CULTURE DIGITALIZATION

### ТРАНСФОРМАЦІЯ СИСТЕМИ ФУНДАМЕНТАЛЬНИХ ОБРАЗОТВОРЧИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ В УМОВАХ ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ ТА ЦИФРОВІЗАЦІЇ КУЛЬТУРИ

Hanna Pankiv<sup>1</sup>

DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-673-7-28>

**Abstract.** *The subject of the research* is the transformation of the professional training system for artists in the field of easel and monumental painting under the influence of global digital changes and the evolution of artistic synthesis. The study focuses on how traditional academic competencies – form; color, composition, and space – interact with new media and digital tools. *The methodology of the study* is based on a systematic approach and the author's "step-by-step" model of synthesis in the plastic arts. This model identifies four levels of synthetic processes: 1) synthesis within a particular type of art (e.g., between painting and drawing); 2) synthesis within a group of spatial arts (fine arts, architecture, and design); 3) synthesis between different groups of arts (spatial and temporal); and 4) synthesis between arts and "non-arts" (technology and industry). The research also utilizes comparative analysis to evaluate the instrumental and paradigmatic roles of digital media in modern art education. *The purpose of the article* is to substantiate an integrative model of artist training that harmoniously combines classical academic foundations with modern digital

---

<sup>1</sup> Candidate of Art Criticism,  
Associate Professor at the Department of Musical and Fine Arts,  
Izmail State University of Humanities, Ukraine

practices. The author aims to prove that digital technologies do not replace fundamental skills but serve as a new vector for their implementation in a globalized cultural space. *The results and conclusions* of the study highlight that the current era of digitalization risks losing the value of the primary "atoms" of creation – the self-worth of expressive means like line, spot, and color. To address this, a system of six core professional competencies has been defined: figurative-artistic thinking, form-making, compositional, coloristic, spatial-perspective, and media-technological competencies. It is established that the division into easel and monumental art remains a functional system of interaction with the environment, where digital tools (3D modeling, digital painting) enhance the artist's ability to integrate works into complex architectural spaces. The study concludes that an integrative approach, combining academic traditions with experimental digital formats, is essential for developing creative thinking and ensuring the professional adaptability of future artists to the requirements of the 21st-century cultural environment.

**Keywords:** artistic synthesis, spatial arts, fundamental competencies, digitalization of culture, fine arts education, easel and monumental art, media technologies.

### Вступ

У ХХІ столітті мистецька сфера функціонує в умовах глибинних трансформацій, зумовлених процесами глобалізації, цифровізації культури та активної інтеграції різних видів художньої діяльності. Формується нова культурна парадигма, в якій традиційні межі між видами мистецтва поступово втрачають чіткість, а сам художній процес набуває ознак синкретичності, міждисциплінарності та технологічної опосередкованості.

Водночас сучасний мистецький розвиток характеризується внутрішньою суперечністю. З одного боку, посилюється тенденція до синтезу мистецтв, взаємопроникнення художніх мов і активного використання цифрових інструментів. З іншого – спостерігається ризик нівелювання фундаментальних основ художнього мислення, зокрема втрати значущості базових виражальних компонентів – лінії, плями, кольору, об'єму та простору. Саме ці елементи формують первинний рівень художнього пізнання і виступають своєрідними

«атомами» творення, без яких неможливе формування повноцінної художньої мови.

У цьому контексті особливої актуальності набуває проблема переосмислення системи професійної підготовки художника. Сучасні цифрові технології не лише розширюють інструментарій митця, але й трансформують саму логіку художнього мислення, вводячи принципи алгоритмічності, модульності та інтерактивності. Відтак виникає потреба у визначенні їхнього місця в структурі художньої освіти без втрати фундаментальних академічних засад.

Теоретичне підґрунтя дослідження базується на ідеях художнього синтезу, що розвивалися у працях Р. Вагнера (концепція «Gesamtkunstwerk»), а також у системному підході до мистецтва, представленому у дослідженнях М. Кагана. Важливими є також положення психології сприйняття, розроблені Р. Арнгеймом, Е. Гомбріхом та Е. Айснером, які дозволяють розглядати художню форму як результат складної взаємодії когнітивних та чуттєвих процесів. Сучасний етап осмислення мистецтва пов'язаний із дослідженням цифрових медіа, зокрема у працях Л. Мановича, який визначає нові принципи організації художнього середовища.

Метою дослідження є обґрунтування інтегративної моделі підготовки художника, що поєднує класичні академічні принципи з сучасними медіально-технологічними практиками.

Для досягнення мети поставлено такі завдання:

- проаналізувати морфологічну структуру мистецтва;
- уточнити дефініції «вид», «рід», «жанр»;
- розробити багаторівневу модель художнього синтезу;
- визначити систему фундаментальних образотворчих компетентностей;
- дослідити вплив цифрових технологій на художнє мислення;
- обґрунтувати інтегративний підхід у мистецькій освіті.

### **1. Історична еволюція художнього синтезу**

Проблема синтезу мистецтв є однією з ключових у теорії художньої культури та має тривалу історію розвитку. У різні епохи вона набувала різних форм залежно від соціокультурного контексту та рівня розвитку художнього мислення.

