

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ**

**ВІСНИК
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
І АРХІТЕКТУРИ**

ВИДАННЯ ЗАСНОВАНЕ У 2023 РОЦІ

ВИПУСК 1



**Видавничий дім
«Гельветика»
2024**

Рекомендовано для опублікування на офіційному сайті видання
за ухвалою Вченої ради
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА)
Протокол № 17 від 18.04.2024.

Вісник рекомендований для викладачів, здобувачів вищої освіти мистецьких закладів, мистецтвознавців, архітекторів,
та поціновувачів образотворчого мистецтва й архітектури.

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР:

Олександр ЦУГОРКА, кандидат мистецтвознавства, професор,
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна.

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР:

Валерія ПТЕНІНА, докторка філософії,
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна.

ЧЛЕНИ РЕДКОЛЕГІЇ:

МИХАЙЛОВА Рада Дмитрівна, докторка мистецтвознавства, професорка, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна.

ВАРИВОНЧИК Анастасія Віталіївна, докторка мистецтвознавства, доцентка, Київський національний університет культури і мистецтв, Україна.

КОСІВ Роксолана Романівна, докторка мистецтвознавства, професорка, Львівська національна академія мистецтв (ЛНАМ), Україна.

ЛУКОВСЬКА Ольга Ігорівна, докторка мистецтвознавства, професорка, Українська академія друкарства, Україна.

ПАВЕЛЬЧУК Іванна Андріївна, докторка мистецтвознавства, доцентка, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна.

СЕЛВАЧОВ Михайло Романович, доктор мистецтвознавства, професор, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна.

ГУЦУЛ Іван Андрійович, кандидат мистецтвознавства, доцент, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, Україна.

БЕДНАРЖ Лукаш, професор інженерно-будівельного факультету, доктор будівництва, професор, Вроцлавський технологічний університет, Польща.

ГНАТЮК Лілія Романівна, кандидатка архітектури, доцентка, Національний авіаційний університет, Україна.

КРУПА Міхал, доктор архітектури, професор, Краківська політехніка ім. Тадеуша Костюшка, Польща.

МАРКОВСЬКИЙ Андрій Ігорович, доктор архітектури, доцент, Національна академія мистецтв України, Україна.

ОЛІЙНИК Олена Павлівна, докторка архітектури, професорка, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна.

ТОВБИЧ Валерій Васильович, доктор архітектури, професор, Київський національний університет будівництва і архітектури, Україна.

ТРОШКІНА Олена Анатоліївна, кандидатка архітектури, доцентка, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна.

ЧЕРНЯВСЬКИЙ Володимир Георгійович, доктор архітектури, професор, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна.

Редколегія не завжди поділяє думки авторів.

Офіційний сайт видання: journals.naoma.kyiv.ua/index.php/bulletin

Олександр Цугорка	
Відкриваючи видання.....	5

АРТМЕНЕДЖМЕНТ

Олена Кашшай	
Роль артрезиденцій та арткласерів у формуванні українського соціокультурного середовища.....	6

АРХІТЕКТУРА

Анатолій Давидов, Галина Лавриненко	
Про атрактивність в архітектурі постмодернізму.....	14
Ганна Олійник	
Інноваційні підходи проведення архітектурних практик. Досвід факультету архітектури НАОМА.....	23
Леонід Прибсга, Артем Громницький	
Засади музеєфікації будівель і споруд, порушених в Україні злочинними діями військових РФ.....	29
Лариса Скорик, Вероніка Пінчук	
Планувальні принципи організації велосипедної інфраструктури великих міст України на прикладі Києва.....	36

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Ганна Андрес, Ольга Галян	
Виставкова діяльність Національного художнього музею України у 1998–2016 роках: повернення імен митців із забуття.....	41
Тетяна Тимченко, Єлизавета Деримука	
Дослідження історичних даних та реставраційних робіт художнього декору в інтер'єрі особняка Семена Могилевцева в Києві.....	48
Ольга Лагутенко, Катерина Платонова	
Ілюстрації до «Лісової пісні» Лесі Українки в українській книжковій графіці другої половини XX століття.....	56
Валерія Пітеніна	
Історія створення та особливості оформлення українського перекладу казок Ганса Християна Андерсена 1873 року з ілюстраціями Миколи Мурашка.....	62
Ольга Денисюк, Ольга Тамар'янська	
Володимир Чепелик і його учні: вплив та новаторство.....	68
Тетяна Тимченко, Надія Романенко	
Атрибуція ікони «Двоє святих» з фондів кафедри техніки та реставрації творів мистецтва.....	74
Тетяна Тимченко, Микита Яворський	
Реставрація як засіб адаптації монументальної спадщини радянських часів на прикладі двох панно В. Сервіна (Івано-Франківськ).....	82

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА

Вікторія Череватюк	
Використання інструментів штучного інтелекту у мистецькій освіті: проблеми та можливості.....	89

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, РЕВ'Ю

Станіслав Бушак	
Володимир Марусенко: пам'яті друга і вчителя.....	95
Галина Рафальська	
Огляд сучасних британських видань з історії (і теорії) мистецтва, перекладених і опублікованих в Україні.....	100

CONTENTS

Oleksandr Tsugorka	
Opening the Edition.....	5

ART MANAGEMENT

Olena Kashshay	
The Role of Art Residences and Art Clusters in the Formation of the Ukrainian Socio-cultural Environment...	6

ARCHITECTURE

Anatoliy Davydov, Halyna Lavrynenko	
On Attractivity in the Postmodern Architecture.....	14
Hanna Oliinyk	
Innovative Approaches of Conducting Architectural Practices.	
Experience of the Faculty of Architecture NAFAA.....	23
Leonid Prybega, Artem Hromnytsky	
Principles of Museumification of Buildings and Structures Destroyed in Ukraine	
by Criminal Actions of the Russian Military Forces.....	29
Larysa Skoryk, Veronika Pinchuk	
The Planning Principles of the Organization of the Bicycle Infrastructure	
in the Largest Cities of Ukraine on the Example of Kyiv.....	36

ART HISTORY

Hanna Andres, Olga Galian	
Exhibition Activity of the National Art Museum of Ukraine in 1998–2016: Returning	
the Names of Artists from Oblivion.....	41
Tetiana Tymchenko, Elyzaveta Derymuka	
Study of Historical Data and Research of Restoration Works in Semyon Mogilevtsev's Mansion in Kyiv....	48
Olha Lahutenko, Kateryna Platonova	
Illustrations to the “Forest Song” by Lesia Ukrainka in Ukrainian Book Graphics	
of the Second Half of the XX Century.....	56
Valeriia Pitenina	
Origin and Design Features of the Ukrainian Translation of Hans Christian Andersen's 1873	
Fairy Tales with Illustrations by Mykola Murashko.....	62
Olha Denysiuk, Olha Tamarianska	
Volodymyr Chepelyk and his Disciples: Influence and Innovation.....	68
Tetiana Tymchenko, Nadia Romanenko	
Attribution of the «Two Saints» Icon from National Academia of Fine Arts and Architecture Funds....	74
Tetiana Tymchenko, Mykyta Yavorsky	
Restoration as a Means of Adaptation the Monumental Heritage of the Soviet Times	
on the Example of Two Panels by V.Y. Servin (Ivano-Frankivsk).....	82

ART EDUCATION

Victoriya Cherevatiuk	
The use of Artificial Intelligence Tools in Art Education: Challenges and Opportunities.....	89

REVIEWS

Stanislav Bushak	
Volodymyr Marusenko: To the Memory of a Teacher and a Friend	95
Galyna Rafalska	
Overview of the Modern British Releases in the History (and Theory) of Art, Translated	
and Published in Ukraine	100



ВІДКРИВАЮЧИ ВИДАННЯ

Гордий і впевнений поступ академічної спільноти єдиного в Україні багатопрофільного закладу вищої художньої освіти – Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури – увінчався виданням нового електронного наукового часопису «Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури» («Вісник НАОМА»).

Розпочинати історію завжди важко, а започатковувати нове видання – знакова і відповідальна місія. Відкриваючи першу сторінку нашого наукового Вісника, хочу висловити величезну вдячність авторам, які допомагають нашій Академії бути упізнаваною й цікавою для широкого мистецького загалу як в Україні, так і поза її межами. Віднайти тему для наукового дослідження, яка викликатиме інтерес та захоплення – кропітка й системна робота. Науковий вектор діяльності мистця творчий і надихаючий, адже його публікації відіграють важливу роль у поширенні знань у цій розмаїтій сфері людської діяльності. Оприлюднення власних наукових надбань сприяє обміну думками, творчими напрацюваннями, відкриттями й ідеями у мистецькому середовищі між талановитими особистостями та робить їх більш знайомими й затребуваними у суспільстві. Крім того, наукові розвідки сприяють збагаченню й поглибленню знань про мистецтво, таким чином розвиваючи й наповнюючи його новим сенсом.

З великою приємністю і натхненням особисто працював над макетом обкладинки нашого Вісника, в якій повною мірою відображено традиційність та вільний творчий дух НАОМА.

У першому номері нашого Вісника, а це п'ять розділів, можна ознайомитись як із доробком відомих науковців, так і з працями молодих дослідників, котрі лише розпочинають свій творчий і науковий поступ. В усіх цих наукових розвідках розглянуто різні аспекти мистецтвознавства та архітектури, зокрема історію, теорію, освіту, стилі та напрямки, розширення і розвиток інноваційних мистецьких технологій, обмін сучасним досвідом у різних сферах мистецького життя, вплив культурних та соціальних контекстів на мистецтво тощо.

Важливо, що Вісник містить рубрику «Огляди, рецензії, рев'ю», де відображене наповнене й різноманітне творче життя Академії. Адже саме традиції формують ідентичність нашої альма-матер. Розміщення на шпальтах Вісника оглядів про наукові конференції, круглі столи, щорічні виставки студентських робіт, виставкові проєкти, приурочені до пам'ятних подій і дат, сприятиме популяризації надбань як молодих академічних талантів, так і знаних майстрів, унікального пласту мистецької академічної традиції.

Поява «Вісника НАОМА» – яскраве свідчення того, що Академія, не зважаючи на складнощі воєнного часу, живе, розвивається і демонструє світові свою спроможність і насагу до нових здобутків.

*З глибокою повагою і щирими побажаннями нових наукових та творчих здобутків,
головний редактор «Вісника Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури»,
ректор НАОМА Олександр Цугорка*



Олена Кашшай

кандидатка мистецтвознавства

ст. викладачка кафедри теорії та історії мистецтва

Національна академія образотворчого

мистецтва і архітектури

olena.kashshay@naoma.edu.ua

РОЛЬ АРТРЕЗИДЕНЦІЙ ТА АРТКЛАСТЕРІВ У ФОРМУВАННІ УКРАЇНСЬКОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА

Анотація. *Мета дослідження* – проаналізувати можливості українських артрезиденцій та арткластерів у процесі культурного перетворення окремих місцевостей за допомогою мистецьких практик художників. **Методи дослідження.** У дослідженні застосовано термінологічний, системний, історико-хронологічний, компаративний, крос-культурний, типологічний методи наукових досліджень. **Результати дослідження.** Акцентовано, що артрезиденції виникли на заході в 1960-х рр. у системі артменеджменту як організаційні інструменти підтримки митців, спрямовані на вирішення актуальних питань взаємодії мистецтва і соціуму. З набуттям незалежності Україна актуалізувала досвід проведення артрезиденцій, який був розширений новими форматами. З'ясовано, що формат артрезиденцій в Україні сприяє взаємодії митців із соціально-культурним середовищем, заохочує їхнє залучення до суспільних змін. Артрезиденції стають імпульсом для формування локального культурного життя, впливаючи на соціальне середовище й ініціюючи зміни. Завдяки взаємодії художників з локальною місцевістю розвиваються не лише культурна й творча сфери, але й економічна. Аналізується формат арткластерів, як нових форм реалізації культурного потенціалу, що виникають з ініціативи активних городян та впливають на розвиток внутрішнього культурного потенціалу міста. **Висновки.** Зроблено висновки про властивий українським артрезиденціям рух до популяризації історичного і культурно-мистецького потенціалу регіонів, областей та країни загалом, що пов'язано з необхідністю формувати національну ідентичність, виборювати свою свободу у контексті російського вторгнення 2014 р. та російсько-української війни.

Ключові слова: артрезиденції, мистецтво, артсередовище, культурно-мистецькі практики, соціум.

Olena Kashshay

Candidate of Art Criticism (PhD)

Senior Lecturer at the Department of Theory

and History of Art Faculty of Theory and History

of Art National Academy of Fine Arts

and Architecture

olena.kashshay@naoma.edu.ua

THE ROLE OF ART RESIDENCES AND ART CLUSTERS IN THE FORMATION OF THE UKRAINIAN SOCIO-CULTURAL ENVIRONMENT

Abstract. *The purpose of the research* is to analyze the possibilities of Ukrainian art residences and art clusters in the process of individual localities cultural transformation with the help of artistic practices of artists. **The research methods.** Terminological, systematic, historical-chronological, comparative, cross-cultural, typological methods of scientific research are used in this research. **The research results.** It is emphasized that art residencies arose in the West in the 1960s in the system of art management as organizational tools for supporting artists, aimed at solving urgent issues of the interaction of art and society. With the acquisition of independence, Ukraine updated the experience of holding art residencies, which were expanded with new formats. It was found that the format of art residencies in Ukraine promotes the interaction of artists with the social and cultural environment, encouraging their involvement into social changes. Art residencies are becoming an impulse for the formation of local cultural life, influencing the social environment and initiating changes. Thanks to the interaction of artists with the local area, not only cultural and creative spheres are developing, but also economic ones. The format of art clusters is analyzed as new forms of realization of cultural potential arising from the initiative of active citizens and affecting the development of the city's internal cultural potential. **The conclusions.** Conclusions are made about the movement of the art residences towards the popularization of the historical and cultural-artistic potential of the regions and the country as a whole, which is connected with the need to form a national identity, to choose own freedom in the context of the Russian invasion of 2014 and the Russian-Ukrainian war.

Key words: art residencies, art, art environment, cultural and artistic practices, society.

Постановка проблеми. Мистецтву у структурі артринку належить основна роль у процесі створення культурних цінностей. Відповідно, художник, реалізуючи свій талант, стає важливою фігурою в артсередовищі, спроможною продукувати цінності та впливати на соціокультурний контекст. Спираючись на власну інтуїцію, досвід, освіту, майстерність, він візуалізує ідеї, які наповнюють сенсом буття цілі покоління.

Попри численне розмаїття видів мистецтва, різнобарв'я творчих методів й авторських манер, залишається незмінною потреба художника у професійній комунікації, задіяності у мистецьких процесах. Однією з дієвих моделей сучасного артсередовища стала модель артрезиденції як формат проєктної діяльності митців, суголосний вимогам другої половини ХХ століття. З'явившись у 1960-х роках, артрезиденції оновили принцип колаборації художників з представниками артринку, надавши людям мистецтва змогу вийти поза межі впливу комерційних замовлень. Артрезиденції зазнали динамічного розвитку упродовж наступних десятиліть: від програм колективної реалізації кураторських ідей, вони масштабувалися до рівня справжніх креативних і дослідницьких лабораторій, що стало важливою складовою культурного оновлення й економічного розвитку окремих громад і територій. Особливого значення артрезиденційні проєкти набули в Україні, де програми творчих локацій були більше ніж будь-де спрямовані на вирішення історичних, соціально-культурних та екологічних проблем конкретних регіонів. В умовах глобальної кризи артринку в Україні, викликаній дестабілізацією роботи основних інституцій та структур у зв'язку з російсько-українською війною (з 2014 р.), тривалим локдауном та російським вторгненням в Україну (з 2022 р.), саме артрезиденції стали вагомим форматом залучення місцевих громад до соціальних змін.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Причинам виникнення і формування артрезиденцій в Європі та Україні зокрема, висвітленню їхньої культурно-мистецької функції і суспільно-громадської ролі присвячена багаторічна діяльність дослідниці та куратора Л. Нечай [1]. Специфічна роль резиденцій у контексті інституалізації українського простору сучасного візуального мистецтва висвітлюється мистецтвознавицею З. Алфьоровою [2], а як форм самоорганізації художників – Н. Булавіною [3]. Відмінність артрезиденцій від інших форм творчої самоорганізації

розглянута у працях І. Петльованої та Л. Нечай [4; 1]. Широкий узагальнюючий аналіз тенденцій розвитку українських резиденцій періоду 2010–2000-х рр. здійснений у дослідженні Л. Корнілової та Л. Герасименко, які окреслюють основні моделі існування резиденцій в Україні, виокремлюють специфічний фокус на соціальних проєктах та проєктах, що привертають увагу до місцевої культури й локальних традицій [5, с. 287]. Серед іншого, українські науковці також плідно вивчають проблему зміни функції непрацюючих промислових підприємств під сучасні арткластери. Зокрема, дослідник О. Івашко висвітлює механізми створення різних арткластерів, детально аналізує їх за методом системно-структурного аналізу, виводить загальні принципи формування таких об'єктів, розглядає основні принципи ревіталізації нерентабельних промислових об'єктів під арткластери [6].

Мета статті – проаналізувати можливості українських артрезиденцій та арткластерів у процесі культурного перетворення окремих місцевостей за допомогою мистецьких практик художників.

Методи дослідження. Методологічний інструментарій дослідження базується на сукупності наукових принципів, підходів і методів. У його основі застосовано принципи наукової достовірності та всебічності. Мистецтвознавчий підхід є основним, культурологічний – взаємодоповнюючим. У дослідженні було застосовано такі методи: термінологічний, системний, історико-хронологічний, компаративний, крос-культурний, типологічний.

Виклад основного матеріалу. Участь художників у різноманітних творчих проєктах, спілкування з іншими майстрами є важливою частиною процесу комунікації в артсередовищі, яка дає змогу ознайомитися з досвідом інших, отримати нові знання, повчитися, стати частиною творчої команди.

Для художників завжди був важливий обмін знаннями і досвідом, що в минулому відбувався завдяки пленерам, симпозиумам, творчим подорожам, спільним відпочинкам на базах, зокрема, у Седневі, Очакові, Гурзуфі тощо. Завдяки такій активності митці мали змогу ознайомитися з творчими манерами, техніками, прийомами, загалом – з іншою точкою зору під час вирішення конкретних мистецьких завдань. Також значною була взаємодія груп художників з культурними осередками та локаціями, де розміщувалися творчі бази.

В Україні, як і в інших пострадянських державах колишнього СРСР, членство у Спілці художників УРСР дорівнювало статусу професійного визнання в культурно-мистецькому середовищі. Відповідно, Спілка забезпечувала майстернями певне коло авторів, а художній комбінат – обсягом замовлень. Така ситуація правдива й для організацій- правонаступниць: Спілки художників України, а пізніше – Національної спілки художників України (НСХУ), підтримка яких хоч вибірково, але гарантувала авторам майстерні, а інколи й певний рівень проживання. Натомість у країнах Європи та США, де не існувало аналогічних організацій, представників творчих кіл об'єднували скоріше спільні професійні інтереси.

На заході в 1960-х рр. у системі артменеджменту виникли організаційні інструменти підтримки митців, спрямовані на проєктну колаборацію з меценатами та бізнесом, результати яких сприяли виникненню численних артпроєктів, що вирішували актуальні питання взаємодії мистецтва і соціуму, мистецтва й соціально-культурного середовища, мистецтва і громадянського суспільства. Однією з таких форм стали артрезиденції, в межах яких художники-резиденти, реалізуючи свої творчі проєкти, отримували приватну чи державну підтримку. Специфіка такої колаборації полягала скоріше у підтримці самого процесу творчості [1, с. 158].

З набуттям незалежності Україна актуалізувала вищезначений досвід творчого обміну, який був активно задіяний в сучасному мистецькому середовищі культурними менеджерами та розширений новими форматами, які більше відповідали вітчизняному соціально-культурному контексту. На думку Л. Нечай, організаторки мистецької резиденції Н. Войтовича, «Разом зі зміною в Україні пострадянського авторитарного способу управління на демократичний, однією із важливих сфер перебудови стало мистецтво, зокрема нові практики організації життя творчої спільноти – арт-резиденції» [1, с. 157].

Артрезиденція як структура артринку спрямована на локальне проживання групи художників упродовж певного часу, де творчі люди разом чи індивідуально мають змогу створювати креативний мистецький продукт – твори, тексти, музику, перформанси тощо. Сутність артрезиденцій розкривається в тому, що автори, вириваючись поза межі щоденного рутинного контексту, вивільняють ресурс для реалізації нових задумів та ідей, втілюють власні імпульси, враження чи

кураторські завдання. Здебільшого вони працюють у межах програми, оголошеної ініціаторами чи кураторами резиденції. Перебування в новому ландшафті, співтворчість з іншими людьми, знайомство та контакти з місцевою історією й культурою підсилює власний потенціал, відкриває нові можливості у створенні проєктів. Художники стають, за визначенням Л. Нечай, «...дієвими агентами у певних локаціях», «...аніматорами культури, що накладає певну відповідальність» [1 с. 158].

Резиденція – це будь-яка нерухомість від елітних садиб і маєтків, заповіданих власниками для використання за певним призначенням, кластери та закинуті заводи, дитячі табори, туристичні бази, будиночки в селі. Головне, що об'єднує такі різні помешкання – можливість поселити представників резиденції та організувати творчі майстерні, студії, зали для реалізації ідей.

Історія виникнення артрезиденцій сягає коріннями значно глибше, ніж 1960-ті роки. В історії мистецтва вже понад сторіччя відомі численні колонії митців, що організовувалися в різних країнах Європи ще з середини XIX ст., зокрема художні колонії в Живерні (фр. Giverny) (Франція), в Хагені (Хоенхоф) (нім. Hagen; Hohenhof), в Дармштадті (нім. Darmstadt) (обидві – Німеччина), Нодьбанська та Кечкеметська колонії (Угорщина). У 1889 р. була заснована одна з найвідоміших в Європі колоній художників у селищі Ворпсведе (нім. Worpswede) (Німеччина), яка в 1970-х рр. стала однією з найвпливовіших міжнародних артрезиденцій.

В 1960-х роках, завдяки потужній хвилі проєктів, було сформовано декілька нових форматів артрезиденцій, діяльність яких передбачала взаємодію митців із соціально-культурним середовищем, зокрема, на їхнє залучення до суспільних змін, що цілком узгоджується із загальними процесами тих часів. Відтоді формат артрезиденцій стає вкрай важливою сходинкою у кар'єрі багатьох художників, які отримують змогу вирватися зі свого локального мистецького середовища, здійснити релокацію й отримати міжнародний досвід. Багато міжнародних артрезиденцій відіграють важливу роль у сфері сучасного мистецтва, що базується на міцному репутаційному підґрунті.

В 1970–1980-х рр. вплив артрезиденцій в системі артринку поширювався все більше, даючи нові імпульси та можливості для митців активно брати участь у соціальному, культурному та громадському житті селища, міста, району, регіону.

У 1990-х роках стрімкий розвиток артрезиденцій відбувався на тлі глобалізації і цифровізації, й охопив без перебільшення увесь світ, перетнувши кордони західних країн. Своєрідність процесів цього етапу була пов'язана з феноменом «номадів» та «номадичної моделі» організації побутування, що виникла внаслідок вищезгаданих процесів. Відповідно, зросла кількість способів організації артрезиденцій, які суттєво розширили свої можливості, а учасники набули статусу культурних активістів (або «аніматорів культури»), що «несуть зміни партисипативними методами», зосереджуючись на вирішенні локальних завдань [1, с. 158]. Організатори й ініціатори артрезиденцій разом з художниками мали змогу створювати у віддалених від світових артцентрів місцях справжні культурно-мистецькі осередки, де відбувалися творчі й реалізовувались креативні програми та формувалася місцевий контекст. Водночас новостворені локальні артрезиденції ставали дієвим інструментом для встановлення творчих контактів з центральними інституціями та набували статусу міжнародних. Нині програми багатьох резиденцій вибудовуються як довготривалі проекти, що сприяють формуванню стійких зв'язків між іншими артрезиденціями, культурно-мистецькими центрами та уможливають перспективні ідеї співробітництва.

Поява у 2010-х роках артрезиденцій у вітчизняному артсередовищі створила оманливе враження, що цей формат – інтегрований із західного артринку та новий для України. Натомість можна висловити гіпотезу, що відоме творче угруповання «Живописний заповідник», сформоване в 1988–1989 рр. у процесі пленерної роботи в будинку творчості у Седневі, стояло біля витоків артрезидентської діяльності в Україні. Адже модель організації їхньої роботи у Седневі зовні схожа на модель тривалої артрезиденції.

Подібний вектор розвитку пройшла мистецька резиденція імені Назарія Войтовича у с. Травневе Тернопільської області – нині це один з найуспішніших і хрестоматійних проєктів артрезиденцій в Україні. Створена колись як локальна артрезиденція, що тулилася у наданій селищною радою нежитловій будівлі, вона швидко стала справжнім центром мистецького життя в Тернопільській області із власною програмою розвитку, численними подіями та виставками у великих і маленьких містах України та поза її межами. Нині локація має статус міжнародної артрезиденції. Як і більшість, резиденція імені Назарія Войтовича

пропонує митцям забезпечення і виділений час, даючи змогу займатися творчістю без необхідності платити за житло та майстерню, тому участь у такій програмі – важлива справа для художників, які в окреслені часові рамки повністю занурюються в контекст конкретної місцевості, зосереджуються на реалізації креативних задумів, а також здійснюють мистецькі програми для місцевого населення.