В античному мистецтві синтез мав органічний характер і виступав як невід’ємна властивість художньої практики. Архітектура, скульптура та живопис утворювали цілісну систему, де кожен елемент був підпорядкований загальному композиційному задуму. Храмові комплекси Давньої Греції та Риму демонструють високий рівень інтеграції просторових мистецтв, у межах якої пластичні елементи не існували автономно, а були структурною частиною архітектурного середовища.

У добу Відродження синтез мистецтв набуває нового змісту, пов’язаного з ідеєю гармонії та універсалізму. Художник постає як універсальний творець, який поєднує знання з різних сфер – мистецтва, науки, філософії. Саме в цей період формується академічна система художньої освіти, що закладає основи розвитку фундаментальних компетентностей – роботи з формою, простором, світлотінню та кольором.

Висвітлення загальної теми синтезу в мистецтві, зокрема в групі просторових мистецтв, не повинно обмежуватися темою синтезу мистецтв – себто аналізу синтезу або синтетичних сполук, що утворюються в результаті взаємовідношень між різними мистецтвами. Синтез мистецтв (між мистецтвами) – одна з варіацій із загалу процесів взаємовідношень у мистецтві, синтетичних у тому числі [1].

У ХХ столітті проблема синтезу актуалізується в контексті авангардних пошуків. Особливу роль у цьому процесі відіграє школа Баухауз, де мистецтво розглядається у взаємодії з архітектурою, дизайном і промисловістю. Синтез набуває не лише естетичного, але й функціонального характеру, що відкриває нові можливості для інтеграції художньої діяльності у суспільне життя.

Сучасний етап розвитку характеризується переходом до цифрового синтезу, в межах якого мистецтво взаємодіє з інформаційними технологіями, віртуальними середовищами та інтерактивними системами. Це створює нові форми художнього досвіду, але водночас актуалізує проблему збереження структурної цілісності мистецтва та його базових принципів.

## **2. Морфологічна структура мистецтва: вид, рід, жанр**

У сучасному мистецтвознавстві однією з принципових методологічних проблем є нечіткість у трактуванні базових категорій – «вид», «рід» та «жанр». Їхнє отожднення або довільне використання усклад-

ное аналіз художніх процесів і призводить до концептуальної невідзначеності.

У межах системного підходу мистецтво доцільно розглядати як багаторівневу структуру, в якій кожен рівень виконує окрему функцію.

Вид мистецтва визначається як морфологічна структура, що формується на основі специфічних виражальних засобів. Просторові мистецтва – живопис, графіка, скульптура – ґрунтуються на різних комбінаціях базових елементів: лінії, плями, кольору та об'єму. Взаємодія цих компонентів формує пластичну мову мистецтва і забезпечує його виразність. Водночас жоден вид не є ізольованою системою: навіть у межах одного виду відбувається внутрішній синтез різних виражальних якостей.

Рід мистецтва доцільно трактувати як функціональну систему, що визначає характер взаємодії художнього твору з просторовим і соціальним середовищем. Саме на цьому рівні формується розмежування між станковим, монументальним і декоративним мистецтвом. Якщо станкове мистецтво існує як відносно автономний об'єкт, то монументальне мистецтво передбачає інтеграцію з архітектурним середовищем, що зумовлює інші принципи організації художньої форми [3].

Жанр виступає змістовною категорією, яка визначає спосіб художнього осмислення дійсності. Він формує семантичну структуру твору і відображає авторське бачення світу. На цьому рівні синтез проявляється як інтеграція чуттєвого досвіду та інтелектуального осмислення, що перетворює формальні елементи на художній образ.

Таким чином, трирівнева система «вид – рід – жанр» дозволяє розглядати мистецтво як цілісну, ієрархічно організовану систему, в якій морфологічні, функціональні та змістові аспекти перебувають у постійній взаємодії.

**«Сходинкова» модель художнього синтезу.** Синтез у мистецтві доцільно розглядати як багаторівневий процес, що розгортається від взаємодії базових виражальних елементів до складних форм інтеграції мистецтва з технологічним середовищем. Перший рівень – внутрішньовидовий синтез. На цьому рівні відбувається взаємодія базових елементів художньої мови – лінії, кольору, фактури, об'єму. Саме тут формується пластична основа мистецтва, а також виникають гібридні

форми виразності (наприклад, «живописний малюнок» або «скульптурна пластика» у графіці).

Другий рівень – синтез у межах просторових мистецтв. Цей рівень передбачає взаємодію живопису, архітектури та дизайну. У результаті формується цілісне художнє середовище, характерне для монументального мистецтва, де образотворчі елементи інтегруються в архітектурний простір.

Третій рівень – міжвидовий синтез.

Йдеться про взаємодію просторових і часових мистецтв, що призвела до виникнення таких синтетичних форм, як театр і кіно. Тут художній образ розгортається у часі, поєднуючи візуальні, звукові та драматургічні компоненти.

Четвертий рівень – синтез мистецтва і технологій.

На цьому рівні мистецтво взаємодіє з технічними системами, інформаційними технологіями та цифровими медіа. Виникають нові форми художньої діяльності, що базуються на принципах інтерактивності, алгоритмічності та віртуальності. Дизайн виступає ключовою ланкою цього процесу, забезпечуючи зв'язок між художнім і технологічним середовищем.