На загальному рівні всі артрезиденції схожі, адже дають змогу зосередитись на роботі, відволіктися від повсякдення. У різних ситуаціях виникають різні питання, що стосуються адаптації досвіду інших резидентів, або ж вивчення локального контексту – історії місцевості чи селища, архівації даних, віднайдення чи заповнення «білих плям» в історії. Для багатьох українських митців резиденції стають реальною можливістю плідно працювати, отримуючи на час майстерню, матеріали чи інші ресурси для створення своїх проєктів. Зазвичай творчим людям дають шанс спробувати себе в реалізації кураторської концепції, спільних проєктів, взяти участь у груповій виставці, ініційованій програмою артрезиденції, співпрацювати з різними професіоналами, зокрема артменеджерами чи кураторами, або з куратором індивідуально. Під час резиденції є можливість експериментувати, шукати та створювати нове. Учасник спілкується зі своїми колегами, мистецтвознавцями, галеристами, критиками, що завжди є стимулом, потужним поштовхом, особливо для молодих художників, які лише завершили навчання і прагнуть активного зростання та руху.

Для аналізу важливості артрезиденцій для ревіталізації сучасного культурно-мистецького простору в Україні, у 2021 р. Інститут мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка провів круглий стіл, на який були запрошені організатори та ініціативні групи найпотужніших вітчизняних артрезиденцій з усієї країни. Назва круглого столу: «Арт-резиденції, арт-хаби, творчі локації в мистецькому просторі України. Досвід ревіталізації культурного середовища» (26.11.2021 р., м. Київ). Учасники круглого столу ділилися досвідом діяльності організованих ними артрезиденцій, оцінювали їхнє значення для активізації культурного життя громад, висвітлювали досягнення і проблеми. Важливість події була обумовлена тим, що артрезиденції часто стають справжнім імпульсом для формування локального культурного життя, впливаючи на соціальне середовище й ініціюючи зміни.

Такою є приватна резиденція для художників, кураторів і теоретиків в с. Музичі Київської області «Art-Residens Muzichi», створена у 2008 р. Алевтиною Кахідзе та Володимиром Бабюком. Резидентами є художники, куратори і теоретики [1, с. 163]. Мета резиденції була визначена як «розширення історії Музичів». За словами А. Кахідзе на вищезначеному круглому столі «Арт-резиденції, арт-хаби, творчі локації в мистецькому просторі України. Досвід ревіталізації культурного середовища» (26.11.2021 р., м. Київ), з 2009 року до Музичів приїхало 30 митців, які працювали в артрезиденції, досліджуючи місцевий контекст, а їхня діяльність стала частиною історії селища. За задумом організаторки артрезиденції, кожен художник – неважливо, над якою темою приїде працювати – вже своєю біографією долучається до цієї історії. За її словами, резиденція із залученням міжнародних художників у такому маленькому населеному пункті, як Музичі, стала форматом соціальних інновацій, від чого саме село дуже змінилося. Наприклад, 2013 року мешканці Музичів самі обрали митця у резиденти і навіть зібрали кошти йому на стипендію.

Не тільки мегаполіси, але й обласні міста і віддалені селища, часто із багатою історичною пам'яттю, стають тими культурними центрами на мапі, які, завдяки діяльності артрезиденцій, стають «місця сили», куди спрямовується потік туристів, котрі цікавляться мистецтвом. Так, завдяки діяльності Львівської обласної громадської організації (ЛОГО) «Тустань» розпочала свою діяльність артрезиденція «Територія натхнення» в Тустані, що в околицях села Уріч Сколівського району Львівської області. Незважаючи на те, що тут з 2006 р. відбувається один з найвідоміших реконструкторських фестивалів на Західній Україні «Ту Стань!», проєкт артрезиденції функціонує окремими мистецькими інтервенціями та організує різносторонні проєкти, «...спрямовані на формування культурного середовища, популяризацію культурної спадщини, створення нових туристичних продуктів та подій, забезпечення взаємодії з локальною громадою, розвитком підприємницьких ініціатив, удосконалення інфраструктури, вивчення вітчизняного та закордонного досвідів розвитку культурної спадщини» [7, с. 144]. За твердженням голови ЛОГО «Тустань» В. Рожко та директора фестивалю «Ту Стань!» О. Кондратовича, «...після подій Революції Гідності, під час військової агресії Росії та її інформаційної війни

концепція Фестивалю переосмислена, з'явилися нові елементи – Духовна територія, Тустанський університет, іншого сприйняття набули базові теми – лицарство, військова звитяга, українська державність» [7, с. 145].

Завдяки взаємодії художників з локальною місцевістю розвиваються не лише культурна і творча сфери, але й економічна. Наприклад, для реалізації проєкту артрезиденції «Бакота – мистецький простір» у Хмельницькій області місцевою владою організаторам була надана недіюча школа в с. Гораївка, яка стала базою для проведення пленерів та резиденцій. А. Зоїн, голова ГО «Територія», організатор артрезиденції «Бакота», на круглому столі «Арт-резиденції, арт-хаби, творчі локації в мистецькому просторі України. Досвід ревіталізації культурного середовища» (26.11.2021 р., м. Київ) акцентував увагу на тому, що «...після кожної резиденції ми намагаємося залишати щось корисне для цього середовища...». Для знайомства місцевої громади з діяльністю резиденції мешканців села запрошували до спілкування з митцями, на лекції, виставки, кінопокази. Така стратегія артрезиденцій підкреслюється дослідницями Л. Корніловою та Л. Герасименко, а саме: «...арт-резиденції можуть змінити погляд громади на мистецтво і культуру, стати платформою для взаємодії місцевих жителів та митців, що сприятиме підвищенню рівня культурної освіти і розвитку мистецтва в місцевості...» [5, с. 287]. Адже загальна динаміка призводить до розвитку малого та середнього бізнесу, динамізації сфери послуг, покращення й естетизації громадських місць. Особливо це працює, коли до програм резиденцій долучається міська чи регіональна влада. Забезпечуючи культурне зростання своєї спільноти, організуючи виставки, освітні програми, артрезиденції покращують якість життя населення. Вони формують у людей почуття спільності, причетності, дають підґрунтя для ідентифікації, стають каталізаторами розвитку вулиці, району, міста, області, громади та великих територій. Сказане вище можна підсумувати словами згаданих нами дослідниць: «...одним з основних впливів арт-резиденцій є зміна територій. Ці програми можуть стати каталізатором для розвитку окремих районів міст або сільської місцевості» [5, с. 287].

Досвід організації та проведення артрезиденцій в Україні за останні десять років, особливо від початку російського вторгнення в Україну у 2014 р. засвідчує наявність динаміки інтернаціоналізації

артрезиденцій, рух до міжнародного діалогу між представниками різних вітчизняних та закордонних артрезиденцій, які мають досвід успішно реалізованих проєктів і можуть поділитися власним баченням переосмислення історії. Адже властивий українським артрезиденціям і художникам рух до переосмислення історичного й культурно-мистецького потенціалу громад, селищ, регіонів, областей та країни загалом за допомогою візуальних практик пов'язаний з необхідністю виборювати свою свободу та формувати національну ідентичність на державному рівні, що набуває вкрай важливого значення у контексті російського вторгнення 2014 р. та російсько-української війни.

Нині існує чимало різних грантів, які підтримують перебування художників в артрезиденціях, а також подорожі та роботу під час дії програми. Численні артфонди, галереї, конкурси дають художникам змогу взяти участь у резиденціях за профілем – для саморозвитку та посилення портфоліо. На допомогу їм створені численні сайти (Transartist, Res Artist, Artis at Risk, On the Move тощо), чат-боти (Арт-бот), канали.

Ще одним форматом у сфері креативних індустрій є «арткластери» – актуальний термін, яким визначають багато ініціатив, пов'язаних з міською нерухомістю. Креативна нерухомість – колишні заводи та занедбані промислові будівлі. Сьогодні арткластери вважаються культурними центрами, де відбуваються лекції та семінари, виставки, працюють кафе і клуби. Кластери мають різну форму та структуру залежно від своєї глибини і складності, напрямку й тематичності. Відрізняються вони не так зовнішньою та внутрішньою естетикою, як набором орендарів, котрі переважно пов'язані з архітектурою, мистецтвом, дизайном та новими медіа.

Арткластер – це культурне та бізнес-об'єднання, розташоване на території колишньої промислової зони, яке поєднує виставковий простір, шоурум, театральний чи кіномайданчик, аудиторії для семінарів, фудкорт та інші подібні елементи. Кластер є єдиним цілим, і кожна його частина має працювати на загальну ідею, а організації та структури – функціонувати в рамках стратегії та стилістики. Стрижнем кластера часто стають автентичні культурно-історичні пам'ятки, довкола яких формується інфраструктура і сервісний комунікативний простір (ресторани, кафе, готелі). Відмінною рисою «арткластера» можна назвати наявність мобільних елементів, що трансформуються, дають змогу організовувати

виставкові площі для різних заходів та виставкових подій. У фізичній організації таких просторів використовують багатоелементне наповнення, а також його пов'язаність із порами року, темою події тощо.

Використання індустріальних будівель за новим призначенням – це один із способів ревіталізації урбаністичного середовища, процесу відтворення, пожвавлення і відновлення міського простору. Зазвичай це реконструкція промислової архітектури із зміною її ключових функцій.

«Арткластери», або «лофти» – найбільш поширені форми організації «креативних просторів» на території колишніх промислових підприємств. Поняття «лофт» – змінений під житлове за призначенням простір фабрики або заводу. Ідея використання таких просторів виникла у 1940-х роках у Манхеттені, під час збільшення цін на землю в центральних районах міста. Результатом цього стало перенесення промислових підприємств на околиці міста. Спустілі промислові зони стали місцем локації представників творчих професій у зв'язку з низькою ціною оренди та можливістю для нестандартного використання приміщень.

Перевага кластера полягає в ефекті взаємодії усіх його елементів, які у процесі спільної діяльності дають результат, що перевищує ефект кожного з них окремо. Виникнення творчих кластерів позитивно впливає на культурну й соціальну атмосферу у містах. Покращується оформлення міського середовища як важливого елемента громадського простору. З'являються умови для творчої активності, і, як наслідок, розвивається внутрішній культурний потенціал міста. Як засвідчує світовий досвід, з відкриттям «арткластерів» з'являються простори для різних напрямків творчості і мистецтва: виставок образотворчого мистецтва, інсталяцій, лекцій, музичних концертів.

Можна стверджувати, що арткластери як нові форми добре вписуються до традиційного міського простору. І, що найголовніше, кластери – це місця реалізації культурного потенціалу, створені переважно з ініціативи активних городян, які прагнуть розвивати місто, робити його сучасним та цікавим для мешканців. Арткластери виникають як центри, що об'єднують у конкретному місці різні практики культурно-мистецького процесу. Це призводить до ефекту, що розповсюджується загалом на міський простір: розвиток інфраструктури, зайнятість для городян, можливість для реалізації творчої активності, привабливість міського середовища та загалом підняття рівня культурного потенціалу. Такі

кластери стають культурною частиною комфортного середовища й допомагають міському просторові стати цілісним.

Головні висновки. Отже, підсумовуючи, підкреслимо важливе значення артрезиденцій, арткластерів і творчих локацій для розвитку культури України, зокрема окремих міст, громад, місцевостей, селищ.

Проведене дослідження продемонструвало властивий українським артрезиденціям рух до популяризації історичного і культурно-мистецького потенціалу свого регіону через мистецькі проекти. Особлива увага в програмах вітчизняних резиденцій приділяється саме тим проектам та кураторським концепціям, які у межах своїх проєктів об'єднують художників навколо

дослідження нагальних проблем соціуму, і, таким чином, мають нагоду зануритися в історичний та культурний контекст регіону чи місця, переосмислити його за допомогою мистецтва. Це пов'язане з необхідністю виборювати свою свободу та формувати національну ідентичність на державному рівні, що набуває вкрай важливого значення у контексті російського вторгнення 2014 р. та російсько-української війни.

Відповідно, аналізу різних проєктів артрезиденцій, які стають важливим інструментом у формуванні національної ідентичності, у виборюванні українцями перемоги не лише у військовому, але й у культурно-мистецькому плані будуть присвячені подальші дослідження автора.

Список використаних джерел

1. Ничай Л. Р. Арт-резиденції як нове культурно-мистецьке явище. *Питання культурології: зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв*. 2015. Вип. 31. С. 157–165. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pkl_2015_31_23 (дата звернення: 08.04.2024).
2. Алфорова З. І. Інституалізація українського простору сучасного візуального мистецтва. *Вісник ХДАДМ*. 2014. № 1. С. 97–100. URL: <http://www.visnik.org.ua/pdf/v2014-01-18-alforova.pdf> (дата звернення: 09.04.2024).
3. Булавіна Н. Самоорганізаційні ініціативи в системі сучасного візуального мистецтва України. *Візуальність як домінанта сучасної культури: зб. матеріалів Міждисциплінарної наук. конф., Київ, 7–8 груд. 2017 р.* Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтва України, 2017. С. 15–16.
4. Петльована І. Мистецька резиденція як форма художньої самоорганізації (на прикладі діяльності резиденції ім. Назарія Войтовича). *Студентський науковий вісник Тернопільського державного педагогічного університету*. 2020. № 45. С. 153–155. URL: <http://surl.li/siytf> (дата звернення: 11.04.2024).
5. Корнілова Л. В., Герасименко Л. В. Арт-резиденції – інноваційні кластери культурного розвитку міст. *Proceedings of the 2nd International Scientific and Practical Conference «Innovative Development in the Global Science»*. 2023. № 160, (June 26–28, 2023), Boston, USA. С. 282–288. URL: <http://surl.li/suunx> (дата звернення: 12.04.2024).
6. Івашко О. Д. Арт-кластери як новий тип багатофункціональних комплексів: причини виникнення і визначальні ознаки. *Теорія та історія архітектури: архітектурний вісник Київського національного університету будівництва і архітектури*. 2017. Вип. 13. С. 289–298. URL: <https://repository.knuba.edu.ua/server/api/core/bitstreams/a19d7cbf-9dbd-4a09-99de-bf93a60449f5/content> (дата звернення: 21.04.2024).
7. Рожко В., Кондратович О. Фестиваль, як прискорювач розвитку: можливості «Ту Стані!» для пам'ятки, заповідника, громади. *Пам'ятки Тустані в контексті освоєння Карпат у доісторичну добу та в середньовіччі; проблеми їх збереження та використання: матеріали III Міжнар. наук. конф. 7–8 квіт. 2016 р., м. Львів. Львів, 2016*. С. 144–146. URL: <http://surl.li/siyrw> (дата звернення: 11.04.2024).
8. Павліченко Н. В. Сучасний український арт-ринок: проблеми і рішення. *Magisterium. Культурологія*. 2015. Вип. 59. С. 57–61. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Magisterium_kul_2015_59_14 (дата звернення: 08.04.2024).

References

1. Nychai, L. R. (2015). Art-rezydentsii yak nove kulturno-mystetske yavyshe [Art residences as a new cultural and artistic phenomenon]. *Pytannia kulturolohi: zbirnyk naukovykh prats* [Questions of cultural studies: collection of scientific papers of Kyiv National University of Culture and Arts], (31), 157–165. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pkl_2015_31_23 [in Ukrainian].
2. Alforova, Z. I. (2014). Instytutalizatsiia ukrainskoho prostoru suchasnoho vizualnoho mystetsva [Institutionalization of Ukrainian modern visual art]. *Visnyk KhDADM* [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts], (1), 97–100. <http://www.visnik.org.ua/pdf/v2014-01-18-alforova.pdf> [in Ukrainian].
3. Bulavina, N. (2017). Samoorganizatsiini initsiatyvy v systemi suchasnoho vizualnoho mystetstva Ukrainy [Self-organizational initiatives in the system of modern visual art of Ukraine]. In *Vizualnist yak dominanta suchasnoi kultury: zbirnyk materialiv Mizhdystsyplinarnoi naukovoi konferentsii, Kyiv, 7–8 hrud. 2017 r.* [Visuality as a dominant feature of modern culture: coll. materials of Interdisciplinary Sciences. conference, Kyiv, December 7–8. 2017] (s. 15–16). Instytut kulturolohi Natsionalnoi akademii mystetstva Ukrainy [in Ukrainian].
4. Petlova, I. (2020). Mystetska rezydentsiia yak forma khudozhnoi samoorganizatsii (na prykladi diialnosti rezydentsii im. Nazarii Voytovycha) [Art residence as a form of artistic self-organization (on the example of the activity of the residence named after Nazarii Voytovych)]. *Studentskyi naukovyi visnyk Ternopilskoho derzhavnoho*

pedagogichnoho universytetu [Student Scientific Bulletin of Ternopil State Pedagogical University], (45), 153–155. <http://surl.li/siytf> [in Ukrainian].

5. Kornilova, L. V., & Herasymenko, L. V. (2023). Art-rezydentsii – innovatsiini klasteri kulturnoho rozvytku mist [Art residences – innovative clusters of cultural development of cities]. In *Proceedings of the 2nd International Scientific and Practical Conference "Innovative Development in the Global Science"*, (June 26–28, 2023), (160), 282–288. <http://surl.li/suunx> [in Ukrainian].

6. Ivashko, O. D. (2017). Art-klasteri yak novyi typ bahatofunktsionalnykh kompleksiv: prychny vynyknennia i vyznachalni oznaky [Art clusters as a new type of multifunctional complexes: causes of emergence and defining features]. *Teoriia ta istorii arkhitektury: arkhitekturnyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu budivnytstva i arkhitektury* [Theory and history of architecture: Architectural Bulletin of the Kyiv National University of Construction and Architecture], (13), 289–298. <https://archive.interconf.center/index.php/conference-proceeding/issue/view/26-28.06.2023/170> [in Ukrainian].

7. Rozhko, V., & Kondratovych, O. (2016). Festyval, yak pryskoryuvach rozvytku: mozhlyvosti «Tu Stani!» dlia pamiatky, zapovidnyka, hromady [The festival as a development accelerator: the possibilities of «Tu Stani!» for a monument, reserve, community]. In *Pam'iatky Tustani v konteksti osvoiennia Karpat u doistorychnu dobu ta v serednovichchi; problemy yikh zberezhenia ta vykorystannia: materialy III Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii 7–8 kvit. 2016 r., m. Lviv* [Sights of Tustan in the context of the development of the Carpathians in prehistoric times and in the Middle Ages; problems of their preservation and use: materials of the III International of science conf. April 7–8 2016, Lviv] (s. 144–146). <http://surl.li/siypw> [in Ukrainian].

8. Pavlichenko, N. V. (2015). Suchasnyi ukrainskyi art-rynok: problemy i rishennia [Modern Ukrainian art market: problems and solutions]. *Magisterium. Kulturolohiia* [Magisterium. Culturology], (59), 57–61. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Magisterium_kul_2015_59_14 [in Ukrainian].

Подано до редакції 08.04.2024



АРХІТЕКТУРА

DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-1-2>

УДК 72.038.6

ORCID ID: 0000-0003-2009-1491

ORCID ID: 0009-0008-2940-4478

Анатолій Давидов

*кандидат архітектури, доцент,
завідувач кафедри архітектурного проектування
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
anatoliy.davydov@naoma.edu.ua*

Галина Лавриненко

*здобувачка вищої освіти другого
(магістерського) рівня
факультет архітектури
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
galina.lavrynenko@naoma.edu.ua*

ПРО АТРАКТИВНІСТЬ В АРХІТЕКТУРІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Анотація. *Мета статті* – визначити ознаки явища атрактивності в архітектурі постмодернізму; систематизувати й класифікувати архітектурні прийоми постмодернізму, що надають архітектурі ознак атрактивності; проаналізувати досвід і філософське підґрунтя постмодерністської архітектури; розглянути видатні об'єкти світової й вітчизняної архітектури (споруди у Києві та Дніпрі), створені для збагачення міського простору, їхні атрактивні особливості й типологічні ознаки. *Методи дослідження* передбачають збір та аналіз літературних, наукових та проектних джерел, що дотичні до нашої теми, та спираються на розуміння атрактивності архітектурних споруд як об'єктів, що можуть впливати на покращення міського простору. *Результати.* У дослідженні визначена авторська інтерпретація терміна «атрактивність» в архітектурі, розкрито його значення і походження. Зазначено, що основною метою атрактивної архітектури є привертання уваги й зацікавленості споживачів (мешканців або гостей міста). Також доведено, що саме основні цінності архітектури постмодернізму породжують атрактивність архітектурних об'єктів. Зроблено спробу систематизувати і класифікувати архітектурні об'єкти за принципом використання різних архітектурних прийомів, які надають об'єктові рис атрактивності. Проаналізовано проекти відомих світових архітекторів, а також вітчизняних будівничих. *Висновки.* Встановлено, що атрактивність архітектурного образу будівлі є фундаментальною характеристикою, ознакою застосування принципів постмодернізму, яку необхідно вивчати і враховувати під час проектування експозиційних об'єктів і комплексів. Розкрито причини недоречності надання атрактивних рис деяким спорудам, що призводить до втрати цілісності та сенсу середовища.

Ключові слова: атрактивність, постмодернізм, стиль, плюралізм, образ в архітектурі, рекреаційна архітектура, атрактивна архітектура.

Anatoliy Davydov

*PhD in Architecture, Associate Professor,
Head of the Department of Architectural Design
National Academy of Fine Arts and Architecture
anatoliy.davydov@naoma.edu.ua*

Halyna Lavrynenko

*Second-Year Student
of the Second (Master's) Level of Higher Education
Faculty of the Architecture
National Academy of Fine Arts and Architecture
galina.lavrynenko@naoma.edu.ua*

ON ATTRACTIVITY IN THE POSTMODERN ARCHITECTURE

Abstract. *The purpose of this article is* to determine the signs of the phenomenon of attractivity in postmodern architecture; to systematize and classify architectural techniques of postmodernism, which give architecture a sign

of attractivity; to analyze the experience and philosophical foundations of postmodern architecture; to consider outstanding architectural objects around the world (including buildings in Kyiv and Dnipro), created to enrich the urban space, and look at their attractive and typological features. **Research methods** involve the collection and analysis of literary, scientific and design sources related to our topic and based on an understanding of attractivity of architectural structures as objects that can influence the improvement of urban space. **Results.** The research defines the author's interpretation of the term "attractivity" in architecture, reveals its meaning and origin. It is noted that the main goal of attractive architecture is to attract the attention and interest of consumers (residents or guests of the city). It has also been proven that the main values of postmodern architecture create the attractivity of architectural objects. An attempt was made to systematize and classify architectural objects according to the principle of various architectural techniques that are used to give the features of attractivity to an object. The projects by famous architects around the world and Ukraine were analyzed. **Conclusions.** It has been established that the attractivity of a building's architectural image is a fundamental characteristic, a sign of the application of the principles of postmodernism, and it must be studied and taken into account when designing exhibition objects and complexes. The reasons for the inappropriateness of providing attractive features to some buildings, that leads to the loss of the integrity and meaning of the environment, are revealed.

Key words: attractivity, postmodernism, style, pluralism, architectural image, recreational architecture, attractive architecture.

Постановка проблеми. Проблемне поле дослідження визначене недостатністю вивчення теми естетичного аспекту атрактивності архітектурного простору в сучасній теорії архітектури. Відсутня систематизація й класифікація архітектурних прийомів, які впливають на атрактивність об'єкта. Тема створення архітектурних форм з урахуванням атрактивності як своєрідного інструмента виразності, який може посилювати сприйняття об'єкта архітектури як артоб'єкта, також відсутня. Важливою проблемою залишається відповідність або невідповідність архітектури навколишньому середовищу. Тема ролі атрактивності в архітектурі сьогодні набуває особливої актуальності через те, що в сучасному архітектурному процесі досі послуговуються принципами постмодернізму.

Постмодернізм (фр. *postmodernisme* – після модерну) в архітектурі – це напрямок, що виник у 1960-х роках як реакція на суворість, формальність та мінімалістичність архітектури модернізму. Основою стилю стає плюралізм у виборі мови діалогу архітектора зі споживачем. Неоднозначність трактування архітектурних форм призводить до різного ефекту впливу на емоційний стан глядача.

Особливості стилю позначаються і на зовнішньому вигляді будівель. Практично всі вони гібридні – фасади не відповідають внутрішньому наповненню. Їх часто називають кітчевими через надмір кольорів і нестандартних геометричних форм [1]. Саме така незвичайність надає об'єктам постмодернізму рис атрактивності.

У звичному розумінні атрактивність (лат. *attrahere* – приваблювати) вважалась завданням рекреаційної архітектури. Щоб створити незвичайне середовище для відпочинку на природі, архітектори формували образи готелів,

використовуючи природні об'єкти як безпосередні прообрази (впізнавані елементи ландшафту, рослини). Невід'ємною частиною розвитку будь-якого міста має бути система туристської атрактивності, тобто привабливості міста. До атракторів можна віднести об'єкти показу, створені цілеспрямовано, а також ті, що пов'язані з культурно-історичною спадщиною (пам'ятки архітектури, музеї, галереї тощо). Атракція стала основою архітектури таких міст, як Лас-Вегас, Макао, де можна знайти безліч прикладів образних «підробок», таких як готелі у вигляді існуючих знакових міст, або ж у вигляді фруктів тощо (курортний комплекс «Венеційський Лас-Вегас» у Лас-Вегасі, США та Grand Lisboa в Макао, Китай – готель-казино у формі ананаса).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зараз існує чимало теоретичних досліджень, що стосуються явища постмодернізму в архітектурі.

Так, варто назвати Ч. Дженкса (Charles Jencks), американського архітектора, який стояв біля витоків і розробляв теорію постмодернізму у сучасній архітектурі та його працю «Іконічні будівлі» («The Iconic Building») [2], де атрактивну архітектуру визначено як пошук рівноваги між «явними знаками» і «прихованими символами», тобто такими формами, що запам'ятовуються, і образами, які вони створюють. Ч. Дженкс твердив, що у світі, який стає все більш різноманітним, будівлі перетворюються на «ікони» завдяки множинності, а часом, і загадковості смислів архітектурного образу будівлі.

Ще однією фундаментальною роботою Ч. Дженкса є «Нова парадигма в архітектурі. Мова постмодернізму» («The New Paradigm in Architecture. The Language of Post-Modernism») [3], де автор акцентує увагу на історії комп'ютерного

дизайну як новому способі створення архітектурних об'єктів, що будуть відкриті для діалогу з користувачами і ґрунтуватись на неоднорідності міст і їхньої культури.

Праця одного з основоположників постмодернізму Р. Вентурі (R. Venturi) «Складності і протиріччя в архітектурі» («Complexity and Contradiction in Architecture») [4] – є теоретичним підґрунтям цього архітектурного напрямку. Книжка присвячена пошукові протиріч в архітектурі модернізму, автором переглянуті його ідеали й звернута увага архітекторів на попарт. Р. Вентурі виокремлює основні риси постмодерної архітектури – декор як функцію; еkleктизм, що базується на прямому цитуванні різноманітних джерел в одному творі; іронічне переосмислення модернізму; двозначність форм; програмно-алогічне застосування класичних форм.

Важливою є робота британського архітектора, критика й історика архітектури К. Фремптона (Kenneth Frampton) «Сучасна архітектура: критичний погляд на історію розвитку» («Modern Architecture: A Critical History») [5]. Автором досліджено розвиток архітектури XX ст. від витоків до сучасності, зокрема, описано появу напрямку постмодернізму.

Досить інформативними й цікавими є дотичні до нашої теми статті сучасних українських архітекторів і мистецтвознавців, зокрема, О. Рославець [6], О. Олійник [7], Б. Черкеса і С. Лінди [8], М. Гнілоскуренько [9], О. Криворучко [10].

Так, у книжці О. Рославець «Руйнування образу. Про деякі тенденції сучасного зарубіжного мистецтва» [6] розкриті витoki попарту, який став провісником постмодернізму в мистецтві, зокрема кітч в архітектурі, проаналізовані прояви цього явища. Великі розділи присвячені комерційній складовій мистецтва.

У дисертаційному дослідженні молодшої науковиці М. Гнілоскуренько «Принципи формування інтерактивної рекреації в історичному середовищі міста» [9] висвітлено проблему використання історичного середовища міста з метою формування системи інтерактивної рекреації, тобто створення динамічного потенціалу міської забудови.

Дисертація О. Криворучко «Суть і місце деконструктивізму в архітектурі XX століття» [10] присвячена розкриттю сутності деконструктивізму в архітектурі, його ідейним принципам. У цьому дослідженні важливим є результат аналізу деконструктивістських та псевдо-деконструктивістських об'єктів у будівельній практиці України.

Отже, у процесі дослідження доходимо висновку, що є чимало джерел, присвячених архітектурним стилям, зокрема постмодернізму, проте майже немає робіт, які б порушували питання атрактивності в архітектурі постмодернізму.

Виклад основного матеріалу. Зважаючи на те, що постмодерністська архітектура і власне постмодернізм вперше з'явилися у США та європейських країнах, аналіз явища розпочнемо з досвіду закордонних архітекторів, а конкретніше – з площі Італії (Piazza d'Italia) (іл. 1).



Іл.1. Площа Італії (Piazza d'Italia).
Новий Орлеан, США. (Арх. Ч. Мур). 1978. [11]

В Новому Орлеані (США) ця площа, спроектована видатним американським архітектором Ч. Муром (Charles Moore), визнана шедевром архітектури ще до завершення свого будівництва у 1978 році. Вона стала символом постмодерністського мистецтва. Невеликий за площею ансамбль містить повний набір класичних форм і прийомів, починаючи з циркульної площі у центрі, колонад, фонтанів, урочистих написів і закінчуючи триумфальною аркою. Усе це осучаснено використанням новітніх матеріалів, неоновим підсвічуванням та забарвлено абсурдистською іронією – іонічні капітелі виготовлено з нержавіючої сталі, декоративне листя аканта створено струменями води, маскарони зображують самого архітектора Ч. Мура. Яскраві поєднання кольорів, елементи, вирвані з контексту, мали провокативний характер. Очікувалося, що Площа Італії справлятиме враження своєрідного ефекту неочікуваності, який притягуватиме туристів до загалом пересічного припортового району Warehouse District. Передбачалося, що створення площі сприятиме залученню інвестицій для відновлення району. Однак проєкт так і не було реалізовано у повному обсязі, тому бажаного результату досягти не вдалося. Ансамбль площі став поступово занепадати й перетворився на «постмодерністську руїну». На початку 2000-х рр. площу було реставровано, також частково вирішено проблеми її середовища,

налагоджено інфраструктуру. Після цього місце почало оживати й виконувати передбачену для нього функцію атрактивності.

Наступним прикладом постмодерністських підходів до формоутворення, що також має яскраво виражені прояви кітч, є споруда готелю авторства одного з найоригінальніших американських архітекторів сучасності М. Грейвса (Michael Graves) (іл. 2). Збудована на замовлення компанії «Дісней Ворлд» («Disney World»), вона містить комерційні концепції світу Волта Діснея (Walt Disney), вільно інтерпретує образну складову мультфільмів компанії.



Іл. 2. Готель «Лебідь» (Дісней Ворлд). Орlando, США. (Арх. М. Грейвс). 1990. [12]

Планування готелю базується на класицистичних принципах – симетрія, циркульні зали зібрань, регулярний парк, суворість типології. Основний об'єм – 12-поверхова ширма з арочним силуетом і два 7-поверхові блоки – рясно оздоблені іронічною декорацією: 16-метрові скульптури лебедів, триповерхові мушлі, встановлені на даху, гігантські блакитні хвилі на рожевій стіні тощо. В інтер'єрах, позначених ортогональною симетрією, також панує подібна бутафорія: металеві й картонні пальми, гіпсові папури і пейзажі на стінах. Загалом споруда, поєднуючись з навколишнім середовищем, відповідає своєму призначенню – привернути увагу та вразити відвідувачів парку розваг «Дісней Ворлд», створити в них ілюзію перебування у фантастичному безтурботному світі казок Діснея. Готель «Лебідь» – це яскравий приклад постмодерністської архітектури з ознаками атракції.

Яскравим зразком постмодернізму є також оригінальна архітектурна споруда «Будинок-бінокль» (Binoculars building, Лос-Анжелес, США) (іл. 3), авторства Ф. Гері (Frank Gehry) – канадсько-американського архітектора, відомого апологета постмодернізму і деконструктивізму



Іл. 3. «Будинок-бінокль». Лос-Анжелес, США. (Арх. Ф. Гері). 1991. [13]

в архітектурі; лауреата Прітцкерівської премії з архітектури (1989). Увесь комплекс складається з трьох частин, виконаних у різній стилістиці. Найбільшу увагу привертає велетенська скульптура у вигляді бінокля, розроблена скульпторами К. Олденбургом (швед. Claes Oldenburg) та Косье ван Брюгген (швед. Coosje van Bruggen). Бінокль слугує обрамленням входу та заїзду до будівлі. Збудований для рекламного агентства «Chiat/Day», «Будинок-бінокль» став емблемою компанії, її миттєво впізнаваним образом. З 2011 року споруда належить кампусові корпорації Google. Атрактивні властивості будинку використовуються в комерційних інтересах його власників. Проекти Ф. Гері справили великий вплив на сучасну архітектуру, спрямувавши її у бік експресіонізму і скульптурності.

Загалом творчість Ф. Гері побудована на обов'язковому досягненні ефекту незвичайності не залежно від функції споруди: починаючи від житла («Танцюючий дім» у Празі) і завершуючи громадськими будівлями (Центр здоров'я мозку Лу Рево в Лас-Вегасі) – можна стверджувати, що філософія його будівель завжди епатажна й атракційна. Такі ж принципи застосовує ще один видатний архітектор сучасності Р. Колхас, коли стверджує, що проектує не будівлі, а експерименти. Проте зауважимо, що архітектурні споруди Р. Колхаса, З. Хадід, не кажучи вже про Ж. Нувеля, Н. Фостера, Р. Піано та Р. Роджерса, не передбачають розважання глядача, хоч і є неординарними.

Дуже цікавим для нашого дослідження є Кришталевий собор (Crystal Cathedral) в Гарден-Гроув (Garden Grove, Каліфорнія, США, іл. 4), споруджений за проектом видатного американського архітектора Ф. Джонсона (Philip Johnson) – яскравого представника постмодернізму, який на



Іл. 4. Кришталевий собор у Гарден-Гроув, Каліфорнія, США. (Арх. Ф. Джонсон). 1980–1990. [14]



Іл. 5. Курортний комплекс «Венеційський Лас-Вегас». Лас-Вегас, США. (Арх. фірма KlingStubbins). 1999. [15]

початку творчого шляху був прихильником інтернаціонального стилю. У 1960-х роках, з падінням популярності модернізму, Ф. Джонсон почав створювати проекти з алюзіями на історичні стилі. Так з'явилася грандіозна споруда Кришталевого собору в Гарден-Гроув, яка відсилає нас до готики. Мало кому відоме місто Гарден-Гроув може похвалитися найбільшою скляною спорудою у світі. Храм на 2700 відвідувачів було спроектовано для протестантської церкви містечка Гарден-Гроув поблизу Лос-Анжелеса (з 2013 р. собор належить римо-католицькій церкві).

Револьюційний для 1980 р. храм виконано повністю із скляних панелей, встановлених на каркас із легких металоконструкцій. Споруда засвідчує, що були і є архітектори, які приборкали технічний прогрес, вклавши його в основу оригінальних будинків, а Гарден-Гроув став надзвичайно привабливим містом для вірян і туристів.

Неприкритим виявом кітчу в постмодерністській архітектурі є споруди курортного комплексу «Венеційський Лас-Вегас» (Лас-Вегас, США) (іл. 5).

У його складі декілька готелів, казино, торговельні центри, чотири театри. Дизайн комплексу базується на ремінісценціях пам'яток італійської архітектури. На території створено архітектурні копії визначних венеційських місць, зокрема, палаццо Дукале (Palazzo Ducale), площі Сан-Марко (італ. Piazza San Marco), мосту Ріальто (італ. Ponte di Rialto) тощо. Тут також розміщений критий торговельний центр Grand Canal Shoppes, що є алюзією на Гранд-канал (італ. Canal Grande) у Венеції.

Однак, аналізуючи місцезнаходження комплексу, можемо зробити висновок, що він

є абсолютно доречним у структурі міста і не конфліктує з середовищем. Лас-Вегас – це суцільний осередок атрактивної архітектури, спрямованої на приваблення туристського потоку до індустрії розваг. Тому й готельний комплекс «Венеційський Лас-Вегас» є органічним продовженням загальної концепції розвитку міста.

Взірцем справжньої атрактивної архітектури є будинок, який привертає увагу всіх без винятку перехожих. Йдеться про «Кривий будинок» (Krzywy Domek) (іл. 6), збудований у 2004 р. в польському місті Сопоті на вулиці Героїв Монте-Кассіно (пол. Bohaterów Monte Cassino) за проектом архітекторів М. Шотинської (Małgorzata Krusko-Szotyńska) і Л. Залеського (Leszek Zaleski). Перед ними було завдання створити максимально оригінальну будівлю торгового центру «Резидент» для залучення покупців. Архітекторів на цей проєкт надихнули малюнки художників Я. Шанцера (Jan Marcin Szancer) і П. Далберга (Per Dahlberg). У кінцевому підсумку «Кривий будинок» отримав світову славу і популярність, ставши одним з найдивніших туристичних і культурних об'єктів не лише Польщі, але й усієї Європи.

В Україні постмодернізм з'явився доволі пізно і поширився вже після переходу країни до ринкової економіки. Надзвичайно важливе завдання для архітектора – догодити смакам замовників і споживачів, привернути їхню увагу. Особливістю українського постмодернізму є надмірне використання історичних елементів і створення нових будинків «під старовину». Це не можна назвати копіюванням історичних стилів, скоріше це інтерпретація давньої архітектури у сучасних умовах.

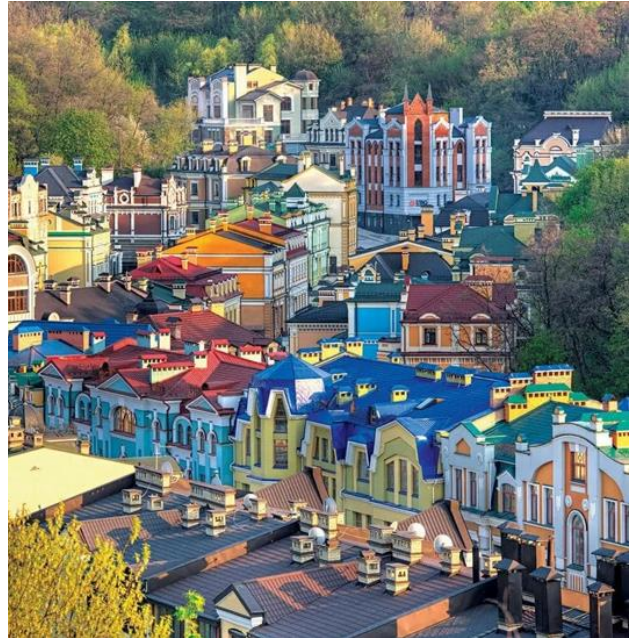


Іл. 6. «Кривий будинок» в Сопоті. Польща.
(Арх. М. Шотинська і Л. Залеський). 2004. [16]

Яскравий приклад – район Воздвиженка на Подолі у Києві (іл. 7). У 2003 році розпочалось будівництво елітного житлового району у старовинному київському урочищі Кожум'яки. Мета авторів проєкту втілити в кожному будинку прояви історичних архітектурних стилів Києва. Унаслідок отримали місцевість, забудовану розфарбованими спорудами з нагромадженням псевдоісторичних стилістичних ознак. Будівельні роботи проведено з неякісних матеріалів, інженерні комунікації не підведені належним чином і вже сьогодні спостерігаємо численні руйнування фасадів. Незважаючи на це, житловий мікрорайон Воздвиженка є надзвичайно атрактивним місцем для відвідувачів міста та заможних покупців нерухомості і часто фігурує в рекламному просторі як місто-казка із мрій. Забудова урочища Кожум'яки триває досі.

Створення такого об'єкта можна допустити у рамках заміського житлового комплексу або центру розваг на зразок Діснейленду або Лас-Вегасу. В історичному середовищі Києва це недопустимо, зважаючи на знайдені в урочищі недоторканні археологічні пласти. До речі, у 1960–1980-х роках минулого століття було розроблено проєктні пропозиції щодо створення історико-археологічного комплексу «Древній Київ» (арх. А. Мілецький, іст. П. Толочко), урочище Кожум'яки мало увійти до нього [18].

Позитивним прикладом використання принципів постмодернізму в Україні можна вважати сучасну забудову міста Дніпра за проєктами архітектора О. Дольника (1954–2013) та його архітектурного бюро (ТОВ Dolnik & CO). Завдяки творчості цього колективу місто стало флагманом сучасної української архітектури. Сам архітектор критично оцінював власні постмодерністичні проєкти кінця XX – початку XXI



Іл. 7. ЖК «Воздвиженка» у Києві. (Арх. В. Шкροгаль, С. Штуков, О. Подольський, І. Висоцька, Я. Дегтяр, А. Колесников). 2003 – по теперішній час. [17]

століття. Згадуючи свої ранні роботи, він визнавав: «Використовували архетипи, тобто форми, що асоціювалися у людей із відомими символами. Це різноманітні арки, широкі склепіння і колони. Ми досить велику кількість об'єктів зробили у такому дусі, перш ніж зрозуміли, що займаємося нісенітницею. Працювати треба чесно, називати речі своїми іменами, а не загравати з низьким рівнем розвитку більшої частини населення. Це путь до деградації» [19].

Одним з найкращих прикладів творчості колективу є житловий комплекс «Амстердам» (іл. 8.), збудований у 2005 році. Він знаходиться у найпрестижнішому районі міста – на його Набережній. Споруда своїм голландським цегляним стилем нагадує архітектуру столиці Нідерландів. Г-подібний 6–7-поверховий будинок має внутрішній двір-патіо, у цоколі – паркінг і спа-центр.

У місті Дніпрі розташована найдовша у Європі Набережна – 23 км. Річка і її береги – безцінний ресурс для міста та його мешканців. Тут є всі можливості трансформувати прибережні зони, відкриваючи безперешкодний доступ до води і розставляючи вздовж ревіталізованих територій «магніти» атрактивності – об'єкти, що приваблюють людей і активізують міське життя.

Споруди, спроектовані О. Дольником у Дніпрі, набули ознак атрактивності завдяки цікавому задуму, якісному виконанню та органічному поєднанню з природним ландшафтом.



Іл. 8. ЖК «Амстердам» у Дніпрі. (Арх. О. Дольник, В. Сидоренко, Л. Царицина). 2005. [20]

Інші ознаки атрактивності отримала архітектура Майдану Незалежності у Києві, завдяки поєднанню всіх можливих стилістичних напрямків: від класицизму та козацького бароко до хайтеку.

У 2001 році була виконана повна реконструкція головної площі України, в результаті якої під її поверхнею з'явився багаторівневий підземний торговельний центр. Скляні об'єми ліхтарів над внутрішніми двосвітними просторами стали новим акцентом й обличчям площі. З боку готелю «Україна» простір Майдану замкнено дугоподібною гладкою скляною поверхнею, яка перекрила зв'язок площі з узвишшям, де розташовано готель. Окрім цього, було встановлено скульптурні композиції: Монумент Незалежності, Лядські ворота, пам'ятники Козаку Мамаю та засновникам Києва [21]. Численні об'єкти площі створюють візуальний хаос.

Майдан Незалежності було реконструйовано задля комерційного використання його простору. Через це всі його елементи спрямовані на атрактивність, здатну задовольнити невибагливий смак пересічного споживача. Однак таке вирішення площі не є доречним в історичному центрі столиці, в цілісному ансамблі забудови Хрещатика і, власне, Майдану Незалежності. Як культурна спадщина міста, споруди Хрещатика самі собою вже виступають в ролі атрактивних об'єктів і забезпечують постійний інтерес відвідувачів до цього місця.

Отже, розглянувши відомі архітектурні споруди, можемо виявити деякі архітектурні прийоми постмодернізму, які сприяють атрактивності.

1. Цитування форм й елементів класичної архітектури та історичних стилів, їхня вільна інтерпретація.

2. Скульптурне формотворення. Імітація або формальна інтерпретація предметів побуту, живих істот тощо.

3. Імітація існуючих видатних архітектурних споруд.

4. Інтерпретація архетипів у сучасному контексті.

5. Деформація упізнаваних архетипів.

6. Імітація або інтерпретація історичних стилів.

7. Поєднання історизму з хайтеком.

Висновки. Результат виконаного нами аналізу засвідчує, що ознаки атрактивності спостерігаються не тільки в рекреаційній і розважальній архітектурі. Пліуралізм і принципи постмодернізму створюють умови для набуття атрактивності різними архітектурними об'єктами. Основною метою архітектора-постмодерніста є створення діалогу між спорудою та споживачем, і в цьому процесі відбувається запозичення прийомів, які впливають саме на емоції. У такий спосіб розширюються межі атрактивності в архітектурі. Однак це не завжди позитивно позначається на естетиці споруд і не завжди вписується у міське середовище.

Шляхами вирішення порушеної нами проблеми можуть бути усвідомлення архітекторами грані між постмодерністським «цитуванням» зразків минулого і кітчем, а також врахування містобудівного та історико-культурного контекстів під час обрання архітектурного рішення. Вплив сучасних атрактивних споруд на історико-культурний образ міста має бути мінімальним. Необхідно звернути увагу архітекторів на формування архітектури сталого розвитку, який передбачає не діалог, а повне і гармонійне поєднання архітектури і споживача.

Перспективи використання результатів дослідження. Перспективою використання результатів дослідження є зацікавленість архітекторів та інших фахівців і науковців даною тематикою.

Список використаних джерел

1. Постмодерна архітектура. *Bikinedia*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0_%D0%B0%D1%80%D1%85%D1%96%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0 Дата публікації: 10.02.2024. (дата звернення: 25.01.2023).
2. Jencks C. A. *The Iconic Building: The Power of Enigma*. London : Frances Lincoln, 2005.
3. Jencks C. A. *The New Paradigm in Architecture. The Language of Post-Modernism*. New Haven and London : Yale University Press, 2002.

4. Venturi R. Complexity and Contradiction in Architecture. New York, 1966.
5. Frampton K. Modern Architecture: A Critical History. London : Thames & Hudson, 1992.
6. Рославец Е. Н. Разрушение образа. О некоторых тенденциях современного зарубежного искусства. Київ : Мистецтво, 1984.
7. Олійник О. П. Формоутворення міських громадських просторів в архітектурі постмодернізму. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2021. Вип. 59. С. 89–97. DOI: <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2021.59.89-97>. Черкес Б. С., Лінда С. М. Архітектура сучасності. Остання третина XX – початок XXI століть : навч. посіб. 2-ге вид. Львів : Вид-во Львівської політехніки, 2014.
8. Черкес Б. С., Лінда С. М. Архітектура сучасності. Остання третина XX – початок XXI століть : навч. посіб. 2-ге вид. Львів : Вид-во Львівської політехніки, 2014.
9. Гнілоскуренько М. В. Принципи формування інтерактивної рекреації в історичному середовищі міста : дис. ... докт. філ. в арх. / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2022. 499 арк. URL: https://drive.google.com/file/d/1E4_tXi3riiSR4DC09хоу7S463Gb_Ksa/view
10. Криворучко О. Ю. Суть і місце деконструктивізму в архітектурі XX століття : дис. ... канд. арх. : 18.00.01 / Національний університет "Львівська політехніка". Львів, 2008. URL: <https://ena.lpnu.ua/items/a418e7f7-6965-4219-bf40-35087959657f>
11. Ariza H. Piazza d'Italia. Postmodern Party in New Orleans. *Architectural Visits*. URL: <https://architecturalvisits.com/en/piazza-ditalia-charles-moore/> Дата публікації: 15.10.2020. (дата звернення: 13.02.2023).
12. Howarth D. Postmodern architecture: Walt Disney World Dolphin and Swan Hotels by Michael Graves. *Dezeen*. URL: <https://www.dezeen.com/2017/04/28/michael-graves-walt-disney-world-dolphin-swan-hotels-architecture-orlando-florida-postmodernism/> Дата публікації: 28.04.2017. (дата звернення: 06.02.2023).
13. Venice Chamber. Google Binocular Building. *VENICE*. URL: <https://venicechamber.net/2019/09/02/google-binocular-building/> Дата публікації: 02.09.2019. (дата звернення: 13.02.2023).
14. Wattewyl. File : Crystal Cathedral in Garden Grove with its spire. *Wikipedia*. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Crystal_Cathedral_with_Spire.jpg Дата публікації: 12.04.2009. (дата звернення: 10.02.2023).
15. The Venetian Las Vegas. *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Venetian_Las_Vegas Дата публікації: 13.03.2024. (дата звернення: 26.02.2023).
16. Velokharkov Andrew. Кривой домик в Сопоте, Польша. *Харьков турист*. URL: <https://xt.ht/xtarticle/0--rivoi-dom-v--opote--olsha> Дата публікації: 14.05.2016. (дата звернення: 11.02.2023).
17. Воздвиженка: чим відомий мікрорайон Києва. *Нерухомі*. URL: <https://nerukhomi.ua/ukr/news/gorod/vozdvizhenka-chim-vidomij-mikrorajon-kieva.htm>. Дата публікації: 17.09.2021. (дата звернення: 30.01.2023).
18. Милецкий А. М., Толочко П. П. Парк-музей «Древний Киев». Київ : Наукова думка, 1987.
19. Ісаченко І. Башни Днепра. МАЯК на самой длинной набережной Европы. *Pragmatika Media*. URL: <https://pragmatika.media/bashni-dnepra-mayak-na-samoj-dlinnoj-naberezhnoj-evropy/> Дата публікації: 25.05.2021. (дата звернення: 16.02.2023).
20. Дольник А. Новые здания не должны давить, убивать или пародировать классическую архитектуру. *U.V.W Architecture & Design*. URL: https://uvw-architecture.blogspot.com/2013/11/blog-post_12.html Дата публікації: 12.11.2013. (дата звернення: 13.02.2023).
21. Вортман Д. Я. Майдан Незалежності. *Енциклопедія історії України*: Додатковий том. Кн. 1: А–Я. Київ : Наукова думка, 2021. С. 351–352.