### **3. Фундаментальні образотворчі компетентності: академічна традиція та функціонально-системний підхід**

У класичній теорії образотворчого мистецтва професійні уміння художника розглядаються не як сукупність ізольованих навичок, а як цілісна система взаємопов'язаних здатностей, що формують основу художнього мислення. Такий підхід має глибоке історичне підґрунтя і пов'язаний із розвитком європейської академічної традиції XVIII–XX століть, у межах якої формувалося розуміння художньої діяльності як складного когнітивно-перцептивного процесу.

У сучасному науковому дискурсі доцільно розглядати ці вміння крізь призму системного та міждисциплінарного підходів, що поєднують положення мистецтвознавства, психології сприйняття, когнітивної науки та семіотики. Це дозволяє трактувати фундаментальні образотворчі компетентності як багаторівневу структуру, в якій кожен компонент відповідає певній модальності взаємодії людини з візуаль-

ною реальністю – від первинного чуттєвого сприйняття до складних форм символічного узагальнення.

У цьому контексті ключового значення набуває поняття образно-художнього мислення, яке виступає інтегративною основою всієї системи.

### **Образно-художнє мислення як когнітивно-перцептивна система**

Образно-художнє мислення є фундаментальним компонентом, що забезпечує здатність митця формувати художній задум, узагальнювати спостережувану реальність та трансформувати її у художній образ. Цей процес поєднує безпосереднє сприйняття (перцепцію) та акт творення, де образ виступає не просто копією дійсності, а формою «візуального мислення». Саме на цьому рівні відбувається синтез чуттєвого досвіду та авторського судження, що перетворює набір візуальних елементів на завершений твір мистецтва.

Образно-художнє мислення доцільно розглядати як специфічну форму пізнання, що функціонує на перетині чуттєвого досвіду та інтелектуального осмислення. Воно не зводиться до репрезентації реальності, а передбачає її активну трансформацію відповідно до внутрішніх структур свідомості митця.

З позицій когнітивної теорії, цей тип мислення можна визначити як форму візуального інтелекту, що включає здатність до просторового моделювання; операції узагальнення та абстрагування; символічну інтерпретацію образів та інтеграцію сенсорних даних у цілісні структури.

Важливо підкреслити, що художній образ у цьому контексті виступає не як результат копіювання, а як семіотична конструкція, що поєднує знак, значення і переживання. Саме тому процес творення є водночас процесом пізнання, де сприйняття і мислення функціонують як єдина система.

Формування образно-художнього мислення має процесуальний характер і відбувається через постійну взаємодію з культурною традицією, візуальним середовищем і практикою. У цьому сенсі воно є не вродженою якістю, а результатом цілеспрямованої професійної підготовки.

Поглиблення розуміння образно-художнього мислення неможливе без звернення до праць Рудольф Арнгейм, який одним із перших

обґрунтував тезу про те, що візуальне сприйняття є активним інтелектуальним процесом. У своїй фундаментальній праці «Art and Visual Perception» дослідник підкреслює, що «сприйняття є мисленням», а отже, художня діяльність не може розглядатися як механічне відтворення дійсності [5].

Згідно з цією позицією, художник у процесі роботи не копіює реальність, а структурує її відповідно до внутрішніх законів сприйняття. Візуальна форма постає як результат дії таких факторів, як рівновага, напруження, домінанта, ритм. Саме ці закономірності лежать в основі формоутворювальної компетентності, яка у такому підході набуває характеру перцептивно-логічної діяльності.

У цьому контексті особливого значення набуває поняття «візуального мислення», що визначає здатність оперувати образами як повноцінними когнітивними структурами. Таким чином, образно-художнє мислення можна трактувати як процес, у якому сприйняття, аналіз і творення функціонують як єдина система.

**Формоутворювальна компетентність як аналіз і конструювання реальності.** Формоутворювальні вміння базуються на психологічній модальності сприйняття світлотіні (лінії, плями) та об'єму. Вони включають глибокий аналіз конструкції предметів, пропорційних співвідношень та пластичної структури форми. Художник повинен віртуозно володіти засобами академічного рисунка, застосовуючи світлотіньове моделювання для передачі тривимірності на площині. У контексті видової класифікації, ці вміння корелюють із «мистецтвом лінії та контуру», що є визначальним для графіки та скульптурного рельєфу.

Формоутворювальна компетентність базується на здатності до аналітичного та конструктивного освоєння предметного світу. Її основою є робота з такими фундаментальними категоріями, як лінія, світлотінь, маса, об'єм, пропорція.

З позицій феноменології сприйняття, форма не є об'єктивною даністю, а постає як результат активної взаємодії суб'єкта і об'єкта. Художник не просто «бачить» форму, а конструє її у процесі сприйняття, виділяючи структурні зв'язки та ієрархії.

Академічний рисунок у цьому контексті виступає універсальним інструментом:

- аналізу конструкції;
- виявлення пластичної логіки;
- узагальнення візуальної інформації.

Таким чином, формоутворення переходить від репродуктивної функції до когнітивної, де форма стає засобом мислення.

**Композиція як принцип системної організації.** Композиція виступає як метод художнього синтезу, що організує зображення у межах площини або простору. Для станкового мистецтва характерною є організація цілісного світу в межах формату, тоді як для монументального мистецтва критичного значення набуває інтеграція з архітектурним середовищем. Композиційні вміння передбачають врахування масштабу приміщення, точок сприйняття глядача та ритмічної взаємодії твору з простором. Як нами було зазначено раніше, родове розгалуження на станкове та монументальне мистецтво є функціональною системою, де композиційний синтез адаптує художню форму до соціального та матеріального середовища.

Композиційна компетентність виходить за межі формального розміщення елементів і постає як універсальний принцип організації художнього цілого. У межах системного підходу композицію можна трактувати як механізм інтеграції окремих компонентів у цілісну структуру. Композиція виконує кілька функцій: структурну (організація елементів); смислову (формування значення); перцептивну (керування увагою глядача); комунікативну (передача авторського задуму).

У монументальному мистецтві композиція набуває особливої складності, оскільки включає реальний простір як активний компонент. Тут художник працює не з умовною площиною, а з архітектурним середовищем, що вимагає врахування масштабу, руху глядача, освітлення та функції простору. Таким чином, композиція виступає формою просторово-смислового мислення, що забезпечує цілісність художнього твору.

Розвиваючи ідеї Рудольф Арнгейм, композицію доцільно розглядати як відображення глибинних структур сприйняття. Вона ґрунтується на універсальних принципах організації зорового поля, серед яких: баланс і дисбаланс, центр і периферія, симетрія та асиметрія, динамічна напруга.

Таким чином, композиційна компетентність є не лише професійною навичкою, а формою організації перцептивного досвіду, що забезпечує цілісність художнього образу.

Інший важливий аспект розкривається у працях Ернст Гомбріх, який розглядає мистецтво крізь призму культурно зумовлених моделей бачення. У книзі «Art and Illusion» він формулює концепцію «schema and correction» («схема і корекція»), відповідно до якої художник не працює безпосередньо з реальністю, а спирається на вже наявні візуальні схеми, що поступово уточнюються у процесі роботи: «Митець не копіює світ, а коригує свої уявлення про нього».

Це положення має принципове значення для розуміння природи художньої компетентності. Воно дозволяє стверджувати, що будь-яка форма зображення є результатом взаємодії між індивідуальним досвідом митця та культурною традицією. Відтак образ набуває статусу семіотичної конструкції, у якій поєднуються: візуальна форма (знак), культурне значення (код) та індивідуальна інтерпретація (смісл).

У цьому контексті формоутворювальна та композиційна компетентності можуть бути переосмислені як здатність працювати не лише з формою, а й із системами візуальних кодів, що визначають сприйняття твору глядачем.

### **Колір як система перцептивної та семантичної організації.**

Колір у структурі образотворчого мистецтва слід розглядати не лише як фізичну властивість світла або елемент художньої мови, а як складну багаторівневу систему, що одночасно функціонує у перцептивному, емоційному та семантичному вимірах. У цьому контексті колір виступає як один із базових механізмів організації візуального досвіду та формування художнього образу.

Теоретичне осмислення кольору має тривалу історію, починаючи з класичних досліджень Йоганн Вольфганг фон Гете, який у праці «Theory of Colours» вперше наголосив на суб'єктивно-психологічній природі кольорового сприйняття. На відміну від суто фізіологічного підходу Ньютона, Гете розглядав колір як феномен взаємодії світла, темряви та сприйняття, підкреслюючи його емоційно-чуттєву природу. Це положення є принципово важливим для розуміння кольору як художньої категорії, оскільки переносить акцент із фізики на психологію сприйняття.

Подальший розвиток теорії кольору пов'язаний із дослідженнями Йоганнес Іттен, який у праці «The Art of Color» систематизував принципи кольорової гармонії, контрастів і композиційних взаємодій кольорових відношень. Іттен розглядає колір як структурний елемент композиції, здатний формувати візуальну рівновагу та динаміку твору. Його концепція колірної кола та системи контрастів стала фундаментальною для академічної та сучасної мистецької освіти.

У контексті перцептивної теорії важливим є внесок Рудольф Арнгейм, який у своїй праці «Art and Visual Perception» розглядає колір як активний компонент зорового мислення. Згідно з його підходом, колір не є додатковою характеристикою форми, а виступає як автономний структурний елемент, що впливає на баланс, напруження і організацію композиції. Арнгейм підкреслює, що сприйняття кольору завжди є організованим процесом, у якому бере участь не лише око, а й когнітивна система людини.

З позицій мистецтвознавчої семіотики Ернст Гомбріх у праці «Art and Illusion» розглядає колір як елемент культурно зумовлених візуальних схем. Він підкреслює, що сприйняття кольору не є універсальним і незмінним, а формується під впливом історичних, стилістичних і культурних факторів. У цьому сенсі колір виступає не лише як перцептивний феномен, а як носій культурної пам'яті та візуальних кодів.

Таким чином, колір у мистецтві можна розглядати як систему, що функціонує на перетині трьох основних рівнів:

- перцептивного (фізіологія зору, світлове сприйняття);
- психологічного (емоційна реакція, асоціативність);
- семіотичного (культурні коди та символічні значення).

У межах сучасної художньої практики колір набуває додаткових функцій, пов'язаних із цифровими технологіями. У цифровому середовищі він перестає бути лише властивістю матеріального носія і стає параметром, що може змінюватися у реальному часі. Це відкриває нові можливості для формування динамічних кольорових структур, інтегративних візуальних систем і алгоритмічно керованих композицій.