References

1. Postmoderna arkhitektura [Postmodern architecture]. (Ed.) (2024, February 10). In *Vikipediia* [Wikipedia]. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0_%D0%B0%D1%80%D1%85%D1%96%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0 [in Ukrainian].
2. Jencks, C. A. (2005). *The Iconic Building: The Power of Enigma*. Frances Lincoln [in English].
3. Jencks, C. A. (2002). *The New Paradigm in Architecture. The Language of Post-Modernism*. Yale University Press [in English].
4. Venturi, R. (1966). *Complexity and Contradiction in Architecture* [in English].
5. Frampton, K. (1992). *Modern Architecture: A Critical History*. Thames & Hudson [in English].
6. Roslavet, E. N. (1984). *Razrushenie obraza. O nekotorykh tendetsiyakh sovremennogo zarubezhnogo iskusstva* [Destruction of the image. About some trends in foreign modern art]. Mystetstvo.
7. Oliynyk, O. P. (2021). Formoutvorennia miskyykh hromadskykh prostoriv v arkhitekturi postmodernizmu [Shaping of urban public spaces in postmodern architecture]. *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia* [Contemporary problems in architecture and urban planning], (59) 89–97. DOI: <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2021.59.89-97> [in Ukrainian].
8. Cherkes, B. S., & Linda, S. M. (2014). *Arkhitektura suchasnosti. Ostannia tretyna XX – pochatok XXI stolit* [Modern architecture. The last third of the 20th – the beginning of the 21st centuries] [Navch. posibnyk] (2 vyd.). Vydavnytstvo Lvivskoi politekhniki [in Ukrainian].
9. Hniloskurenko, M. V. (2022). *Pryntsypy formuvannia interaktyvnoi rekreatsii v istorychnomu seredovyschi mista* [Principles of the formation of interactive recreation in the historical city environment] [Dysertatsiia doktora

filosofii v arkhitekturi, Natsionalna akademiia obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury]. https://drive.google.com/file/d/1E4_tXi3riiSR4DC09xoyz7S463Gb_Ksa/view [in Ukrainian].

10. Kryvoruchko, O. Yu. (2008). *Sut i mistse dekonstruktyvizmu v arkhitekturi XX stolittia* [Essence and Place of Deconstruction in Architecture of XX Century] [Dysertatsiia kandydata arkhitektury, Natsionalnyi universytet "Lvivska politekhnika"]. <https://ena.lpnu.ua/items/a418e7f7-6965-4219-bf40-35087959657f> [in Ukrainian].

11. Ariza, H. (2020, October 15). Piazza d'Italia. Postmodern Party in New Orleans. *Architectural Visits*. <https://architecturalvisits.com/en/piazza-ditalia-charles-moore/> [in English].

12. Howarth, D. (2017, April 28). Postmodern architecture: Walt Disney World Dolphin and Swan Hotels by Michael Graves. *Dezeen*. <https://www.dezeen.com/2017/04/28/michael-graves-walt-disney-world-dolphin-swan-hotels-architecture-orlando-florida-postmodernism/> [in English].

13. Venice Chamber. (2019, September 2). Google Binocular Building. *VENICE*. <https://venicechamber.net/2019/09/02/google-binocular-building/> [in English].

14. Wattewyl. (2009, April 12). Crystal Cathedral in Garden Grove with its spire [File] In *Wikipedia*. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Crystal_Cathedral_with_Spire.jpg [in English].

15. The Venetian Las Vegas (Ed.) (2024, March 13). In *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Venetian_Las_Vegas [in English].

16. Velokharkov Andrew. (2016, May 14). Krivoy domik v Sopote, Pol'sha [Crooked House in Sopot, Poland]. *Khar'kov turist*. <https://xt.ht/xtarticle/0--rivoi-dom-v--opote--olsha>

17. Nerukhomi. (2021, September 17). *Vozdvyzhenka: chym vidomyi mikroraion Kyieva* [Vozdvyzhenka: what is the neighborhood of Kyiv known for]. <https://nerukhomi.ua/news/gorod/vozdvyzhenka-chem-izvesten-mikrorajon-kieva.htm> [in Ukrainian].

18. Mileckiy, A. M., & Tolochko, P. P. (1987). *Park-muzey «Drevniy Kiev»* [Park-museum "Ancient Kyiv"]. Naukova dumka

19. Isachenko, I. (2021, May 25). Bashni Dnepra. MAYAK na samoy dlinnoy naberezhnoy Evropy [The towers of Dnipro. MAYAK on the longest riverfront in Europe]. *Pragmatika Media*. <https://pragmatika.media/bashni-dnepra-mayak-na-samoj-dlinnoj-naberezhnoj-evropy/>

20. Dol'nik, A. (2013, November 12). Dol'nik: Novye zdaniya ne dolzhny davit', ubivat' ili parodirovat' klassicheskuyu arkhitekturu [Dolnyk: New buildings should not crush, kill or parody classical architecture]. *U.V.W Architecture & Design*. https://uvw-architecture.blogspot.com/2013/11/blog-post_12.html

21. Vortman, D. Ya. (2021). Maidan Nezalezhnosti. In *Entsyklopediia istorii Ukrainy* (Kn. 1: A–Ia, s. 351–352). Naukova dumka [in Ukrainian].

Подано до редакції 22.02.2024



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-1-3>

УДК 721.001

ORCID ID: 0000-0003-4202-6156

Ганна Олійник

старша викладачка

кафедра архітектурного проектування

Національна академія образотворчого

мистецтва і архітектури

oliynyk_gi@ukr.net

ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ПРОВЕДЕННЯ АРХІТЕКТУРНИХ ПРАКТИК. ДОСВІД ФАКУЛЬТЕТУ АРХІТЕКТУРИ НАОМА

Анотація. *Мета статті* – проаналізувати й узагальнити особливості методики фахового навчання з поглибленим вивченням архітектурної спадщини в процесі одночасного проведення обмірної та проєктної літньої практики зі студентами різних рівнів фахової підготовки кафедри архітектурного проектування НАОМА в середовищі малого історичного міста. **Використано:** інноваційний метод колективної роботи студентів різних рівнів фахової підготовки; метод практичного ознайомлення з місцевими традиціями, культурними надбаннями історико-етнічного регіону України; метод концептуальної психологічної методики відчуття «живого духу» старовинного міста. **Результатами** є здобутий досвід проведення інноваційної обмірно-проєктної практики зі студентами-архітекторами різних рівнів фахової підготовки в історичному міському середовищі з метою збереження архітектурної спадщини; ознайомлення студентів з практикою роботи в колективі; з практикою гуманітарної місії архітектора в справі порятунку матеріальної спадщини України; ознайомлення з місцевими традиціями, культурними надбаннями історико-етнічного регіону. Завдяки медійному висвітленню та публічній презентації результатів роботи студентів вдалося привернути увагу громадськості до необхідності нагальної реставрації та збереження пам'яток міста Коломиї. **Висновки.** Літня практика в реальних умовах є надзвичайно корисною для студентів, оскільки вони здобувають фундаментальні знання й навички в роботі з архітектурними та культурними пам'ятками. Такі проєкти підтверджують, що міжрегіональна студентська мобільність не лише сприяє професійній орієнтації студентів, але й важлива для збереження цінної спадщини міст і сприяють розвиткові галузі охорони архітектурних об'єктів.

Ключові слова: студентська практика, літня студентська практика, інноваційні підходи, обміри, проєкт, пам'ятки архітектури, охорона культурної спадщини.

Hanna Oliinyk

Senior Lecturer at the Department of Architectural Design

National Academy of Fine Arts and Architecture

anna.oliynyk@naoma.edu.ua

INNOVATIVE APPROACHES OF CONDUCTING ARCHITECTURAL PRACTICES. EXPERIENCE OF THE FACULTY OF ARCHITECTURE NAOMA

Abstract. *The purpose of the article* is to analyze and generalize the peculiarities of the methodology of professional training with an in-depth study of architectural heritage in the process of simultaneous measurement and design summer practice with students of various levels of professional training of the Department of Architectural Design of the National Academy of Sciences in the environment of a small historical city. **Research methods.** Application of: innovative method of collective work of students of different levels of professional training; a method of practical familiarization with local traditions, cultural heritage of the historical and ethnic region of Ukraine; the method of conceptual psychological methodology of feeling the “living spirit” of the ancient city. **The result is** the gained experience of conducting innovative measurement and design practice with architectural students of various levels of professional training in a historical urban environment with the aim of preserving its architectural heritage; introducing students to the practice of working in a team; with the practice of the humanitarian mission of the architect in the matter of saving the material heritage of Ukraine; students got acquainted with local traditions, cultural assets of the historical-ethnic region. Thanks to the media coverage of the public presentation of the results of the students' work, it was possible to attract public interest to the urgent need to restore and preserve the monuments of the city of Kolomyia. **Conclusions.** Summer practice in real conditions is useful for students, as they acquire fundamental knowledge and skills in working with architectural and cultural monuments. The work of Architecture Department students is important for preserving the valuable heritage of cities and contributes to the development of the field of protection of architectural objects. Such projects confirm that interregional student mobility contributes to the preservation of cultural heritage and professional orientation of students.

Key words: student practice, summer student practice, innovative approaches, measurements, project, architectural monuments, protection of cultural heritage.

Постановка проблеми. Зважаючи на ситуацію, що склалася внаслідок карантину COVID-19 та війни РФ проти України, студенти майже не відвідували аудиторії – навчання відбувалося дистанційно. Як наслідок, постали суспільно-психологічні виклики: втрата соціалізації, набуття психологічних травм, брак відчуття «живої» архітектури студентами-архітекторами. Виникла потреба в організації навчального процесу в відносно безпечних областях України. Йдеться про літню навчальну практику, яка передбачає не лише практичне засвоєння набутих теоретичних знань, але й матиме соціокультурну цінність для місцевої громади.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Публікацію оформлено згідно з планом науково-методичної роботи кафедри архітектурного проектування НАОМА та загальнокафедральною науковою темою «Архітектурно-містобудівна теорія та практика проектування». Зміст навчальних, творчих та проєктних практик на факультеті архітектури визначається освітньо-професійною програмою «Архітектура будівель та споруд», нормативними документами зі спеціальності 191 «Архітектура та містобудування» галузі 19 «Архітектура та будівництво», яка розроблена та затверджена відповідно до чинного законодавства.

Аналізуючи досвід проведення практик в українських закладах вищої освіти, автор дослідження використала офіційний документ, що є в публічному доступі: Робоча програма практики ОК 14 «Виробнича практика» Державного університету «Житомирська Політехніка».

Досліджуючи історико-архітектурний аспект бази, на якій відбувалася навчальна практика студентів, було використано статтю наукового характеру «Архітектура Коломиї» (автори Л. Мельник, М. Васильчук, М. Савчук). Це – довідникова стаття, де зібрані загальні відомості про історію архітектурного розвитку міста Коломиї, Івано-Франківської області. Окрім того, були використані науково-популярні статті: М. Кочержук «Чорне золото і коломийська локалька: як попід ратушею сновигали потяги» [1] та О. Гелетюк «Простір, окутаний мистецтвом: «Сокіл» та розбудовують філармонію» [2]. У цих дослідженнях розкрито окремі аспекти історії міста Коломиї, які однак мають багато інформації про його архітектуру й історію урбанізації наприкінці XIX – початку XX століть.

Мета статті – обґрунтувати ефективність проведення студентських архітектурних практик

в історичному міському середовищі; доцільність залучення студентів до збереження архітектурної спадщини історичного міста та до роботи над пошуком концепції розвитку його середовища за допомогою впровадження ефективних форм нових методик під час обмірно-проєктних робіт.

Виклад основного матеріалу. Для проведення літньої обмірно-проєктної практики влітку 2023 р. було обрано місто Коломию Івано-Франківської області. Місто розташоване в глибокому тилу охопленої війною України, що є надзвичайно важливим чинником для запрошення молоді. Перед викладачами українських НЗВО постала низка педагогічних завдань: забезпечити якісний навчальний процес, заснований на практичних суспільно-корисних завданнях, які мають волонтерський характер; потреба суспільної та психологічної реабілітації студентів, які постраждали від наслідків воєнних дій; раціонально використати літню практику для ознайомлення студентів з культурними надбаннями різних історико-етнічних регіонів України; забезпечити роботу студентів різних курсів у великих групах.

Літня практика є важливою і обов'язковою частиною навчального процесу [3]. Для студентів це можливість об'єднати теоретичні знання з практичними навичками, набути досвіду реального архітектурного проектування і спробувати себе як фахівця [4]. А в умовах міста Коломиї – це також можливість пройтися колоритними старовинними вуличками; ознайомитися з багатими й цінними колекціями місцевих музеїв, зокрема Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського, Музею історії міста Коломиї, Музею писанкового розпису. Варто додати, що міська влада радо погодилася всебічно сприяти створенню умов для комфортного розміщення студентів.

Коломия – прадавнє українське місто Прикарпаття, яке багато джерел, починаючи з XIII ст., описує як значний середньовічний центр. Перша літописна згадка про місто датується 1241 роком [5, с. 24]. Коломия дійшла до нашого часу, зберігши пам'ятки або згадки з кожної історичної епохи. Тут ми можемо бачити будівлі історичних архітектурних стилів: від бароко та ренесансу до сецесії (модерну), історизму та модернізму.

В Коломиї чимало відреставрованих і навіть відновлених будівель, що добре відомі, досліджені, занесені до реєстрів пам'яток архітектури, історії та культури. Але фактична кількість пам'яток,

Architectural drawings of the 'Krasnaya Zvezda' building. The drawings include a site plan (top left), a detailed elevation of the building facade (top right), a perspective view of the building (middle right), and a perspective view of the building from a different angle (bottom right). The site plan shows the building's location within a plot, with dimensions and area calculations. The elevation shows the building's facade with its windows, doors, and decorative elements. The perspective views show the building in its context, with surrounding trees and a paved area.

Architectural drawings of the 'Krasnaya Zvezda' building, including a site plan, elevation, and perspective views.

Іл. 1. Житлово-торговий будинок (кінець XIX – початок XX ст.) у м. Коломій, просп. М. Грушевського, 29.
Обмірно-проектні матеріали практики (виконавці:
А. Мулер, А. Ткач, Т. Нежиборський; куратори:
Г. Олійник, О. Пашник). 2023 р. [1; 8]

Іл. 2. Житлово-торговий будинок
(початок ХХ ст.), просп. М. Грушевського, 53
у м. Коломий. Обмірно-проектні матеріали практики
(виконавці: Д. Істомінова, Є. Андрусенко; куратори:
Г. Олійник, О. Пашник). 2023 р. [2; 8]

зокрема 1912 року тут дефілювала лейбгвардія на чолі з останнім правителем династії Габсбургів – Карлом I (IV) [5, с. 60]. Нині в ратуші розташована Коломийська міська рада.

Студенти детально ознайомилися з будівлею та наявною проектно-обмірною документацією. В результаті вони запропонували 4 варіанти проектних рішень.

У всіх проєктах заплановано зовнішній підйом сходово-ліфтовою вежею, з'єднаною з торцем ратуші та переходом на рівні піддашшя. Далі прохід до вежі веде через горище, освітлене zenітними вікнами. Тут запропоновано облаштувати музей ратуші, де окремими експонатами будуть дахові конструкції, які заслуговують окремої уваги та збереження. На оглядовий майданчик

відвідувачі підніматимуться сходами й малогабаритним ліфтом. Попри типологічну спільність, усі проекти відрізняються – вежі мають різні форми, різне конструктивне, дизайнерське та колористичне вирішення (іл. 3, 4). У двох проєктах є концепція перекриття внутрішнього дворика ратуші прозорим дахом.

Наприкінці практики студентам запропонували додаткове завдання: знайти колористичне вирішення концертної зали Коломийської філармонії ім. О. Козаренка, відкритої 8 травня 2022 року. Музичний заклад розмістили в будівлі – пам'ятці місцевого значення, зведеній 1895 року в «закопанському» стилі за часів Австро-Угорщини для польського товариства «Сокіл» [2]. Останні десятиріччя будівля стояла пустою й занепадала, але 2021 року знайшлися сподвижники, які врятували її від руйнування.

З плану та двох розрізів вдалося дуже швидко (буквально за дві ночі) зробити комп'ютерну модель інтер'єру зали, відтворивши з фотографій усі дерев'яні деталі з максимально можливою точністю. 3D-модель було візуалізовано в двох варіантах (іл. 5, 6). Обидва варіанти пропонували свій сценарій освітлення зали, що добре відтворено на відеоблоготах інтер'єру.

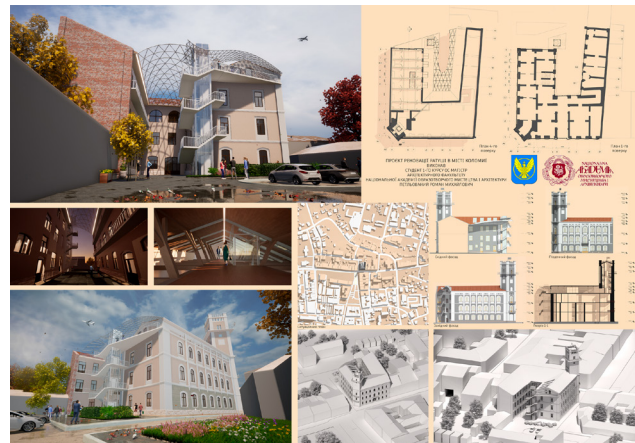
Унаслідок спільної роботи студенти створили відеофільм, де зібрали всі проєктні напрацювання обмірно-проєктної практики. За допомогою комп'ютерної програми «Cadmapper» студенти завантажили об'ємну геодезичну зйомку відповідної частини міста і на її основі створили вулицю з опрацьованими будинками. Вулиця спрямовує глядачів до міської ратуші, а далі в її двір, де по чергову з'являються проєкти сходово-ліфтової підйомної вежі. Глядач має змогу порівняти запропоновані варіанти та, наприклад, проголосувати за найкращий.

Одна зі здобувачок вищої освіти першого (бакалаврського) рівня (3 курс) самостійно розробила «проєктну замальовку» благоустрою прибережної території міського озера, представила до розгляду схему генерального плану (іл. 7) та створила 3D-відео детального, насиченого яскравими архітектурними елементами макета. Присутній на презентації міський голова висловив переконання, що пропозиції студентки ляжуть в основу майбутнього проєкту благоустрою території, яка є в планах роботи міської ради.

Формою дозвілля для студентів під час літньої практики був пленер. Двадцять замальовок історичних будівель, деталей та декору



Іл. 3. Проєкт реновації ратуші у м. Коломиї (виконавець В. Черняхівський; куратори: Г. Олійник, О. Пашник). 2023 р. [3; 8]



Іл. 4. Проєкт реновації ратуші у м. Коломиї (виконавець Р. Петльований; куратори: Г. Олійник, О. Пашник). 2023 р. [4; 8]

коломийської забудови представили на звітній презентації [8].

Висновок. Літня практика в реальних умовах проєктного середовища виявилася надзвичайно важливою для студентів, оскільки вона сприяла засвоєнню фундаментальних знань і навичок роботи



Іл. 5. Пошук колористичного вирішення інтер'єру зали філармонії ім. О. Козаренка у м. Коломиї. Варіант 1. Матеріали проекту (виконавці: В. Лющенко, В. Іванова; куратори: Г. Олійник, О. Пашник). 2023 р. [5; 8]



Іл. 6. Пошук колористичного вирішення інтер'єру зали філармонії ім. О. Козаренка у м. Коломиї. Варіант 2. Матеріали проекту (виконавці: Н. Селецька, А. Мельник; куратори: Г. Олійник, О. Пашник). 2023 р. [6; 8]



Іл. 7. Проектна замальовка про благоустрій міського озера у м. Коломиї. Матеріали проекту (виконавець Д. Істомінова; кураторка Г. Олійник). 2023 р. [7; 8]

з архітектурними та культурними пам'ятками. Матеріали обмірно-проектних робіт, виконаних студентами, сприятимуть подальшому розвитку архітектурно-охоронної галузі Коломиї. Своєю працею студенти привернули увагу місцевої громади до реставрації та збереження архітектурних пам'яток, адже розголос про молодих фахівців швидко розійшовся містом й околицями, репортажі про презентацію показали на місцевому телебаченні та опублікували в пресі, YouTube, що відкрило нові можливості і перспективи для роботи над збереженням, охороною

та популяризацією архітектурних пам'яток міста. Варто наголосити, що студенти мали реальну змогу працювати в колективі, де соціалізовувалися й, відповідно, проходили психологічну реабілітацію в наш складний час.

Перспективи використання результатів дослідження. Розпочатий проект є прикладом міжрегіональної студентської мобільності та відкриває широкі можливості для студентської профорієнтації в містах України, що сприяє збереженню культурних пам'яток.

Список використаних джерел

1. Кочержук М. Чорне золото і коломийська локалька: як попід ратушею сновигали потяги. Коломия «Інформатор». URL: <https://kl.informator.ua/2023/03/19/chorne-zoloto-i-kolomyjska-lokalka-yak-popid-ratusheyu-snovygalu-potyagy/> Дата публікації: 19.03.2023 (дата звернення: 06.09.2023).

2. Гелетюк О. Простір, окутаний мистецтвом: як у Коломиї врятували «Сокіл» та розбудовують філармонію. Коломия «Глузд». URL: <https://gluzd.org.ua/articles/prostir-okutanyi-mystetstvom-iak-u-kolomyi-vriatuvaly-sokil-ta-rozbudovuiut-filarmoniiu/> Дата публікації: 28.12.2022 (дата звернення: 04.09.2023).
3. Робоча програма проєктної практики для студентів факультету архітектури спеціальності 191 «Архітектура та містобудування» / уклад. М. Яковлев, А. Давидов. Київ, 2022.
4. Бродський Ю. Робоча програма практики ОК 14 «Виробнича практика». Державний університет «Житомирська Політехніка» Житомир, 2023-2024. https://learn.ztu.edu.ua/pluginfile.php/297713/mod_resource/content/1/OK%2014.%20Виробнича%20практика.pdf (дата звернення: 03.09.2023).
5. Мельник Л., Васильчук М., Савчук М. Архітектура Коломиї. Енциклопедія Коломийщини. Коломия : Вік, 1998. Зшиток 1: літера А. С. 96.
6. Закон України «Про охорону культурної спадщини»: редакція від 15.06.2023. Верховна Рада України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14#Text> (дата звернення: 03.09.2023).
7. У Коломиї презентували виставку архітектурних рішень : відео // YouTube. Приватне підприємство Телерадіокомпанія НТК. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=o59y5elRzKI> Дата публікації: 1.04.2023 (дата звернення: 04.09.2023).
8. Олійник Г. І. Культурна спадщина Коломиї : звіт про літню проєктну практику студ. 3-го та 5-го курсів фак. архітектури НАОМА. *Архів Олійник Г. І.* Київ, 2023. 30 арк. Рукопис.

References

1. Kocherzhuk, M. (2023, Berezen 19). Chorne zoloto i kolomyiska lokalka: yak popid ratusheiu snovyhaly potiahy [Black gold and Kolomyia locality: how trains were dreaming under the town hall]. *Kolomyia "Informator"*. <https://kl.informator.ua/2023/03/19/chorne-zoloto-i-kolomyjska-lokalka-yak-popid-ratusheiu-snovyghaly-potyagy/> [in Ukrainian].
2. Heletiuk, O. (2022, Hruden 28). Prostir, okutanyi mystetstvom: yak u Kolomyi vriatuvaly "Sokil" ta rozbudovuiut filarmoniiu [A space enveloped in art: how the Falcon was saved in Kolomyia and the Philharmonic is being built]. *Kolomyia "Gluzd"*. <https://gluzd.org.ua/articles/prostir-okutanyi-mystetstvom-iak-u-kolomyi-vriatuvaly-sokil-ta-rozbudovuiut-filarmoniiu/> [in Ukrainian].
3. Yakovliev, M., & Davydov, A. (Uklad.). (2022). *Robocha prohrama proektnoi praktyky dlia studentiv fakultetu arkhitektury spetsialnosti 191 «Arkhitectura ta mistobuduvannia»* [Work program of design practice for students of the Faculty of Architecture specialty 191 «Architecture and town planning»] [in Ukrainian].
4. Brodskiy, Yu. Working program of practice OK 14 "Production practice". State University "Zhytomyr Polytechnic", Zhytomyr, 2023-2024. https://learn.ztu.edu.ua/pluginfile.php/297713/mod_resource/content/1/OK%2014.%20Виробнича%20практика.pdf [in Ukrainian].
5. Melnyk, L., Vasylichuk, M., & Savchuk, M. (1998). *Arkhitectura Kolomyi* [Architecture of Kolomyia]. *Entsyklopediya Kolomyishchyny* [Encyclopedia of Kolomyia region] (Copybook 1, s. 96). Vik [in Ukrainian].
6. Verkhovna Rada Ukrainy. (2023, Cherven 15). *Zakon Ukrainy «Pro okhoronu kulturnoi spadshchyny»* [The law of Ukraine "On The Protection Of Cultural Heritage"]. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14#Text> [in Ukrainian].
7. Pryvatne pidpriemstvo Teleradiokompaniia NTK [Private enterprise TV and radio company NTK]. (2023, Kviten 1). *U Kolomyi prezentuvaly vystavku arkhitekturnykh rishen* [An exhibition of architectural solutions was presented in Kolomyia] [Video]. YouTube.
8. Oliinyk, H. I. (2023). *Kulturna spadshchyna Kolomyi : zvit pro litniu proektnu praktyku stud. 3-ho ta 5-ho kursiv fak. arkhitektury NAOMA*. [Cultural heritage of Kolomyia: a report on the summer project practice of the study. 3rd and 5th courses of architecture NAOMA] Kopia u vlasnosti Oliinyk H. I.