У контексті художнього синтезу колір виконує не лише декоративну функцію, а виступає як один із ключових механізмів структурної організації твору. Він здатен інтегрувати окремі елементи композиції в

єдине ціле; формувати просторові ілюзії; задавати емоційно-смыслову тональність твору; виступати самостійним носієм образного змісту.

З позицій системного підходу колір слід розглядати як динамічну модель взаємодії світла, форми та свідомості, у якій художній образ формується через безперервну взаємодію перцептивних і культурних факторів.

Колористичні вміння забезпечують роботу з кольоровими відношеннями, контрастами та гармонією. Базуючись на модальності сприйняття кольору (за допомогою «колбочок» сітківки ока), ця компетентність дозволяє художнику формувати особливу атмосферу та емоційний настрій твору. У системі художнього синтезу «мистецтво кольору» може взаємодіяти з іншими модальностями, створюючи явища «живописного малюнка» або «кольорової сонорності», де колір набуває додаткової структурної функції.

Колористична компетентність традиційно пов'язується з умінням працювати з кольоровими відношеннями, однак у сучасному теоретичному контексті її слід розглядати значно ширше. Колір виконує: перцептивну функцію (вплив на зорове сприйняття); емоційну (формування настрою); символічну (передача значень); структурну (організація композиції).

У цифровому середовищі колір набуває нових характеристик – освітлення, прозорості, динамічності, що змінює його функціональну роль. Він стає не лише властивістю об'єкта, а активним середовищем, у якому формується образ.

### **Просторово-перспективна компетентність та візуальні стратегії.**

Просторово-перспективна компетентність у системі образотворчого мистецтва є однією з базових складових професійної підготовки художника, оскільки забезпечує здатність до моделювання тривимірної реальності на площині та у візуальних середовищах різного типу. Однак у сучасному теоретичному дискурсі ця компетентність виходить далеко за межі суто технічного володіння законами лінійної та повітряної перспективи, набуваючи статусу когнітивно-просторової стратегії мислення.

У цьому контексті важливим є положення Рудольф Арнгейм, який у праці «Art and Visual Perception» розглядає простір не як нейтральну геометричну категорію, а як результат активної організації зорового поля. Згідно з його концепцією, сприйняття простору є структурова-

ним процесом, у якому діють сили візуальної рівноваги, напруження та спрямованості. Відтак перспектива постає не як механічна проєкція, а як форма візуального мислення, що відображає внутрішню організацію сприйняття.

У свою чергу, Ернст Гомбріх у праці «Art and Illusion» підкреслює, що будь-яке зображення простору базується на культурно сформованих візуальних схемах. Перспектива, за Гомбріхом, не є універсальним «природним» способом бачення, а історично змінною системою репрезентації, що залежить від художніх традицій і конвенцій. Таким чином, просторове зображення завжди є результатом взаємодії між сприйняттям і культурним кодом.

Це дозволяє розглядати просторово-перспективну компетентність як здатність не лише відтворювати видимий простір, але й свідомо конструювати візуальні моделі реальності, враховуючи їх історичну та культурну обумовленість.

З позицій феноменології сприйняття, зокрема у працях Моріс Мерло-Понті, простір розглядається як тілесно пережитий досвід, а не абстрактна геометрична структура. У книзі «Phenomenology of Perception» підкреслюється, що людина «живе у просторі», а не просто його спостерігає. Це означає, що художнє моделювання простору завжди пов'язане з тілесністю, рухом, позицією глядача та його перспективою в реальному світі.

У межах сучасної художньої практики ця ідея набуває особливої актуальності, оскільки простір перестає бути виключно ілюзорним і перетворюється на багатовимірну систему, що включає:

- фізичний простір (монументальне мистецтво, інсталяція),
- площинний простір (станковий живопис),
- цифровий простір (3D, VR, інтерактивні середовища).

Таким чином, просторово-перспективна компетентність трансформується у здатність працювати з різними типами просторової реальності та переходити між ними.

У контексті системного підходу, який лежить в основі даного дослідження, перспектива може бути інтерпретована як інструмент організації візуального синтезу, що поєднує морфологічний (форма), функціональний (середовище) та семантичний (зміст) рівні художньої структури.

Окремого значення набуває поняття «візуальної стратегії», яке можна визначити як усвідомлений спосіб організації просторових відносин у творі з метою формування певного типу сприйняття. У цьому контексті художник виступає не лише як виконавець, а як конструктор візуальних систем, здатний керувати увагою глядача, його рухом у композиційному полі та інтерпретацією простору.

З позицій сучасної теорії медіа, зокрема у працях Лев Манович, цифрове середовище радикально змінює природу простору, перетворюючи його на програмовану та інтерактивну структуру. У книзі «The Language of New Media» підкреслюється принцип модульності та варіативності цифрових об'єктів, що означає можливість постійної трансформації просторових конфігурацій у реальному часі.