Подано до редакції 25.09.2023



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-1-4>
УДК 719(477)-047.86:355.48(477:470)
ORCID ID: 0000-0003-3098-2597
ORCID ID: 0009-0002-2278-1226

Леонід Прибєга

*кандидат архітектури, професор
кафедри теорії, історії архітектури
та синтезу мистецтв
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
leonid.prybiega@naoma.edu.ua*

Артем Громницький

*здобувач вищої освіти
другого (магістерського) рівня
факультет архітектури
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
artem.hromnyskyi@naoma.edu.ua*

ЗАСАДИ МУЗЕЄФІКАЦІЇ БУДІВЕЛЬ І СПОРУД, ПОРУЙНОВАНИХ В УКРАЇНІ ЗЛОЧИННИМИ ДІЯМИ ВІЙСЬКОВИХ РФ

Анотація. Мета даної статті полягає в обґрунтуванні зруйнованих агресивними діями військових РФ будівель і споруд як документальних свідчень варварства і тероризму Росії проти України й визначенні засад їхньої музеєфікації як об'єктів історичної пам'яті, меморіальних пам'яток. **Методика дослідження** базується на аналізі наукових праць з питань музеєфікації об'єктів архітектури, осмисленні вітчизняного й зарубіжного досвіду музеєфікації зруйнованих об'єктів архітектури минувшини. **В результаті** проведених досліджень визначено, що музеєфікація зруйнованих будівель і споруд означає збереження уцілілих матеріальних складових об'єктів архітектури, їхніх фрагментів і решток в автентичному стані на місцях створення («in situ»), з виконанням необхідних заходів щодо їхнього зміцнення й укріплення, а також організації прилеглої території у визначених межах, що гарантувало б безпечну доступність до об'єкта і його огляду. **Висновки.** Поруйновані агресивними діями військових РФ архітектурні об'єкти слід кваліфікувати як документальні свідчення злочинів РФ проти України, як об'єкти історичної пам'яті, меморіальні пам'ятки. Музеєфікація поруйнованих будівель і споруд, їхніх руїн проводиться виключно на місцях їхнього існування («in situ»), в умовах характерного середовища. Музеєфікація поруйнованих об'єктів архітектури має спрямовуватися на збереження руїн в автентичному стані, а доповнення, пов'язані з їхнім укріпленням, виділятися у загальній структурі. Для забезпечення тривалої схоронності матеріальних фрагментів і решток поруйнованих споруд, створення умов доступності до музеєфікованих об'єктів і їхнього огляду, мають бути проведені роботи з укріплення руїн їхнього захисту від руйнації та організації оглядових маршрутів з дотриманням вимог щодо доступності маломобільних осіб, а також створення на території меморіального комплексу інфраструктури побутового і транспортного обслуговування.

Ключові слова: музеєфікація, зруйновані будівлі і споруди, музей середовищного типу, колекційний музей, меморіальні пам'ятки, об'єкти історичної пам'яті, культурна спадщина, музейна експозиція, музейна експозиція («in situ») на місці існування, консервація, реставрація, архітектурна форма, матеріальна структура пам'ятки, музейна інфраструктура.

Leonid Prybega

*Candidate of Architecture,
Professor of the Department of Theory,
History of Architecture and Synthesis of Arts
National Academy of Fine Arts and Architecture
leonid.prybiega@naoma.edu.ua*

Artem Hromnysky

*Master student of the Faculty of Architecture
of 2nd year of study
National Academy of Fine Arts and Architecture
artem.hromnyskyi@naoma.edu.ua*

PRINCIPLES OF MUSEUMIFICATION OF BUILDINGS AND STRUCTURES DESTROYED IN UKRAINE BY CRIMINAL ACTIONS OF THE RUSSIAN MILITARY FORCES

Abstract. The purpose of this article is to substantiate the buildings and structures destroyed by the aggressive actions of the Russian military forces as documentary evidence of Russia's barbarism and terrorism against Ukraine and to determine the principles of their museumification as objects of historical memory and memorial monuments. The base of *the research methodology* is the analysis of scientific works on the museification of architectural objects and comprehension of native and foreign experiences of museification of destroyed architectural objects of the past. *As a result of the research*, we determined that the museification of destroyed buildings and structures means the preservation of the surviving material components of architectural objects, their fragments and remains in an authentic state at the places of creation ("in situ") with the implementation of the necessary measures to strengthen and reinforce them, as well as the organisation of the adjacent territory within certain limits, which would guarantee safe access to the object and its inspection. **Conclusions.** The architectural objects destroyed by the aggressive actions of the Russian military forces should be qualified as documentary evidence of the Russian Federation's crimes against Ukraine, as objects of historical memory and memorial monuments. The museumification of destroyed buildings and structures and their remains is carried out exclusively in their habitats ("in situ"), in their characteristic environment. Museumification of ruined architectural objects should pursue preserving the ruins in their authentic state; the additions related to their fortification should stand out in the overall structure. To ensure the long-term preservation of material fragments and remains of destroyed structures and to create conditions for accessibility to the museumified objects and their inspection, it is necessary to strengthen the ruins, protect them from destruction, and organise viewing routes in compliance with the requirements for accessibility for people with limited mobility, as well as to create a public and transport service infrastructure on the memorial complex territory.

Key words: museumification, destroyed buildings and structures, environmental museum, collection museum, memorial monuments, objects of historical memory, cultural heritage, museum exhibition, museum exhibition ("in situ") in the place of existence, conservation, restoration, architectural form, material structure of the monument, museum infrastructure.

Постановка питання та актуальність.

Повномасштабна загарбницька війна Російської Федерації проти України, в основі якої зазіхання на чужі території й імперські амбіції керівництва московського кремля, спрямована на ліквідацію української державності й на денацифікацію українського народу, знищення його національної ідентичності, позначена зухвалою жорстокістю й злочинними діями військових РФ. Зруйновані тисячі міст, селищ і сільських поселень України, повністю чи частково поруйновані сотні тисяч житлових будинків, дитячих садків, шкіл, лікарень, об'єктів інфраструктури, пам'яток національного культурного надбання.

Під час численних обстрілів та під руїнами загинули або зазнали поранень тисячі мирних мешканців, дітей та людей старшого віку. Безумовно, після перемоги трудолюбивий український народ

заживить рани, відбудує зруйноване, побудує нові міста і села. Але заподіяні злочини РФ проти українського народу мають залишитись у пам'яті людей. Тож окремі зруйновані споруди й будівлі, їхні руїни, політі кров'ю людською, мають бути збережені як документальні свідчення злочинів військових РФ, як меморіальні пам'ятки героїчної боротьби українців за державну незалежність і слугувати нагадуванням про пильність для нащадків. На наш погляд, найбільш прийнятним методом їхнього збереження є музеєфікація, створення на основі руїн меморіальних музеїв, облаштування меморіальних територій.

Музеєфікація відповідно до визначень Закону України «Про охорону культурної спадщини» трактується як сукупність науково обґрунтованих заходів, спрямованих на приведення об'єктів культурної спадщини у стан, придатний для

екскурсійного відвідування [1]. Аналогічно звучить визначення музеєфікації і в Законі України «Про музеї та музейну справу» [2]. Звертаючись до енциклопедичного довідника «Археологічне музейництво», знаходимо, що музеєфікація – це напрям культурної політики та галузі музеєзнавства (музейної справи), змістом якої є перетворення нерухомих пам'яток історико-культурної спадщини в об'єкти музейного показу [3]. З наведених вище визначень складно зрозуміти, чи йдеться про пристосування пам'ятки під функцію музейної експозиції, чи створення умов експонування пам'ятки як своєрідного експоната.

Отже, метою даного дослідження є передусім уточнення сутності поняття «музеєфікація» стосовно поруйнованих військовими РФ об'єктів архітектури й визначення засад їхньої музеєфікації як меморіальних пам'яток. Відповідно, об'єктом дослідження є архітектурні об'єкти, поруйновані російськими військовими на території України; а предмет дослідження – засади музеєфікації поруйнованих будівель і споруд.

Аналіз наукових праць за темою дослідження. Звернення до наукових праць із заявленої тематики дає підстави стверджувати, що музеєфікація як один з ефективних заходів охорони об'єктів нерухомої культурної спадщини у вітчизняній пам'яткоохоронній методиці не набув належного наукового опрацювання й, відповідно, поширення в практичному вирішенні питань охорони пам'яток. Буквально кілька науковців долучилися до теми музеєфікації об'єктів нерухомої культурної спадщини, – це зокрема М. Брич, О. Жукова, Д. Кепін, Д. Ярош, Л. Прибега.

М. Брич у дисертаційному дослідженні, присвяченому архітектурно-просторовій організації музеїв під відкритим небом, розглядає й обґрунтовує способи створення тематичних музеїв під відкритим небом на основі музеєфікації відповідних видів об'єктів нерухомої культурної спадщини, визначаючи такі музеї як архітектурні, археологічні, історичні, науки і техніки (або індустріальні), історико-меморіальні, ландшафтні та комплексні й загалом відносить їх до групи середовищних музеїв, тобто таких, де експонати залишаються на місцях їхнього створення і в характерному для них історично-успадкованому середовищі – «in situ». Відповідно авторка звертає увагу на необхідність належної організації території, зокрема забезпечення збереження й виразного експонування пам'яткових об'єктів, створення умов доступності й продуманих

екскурсійних маршрутів, організації музейної інфраструктури й побутового обслуговування відвідувачів, адаптації її для людей з особливими потребами тощо [4].

У статті О. Жукової увага акцентована на музеєфікації пам'яток фортифікаційної архітектури, створенні середовищних музеїв на основі замків і фортець, зокрема й таких, що дійшли до нашого часу в поруйнованому вигляді. Дослідниця аргументує такий метод охорони старовинних укріплень економічною доцільністю, меншими затратами на проведення пам'яткоохоронних заходів на об'єктах, й водночас більш широкими можливостями популяризації культурних надбань України [5].

У низці праць Д. Кепіна розглядаються питання музеєфікації переважно пам'яток археології, створення археологічних парків в Україні та на європейському просторі [6].

В науковій публікації Д. Ярош на основі аналізу практичного досвіду музеєфікації об'єктів архітектурно-археологічної спадщини й аналітичного осмислення теоретичних напрацювань в пам'яткоохоронній сфері висвітлюється питання виникнення та формування поняття «музеєфікації» об'єктів культурної спадщини [7].

Дотичною до теми даного дослідження є публікація Л. Прибеги «Музеєфікація об'єктів архітектурно-містобудівної спадщини: методологічний аспект», в якій розвивається зміст терміна «музеєфікація» та визначаються засади музеєфікації об'єктів нерухомої культурної спадщини й зокрема пам'яток архітектури [8].

Отже, зі стислого огляду й аналізу наукових праць, близьких до заявленої теми дослідження, бачимо, що відсутня будь-яка згадка про музеєфікацію поруйнованих архітектурних об'єктів у разі збройного конфлікту чи повномасштабної війни як документальних свідчень агресії, меморіальних пам'яток.

Щоб заглибитися в тему й розширити наші пізнання щодо дій і заходів, застосовуваних при музеєфікації старовинних об'єктів нерухомої спадщини, звернемося до історичного досвіду. Безумовно, опановуючи досвід минулих епох, і навіть відносно віддалений від наших днів, музеєфікацію об'єктів минувшини маємо сприймати через призму часу й суспільний розвиток культури, науки, мистецтва, бо термін «музеєфікація», наскільки ми усвідомлюємо його пам'яткоохоронну змістовність, поняття досить нове.

Накопичення практичного досвіду музеєфікації поруйнованих архітектурних об'єктів вірогідно

бере свій початок з розкопів у середині XVIII ст. античних міст Геркуланума і Помпеї, прихованих протягом століть кількадесятим шаром вулканічної лави при виверженні Везувію, що сталося 79 року н. е. Віднайдені в розкопах фрагменти давніх споруд, виявлені архітектурні деталі, предмети побуту, посуд та інші артефакти, що збереглися на місцях їхнього існування й використання, давали уявлення про життєдіяльність і культуру тогочасних людей, яких стихія застала зненацька й знищила все живе. Але значна частина об'єктів і предметів матеріальної культури уціліла в цих умовах, хоч і зазнала певних ушкоджень. Тож під час розкопів вони поставали справжніми, документальними свідченнями епохи. Руїни споруд залишалися в розкопах, їх розчищали, добавляли віднайдені розрізнені архітектурні деталі, виставляли на показ предмети побуту, засоби виробництва, домашній інвентар. Збережені в автентичному стані й на місцях помешкань, вони приваблювали численних відвідувачів, науковців й архітекторів, що своєю чергою потребувало приведення руїн в експозиційний вигляд та безпечне облаштування прилеглої території. Щоб фрагменти споруд виглядали більш виразними і зрозумілими, їх, по можливості, складали з виявлених розкиданих архітектурних деталей і фрагментів та закріплювали. Такий спосіб фрагментарного відтворення будівель з автентичних елементів згодом отримав назву «анастилоз», що в перекладі з грецької означає поставити архітектурну деталь на своє місце. Саме напрацьований під час розкопів Помпеї метод анастилозу набув широкого використання при відтворенні й музеєфікації численних пам'яток архітектурно-археологічної спадщини як античних, так і інших історичних епох.

Розкопи Помпеї ведуться й дотепер. На сьогодні значна частина античного міста, в якій розчищені від вулканічної лави вулиці, численні будинки, театри та інші споруди, проведені роботи з консервації й зміцнення руїн та створені всі умови для відвідувачів й огляду автентичних артефактів, є унікальним класичним прикладом комплексної музеєфікації античного міста, прикладом середовищного музею, на відміну від колекційних.

Пізніше, наприкінці XVIII ст. на основі досвіду Помпеї були проведені розкопи, розчистка та музеєфікація решток архітектурних споруд Римського форуму. На початку XIX ст. постають питання зміцнення та консервації руїн Колізею, арки Тіта та інших об'єктів часів Римської

імперії, що розміщені на території, прилеглій до Римського форуму. Дотримуючись досвіду збереження об'єктів на місцях їхнього створення («*in situ*») й в автентичному стані як матеріальних документальних свідчень минувшини, створюються умови для їхнього огляду, й, відповідно, приділяється увага належній організації експозиційної території. Важливо зазначити, що виконані тоді конструктивні укріплення зовнішніх стін Колізею у вигляді контрфорсів візуально виділялися в загальній структурі споруди, що давало змогу відрізнити автентичну матеріальну складову пам'ятки від конструктивних доповнень.

Досвід охорони пам'яток архітектури, напрацьований у Помпеях, розвинутий на архітектурних старожитностях Риму, і який ми сьогодні визначаємо як музеєфікацію, в середині XIX ст. набув поширення в Греції. Широкомасштабні дослідження та фрагментарне відновлення пам'яток методом анастилозу забезпечили збереження та музеєфікацію Парфенона, храму Ніки Аптерос, Ерехтейона та інших пам'яток Афіського акрополя.

Доречно відзначити, що подібний підхід до охорони порушених давніх споруд спостерігається на той час й на українських теренах. Так, під час розкопів земляних валів у середмісті Києва, у зв'язку з його розбудовою в 1828–1833 роках були розкриті руїни Золотих воріт. Місцевий археолог К. Лохвицький виконав обміри споруди часів Київської Русі, а згодом, за участі архітекторів Ф. Меховича і В. Беретті, були проведені роботи щодо укріплення мурувань зведенням контрфорсів, що не порушували візуального сприйняття автентичних решток споруди, а також належним чином облаштована прилегла територія. Проведені таким чином пам'яткоохоронні заходи цілком узгоджуються з тогочасними тенденціями в Італії та Греції.

З урахуванням теми дослідження нас, безумовно, цікавить ставлення до порушених архітектурних будівель і споруд у повоєнні роки Другої світової війни. Зазвичай повсюдно їх відбудовували або на місці зруйнованих зводили нові будинки. Лише поодинокі споруди, порушані в роки військових дій як своєрідні пам'ятні знаки боротьби з фашизмом, певний час охоронялись у середовищі відбудованих міст, як це було буквально до 1980-х років минулого століття у Дрездені. Як символ перемоги над німецьким фашизмом тривалий час знаходився в порушеному стані Рейхстаг. І тільки в 1990-х роках XX ст. будівля була модернізована, хоча й залишилася

своєрідним архітектурним експонатом, знаком пам'яті про злочини фашистських загарбників.

Дещо інша історія Успенського собору Києво-Печерської лаври, який у 1941 році був зруйнований вибухом. Після завершення війни розпочалися дослідження поруйнованої споруди, розчистки та обміри руїн, вилучення фрагментів та речей, що становили мистецьку цінність; тривалий час проводилися роботи з консервації та укріплення мурувань, очищення прилеглої території та її належного облаштування. За своєю сутністю це була музеєфікація поруйнованого храму. Як своєрідний експонат, руїни Успенського собору в середовищі Києво-Печерського заповідника зберігалися протягом кількох десятків років, нагадуючи про військові злочини Другої світової війни. І тільки на зламі тисячоліть храм був відбудований у формах, які були на час руйнації. Завдяки прискіпливим і тривалим дослідженням решток зруйнованої пам'ятки, проведених під керівництвом архітектора М. Холостенка, реставраційна реконструкція собору стала можливою. Незважаючи на те, що згодом пам'ятка була відбудована, приклад музеєфікації зруйнованого храму є зразковим і вартий уваги у випадку музеєфікації й інших типів поруйнованих будівель.

Осягнення досвіду музеєфікації архітектурних старожитностей поглиблює наші знання в даній темі, підштовхує до пошуку оригінальних методів і заходів створення середовищних музеїв в умовах сьогодення на основі будівель і споруд, поруйнованих внаслідок агресивних військових дій нашого ворога. Але, щоб визначити засади музеєфікації таких поруйнованих об'єктів, маємо передовсім осмислити їхню матеріальну й змістовну сутність. За архітектурно-типологічним поділом – це переважно садибні і багатоквартирні житлові будинки, дитячі садки, школи, лікарні, об'єкти культурно-освітньої сфери – бібліотеки, музеї, клуби, театри; інфраструктурні об'єкти та інші. Саме ці об'єкти знаходяться під прицілом ворога, який поставив за мету знищення українського народу.

Зазначені вище будівлі належать до групи масового будівництва і переважно не належать до об'єктів культурної спадщини. Хоча серед поруйнованих, особливо в історичних містах України, що знаходяться у зонах обстрілів, зазнають руйнацій і пам'яткові об'єкти. Але маємо чітко усвідомлювати, що будь-який зруйнований ворогом об'єкт є документальним свідченням злочину, особливо коли під руїнами гинуть мирні люди; такий об'єкт набуває значення меморіальної пам'ятки.

Посилаючись на наші попередні дослідження, маємо також зазначити, що архітектурні об'єкти як твори мистецтва архітектури з позицій морфологічного аналізу характеризується архітектурною формою та матеріальною структурою, органічно пов'язані з певною територією. Безумовно, важливою характеристикою є утилітарна функція будівлі [9]. Але в нашому випадку йдеться про поруйновані споруди й, відповідно, їхня композиційно згармонізована форма тією чи іншою мірою є втраченою, перетвореною на руїни. Проблемним стає питання їхнього функціонального використання. Отже, залишається тільки структурно порушена матеріальна (рукотворна) складова будівлі у вигляді руїн чи фрагментів споруди, а також прилегла територія. Власне, автентичні руїни і фрагменти будівлі з прилеглою територією і становлять об'єкт охорони й музеєфікації, оцінюються як документальні свідчення військових злочинів агресора й визнаються меморіальними пам'ятками, що своєю чергою є підставою для їхньої музеєфікації.

Сам процес музеєфікації передбачає насамперед дослідження руїн, їхніх обмірів і фіксації, укріплення поруйнованої споруди, зміцнення чи консервацію решток об'єкта з метою запобігання їхній природній руйнації, розчистки території та визначення оглядових маршрутів і майданчиків, створення інфраструктури побутового і транспортного обслуговування, забезпечення умов доступності для осіб з особливими потребами тощо.

Музеєфікації можуть підлягати як особні об'єкти, так і комплекси зруйнованих споруд чи містобудівні утворення, в яких поєднуються як поруйновані, так і вцілілі будівлі. У кожному конкретному випадку такий меморіальний комплекс потребуватиме створення відповідної інфраструктури, навіть будівництва окремої музейної будівлі для формування закритої експозиції.

Висновки. Поруйновані агресивними діями військових російської федерації будівлі і споруди на українських теренах слід кваліфікувати як документальні свідчення злочину РФ проти людяності, як об'єкти історичної пам'яті, меморіальні пам'ятки.

Музеєфікація зруйнованих будівель і споруд – це комплекс дій, зокрема досліджень, спрямованих на збереження матеріальних складових цих об'єктів (фрагментів) і решток в автентичному стані на місцях їхнього існування («in situ»), проведення заходів щодо їхнього укріплення й зміцнення, а також створення на прилеглий території

безпечної доступності до пам'яткових будівель і споруд та забезпечення необхідних умов для огляду відвідувачами.

Музеєфікації можуть підлягати як осібні поруйновані будівлі і споруди, так їх їхні комплекси в поєднанні з прилеглими територіями. Пропонується визначити такі музейні утворення, як середовищні, на відміну від типу колекційних, та надавати їм статус меморіальних. В доповнення до музеєфікованих поруйнованих об'єктів (комплексів) на прилеглій до них території можуть бути зведені каплиці, храми, а також, для доповнення меморіальної експозиції, нові сучасні музейні будівлі з експозиційними залами та іншими приміщеннями, необхідними для музейної діяльності.

Під час організації прилеглої території музеєфікованого об'єкта чи комплексу слід передбачати створення інфраструктури транспортного і побутового обслуговування відвідувачів, їхнього відпочинку.

Перспективи використання результатів дослідження. Для забезпечення тривалої схоронності матеріальних фрагментів і решток поруйнованих споруд, створення умов доступності до музеєфікованих об'єктів і їхнього огляду, мають бути проведені роботи з укріплення руїн їхнього захисту від руйнації та організації оглядових маршрутів з дотриманням вимог щодо доступності маломобільних осіб, а також створення на території меморіального комплексу інфраструктури побутового і транспортного обслуговування.

Список використаних джерел

1. Закон України «Про охорону культурної спадщини»: (Відомості Верховної Ради, 2000, № 39, ст. 333). *Пам'яткознавство: правова охорона культурних надбань* : зб. док. / упоряд.: Л. В. Прибега (кер. проєкту), М. М. Яковина, С. В. Оляніна, О. М. Міщенко. Київ : Ін-т культурології Акад. мистецтв України, 2009. С. 40–71.
2. Закон України «Про музеї та музейну справу». *Збірник нормативно-правових актів сфери охорони культурної спадщини* / авт.-упоряд. О. М. Сердюк, Т. А. Бобровський, Л. М. Кириленко Чернігів : Деснянська правда, 2011. С. 247–265.
3. Археологічне музейництво : енциклопед. довід. / авт.-упоряд. Д. В. Кепін. Київ : Центр пам'яткознавства НАН України і УТОPIK, 2009.
4. Брич М. Т. Архітектурно-просторова організація музеїв під відкритим небом в Україні : автореф. дис. ... канд. архітектури : 18.00.01 / Нац. ун-т «Львівська політехніка». Львів, 2020. 24 с.
5. Жукова О. Використання замків України шляхом їх музеєфікації як ансамблевих музеїв. *Замки України: дослідження, збереження, використання* : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. Галич, 2011. С. 82–92.
6. Кепін Д. Музеєфікація об'єктів археологічної спадщини в Європі: на прикладі пам'яток первісної культури. Київ : Центр пам'яткознавства НАН України і УТОPIK, 2005. 176 с.
7. Ярош Д. Оперування поняттям «музеєфікація» в пам'яткоохоронній сфері. *Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр.* Київ, 2013. Вип. 21. С. 157–166.
8. Прибега Л. Музеєфікація об'єктів архітектурно-містобудівної спадщини. *Методологічний аспект. Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр.* Київ, 2012. Вип. 19. С. 159–166.
9. Прибега Л. В. Охорона та реставрація об'єктів архітектурно-містобудівної спадщини України: методологічний аспект : монографія. Київ : Мистецтво, 2009. 300 с.

References

1. Verkhovna Rada. (2000). Zakon Ukrainy «Pro okhoronu kulturnoi spadshchyny» [The Law of Ukraine "On Protection of Cultural Heritage"]. In Prybieha, L. V., Yakovyna, M. M., Olianina, S. V. & Mishchenko, O. M. (Uporiad.). (2009). *Pamiatkoznavstvo: pravova okhorona kulturnykh nadban* [Monument studies: legal protection of cultural heritage] [Zbirnyk dokumentiv] (s. 40–71). Instytut kulturolohii Akademii mystetstv Ukrainy [in Ukrainian].
2. Verkhovna Rada. (1995). Zakon Ukrainy «Pro muzei ta muzeinu spravu» [The Law of Ukraine "On Museums and Museum Affairs"]. In Serdiuk, O. M., Bobrovskyi, T. A., & Kyrylenko, L.M. (Avt.-uporiad.). (2011). *Zbirnyk normatyvno-pravovykh aktiv sfery okhorony kulturnoi spadshchyny* [Collection of regulatory legal acts in the field of cultural heritage protection] (s. 247–265). Desnianska pravda [in Ukrainian].
3. Kepin, D. V. (Avt.-uporiad.). (2009). *Arkheolohichne muzeinytstvo* [Archaeological museum management] [Entsyklopedychnyi dovidnyk]. Tsentr pamiatkoznavstva NAN Ukrainy i UTOPIK [in Ukrainian].
4. Brych, M.T. (2020). *Arkhitekturno-prostorova orhanizatsiia muzeiv pid vidkrytyy nebm v Ukraini* [Architectural and spatial organisation of open-air museums in Ukraine] [Avtoreferat dysertatsii, Natsionalnyi universytet «Lvivska politehnika»] [in Ukrainian].
5. Zhukova, O. (2011). *Vykorystannia zamkiv Ukrainy shliakhom yikh muzeifikatsii yak ansamblevykh muzeiv* [Using Ukrainian castles through their museumification as ensemble museums]. In *Zamky Ukrainy: doslidzhennia, zberezhenia, vykorystannia* [Castles of Ukraine: research, preservation, use] [Materialy konferentsii] (S. 82–92) [in Ukrainian].
6. Kepin, D. (2005). *Muzeifikatsiia obektiv arkheolohichnoi spadshchyny v Yevropi: na prykladi pamiatok pervisnoi kultury* [Museumification of archaeological heritage sites in Europe: on the example of prehistoric monuments]. Tsentr pamiatkoznavstva NAN Ukrainy i UTOPIK [in Ukrainian].