Це призводить до того, що просторово-перспективна компетентність у сучасному мистецтві включає не лише класичні закони перспективи, але й:

- здатність до роботи з алгоритмічними просторами;
- розуміння принципів 3D-моделювання;
- навички взаємодії з інтерактивними середовищами;
- проєктне мислення у віртуальній реальності.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що просторово-перспективна компетентність у сучасній мистецькій освіті трансформується у складну когнітивно-візуальну систему, яка об'єднує:

- перцептивні механізми сприйняття (Арнольд);
- культурно-історичні моделі бачення (Гомбрехт);
- тілесний досвід простору (Мерло-Понті);
- цифрово-алгоритмічні середовища (Манович).

Саме їх інтеграція формує новий тип просторового мислення художника, здатного працювати з багатовимірною реальністю сучасної культури.

Ці вміння дозволяють митцю передавати глибину простору та масштабні співвідношення об'єктів. У станковому живописі це реалізується через засвоєння законів лінійної та повітряної перспективи. Натомість у монументальному мистецтві художник має інтегрувати просторові ефекти у реальне архітектурне середовище, що потребує специфічного «просторово-проєктного» мислення.

Просторово-перспективна компетентність у сучасному розумінні виходить за межі технічного засвоєння перспективи. Вона передбачає формування здатності працювати з різними типами простору: ілюзорним (станкове мистецтво); реальним (монументальне мистецтво); віртуальним (цифрові середовища).

Простір виступає не лише як об'єкт зображення, а як когнітивна модель, через яку художник структурує реальність. Саме тому просторове мислення є однією з ключових компетентностей сучасного митця.

**Технологічна компетентність: матеріалізація художнього образу** Технологічні вміння охоплюють знання властивостей матеріалів та технік живопису (олія, фреска, мозаїка, сграфіто). Особливо важливою ця складова є для монументаліста, оскільки вона враховує довговічність матеріалів та умови їхнього функціонування в архітектурі. Це рівень «модальності втілення», де психологічні інтенції митця поєднуються з фізичними та технологічними чинниками, створюючи тривкий матеріальний об'єкт.

Технологічна компетентність у традиційному розумінні охоплює знання матеріалів і технік. Однак у сучасних умовах вона трансформується у складну систему, що поєднує:

- матеріальні практики (живопис, монументальні техніки);
- цифрові інструменти (3D, VR, цифровий живопис);
- алгоритмічні процеси.

Вона виступає мостом між рівнями синтезу, забезпечуючи перехід від ідеї до матеріалізації у різних середовищах.

#### **4. Нові вектори розвитку:**

##### **вплив цифрових медіа на художню парадигму**

У XXI столітті комп'ютерні та цифрові технології, інтегруючись у загальний контекст творення, формують абсолютно нові реалії мистецтва. Як ми зазначали раніше, на четвертому рівні синтезу – між мистецтвами та «не мистецтвами» (технікою, промисловістю) – відбувається активне зближення технологічних об'єктів із художньою сферою. Проте глобальні зміни сучасності ставлять перед наукою глибшу проблему: **втрату цінності первинних «атомів» творення** та нівелювання самоцінності виражальних засобів – зображальних, музикальних чи словесних.

У сучасному мистецтвознавстві щодо ролі цифрових медіа сформувався дві ключові позиції:

1. **Інструментальна:** цифрові технології розглядаються лише як додатковий інструментарій (подібно до нових видів фарб чи пензлів), що не змінює фундаментальних принципів художнього мислення.

2. **Парадигмальна:** спираючись на дослідження Л. Мановича (*Lev Manovich*), ця позиція стверджує, що цифрові медіа формують нову художню парадигму, в основі якої лежать **алгоритмічність, модульність та інтерактивність**.

Цифровізація трансформує саму природу художнього образу. Якщо класичне мистецтво базувалося на неперервності та цілісності авторського жесту, то цифрове зображення є дискретним, воно складається з кодованих елементів, які можуть бути нескінченно трансформовані без втрати якості. Це вимагає від митця не лише традиційної майстерності, а й **медіально-технологічних вмінь**, які дозволяють працювати з цифровими графічними програмами, 3D-середовищами та інтерактивними системами. Такий синтез художньої та технологічної складових є логічним продовженням еволюції «сходинкової» моделі взаємодії мистецтв.

Суттєво новий вимір проблеми відкривається у працях Лев Манович, який аналізує цифрові медіа як принципово нову культурну форму. У книзі «*The Language of New Media*» він виділяє ключові принципи цифрового середовища: числова репрезентація; модульність; автоматизація; варіативність; транскодування. Ці характеристики змінюють саму логіку художнього процесу. Якщо у традиційному мистецтві твір є завершеним об'єктом, то в цифровому середовищі він набуває ознак відкритої системи, здатної до безперервної трансформації. «Нові медіа перетворюють культурні об'єкти на програмовані структури» [Manovich]. У цьому контексті технологічна компетентність перестає бути лише технічним умінням і перетворюється на здатність працювати з алгоритмічними структурами, базами даних і інтерактивними середовищами.

Поєднання підходів Рудольф Арнгейм, Ернст Гомбріх та Лев Манович дозволяє сформувати цілісну теоретичну модель фундаментальних образотворчих компетентностей: Арнгейм пояснює перцептивно-когнітивну природу форми; Гомбріх – розкриває культурно-семіотичну

обумовленість образу; Манович – визначає технологічну трансформацію художнього мислення. Узагальнюючи, можна стверджувати, що сучасний художник працює одночасно у трьох вимірах: перцептивному (сприйняття і форма), культурному (смісл і традиція), технологічному (медіа і алгоритм). Саме їхній синтез формує нову модель художньої компетентності, яка відповідає умовам цифрової культури [6].