7. Iarosh, D. (2013). Operuvannia poniattiam «muzeiefikatsiia» v pamiatkookhoronnii sferi [The concept of "museumification" in the field of monument protection]. *Ukrainska akademiia mystetstva : doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi* [*Ukrainian Academy of Art: research and methodological works*], (21), 157–166 [in Ukrainian].

8. Prybieha, L. (2012). Muzeiefikatsiia ob'ektiv arkhitekturno-mistobudivnoi spadshchyny. Metodolohichniy aspekt [Museumification of architectural and urban heritage objects. Methodological aspect]. *Ukrainska akademiia mystetstva : doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi* [*Ukrainian Academy of Art: research and methodological works*], (19), 159–166 [in Ukrainian].

9. Prybieha, L. V. (2009). *Okhorona ta restavratsiia ob'ektiv arkhitekturno-mistobudivnoi spadshchyny Ukrainy: metodolohichniy aspekt* [Protection and restoration of the architectural and urban heritage of Ukraine: methodological aspect] [Monohrafiia]. Mystetstvo [in Ukrainian].

Подано до редакції 04.03.2024



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-1-5>
УДК 911.372.7-21:711.7]625.711.4(477-25)
ORCID ID: 0000-0002-3177-4127
ORCID: 0009-0009-7100-3704

Лариса Скорик

*професорка, кандидатка архітектури,
Національна академія образотворчого
мистецтва та архітектури
lascor.arch@naoma.edu.ua*

Вероніка Пінчук

*здобувачка вищої освіти другого
(магістерського) рівня
кафедра архітектурного проектування
Національна академія образотворчого
мистецтва та архітектури
soi.fong.yoru@gmail.com*

ПЛАНУВАЛЬНІ ПРИНЦИПИ ОРГАНІЗАЦІЇ ВЕЛОСИПЕДНОЇ ІНФРАСТРУКТУРИ ВЕЛИКИХ МІСТ УКРАЇНИ НА ПРИКЛАДІ КИЄВА

Анотація. *Мета статті* – дослідити організацію мережі велосипедних доріжок у великих містах України, зокрема на прикладі Києва, та розробити методи планування цілісної та функціональної велосипедної інфраструктури у містах-мільйонниках, а також оцінити стан велоінфраструктури як складової загальної транспортної системи. *Методи дослідження.* Дослідження ґрунтується на аналізі вітчизняної та зарубіжної джерельної бази і натурних спостереженнях щодо нинішнього стану велодоріжок Києва. *Результати.* У цій статті на основі розглянутих прикладів організації веломереж, зокрема західноєвропейської практики, запропоновано рішення, які сприятимуть як оптимізації велосипедної інфраструктури Києва, так й інших великих міст України. *Висновки.* В результаті проведеного дослідження було з'ясовано, що проблемою велотранспорту в українських містах є сприйняття велосипеда як розважального засобу, а не транспортного. Українська веломережа відрізняється від західноєвропейських насамперед тим, що складається з окремих відрізків шляху без належного сполучення між ними. На основі зібраної інформації було обґрунтовано, що велосипедна інфраструктура міста має забезпечувати зручний та безпечний маршрут між зонами житла, роботи та відпочинку як у межах міста, так і в передмісті.

Ключові слова: мережа велосипедних доріжок, проблеми організації шляхів, велодоріжки в Україні, інфраструктура велосипедних мереж, велосипедний транспорт.

Larysa Skoryk

*PhD in architecture, Professor
National Academy of Fine Arts and Architecture
lascor.arch@naoma.edu.ua*

Veronika Pinchuk

*1st year Student of the Master's Degree
Program of the Faculty of Architecture,
National Academy of Fine Arts and Architecture
soi.fong.yoru@gmail.com*

THE PLANNING PRINCIPLES OF THE ORGANIZATION OF THE BICYCLE INFRASTRUCTURE IN THE LARGEST CITIES OF UKRAINE ON THE EXAMPLE OF KYIV

Abstract. The purpose of the article is to investigate the organization of the network of bicycle paths in large cities of Ukraine, in particular on the example of Kyiv, and to develop the principles of planning a complete and functional bicycle infrastructure in such cities and to assess the condition of the bicycle infrastructure as a component of the general transport system. **Research methods.** The research is based on the scheme of the planning organization of the network of bicycle roads in Kyiv, research and observations that provide detailed information

about the organization and state of the bicycle network. **The results.** This article examines various examples of the organization of networks, including those of various European countries, and provides solutions that will contribute to eliminating or alleviating problems related to the insufficient development of bicycle infrastructure in our country. **Conclusions.** The conducted research allows us to learn that the problem of underestimation of bicycle transport in Ukrainian cities is the perception of the bicycle as a means of entertainment, not a means of transport. The Ukrainian bicycle network differs from Western European networks in that it consists of separate paths without a clear connection between them. Based on the collected information, it was highlighted that the bicycle infrastructure of the city should provide a convenient and safe route for moving between housing, work and leisure.

Key words: network of bicycle paths, problems of organization of paths, bicycle paths in Ukraine, infrastructure of bicycle networks, bicycle transport.

Постановка проблеми. Зі зростанням популярності велосипедного транспорту в Західній Європі та в Україні, а також зі збільшенням автомобільного трафіку в українських містах та загального підвищення уваги до урбаністики й екології, виникає необхідність у створенні розвинутої велосипедної інфраструктури у великих містах та у покращенні комунікаційних зв'язків між ними. Наразі в чинних державних будівельних нормах немає конкретних вказівок щодо планування велотранспортної мережі, а розроблені професійними групами концепції або не втілюються на практиці, або є недостатньо пропрацьованими для реалізації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Українська нормативна база та професійна література, які визначають проектування велосипедних мереж, усе ще розвиваються і не є повністю вичерпними для практичного впровадження. До 2015 року державні будівельні норми не містили принципів планування та вимог до об'єктів велосипедної інфраструктури. Наразі рекомендації з проектування велосипедних доріжок переважно перекладені з закордонних джерел, оскільки в Західній Європі тема організації велосипедного руху вже давно досліджена та імплементована.

У ДБН «Автомобільні дороги» [1] прописано умови для проектування велодоріжок та велосмуг, але велосипед та мопед розглядаються як рівноцінні транспортні засоби, що суперечить світовій практиці. У ДБН «Вулиці та дороги населених пунктів» [2] проектування міської та приміської велосипедної інфраструктури не регламентоване, але наголошується на необхідності задуму та можливостях для її впровадження. Рекомендації з руху велосипедного транспорту від робочої групи з проектування вулиць [3] порушують проблему безпеки використання велосипедних смуг як складової проїжджої частини для автотранспорту, але документ не пристосований до українських реалій (наприклад, вулиці недостатньої ширини), тому потребують додаткових досліджень перед застосуванням на практиці.

Посібник «Планування та провадження розвитку велосипедного руху» [4] містить вказівки щодо прокладання велосипедних смуг у складі проїжджої частини. Проте ці рекомендації варто адаптувати до українських умов проектування, тому вони вимагають додаткових досліджень.

Проблеми облаштування оптимальної велосипедної мережі у місті також порушувалися у дисертації «Формування мережі велосипедного транспорту в містах з низьким рівнем його використання» [5] та «Містобудівна організація велоінфраструктури у середніх і великих містах» [6]

Узагальнюючи зазначимо, що в минулому велосипед не розглядався як повсякденний транспорт, а нормативна база стосовно велосипедної інфраструктури сформувалася лише в останні роки і потребує коригування та доповнення. Рекомендації з проектування велосипедних доріжок переважно перекладені з закордонних джерел і потребують додаткового вивчення перед впровадженням на практиці.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сьогодні велосипедна інфраструктура великих міст України, зокрема Києва, ще не досягла рівня організованості, який спостерігається у містах Європи. До 2015 року велосипед як засіб пересування не був популярним серед киян, які надавали перевагу класичному автотранспорту. Проте до 2025 року очікується, що популярність велосипеда в Києві зросте і відсоток містян, які поспігуватимуться велосипедом у повсякденному житті, становитиме близько 5%.

Наразі в чинних ДБН немає конкретних вказівок щодо планування велотранспортної мережі, а розроблені концепції не завжди можна втілити на практиці, адже часто вони є неповними та проблематичними для реалізації. Наприклад, план реалізації велоінфраструктури Києва не враховує вимог комунікаційного зв'язку між житловими районами та центром міста, як це роблять у Західній Європі.

Одним із ключових принципів вдалої організації велотранспортної мережі є цілісна структура

та пряма комунікація між житловими районами та центром міста. Наразі у великих містах України велосипедна мережа відрізняється від західноєвропейських тим, що вона складається з відокремлених доріжок, розташованих у різних частинах міста і не має єдиної структури. Як показують дослідження КП «Київський центр розвитку міського середовища» [7; 8], це пов'язано з тим, що до 2015 року велосипеди не були популярними серед громадян порівняно з іншими видами транспорту.

Один з ключових принципів велосипедної інфраструктури – прямий зв'язок між житловими районами та загальноміською велосипедною мережею. Велосипедні доріжки мають сполучати важливі міські об'єкти, такі як вокзали та адміністративні центри. Найкраще, щоб мережа мала кільцеву структуру для зручності переміщення між умовними секторами міста без зайвого проїзду через центр.

Загалом чим густіша мережа велосипедних доріг, тим комфортніше вона для користування. Наприклад, у Берліні (іл. 1) та в Парижі мережа велосипедних доріг є дуже щільною і забезпечує зв'язок між житловими районами, центральною частиною міста та важливими транспортними вузлами. Звісно, варто мінімізувати перетин пішоходопотоків з лініями руху велотранспорту.

Сьогодні структура велосипедної мережі у Києві є розрідженою, особливо в житлових районах, а схема поетапної реалізації велосипедних доріжок Києва виглядає набагато менш щільною, ніж, скажімо, у Берліні. Веломережа німецької столиці добре продумана та забезпечує надійний зв'язок між усіма частинами міста, а також поєднується з об'єктами обслуговування та основними транспортними вузлами. Розвинута велоінфраструктура позитивно впливає на автомобільну

мережу – остання значно розвантажується, що дозволяє уникнути заторів, тому громадяни можуть швидко та легко дістатися і до роботи, і на навчання.

Проблеми у розвитку велосипедної інфраструктури стають відчутними для українських міст. Відсутність зв'язку мережі з центрами обслуговування та транспортними вузлами – одна з них. Планування велодоріжок часто відбувається в контексті будівництва або реконструкції окремих вулиць чи житлових кварталів, що призводить до розрізненості велошляхів. Технологічні проблеми включають швидке затирання розмітки і зношення покриттів доріжок через використання низькоякісних матеріалів. Натомість у країнах Західної Європи використовується спеціальне моцнення та яскраве забарвлення для позначення велодоріжок, що забезпечує їх тривалий термін служби.

Проблемою також є розташування велошляхів поруч із зупинками громадського транспорту, коли останні знаходяться за близько до доріжок і навіть перекривають їх. Це може спричинити як конфліктні ситуації між велосипедистами та пішоходами, так і небезпечні ситуації для здоров'я усіх учасників руху. Варто наголосити, що деякі проєкти передбачають перехресні доріжки для велосипедистів та пішоходів, що робить рівень безпеки ще вищим.

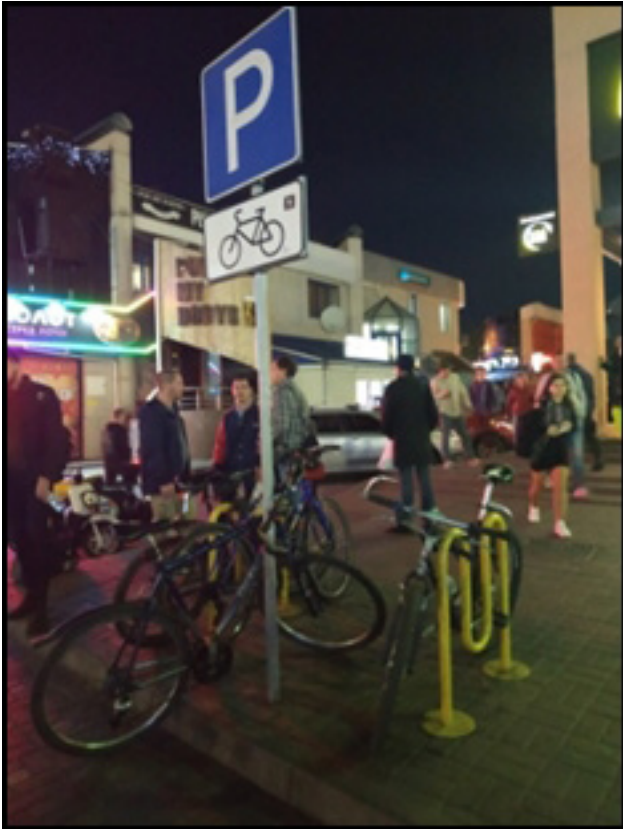
Зважаючи на викладені вище проблеми, пропонуємо такі шляхи їх вирішення: у зв'язку з переповненістю дорожньої інфраструктури Києва, велосипедні доріжки можуть перетинатися зі смугами громадського транспорту на транзитних шляхопроводах або мостових переїздах. У випадку мостових переїздів можна використовувати консолі для розширення мосту задля влаштування велодоріжок, відокремлених від пішохідних тротуарів. Також можна взяти на озброєння досвід Лондона (іл. 2), де спільна доріжка для велосипедистів та пішоходів чітко розмежовує рух для обох категорій користувачів завдяки якісній та яскравій розмітці. У разі необхідності, підземні проїзди можуть бути спільними з пішохідними переходами за умови люмінуючої розмітки. У підземних переходах рекомендується відокремлювати велодоріжку поручнями, а сходи дублювати пандусами.

На схемі (іл. 3) показано варіант обходу транспортної розв'язки, але таке рішення не можна вважати оптимальним через збільшення тривалості маршруту. Об'їзди мають бути спрямовані по найкоротшій відстані та у разі потреби збігатися з пішохідними вулицями. Бажано, щоб велосипедні об'їзди були влаштовані під кутом, наближеним до 45 градусів.

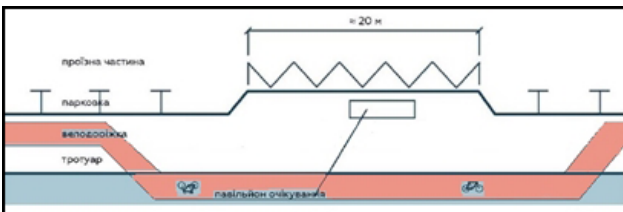
Кожна (умовна) зона міста: житло, робота, відпочинок мають власний режим трафіку. Отже,



Іл. 1. Приклади реалізованих велосипедних мереж у великих західноєвропейських містах [4]



Іл. 2. Засоби виразності велодоріжки в Лондоні (Англія) [4]



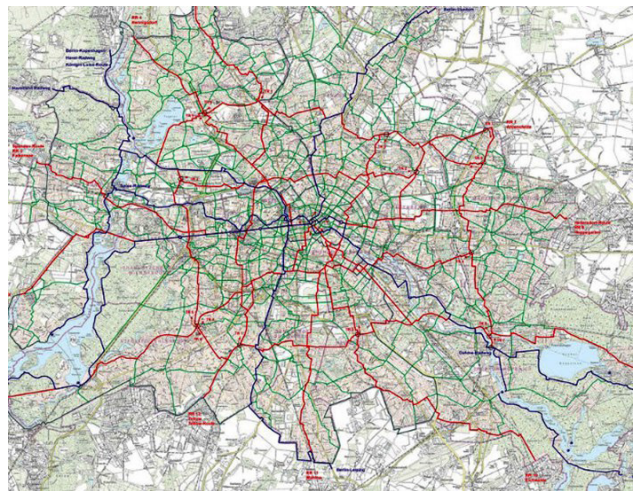
Іл. 3. Схема перетину велосмуг великих транспортних розв'язок у Києві [7, с. 152–153]

використання велосипедних шляхів вимагає доцільної розмітки, відповідних знаків та інших елементів попередження. Наприклад, у передмісті, де мало пішоходів, достатньо обмежити простір велодоріжки розміткою, але в умовах великої кількості людей рекомендується використовувати кольорову бруківку. Це збільшує тривалість служби покриття, змушує велосипедистів їхати повільніше і дозволяє пішоходам з обмеженими можливостями краще розрізняти дорогу.

Також важливим є питання проїзду велосипедистів через місця великого скупчення людей, які в дорожньо-транспортній мережі представлені зупинками громадського транспорту. На схемах (іл. 4) запропоновано прямолінійний проїзд через них. Проте для зручнішого руху велосипедистів та безпечної висадки та посадки пасажирів



Іл. 4. Схема об'їзду зупинок та облаштування велосмуг уздовж проїжджих частин та пропозиції з її оптимізації [Світлина В. Пінчук]



Іл. 5. Об'єкти велоінфраструктури Києва та Берліна: велопарковки [Світлина В. Пінчук]

доцільним є об'їзд зупинки на відстані 5–10 м (залежно від місцевих умов), як показано на схемах. Такий запас дозволить велосипедистам вчасно реагувати на рух пішоходів і не перешкоджати зупинці міського транспорту.

Для забезпечення повного циклу «житло-робота-житло» громадяни, що працюють в центрі міста, повинні мати можливість паркувати свій велотранспорт.

У Києві, як показують ілюстрації (іл. 5), встановлені лише стійки для паркування велосипедів, які зазвичай розміщуються біля навчальних закладів, великих магазинів, торгових центрів та закладів громадського харчування. Але цього недостатньо, якщо орієнтуватися на велосипедний транспорт як тренд сучасного європейського міста.

Якщо для короткострокового паркування велосипедів достатньо стійок, то для довгострокового варто передбачити капітальніші споруди, це

забезпечить потребу у паркомісцях як для працівників, так і для відвідувачів закладу.

Біля житлових будинків рекомендується встановлювати спільні бокси або криті площадки з доступом тільки для велосипедистів. Це захистить велосипеди від негативного впливу атмосферних опадів та зменшить ризик крадіжок залежно від рівня ізолюваності та захисту.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Проблема недооцінення можливостей велотранспорту у великих містах України виникла через сприйняття велосипеду як частини спортивно-відпочинкової сфери. Це змінилося після отримання незалежності, що підтверджується включенням велосипедного транспорту до державних будівельних норм (ДБН) у 2015 році.

На відміну від розвинених та щільних велосипедних мереж у великих містах Європи, українська веломережа складається з розрізнених доріжок, які часто не мають чітких початку та кінця. Наприклад, вони не завершуються важливими пунктами призначення, такими як міські вузли транспортного сполучення або громадські заклади.

Важливо, щоб велосипедна інфраструктура великого міста забезпечувала комфортний та безпечний шлях від житла до місць роботи, навчання та відпочинку. Також необхідно мати можливість безпечно зберігати велосипеди протягом як короткого, так і довгого часу. Ми пропонуємо ряд концептуальних рішень, які ґрунтуються на міжнародному досвіді, але враховують умови життя в Україні.

Список використаних джерел

1. Автомобільні дороги. Ч. I Проектування. Ч. II Будівництво : ДБН В.2.3-4:2015. Київ : М-во регіон. розвитку, буд-ва та житл.-комун. госп-ва України, 2015. 113 с.
2. Вулиці та дороги населених пунктів : ДБН В.2.3-5:2018. Київ : М-во регіон. розвитку, буд-ва та житл.-комун. госп-ва України, 2018. 61 с.
3. Рекомендації з руху велосипедного транспорту / Науково-дослідницьке товариство доріг і транспорту. Кьольн : FGSV, 2010. 105 с.
4. Інститут суспільно-екологічних досліджень (ISOE). Планування та провадження розвитку велосипедного руху. Planowanie i promowanie rozwoju ruchu rowerowego. Podręcznik. [Електронний ресурс]: посібник / Інститут суспільно-екологічних досліджень (ISOE). Hamburger Alle 45 D-60486, - Франкфурт-на-Мейні. Режим доступу: <https://mobile2020.eu/imprint.html>
5. Чернишова О. С. Формування мережі велосипедного транспорту в містах з низьким рівнем його використання: дис. ... канд. техн. наук : спец. 05.22.01 «Транспортні системи» / Чернишова Олена Сергіївна. – Харків, 2019. – 207 с.
6. Гасенко Л. В. Містобудівна організація велоінфраструктури у середніх і великих містах: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. техн. наук : спец. 05.02.08 «Містобудування та територіальне планування» / Гасенко Ліна Володимирівна. – Київ, 2015. – 24 с.
7. Концепція розвитку велосипедної інфраструктури у місті Києві : галузева концепція. Київ : Київський центр розвитку міського середовища, 2017. 264 с.
8. Планування і забудова територій : ДБН Б.2.2-12:2018. Київ : М-во регіон. розвитку, буд-ва та житл.-комун. госп-ва України, 2018. 187 с.

References

1. *Avtomobilni dorohy* [Automotive roads]. (2015). (Ch. I Proektuvannia. Ch. II Budivnytstvo) [DBN V.2.3-4:2015]. Ministerstvo rehionoho rozvytku, budivnytstva ta zhytlovo-komunalnoho hospodarstva Ukrainy [in Ukrainian].
2. *Vulytsi ta dorohy naselenykh punktiv* [Streets and roads of populated areas]. (2018). [DBN V.2.3-5:20183]. Ministerstvo rehionoho rozvytku, budivnytstva ta zhytlovo-komunalnoho hospodarstva Ukrainy [in Ukrainian].
3. *Rekomendatsii z rukhu velosypednoho transport* [Recommendations for the movement of bicycle transport]. (2010). FGSV [in Ukrainian].
4. Institute of Social and Environmental Studies (ISOE). Planning and implementation of the development of bicycle traffic. Planning and promotion of rower development. Podręcznik. [Electronic resource]: manual / Institute for Social and Environmental Studies (ISOE). Hamburger Alle 45 D-60486, - Frankfurt am Main. Access mode: <https://mobile2020.eu/imprint.html>
5. Chernyshova O. S. (2019) *Development of cycling network in cities with low level of cycling*. Doctor's thesis. Kharkiv: Kharkiv National Automobile and Highway University Ministry of Education and Science of Ukraine [in Ukrainian].
6. Gasenko L. V. (2015) *The principles of urban planning of cycling infrastructure in medium and large cities*. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Kyiv National University of Construction and Architecture, MES of Ukraine [in Ukrainian].
7. *Kontseptsiiia rozvytku velosypednoi infrastruktury u misti Kyievi* [The concept of development of bicycle infrastructure in the city of Kyiv]. (2017). [Haluzeva kontseptsiiia]. Kyivskiy tsentr rozvytku miskoho seredovyshcha [in Ukrainian].
8. *Planuvannia i zabudova terytorii* [Planning and development of territories]. (2018). [DBN B.2.2-12:2018]. Ministerstvo rehionoho rozvytku, budivnytstva ta zhytlovo-komunalnoho hospodarstva Ukrainy [in Ukrainian].

Подано до редакції 29.03.2024



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-1-6>

УДК 7:069](477.411)"1998/2016"НХМУ

ORCID ID: 0000-0002-2643-0944

ORCID ID: 0000-0001-6237-6693

Ганна Андрес

кандидатка історичних наук, доцентка
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
hanna.andres@naoma.edu.ua

Ольга Галян

старша наукова співробітниця НХМУ
здобувачка вищої освіти другого
(магістерського) рівня
кафедра теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
olha.halian@naoma.edu.ua

ВИСТАВКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ У 1998–2016 РОКАХ: ПОВЕРНЕННЯ ІМЕН МИТЦІВ ІЗ ЗАБУТТЯ

Анотація. *Мета статті* – збір, аналіз, узагальнення інформації з різних джерел про виставкову діяльність Національного художнього музею України (далі НХМУ) упродовж 1998–2016 років з повернення імен митців із забуття, показ ролі музею в популяризації «забороненого» мистецтва. *Методи дослідження.* У процесі проведення наукової розвідки були використані комплексні та емпіричні методи наукового дослідження. Метод аналізу дав змогу всебічно вивчити кожен виставковий проєкт та його складові. Метод синтезу сприяв систематизації отриманої інформації, формулюванню висновків. Статистичний метод уможливив визначення масштабів досліджуваних виставкових проєктів. Узагальнення зібраної інформації дало змогу виокремити один з напрямів виставкової стратегії НХМУ – проведення виставкових проєктів для повернення імен митців та їхнього творчого спадку із забуття. *Результати.* Аналіз джерельної бази – каталогів до виставкових проєктів НХМУ – «Спецфонд» (1998 р.), «Спецфонд. 1937–1939» (2015 р.), «Культур-Ліга. Художній авангард 1910-х – 1920-х рр.» (грудень 2007 – січень 2008 рр.), «Марк Епштейн. Повернення майстра» (грудень 2010 – лютий 2011 рр.) – дав змогу встановити типологію окреслених виставок, кількість представлених там творів, а також масштаб та популярність виставкового проєкту. Розкриті функції кураторів в організації виставкових проєктів. Визначена роль НХМУ у відновленні історичної справедливості та ліквідації «білих плям» в історії образотворчого мистецтва України. *Висновки.* У процесі наукового дослідження детально вивчені виставкові проєкти НХМУ з проблематики спецфонду та «Культур-Ліги». Це дало змогу визначити типологію виставкових проєктів – йдеться про фондові і тематичні виставки. До виставкових проєктів з проблематики «Культур-Ліги», окрім музейних кураторів, долучились й незалежні куратори. Проведення окреслених виставкових проєктів сприяло переосмисленню історії образотворчого мистецтва України. Повернення імен митців та їхнього творчого доробку із забуття – один зі стратегічних напрямів виставкової діяльності НХМУ.