### 5. Інтегративний підхід у сучасній мистецькій освіті

Трансформація художньої практики безпосередньо впливає на структуру підготовки майбутніх художників станкового та монументального живопису. Сучасна мистецька освіта має базуватися на **інтегративному підході**, де фундаментальні академічні компетентності не заперечуються, а розширюються можливостями нових медіа.

Система підготовки має поєднувати наступні напрями:

– **Традиційні методика:** вивчення форми, кольору, композиції та простору на основі натурних спостережень та академічних студій.

– **Цифрова інтеграція:** використання графічних планшетів та програм 3D-моделювання для пошуку композиційних рішень, створення фор-ескізів монументальних розписів та візуалізації майбутніх творів в архітектурному середовищі.

Для майбутнього монументаліста це особливо важливо, оскільки технологічна компетентність тепер включає не лише знання технік фрески чи мозаїки, а й здатність проектувати художній образ у віртуальному макеті приміщення, враховуючи просторові та емоційні аспекти сприйняття. Нами обґрунтовано, що поєднання академічних основ із цифровими практиками дозволяє не лише зберегти традиції, а й забезпечити адаптацію випускників до вимог сучасного ринку праці та нових векторів культурного розвитку.

Активізація творчої діяльності студентів у цьому контексті передбачає системний аналіз існуючих шедеврів через призму нових технологічних можливостей та розробку авторських проєктів, де «цифра» слугує засобом реалізації глибинного художнього задуму.

Інтегративний підхід у сучасній мистецькій освіті формується як відповідь на потребу подолання фрагментарності знань і забезпечення цілісного розвитку художника в умовах міждисциплінарного культурного простору. У цьому контексті інтеграція розглядається не лише як

механічне поєднання різних дисциплін, а як глибинний процес синтезу когнітивних, перцептивних, культурних і технологічних компонентів художньої діяльності.

Теоретичні засади такого підходу можна простежити у працях Рудольф Арнгейм, який підкреслював нерозривний зв'язок між сприйняттям і мисленням. Його теза про те, що «візуальне сприйняття є формою мислення», дозволяє розглядати художню освіту як процес розвитку цілісної когнітивної системи, у якій образотворчі, аналітичні та інтуїтивні компоненти функціонують у взаємодії (Arnheim, «Art and Visual Perception»).

Водночас, відповідно до концепції Ернст Гомбріх, інтеграція у мистецькій освіті має культурно-історичний вимір. Його ідея «schema and correction» вказує на те, що навчання мистецтву відбувається через засвоєння і трансформацію візуальних моделей, сформованих у межах певної культурної традиції (Gombrich, «Art and Illusion»). Таким чином, інтегративний підхід передбачає поєднання індивідуального творчого досвіду студента з ширшим контекстом історії мистецтва та візуальної культури.

Суттєве розширення інтегративної парадигми відбувається у зв'язку з розвитком цифрових технологій, що детально аналізується у працях Лев Манович. Дослідник наголошує, що нові медіа змінюють не лише інструментарій художника, а й саму структуру художнього мислення, переводячи його у площину алгоритмічних і модульних процесів (Manovich, «The Language of New Media»). У цьому контексті інтеграція передбачає синтез традиційних художніх практик із цифровими формами візуалізації, що формує новий тип професійної компетентності.

Поглиблення розуміння інтегративності як педагогічного принципу можливе також через звернення до концепції символічних систем Нельсон Гудмен. У праці «Languages of Art» він розглядає мистецтво як систему знаків, у межах якої різні види художньої діяльності функціонують як взаємопов'язані способи репрезентації. З цієї точки зору інтеграція в освіті означає формування здатності переходити між різними мовами мистецтва – візуальною, просторовою, цифровою – та усвідомлювати їхню специфіку.

Не менш важливим є феноменологічний аспект інтеграції, представлений у працях Моріс Мерло-Понті, який підкреслює тілесну при-

роду сприйняття і досвіду. У контексті мистецької освіти це означає, що навчання не може обмежуватися лише інтелектуальним рівнем, а має включати сенсорний, моторний і емоційний досвід взаємодії з матеріалом та формою. Такий підхід сприяє формуванню глибшого розуміння художнього процесу як цілісного переживання.

У сучасних умовах інтегративний підхід також тісно пов'язаний із міждисциплінарністю, що передбачає взаємодію мистецтва з такими сферами, як архітектура, дизайн, цифрові технології, культурологія. Це дозволяє розширити межі професійної підготовки художника, формуючи його як універсального візуального мислителя, здатного працювати у різних контекстах.

Отже, інтегративний підхід у сучасній мистецькій освіті можна визначити як багаторівневу систему, що включає:

- когнітивну інтеграцію (мислення і сприйняття);
- культурну інтеграцію (традиція і інновація);
- медійну інтеграцію (аналогові та цифрові практики);
- тілесно-досвідну інтеграцію (перцепція і дія).

Узагальнюючи, варто підкреслити, що інтегративність виступає не лише методологічним принципом, а й ключовою умовою формування сучасного художника, здатного до комплексного осмислення та створення візуальної реальності.

Цифровізація культури змінює не лише інструменти, а й саму структуру художнього мислення. Образ стає: модульним; варіативним; відкритим до трансформацій. Це призводить до зміни уявлень про: авторство; завершеність твору; матеріальність мистецтва. Проте ці зміни не заперечують академічну традицію, а розширюють її. Фундаментальні компетентності зберігають свою значущість, виступаючи базою для освоєння нових медіа.

Фундаментальні образотворчі компетентності слід розглядати як відкриту, динамічну систему, що розвивається у взаємодії традиції та інновації. Їх трансформація у цифрову епоху не означає втрати змісту, а свідчить про перехід на новий рівень художнього синтезу. Саме інтеграція академічних засад із сучасними технологіями формує новий тип художнього мислення, здатний адекватно відповідати викликам сучасної культури та забезпечувати подальший розвиток мистецтва як цілісної системи.

### 6. Висновки

На основі проведеного дослідження щодо трансформації системи фундаментальних образотворчих компетентностей в умовах цифрових змін можна зробити такі конкретні висновки:

**1. Системність синтетичних процесів.** Встановлено, що художній синтез у пластичних мистецтвах має ієрархічну структуру, яку доцільно описувати через «сходінкову» модель. Вона відображає шлях від елементарних взаємодій на рівні психологічних модальностей сприйняття до складних форм інтеграції мистецтва з технологічними та цифровими середовищами.

**2. Збереження фундаментальних основ.** Доведено, що цифрова трансформація не нівелює, а актуалізує значення «первинних атомів» творення. Фундаментальні компетентності – робота з формою, кольором, композицією та простором – залишаються непорушним базисом професіоналізму художника, незалежно від використовуваного інструментарію.

**3. Інтегративна модель освіти.** Сучасний вектор розвитку мистецької освіти полягає у синтезі академічних традицій із медіально-технологічними стратегіями. Цифрові інструменти (3D-моделювання, графічні програми) мають виступати не заміниками класичних практик, а потужними засобами розширення художньої мови, що готують митця до роботи в актуальному культурному контексті.

**4. Функціональна актуальність родів мистецтва.** Родове розгалуження на станкове та монументальне мистецтво зберігає свою значимість як система взаємодії з середовищем. Використання цифрових технологій дозволяє глибше опрацьовувати питання масштабу та архітектурної інтеграції творів у сучасному просторі.

**5. Трансформація художнього мислення.** Вплив нових медіа змінює логіку творення образу, надаючи йому ознак модульності та варіативності. Це вимагає від художника формування нових медіально-технологічних умінь як складової інтегрованої професійної компетентності.

**6. Перспективи подальших розробок** пов'язані з вивченням методичних аспектів викладання композиції у змішаних (аналогово-цифрових) середовищах та аналізом функціонування медіа-мистецтва в системі загального художнього синтезу.

**Список літератури:**

1. Паньків Г. С. Теоретичні аспекти проблеми синтезу в пластичних мистецтвах. *Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв*. 2017. № 5. С. 46–52.
2. Паньків Г. Фундаментальні образотворчі компетентності та сучасні медіа: питання мистецької освіти. *Вища освіта у міждисциплінарному вимірі: від традицій до інновацій*. Ізмаїл: РВВ ІДГУ, 2026. С. 86–87.
3. Паньків Г. С. Взаємозв'язки станкового та монументального в образотворчому мистецтві: теоретичний аспект. *Молодий вчений*. 2018. № 4. С. 447–452.
4. Pankiv G. Innovative technologies in the education of future art teachers. *Modern Scientific Research: Achievements, Innovations and Development Prospects*. Riga: «Baltija Publishing», 2021. P. 170–173.
5. Arnheim R. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press, 1974.
6. Manovich L. *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001.
7. Gombrich E. H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon, 1960.
8. Eisner E. W. *The Arts and the Creation of Mind*. New Haven: Yale University Press, 2002.

**References:**

1. Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press.
2. Eisner, E. W. (2002). *The Arts and the Creation of Mind*. New Haven: Yale University Press.
3. Gombrich, E. H. (1960). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon.
4. Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
5. Pankiv, G. (2021). Innovative technologies in the education of future art teachers. In *Modern Scientific Research: Achievements, Innovations and Development Prospects* (pp. 170–173). Riga: «Baltija Publishing».
6. Pankiv, G. (2026). Fundamentalni obrazotvorchi kompetentnosti ta suchasni media: pytannya mystetskoj osvity [Fundamental fine arts competencies and modern media: issues of art education]. *Vyshcha osvita u mizhdystyplinarному vymiri: vid tradytsii do innovatsii*, 86–87.
7. Pankiv, G. S. (2017). Teoretychni aspekty problemy syntezy v plastychnykh mystetstvakh [Theoretical aspects of the problem of synthesis in the plastic arts]. *Visnyk Kharkivskoi akademii dizajnu i mystetstv*, (5), 46–52.
8. Pankiv, G. S. (2018). Vzaïmozv'язky stankovoho ta monumentalnoho v obrazotvorchomu mystetstvi: teoretychnyi aspekt [Interrelationships of easel and monumental in fine arts: theoretical aspect]. *Molodyi vchenyi*, (4), 447–452.