Ключові слова: виставкова діяльність, «заборонене» мистецтво, колекція, «Культур-Ліга», Марк Епштейн, мистецтвознавство, НХМУ, спецфонд, українське образотворче мистецтво, фонди.

Hanna Andres

*PhD, Associate Professor,
National Academy of Fine Arts and Architecture
hanna.andres@naoma.edu.ua*

Olga Galian

*Senior Research Associate
of the National Art Museum of Ukraine
2nd year Master's Student
of the Department of Theory and History of Art,
National Academy of Fine Arts and Architecture
olha.galian@naoma.edu.ua*

EXHIBITION ACTIVITY OF THE NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE IN 1998–2016: RETURNING THE NAMES OF ARTISTS FROM OBLIVION

Abstract. *The purpose of this article* is to collect, analyze and summarize information from various sources about the exhibition activities of the National Art Museum of Ukraine (NAMU) in the period from 1998 to 2016 on the return of the names of artists from oblivion, to show the role of the museum in popularizing the "forbidden" art.

Research methods. Complex and empirical methods of scientific research were used in the process of conducting scientific research. The method of analysis made it possible to comprehensively study each exhibition project and its components. The synthesis method contributed to the systematization of the received information and the formulation of conclusions. The statistical method made it possible to determine the scale of the researched exhibition projects. Summarizing the collected information made it possible to single out one of the directions of the exhibition strategy of the NAMU – conducting exhibition projects to return the names of artists and their creative heritage from oblivion.

The results. Analysis of the source base – catalogs for the exhibition projects of the NAMU "Special fund" (1998), "Special fund. 1937–1939" (2015), "Culture Lique. Artistic avant-garde of the 1910s – 1920s." (December 2007 – January 2008), "Mark Epstein. The return of the master" (December 2010 – February 2011) made it possible to establish the typology of the outlined exhibitions, the number of works presented at the exhibition, and, accordingly, the scale and popularity of the exhibition project. The functions of curators in the organization of exhibition projects are revealed. The role of the NAMU in the restoration of historical justice and the elimination of "white spots" in the history of the fine arts of Ukraine is defined. **Conclusions.** In the process of scientific research, the exhibition projects of the NAMU were studied in detail on the issues of the special fund and the «Culture Lique». This made it possible to determine the typology of exhibition projects: these are fund and thematic exhibitions. In addition to museum curators, independent curators also joined the exhibition projects of the «Culture Lique». Carrying out the outlined exhibition projects contributed to the rethinking of the history of the fine arts of Ukraine. Returning the names of artists from oblivion is one of the strategic directions of NAMU.

Key words: art history, collection, exhibition activity, "forbidden" art, «Culture Lique», Mark Epstein, museum storage, NAMU, special fund, Ukrainian fine arts.

Постановка проблеми. Виставка – важлива складова і результат мистецтвознавчого дослідження. Вивчення виставкових процесів дає змогу окреслити основну проблематику й проаналізувати тенденції розвитку мистецтва, ознайомитися з кураторськими практиками, систематизувати кураторський досвід з метою використання узагальненого матеріалу в навчальному процесі та подальшій практичній реалізації в музейній діяльності. Світова тенденція з улаштування реінсталяцій значних виставкових проєктів також є вагомим підставою для наукового дослідження реалізованих проєктів культурних інституцій, і музеїв зокрема.

Актуальність дослідження. Актуальність статті полягає у введенні до наукового обігу інформації про реалізовані упродовж 1998–2016 рр.

знакові виставкові проєкти Національного художнього музею України (далі НХМУ) з повернення із забуття імен митців та їхніх творів, що були неправомерно викреслені з історії українського мистецтва, а також у зведенні, узагальненні інформації з цієї проблематики.

Результати дослідження можуть бути використані під час складання курсів лекцій музейного лекторію та наукового аналізу розвитку виставкової діяльності музейних інституцій країни у період після відновлення незалежності.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У сучасній музеєзнавчій науці експозиційній роботі музеїв присвячена низка публікацій. Теоретичні аспекти експозиційної діяльності музеїв висвітлені у працях Л. Великої [1], Н. Барановської [2] та інших дослідників.

Короткий екскурс в історію дослідження художніх виставок як предмета наукових розвідок поданий у статті Є. Герман [3]. З практичним досвідом кураторів, зокрема кураторів НХМУ, знайомить «Кураторський посібник», виданий артфондом «Ізоляція» [4]. Отже, дослідження окремих виставкових проєктів НХМУ часів незалежності спонукає до проведення ґрунтовної наукової розвідки з історії та сучасних тенденцій розвитку виставкової діяльності музею.

Мета статті – збір, аналіз, узагальнення інформації з різних джерел про реалізовані упродовж 1998–2016 рр. виставкові проєкти НХМУ з повернення імен митців із забуття, презентація ролі музею в популяризації досліджуваної теми.

Завдання нашої статті передбачає: аналіз джерел з зазначеної проблематики, окреслення історичного контексту, виконання детального аналізу реалізованих упродовж 1998–2016 рр. виставкових проєктів НХМУ з повернення імен митців із забуття, а також систематизацію всієї зібраної інформації. У полі зору нашого дослідження виставкові проєкти НХМУ з повернення імен митців із забуття, зокрема: виставки «Спецфонд» (1998 р.), «Спецфонд. 1937–1939» (2015 р.), «Спецфонд. Графіка» (2016 р.), «Культур-Ліга. Художній авангард 1910-х – 1920-х рр.» (грудень 2007–січень 2008 рр.), «Марк Епштейн. Повернення майстра» (грудень 2010 – лютий 2011 рр.).

Виклад основного матеріалу. Відновлення незалежності України 1991 року поставило перед українським суспільством, і науковцями зокрема, чимало нових завдань, що потребували вирішення. Поступово відкривався доступ до архівів, до спеціальних сховищ бібліотек та музейних установ. Дані архівних установ, бібліотечних фондів, закриті доти комплекси мистецьких джерел, сприяли переглядові, переосмисленню мистецьких подій та культурно-історичних явищ. Це своєю чергою дало змогу фахівцям, музейникам, більш повно і всебічно презентувати історію українського мистецтва, окреслити основні тенденції його розвитку. Були розкриті такі теми, як спецфонд НХМУ, феномен єврейської культурно-просвітницької організації «Культур-Ліга» тощо. До історії українського образотворчого мистецтва остаточно були повернуті імена митців, викреслені з загального мистецького контексту за радянських часів.

Результатом ґрунтовних багаторічних мистецтвознавчих досліджень проблематики спецфонду

НХМУ стали виставки «Спецфонд» (1998 р.), «Спецфонд. 1937–1939» (2015 р.), «Спецфонд. Графіка» (2016 р.). Спецфонд – спеціальне засекречене сховище, «сформоване» в музеї у 1937–1939 роках. До закритого сховища потрапили твори митців, яких звинуватили у формалізмі, націоналізмі, ідеологічному шкідництві. Йдеться про роботи М. Бойчука, І. Падалки, О. Павленко, О. Екстер, О. Богомазова, В. Пальмова, О. Бізюкова, Т. Фраєрмана та багатьох інших майстрів. Спецфонд дивом уникнув знищення й зберігся до нашого часу [5, с. 5, с. 8–9]. Окремо варто сказати про високу оцінку роботи історика мистецтва Д. Горбачова, який активно працював над поверненням із забуття імен українських митців-авангардистів, твори яких потрапили до закритого фонду.

Кураторкою виставки «Спецфонд» у грудні 1998 року, автором вступної статті та упорядником каталогу до неї виступила мистецтвознавиця С. Рябічева. Виставковий проєкт був здійснений за підтримки та сприяння тогочасного директора НХМУ М. Романишина, його заступниці з науки І. Горбачової, а також завдяки участі всього колективу музею. На виставці було представлено понад 50 живописних творів – більше 35 авторів – зі спецфонду, а також копії сторінок музейної книги спецфонду [6, с. 6]. Йдеться про твори різні за сюжетом, роботи художників з різних мистецьких центрів України, в яких радянські ідеологи побачили ознаки формалізму й ідеологічної невідповідності. Більшість авторів отримали ґрунтовну мистецьку освіту в Києві, зокрема у Київському художньому інституті, зокрема, С. Єржиговський, І. Жданко, І. Липківський, О. Мордань, М. Рокицький та інші. До спецфонду потрапили і твори художників з Одеси – М. Попова, Т. Фраєрмана, Й. Гурвича, Я. Тимофєєва, О. Сірякової, а також митців з Харкова – В. Вовченка, С. Йоффе. Імена низки митців звучали у публічному просторі вперше [6].

Проєктом, який повністю охарактеризував таке історико-мистецьке явище, як спецфонд НХМУ, стала виставка 2015 року (січень – квітень) «Спецфонд. 1937–1939» під кураторством головного зберігача музею, мистецтвознавиці Ю. Литвинець. Тут було представлено 93 живописних твори (понад 50 авторів), а згодом видано каталог – ґрунтовне наукове видання про роботи, що потрапили до спецфонду НХМУ (упорядник каталогу Ю. Литвинець). Виставковому проєкту передувала реставрація, що тривала чотири роки [7]. Реставраційні роботи здійснювали

реставратори музею – І. Демидчук, Н. Чамлай, М. Омельченко, Т. Гержан [5, с. 287, 295].

Виставка знайомила відвідувачів з трьома тематичними блоками [7]: воєнна тематика (О. Бізюков «Морякізгвинтівкою», 1932 р.; Л. Гриценко «Епізод із громадянської війни», 1931 р.; В. Пальмов «За радянську владу», 1927 р. та інші), сільськогосподарська (Л. Крамаренко «На погрузці хліба», 1932 р.; «Куркуль», 1930 р.), а також індустріальна (І. Липківський «Червона домна. Завод ім. Держинського. Кам'янське», 1926 р.; І. Лисенко «Відкатники», 1927 р. та інші) [5, с. 252–335].

Вперше після 1920–1930-х років експонувалися зокрема такі твори, як: «На погрузці хліба» (1932 р.) Л. Крамаренка; «На склзаводі» (середина – друга половина 1920-х рр.) Є. Горбача; «Епізод із громадянської війни» (1931 р.) Л. Гриценко; «Відкатники» (1927 р.) І. Лисенка; «Металургія» (1929 р.) І. Мішенка; «Засоби поневолення людини» (1929 р.) М. Козика; «Чоловічий портрет» (кін. 1920-х рр.) Г. М'якенького. Були представлені також роботи невідомих авторів [5, с. 252–335].

Вагомою складовою виставки стали інвентарні книги спецфонду та архівні матеріали, де прочитувались долі художників, які склалися трагічно. Спеціальними етикетками в постійній експозиції музею були позначені твори, що колись також входили до спецфонду.

У серпні 2016 року було продовжено виставковий проєкт «Спецфонд. 1937–1939» – «Спецфонд. Графіка» (кураторка Ю. Литвинець). Твори відомих майстрів Г. Нарбута, М. Жука, О. Довгаля, М. Рокицького експонувалися з графікою мало відомих мистців – З. Криштули, О. Кравцова, Н. Проніна, В. Пурія. Роботи останніх експонувалися вперше з 1920–1930-х років. [8, с. 68]. В експозиційному просторі було представлено 84 твори 19 авторів [9].

Виставкові проєкти, дотичні до проблематики спецфонду НХМУ супроводжувались різноманітними культурно-просвітницькими заходами, зокрема, кураторськими екскурсіями дослідниці спецфонду, головної зберігачки НХМУ Ю. Литвинець, що викликали інтерес у глядачів [10; 11], а також музейними заняттями (захід «Мистецтво – простір спілкування») [12] тощо.

Згодом низку творів, відкритих у межах проєктів про спецфонд, було представлено в постійній експозиції НХМУ. Зокрема і живописне полотно «Містечко» (1917 р.) І.-Б. Рибак – художника, графіка, члена художньої секції «Культур-Ліга». У кубофутуристичній манері митець зобразив

єврейське містечко (штетл). На першому плані представлено численні житлові і господарчі споруди, праворуч вдалині видніється синагога – маяк життя єврейської громади.

Феномен єврейської культурно-просвітницької організації «Культур-Ліга» було розкрито у межах виставкового проєкту «Культур-Ліга». Художній авангард 1910-х – 1920-х рр.» (грудень 2007 – січень 2008 рр.). Так було повернуто із забуття імена єврейських художників, які на початку ХХ ст. у Києві творили нове єврейське мистецтво, звертаючись до традиційної єврейської мистецької спадщини та новітньої мистецької течії – кубофутуризму. До художньої секції «Культур-Ліги» входили Б. Аронсон, І.-Б. Рибак, М. Епштейн, Е. Лисицький, Й. Чайков, С. Шор, А. Маневич, С. Нікритін, співробітничав із секцією М. Шагал та інші митці. Згодом ідеї «Культур-Ліги» поширились далеко поза межі України. В радянські часи про «Культур-Лігу» фактично забули. Розпорошеність архіву і мистецького спадку «Культур-Ліги», дбайливе збереження спадщини організації небайдужими врятувало її, що дало змогу науковцям провести ретельні наукові дослідження, а згодом й організувати виставковий проєкт з презентації доробку та архівних матеріалів художньої секції «Культур-Ліги».

Велику організаторську й кураторську роботу виконав Л. Фінберг – директор Центру дослідження історії і культури східноєвропейського єврейства Національного університету «Києво-Могилянська академія», організувавши виставку, яку готували понад чотири роки [13].

На виставці було представлено понад 100 робіт митців «Культур-Ліги» з колекцій НХМУ (графіка М. Епштейна, пейзажі А. Маневича, роботи І.-Б. Рибак та Е. Лисицького), Національного музею «Київська картинна галерея», Миколаївського художнього музею ім. В. В. Верещагіна, Донецького обласного художнього музею, Чернівецького обласного художнього музею, книжкових зібрань Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, Центру досліджень історії і культури східноєвропейського єврейства НаУКМА, Музею мистецтва та історії юдаїзму в Парижі, приватних колекцій з Ізраїлю та України [14, с. 204–217]. Йдеться про книжкову і станкову графіку, живописні композиції митців «Культур-Ліги».

Вагомою складовою виставки стали також архівні матеріали – плакати, афіші, фотографії 1910–1920-х років.

Демонстрація книжок з ілюстраціями художників «Культур-Ліги» на екрані у вигляді слайд-шоу давала змогу глядачам детальніше ознайомитися з творчим доробком єврейських митців. Втрачені скульптури Й. Чайкова «Скрипаль» і «Швачка» були відтворені художником В. Гукайлом [13].

Увагу глядачів і дослідників привертала графіка М. Епштейна з фондів НХМУ [15, с. 141]. Виникали питання щодо творчого та життєвого шляху художника. Це спонукало до подальшої роботи музейників – організації ретроспективної виставки, присвяченої творчості митця. У межах виставкового проєкту «Марк Епштейн. Повернення майстра» (грудень 2010 – лютий 2011 рр.) були розкриті всі грані творчості М. Епштейна – скульптора, графіка, живописця, одного з засновників художньої секції «Культур-Ліги», директора Єврейської художньо-промислової школи. До кураторської групи увійшли завідувачка науково-допоміжного фонду НХМУ Л. Амеліна, завідувач відділу графіки НХМУ Д. Нікітін та Л. Фінберг. Координатором виставкового проєкту виступила Ю. Захарчук [16, с. 331]. На офіційній церемонії відкриття зі вступним словом виступили тодішній директор НХМУ А. Мельник, Л. Фінберг та Д. Нікітін.

На виставці було представлено 122 експонати: графіка й театральні ескізи М. Епштейна 1920-х років, оформлені ним та іншими митцями «Культур-Ліги» книжки, фотографії скульптур і живописні композиції майстра різних років [17, с. 68–72]. Це були твори переважно з фондів зібрання НХМУ; Музей театального, музичного та кіномистецтва надав театральні ескізи М. Епштейна, а Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України – фотографії скульптур. Всі матеріали до Києва привіз мистецтвознавець, дослідник мистецтва авангарду, головний зберігач Державного музею українського образотворчого мистецтва у 1960-х рр. ХХ ст. Д. Горбачов [16, с. 330]. Твори та архівні матеріали М. Епштейна передала сестра майстра – Августа [18, с. 24–25]. Книжкова графіка була надана на виставку відділом фондів юдаїки Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, Музеєм мистецтва та історії юдаїзму (Париж), приватним колекціонером Л. Дроб'язком [17, с. 72].

Отже, зусиллями багатьох небайдужих сталися важлива та цікава подія – увесь творчий та життєвих шлях М. Епштейна представили в Національному художньому музеї України, а ім'я майстра було повернуто широкому колові

глядачів та українській культурі. Для популяризації імені і творчості митця було також видано каталог до виставки [17].

Світлини з відкриття виставки засвідчують, що під час побудови експозиції використовували різні авангардні прийоми, зокрема розвішування творів під кутом, у шаховому порядку та в один ряд, а ще яскраві паспарту і додаткові візуальні елементи – фігури з твердого матеріалу персонажів п'єси А. Гольдфадена тощо. Від знайомства з театральною сценографією майстра – ескізами костюмів і театральних декорацій до вистав «Цвей Кунілемлах» та «Рістократн» – глядач переходив до споглядання графіки М. Епштейна – кубістичних композицій 1920-х рр. – «Молочарка», «Віолончеліст», «Родина», «Двоє», «Родина кравця», робіт, присвячених євреям-ремісникам, серії «В єврейських колоніях Криму» та інших робіт. У третій залі для посилення емоційного та освітнього впливу використали медіа-ресурси: на телеекрані демонструвався фільм про «Культур-Лігу», звучали єврейські мелодії, а на планшеті було подано біографію майстра та світлини [16, с. 333].

На початку 1930-х років через звинувачення у «формалізмі» й «націоналізмі» М. Епштейн був змушений полишити Київ і радикально змінити свою творчу манеру. Упродовж 1930–1940-х рр. він працює у царині скульптури, для себе, для душевного спокою та рівноваги він створює живописні композиції. Серед живопису 1930–1940-х рр. майстерністю виконання і глибиною образу привертала увагу автопортрети художника [15, с. 143–144].

Складовою культурно-просвітницької програми музею щодо повернення імені М. Епштейна та інших митців «Культур-Ліги» стало також друкування статей науковцями музею [19], проведення лекцій у межах музейного лекторію.

Висновки. Детальний аналіз виставкових проєктів НХМУ дає змогу визначити типологію досліджуваних тимчасових експозицій – то є фондові і тематичні експозиції. Кожному виставковому проєкту передувало ґрунтовне наукове дослідження, реставраційні роботи, організаторська діяльність кураторів. У процесі побудови досліджуваних виставкових проєктів за основу обирали тематичний принцип, однак здійснювалися вони з урахуванням емоційного впливу експозиційних прийомів на відвідувача. За масштабом це були великі виставкові проєкти, в межах яких представляли і твори мистецтва, й архівні матеріали.

У виставкових проєктах практикували нові методи експонування. Окреслені проєкти мали значний освітній потенціал. Виставки були цікавими і для спеціалістів і для глядачів – поціновувачів мистецтва. Згодом низку творів, відкритих у межах проєктів, було представлено в постійній експозиції музею, твори також стали експонентами виставок. Для популяризації відкритих тем видали каталоги до виставок, проводили екскурсії, лекції, заняття, друкували статті. Досліджені виставкові проєкти остаточно вписали в історію українського образотворчого мистецтва імена митців, викреслених з неї за радянських часів. Це дає змогу виокремити

один з головних напрямків виставкової діяльності НХМУ часів незалежності – повернення із забуття «забороненого» мистецтва. Виставковими методами, що супроводжували просвітницькі заходи, музей відновив історичну справедливість, повернувши імена забутих митців, що працювали на українських теренах.

Перспективи використання результатів дослідження полягають у використанні узагальненого матеріалу про виставкові проєкти НХМУ з повернення імен митців із забуття під час укладання курсів лекцій з історії виставкової діяльності НХМУ.

Список використаних джерел

1. Велика Л. Музейне експозиційне мистецтво. Харків : ХДАК, 2000. 159 с. : іл.
2. Барановська Н. Експозиційна робота у діяльності музею. *Historical and cultural studies*. 2015. Вип. 1, № 2. С. 13–17. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/hcs_2015_2_1_6 (дата звернення: 06.02.2024).
3. Герман Є. Історія дослідження художніх виставок як особливої форми репрезентації мистецтва XX – початку XXI ст. *Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр.* 2013. № 21. С. 201–209 URL: <https://naoma-science.kiev.ua/index.php/journal/issue/view/8/21-2013-pdf> (дата звернення: 06.02.2024).
4. Кураторський посібник / за ред. О. Погребняк, Д. Чепурного, К. Яковленко. Київ : Ізоляція. Платформа культурних ініціатив, 2020. 160 с.
5. Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / авт.-упоряд. Ю. Литвинець. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.
6. «Спецфонд» Національного художнього музею України : кат. вист. / авт.-упоряд. С. Рябічева. Київ : ІНСІТ, 1998. 62 с. : іл.
7. Олійник Є. «Спецфонд»: у Києві експонують заборонене мистецтво 30-х років. *Радіо Свобода*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/26809879.html> Дата публікації: 23.01.2015 (дата звернення: 06.02.2024).
8. Нікітін Д. Спецфонд. Графіка НХМУ. *Образотворче мистецтво*. 2016. № 3. С. 68.
9. Катаєва М. Киянам показують графіку, що була схована 80 років. *Вечірній Київ*. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/7905/> Дата публікації: 26.08.2016 (дата звернення: 05.02.2024).
10. Кураторська екскурсія Юлії Литвинець виставкою «Спецфонд» в НХМУ. *Музейний простір*. URL: <http://prostir.museum.ua/event/2858> Дата публікації: 15.02.2015 (дата звернення: 06.02.2024).
11. Художній музей запрошує на кураторські екскурсії виставкою «Спецфонд. Графіка». *Музейний простір*. URL: <http://prostir.museum.ua/post/37810> Дата публікації: 23.08.2016 (дата звернення: 06.02.2024).
12. Розкриття «Спецфонду»: вихідні в НХМУ. *ART UKRAINE*. URL: <https://artukraine.com.ua/n/rozkritya-spezfondu--vikhidni-v-nkhmu/> Дата публікації: 11.02.2015 (дата звернення: 06.02.2024).
13. Музиченко Я. Серце Культур-Ліги. *Україна молода*. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/1082/164/38737/> Дата публікації: 15.01.2008 (дата звернення: 06.02.2024).
14. Культур-Ліга: художній авангард 1910–1920-х років : альбом-каталог. Київ : Дух і Літера, 2007. 216 с. : іл.
15. Мелешкіна І. Марк Епштейн. Повернення майстра. *Курбасівські читання*. 2011. № 6. Ч. 1. С. 141–144. URL: <https://kurbas.org.ua/projects/almanah6/15.pdf> (дата звернення: 06.02.2024).
16. Захарчук Ю. О. Марк Епштейн. Повернення майстра. Ретроспективна виставка в Національному художньому музеї України. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*. 2011. № 9. С. 328–334. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_9_29 (дата звернення: 14.02.2024).
17. Марк Епштейн. Повернення майстра : альбом-каталог / уклад. Д. Нікітін. Київ : Дух і Літера, 2010. 72 с.
18. Горбачов Д. Деякі сторінки з історії формування арт-юдаїки в Національному художньому музеї України. *Єврейська культурна спадщина України: матеріали міжнар. наук. конф. «Збереження та популяризація єврейської культурної спадщини України»*, м. Київ, 26–27 жовт. 2016 р. Київ: Дух і Літера, 2018. С. 17–26.
19. Амеліна Л. Марк Епштейн. *Музейний провулок*. 2010. № 3 (17). С. 60–67.

References

1. Velyka, L. (2000). *Muzeine ekspozytsiine mystetstvo* [Museum exposition art]. KhDAK [in Ukrainian].
2. Baranovska, N. (2015). *Ekspozytsiina robota u diialnosti muzeiu* [Exposition work in museum activities]. *Historical and cultural studies*, 1(2), 13–17 [in Ukrainian].
3. Herman, Ye. (2013). *Istoriia doslidzhennia khudozhnikh vystavok yak osoblyvoi formy reprezentatsii mystetstva XX–XXI st.* [History of the study of art exhibitions as a special form of art representation of the 20th – early 21st centuries]. *Ukrainska akademiia mystetstva : doslidn. ta nauk.-metod. pr.* [Collection of Scholarly Works «Ukrainian Academy of Art»], 21, 201–209. <https://naoma-science.kiev.ua/index.php/journal/issue/view/8/21-2013-pdf> [in Ukrainian].

4. Pohrebniak, O., Chepurnyi, D., & Yakovlenko, K. (Red.). (2020). *Kuratorskyi posibnyk* [Curator's manual]. Izoliatsiia. Platforma kulturnykh initsiatyv [in Ukrainian].
5. Lytvynets, Yu. (Uporiad.). (2016). *Spetsfond 1937–1939 rokiv. Z koleksii NKhMU* [Spetsfond 1937–1939. From the collection of NAMU] [Kataloh]. Feniks [in Ukrainian].
6. Riabicheva, S. (Uporiad.). (1998). "*Spetsfond*" *Natsionalnoho khudozhnogo muzeiu Ukrainy* ["Spetsfond" of the National Art Museum of Ukraine] [Kataloh vystavky]. INSIT [in Ukrainian].
7. Oliinyk, Ye. (2015, Sich 23). «*Spetsfond*»: u Kyievi eksponuiut zaboronene mystetstvo 30-kh rokiv ["Spetsfond": forbidden art of the 1930s is exhibited in Kyiv]. Radio Svoboda [Radio Free Europe/Radio Liberty]. <https://www.radiosvoboda.org/a/26809879.html> [in Ukrainian].
8. Nikitin, D. (2016). Spetsfond. Hrafiika NKhMU [Spetsfond. Graphics of NAMU]. *Obrazotvorche mystetstvo* [Art], 3, 68 [in Ukrainian].
9. Kataieva, M. (2016, Serpen 26). Kyianam pokazuiut hrafiiku, shcho bula skhovana 80 rokiv [Residents of Kyiv are shown graphics that have been hidden for 80 years]. Vechirniy Kyiv [Evening Kyiv]. <https://vechirniy.kyiv.ua/news/7905/> [in Ukrainian].
10. Lytvynets, Yuliia. (2015, Liutyi 15). *Spetsfond* [Spetsfond] [Kuratorska ekskursiia vystavkoiu], NKhMU, Kyiv. Muzeinyi prostir [Museum space]. <http://prostir.museum.ua/event/2858> [in Ukrainian].
11. Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy (2016, Serpen 23). *Khudozhnii muzei zaproshuie na kuratorski ekskursii vystavkoiu "Spetsfond. Hrafiika"* [The Art Museum invites you to curator tours of the exhibition "Spetsfond. Graphics"]. Muzeinyi prostir [Museum space]. <http://prostir.museum.ua/post/37810> [in Ukrainian].
12. Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy (2015, Liutyi 11). *Rozkryttia «Spetsfнду»: vykhidni v NKhMU* [Disclosure of the "Spetsfond": a weekend at NAMU]. ART UKRAINE. <https://artukraine.com.ua/n/rozkryttia-specfнду--vykhidni-v-nkhmu/> [in Ukrainian].
13. Muzychenko, Ya. (2008, Sich 15). *Sertse Kultur-Lihy* [The heart of the Kultur-Lige]. Ukraina moloda [Ukraine moloda]. <https://www.umoloda.kiev.ua/number/1082/164/38737/> [in Ukrainian].
14. *Kultur-Lige: khudozhnii avanhard 1910–1920-kh rokiv* [Kultur-Lige: the artistic avant-garde of the 1910s–1920s] [Albom-kataloh]. (2007). Dukh i Litera [in Ukrainian].
15. Meleshkina, I. (2011). Mark Epshtein. Povernennia maistra [Mark Epstein Return of the master]. *Kurbasivski chytannia* [Kurbas readings], 6(1), 141–144. <https://kurbas.org.ua/projects/almanah6/15.pdf> [in Ukrainian].
16. Zakharchuk, Yu. O. (2011). Mark Epshtein. Povernennia maistra. Retrospektyvna vystavka v Natsionalnomu khudozhnomu muzei Ukrainy [Mark Epstein. Return of the master. Retrospective exhibition at the National Art Museum of Ukraine]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts], 9, 328–334. http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_9_29 [in Ukrainian].
17. Nikitin, D. (Uklad.). (2010). *Mark Epshtein. Povernennia maistra* [Mark Epstein. Return of the master] [Albom-kataloh]. Dukh i Litera [in Ukrainian].
18. Horbachov, D. (2018). Deiaki storinky z istorii formuvannia art-yudaiky v NKhMU [Some pages from the history of the formation of Art Judaica at NAMU]. In *Yevreiska kulturna spadshchyna Ukrainy: materialy mizhnar. nauk. konf. "Zberezhennia ta populiaryzatsiia yevreiskoi kulturnoi spadshchyny Ukrainy"* [Jewish cultural heritage of Ukraine: materials of the international of science conf. "Preservation and popularization of the Jewish cultural heritage of Ukraine"] (pp. 17–26). Dukh i Litera [in Ukrainian].
19. Amelina, L. (2010). Mark Epshtein [Mark Epstein]. *Muzeinyi provulok* [Museum lane], 3(17), 60–67 [in Ukrainian].

Подано до редакції 15.02.2024



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-1-7>

УДК 7:069](477.411):7.025.4

ORCID ID: 0000-0002-1814-4331

ORCID ID: 0009-0000-9033-8272

Тетяна Тимченко

кандидатка мистецтвознавства, доцентка

Національна академія образотворчого

мистецтва і архітектури

tetiana.tymchenko@naoma.edu.ua

Єлизавета Деримука

здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня

кафедра техніки та реставрації творів мистецтва

Національна академія образотворчого

мистецтва і архітектури

timeisrunning112@gmail.com

ДОСЛІДЖЕННЯ ІСТОРИЧНИХ ДАНИХ ТА РЕСТАВРАЦІЙНИХ РОБІТ ХУДОЖНЬОГО ДЕКОРУ В ІНТЕР'ЄРІ ОСОБНЯКА СЕМЕНА МОГИЛЕВЦЕВА В КИЄВІ

Анотація. *Метою цієї статті* є аналіз історичних відомостей та даних щодо первинного й нинішнього стану ліпного декору й стінописів інтер'єрів Мистецького центру «Шоколадного будинку» (філії Національного музею «Київська картинна галерея»). Також важливо з'ясувати час проведення й характер попередніх реставраційних робіт і зафіксувати процес реставрації, що виконується на сьогодні; визначити вплив результатів історичних досліджень і якості та методологію консервації й реставрації внутрішнього декору особняка.

Методи дослідження. В основу методики дослідження покладено історіографічний метод (систематизація опублікованих даних); історико-архівний (вивчення архівних джерел – описових та ілюстративних, опитування очевидців); розглянуто безпосередні польові передреставраційні дослідження, які супроводжувалися фотофіксацією, також здійснено порівняльний аналіз сучасного стану інтер'єрів з їхніми описами та зображеннями на фотознімках.

Результати. Проведені дослідження дають краще розуміння методології нинішніх реставраційних робіт і вказівок для реконструкції окремих елементів кольору й малюнка орнаментів інтер'єрів збережених залів особняка, що дозволяє виконувати їх відтворення в максимально наближеному до первинного вигляді.

Опрацьовані результати дозволяють розкрити інформацію про зміни первинного вигляду внутрішнього декору «Шоколадного будинку» з часів будівництва, що є важливим як для істориків, так і для реставраторів.

Висновки. Аналіз усіх зібраних матеріалів та порівняння їх із даними безпосереднього дослідження реставраційних втручань різних періодів дали можливість упевнено підтвердити наявність первинного настінного живопису в деяких ділянках інтер'єрів. Реставраційна реконструкція декору (і та, що проводилася раніше, і та, що її виконують нині) спрямована на відтворення первинного вигляду й орієнтується на збереження фрагментів орнаменту оригінального настінного живопису. Фарбовий шар на гіпсовій ліпнині не має чіткої збереженості, але відтворення кольору донині відбувається або за аналізом збережених відкритих частинок, або шляхом вивчення орнаментики за історичними фотографіями. Задля уточнення питань автентичності залишків поліхромії необхідне більш ретельне дослідження стратиграфії та фарбових матеріалів живописного декору.

Ключові слова: реставраційні роботи, особняк, будівля, дослідження, настінний живопис, внутрішній декор, документи, архіви, збір історичної інформації, автентичний вигляд, збереженість.

Tetiana Tymchenko,
PhD, Associate Professor
Head of Department of Techniques
& Restoration of Artworks,
National Academy of Fine Arts and Architecture
tetiana.tymchenko@naoma.edu.ua

Elyzaveta Derymuka
2nd year Student in Master's Degree Program
of the Department of Technique and
Restoration of Works of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
timeisrunning112@gmail.com

STUDY OF HISTORICAL DATA AND RESEARCH OF RESTORATION WORKS IN SEMYON MOGILEVTSEV'S MANSION IN KYIV

Abstract. *The purpose of this article* is to analyze historical information and data regarding the original and current state of the stucco decor and wall paintings of the interiors of the Chocolate House Art Center (a branch of the Kyiv Art Gallery National Museum). It is also important to find out the time and nature of previous restoration works and to record the restoration process currently being carried out; determine the influence of the results of historical research on the quality and methodology of conservation and restoration of the interior decoration of the mansion. **Research methods.** The basis of the research methodology is the historiographical method (systematization of published data); historical and archival (study of archival sources – descriptive and illustrative, interviews of eyewitnesses); direct field pre-restoration studies were considered, which were accompanied by photo fixation, and a comparative analysis of the modern state of the interiors with their images in photographs and descriptions was carried out. **The results.** The results of the research provide a better understanding of the methodology of current restoration works and instructions for the reconstruction of individual elements of color and pattern of the ornaments of the interiors of the preserved halls of the mansion, which allows for their reproduction as close as possible to the original form.

The result of our research allows us to reveal information about changes in the initial appearance of the interior decoration of the "Chocolate House" since the time of construction, which is important for both historians and restorers. **Conclusions.** The analysis of all the collected materials and their comparison with the data of the direct research of restoration interventions of different periods made it possible to confidently confirm the presence of primary wall painting in some areas of the interiors. The restoration reconstruction of the decor (both that which was carried out earlier and that which is being carried out now) is aimed at reproducing the original appearance and is oriented towards the preservation of the fragments of the ornament of the original wall painting. The paint layer on the plaster stucco is not clearly preserved, but the reproduction of the color to this day takes place either by analyzing the preserved exposed particles, or by studying the ornamentation from historical photographs. In order to clarify the authenticity of the remains of polychromy, a more thorough study of the stratigraphy and paint materials of the pictorial decoration is necessary.

Key words: restoration works, mansion, building, research, wall painting, interior decoration, documents, archives, collection of historical information, authentic appearance, preservation.

Постановка проблеми. Відсутність звітів щодо виконаної реставраційної роботи за всі періоди проведення реставрації та реконструкції особняка Семена Могилевцева ускладнюють аналіз і перешкоджають встановити, що саме залишилося від первинного внутрішнього декору. Критично бракує інформації стосовно інтер'єрів, що несуть у собі історичну цінність завдяки збереженій декоративній гіпсовій ліпнині, дерев'яним різьбленим елементам, настінному живопису. Найбільше питань викликає саме настінний живопис.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Публікації, в яких описано будівництво та згадано про зміну власників. Дуже інформативний зміст має енциклопедичне видання «Звід пам'яток

історії та культури України» [1, с. 2020–2022]. Книга «Особняки Києва» О. Друг та Д. Малакова також містить цікаві відомості про будинок (колишня адреса: Левашовська, 15-А), його власників і мешканців у різні часи [2, с. 264–272].

Інформацію про історію та зовнішній опис «Шоколадного будинку» в загальних рисах викладено в офіційному буклеті мистецького центру, укладеному 2019 року [3].

Публікації, які б висвітлювали проблему реставраційних робіт зі внутрішнього декору, фактично відсутні. Окремі згадки про те, що в будинку проводили реставрацію, можна зустріти в згаданих вище джерелах. Але є декілька опублікованих досліджень, в яких проведено розбір стану інтер'єрів

і збереженості первинного вигляду. Цікаві й дуже цінні знахідки щодо інтер'єрів будинку – детальний аналіз робіт архітектора П. Альошина, за проектом якого у 1934 р. було реконструйовано особняк. На фотографії цього періоду (іл. 1), можемо побачити і проаналізувати стан декору та живописні панно, що раніше були в падугах кабінету, й порівняти їх з сучасним виглядом.



Іл. 1. Інтер'єри будинку по вул. Карла Лібкнехта (Шовковичній), 17. Російська зала. Оформлення стін. Світлина 1934 р. [6]

Деякі реставраційні роботи, виконані за участі фахівців інституту «Укрпроектреставрація» (нині «УкрНДПроектреставрація»), згадуються в публікації О. Мокроусової «Інтер'єри «шоколадного будиночка»: нові знахідки і атрибуції» в журналі «Пам'ятки України» [4, с. 2–15].

Варто також зазначити, що відбулися два виступи на наукових конференціях, в яких описано наведені автором статті (й іншими студентами кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА) реставраційні роботи за різні періоди – 2016, 2018 і 2019 років. Це – реконструкція арочних карнизів вікон Білої зали, усунення тріщин, зміцнення фарбового шару в настінному живописі й ліпнині, реконструкція тонувань фризу Мавританської кімнати тощо. Опубліковані тези

доповіді «Вплив реконструкції на збереженість пам'ятки архітектури та образотворчого мистецтва – «Шоколадний будинок»» [5].

Найбільш інформативними виявилися архівні документи, що зберігаються в «Шоколадному будинку». Це – матеріали останнього ретельного дослідження, здійсненого у 2018 р. Товариством з обмеженою відповідальністю «Архітектурно-проектна майстерня «Реставратор», які містять усю збережену інформацію щодо будівництва, архітекторів та проектування «Шоколадного будинку»; про власників і зміни в розташуванні приміщень, про стадії перебудови й реставраційних робіт, декілька історичних фото, за якими можна провести аналіз змін у декорі інтер'єру. Всі дані про зміни в інтер'єрах будівлі містять лише загальну інформацію, без уточнень виконаних процесів. Тоді ж було відібрано декілька проб і проведено хімічний аналіз використаних у будівлі матеріалів, що дало краще розуміння стану збереженості автентичних частин зовнішнього декору фасаду, натомість внутрішній декор стін досліджений набагато менше [7]. Також у «Шоколадному будинку» зберігаються копії архівних документів, що мають стосунок до обраної теми: історична довідка А. Шамраєвої 1983 р. з архіву інституту «Укрпроектреставрація»; копії фотографій інтер'єрів з фонду П. Ф. Альошина (ЩАМЛМУ); цифрові відтворення фотографій 1982 року [6].

Отже, розгляд історіографії та пошуки джерельної бази доводить потребу заповнити наявну лаку в темі дослідження реставраційних робіт у «Шоколадному будинку».

Мета статті – проаналізувати історичні дані й безпосередньо обстежити живописний і ліпний декор інтер'єрів особняка; дослідити попередні реставраційні роботи (час здійснення та їх характер); зафіксувати процеси реставрації й реконструкції, що виконуються в нинішній період автором статті, визначити вплив результатів історичних досліджень на якість і методологію консервації та реставрації внутрішнього декору «Шоколадного будинку».

Виклад основного матеріалу. Вивчення матеріалів про «Шоколадний будинок» дає розлогу інформацію про власників будівлі в різний час. Цікаві історичні дані про вулицю, на якій розташований цей будинок; гармонія екстер'єру будівлі з художнім оздобленням інтер'єрів, виконаних у різних історичних стилях. Відомі люди, які проживали в цьому особняку, також надають архітектурній пам'ятці значної історичної цінності. Інтер'єри цієї будівлі зазнали значних переробок – як через зміну власників, так і внаслідок пошкоджень через бойові

дії: під час інтервенції Радянської Росії проти УНР та під час нацистської окупації.

Особняк взято на державний облік як пам'ятка архітектури згідно з рішенням виконавчого комітету Київської міськради народних депутатів від 21.01.1986 № 49. Йому було присвоєно охоронний № 174 [7, арк. 6].

Внутрішні архівні документи, що зберігаються в самому музеї, – це зроблені мистецтвознавцями змістовні описи для проведення екскурсій, а також документи, структуровані за інформацією, яка стосується ремонтно-реставраційних

робіт. З останнього питання зібрані дані щодо проведених втручань, описи зовнішнього вигляду тодішнього стану інтер'єрів і рекомендації щодо подальших робіт. В архіві музею зберігаються документи з історії будинку. Вони є частиною запланованого проєкту, якого дуже потребував сам музей і створеного, щоб зібрати всі наявні дані для ґрунтовного аналізу стану будівлі. Проєкт та науково-дослідні роботи замовив у 2018 році Національний музей «Київська картинна галерея» у Товариства з обмеженою відповідальністю Архітектурно-проєктної майстерні «Реставратор» міста Києва.

Особняк збудували у 1899–1901 рр. за участі архітекторів А. Геккера та В. Ніколаєва. У різний час споруда зазнала значних змін: у 1934 році її реставровано за проєктом архітектора П. Альошина, а в 1948 р. будівля потребувала відбудови, яку здійснило Головне управління спеціального будівництва (Головспецбудом) [3].

Значну частину ремонтних та реставраційних робіт було виконано у два періоди – у 1980-ті та 1990-ті роки за участі Інституту «Укрпроектреставрація». Роботи суттєво вплинули на збереженість будинку. Найбільш значні заходи з реставрації художнього декору – це дослідження та розкриття настінного живопису з-під великої кількості перемальованих шарів, що стало можливим завдяки відкритим та збереженим ділянкам у кількох залах другого поверху.

У документах з описом виконаних робіт є декілька фотофіксацій до реставрації (іл. 2, 3, 4) та документ із архіву інституту



Іл. 2. Інтер'єри будинку по вул. Карла Лібкнехта (Шовковичній), 17. Мавританська зала. Світлина 1982 р. [6]



Іл. 3. Інтер'єри будинку по вул. Карла Лібкнехта (Шовковичній), 17. Ідальня. Двері й частина стіни. Світлина 1982 р. [6]



Іл. 4. Інтер'єри будинку по вул. Карла Лібкнехта (Шовковичній), 17. Російська зала. Оформлення стін. Світлина 1982 р. [6]

«Укрпроектреставрація» – історична довідка, підготовлена А. Шамраєвою (1983 р.) [7]. Реставраційні паспорти, на жаль, відсутні, тому подальші виконані реставраційні процеси проаналізовано на основі нинішнього вигляду й стану інтер'єрів та за інформацією від співробітників музею, наданою в усній формі.

Приміщення другого поверху особняка декоровані в різних історичних стилях: перша «парадна» кімната виконана в мавританському стилі; вітальня, що слугувала їдальнею, – в неоренесансному; зала для відпочинку жінок виконана в стилі модерн; Біла зала для прийомів, концертів і балів, найбільша за площею, – в стилях бароко й рококо; зала, що слугувала кабінетом, – у візантійському стилі [7, арк. 6–10].

Зала № 4, виконана в стилі модерн, слугувала для відпочинку жінок. У ній найкраще зберегся настінний живопис межі XIX–XX ст., який розкрито реставраторами з-під двадцяти шарів пізніших перемальовувань. За даними фахівців, 60 відсотків відкритого живопису є авторським [1, арк. 2020]. Настінний живопис виконаний олійними фарбами з зображенням орнаментів різних видів рослин. Падуга стелі декорована гіпсовою ліпниною, що відображає також рослинні елементи геральдичного типу. Орнаментальна ліпнина позолочена. На стелі зображено павича та в круглому медальйоні – жіночу голівку, що відтворює фрагмент афіші художника Альфонса Мухи (1860–1939) [3, арк. 9].

У період війни Радянської Росії проти УНР у помешканні змінювалися власники, перш ніж будівля була остаточно націоналізована. Але в результаті воєнних дій внутрішні приміщення були розгромлені.

У 1934 році в особняку під керівництвом П. Ф. Альошина виконали реставрацію втрачених елементів оздоблення – це, зокрема, ліпнина, живопис, дерев'яні й металеві деталі декору; стіни й стелі оформили шпалерами високої якості та провели багато інших ремонтних робіт. Програма реконструкції була масштабна, але її припинили того ж року, тому не все з запланованого завершили. Проте завдяки цій реставрації збереглися чорно-білі фотографії 1934 р. інтер'єрів колишнього особняка Семена Могилевцева (іл. 5, 6) (див. іл. 1), які містять цінну інформацію щодо авторського оздоблення з застосуванням художньої орнаментики.

Під час нацистської окупації особняк зазнав значних пошкоджень, що призвело до повної втрати однієї зали. За усною інформацією від людей, які ще пам'ятали її зовнішній вигляд, – зала була виконана в японському стилі. Усунення пошкоджень і перепланування будівлі відбулося вже у 1948 р. Головним управлінням спеціального будівництва (Головспецбудом) [3].



Іл. 5. Інтер'єри будинку по вул. Карла Лібкнехта (Шовковичній), 17. Мавританська зала. Світлина 1934 р. [6]



Іл. 6. Інтер'єри будинку по вул. Карла Лібкнехта (Шовковичній), 17. Їдальня. Двері й частина стіни. Світлина 1934 р. [6]

У 1980-х та 1990-х рр. за участі Інституту «Укрпроектреставрація» проведено значну роботу з реконструкції та реставрації будинку. Віднайдено втрачені деталі стінопису, різьблення, ліпнини. Збереглося декілька фотографій 1982 р. [6], за якими також можна проаналізувати стан збереженості настінного живопису: в Мавританській залі та в їдальні настінний живопис повністю перекритий, під час реставрації вдалося знайти рештки орнаментів, які раніше були на стінах. Орнаменти гранатових стін їдальні повністю реконструйовано. В Мавританській залі орнаменти частково розкриті з-під пізніх шарів перемальовувань.

У 1990-х роках фінансування робіт припинено, споруда перебувала в занепаді [6, арк. 14–17].

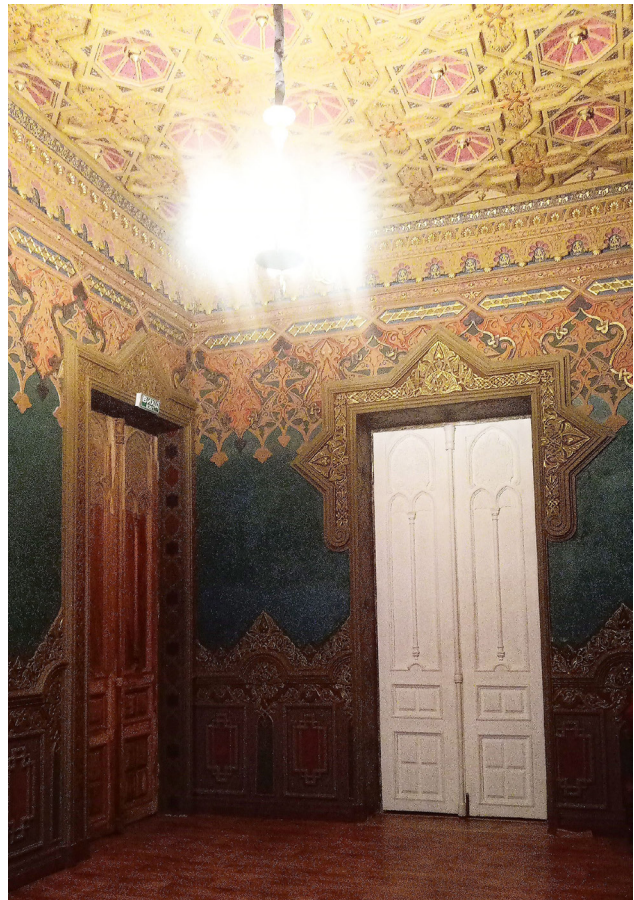
З 2009 р., з того часу як будівля стала філією Національного музею «Київська картина галерея», реставраційні роботи відновили і їх виконують досі. Триває відновлення інтер'єрів, в одному з яких у 2016 році відтворено розпис різьбленого декору гіпсової ліпнини. В Мавританській кімнаті провели тонування з підібраним кольором до кожного елемента гіпсової ліпнини фризу та нижньої частини стін, що також обрамлені декором ліпнини.

Підбирали колір тонувань, аналізуючи збережені елементи розпису та вивчаючи тон кольору за історичними чорно-білими фотографіями.

У процесі нинішньої реставрації, яку проводять автори статті, в Гранатовій залі (їдальні) було виявлено нашарування декількох художніх реконструкцій минулих років – стіни гранатового кольору й зображення фруктових гірлянд. Оскільки стіни тоновані по всій площині в один колір гранатового відтінку та за своєю живописною композицією мають лише орнаменти на верхній частині, цінні збережені елементи були віднайдені минулими реставраторами саме на верхніх орнаментах із зображенням фруктів. Наразі можна помітити крихітні збережені ділянки, які оточені реставраційними тонуваннями та реконструкцією зображення. Живописні відновлення цих орнаментів налічують не менше двох, у деяких місцях трьох шарів реставраційних тонувань, виконаних у різні роки. Отже, з'явилася можливість проаналізувати збереженість первинних розписів і водночас більш пізніх реконструйованих елементів зображень. Також став у пригоді аналіз історичних фотографій та їх порівняння



Іл. 7. Інтер'єри Мистецького центру
«Шоколадний будинок». Їдальня / Гранатова зала.
[Світлина автора 2024 р.]



Іл. 8. Інтер'єри Мистецького центру
«Шоколадний будинок». Мавританська зала.
[Світлина автора 2024 р.]

з сучасним виглядом стін (іл. 7, 8) (див. іл. 2, 6). Живопис, виконаний олійними фарбами, потребує постійного нагляду й консерваційної підтримки.

Неодноразово за останні роки в різних залах будівлі виконувалися реставраційні втручання, тому під час реставраційних досліджень, які автор статті проводить у наш час, можна побачити, що фарба у багатьох місцях має кілька шарів перемалювання. Наразі в деяких частинах гіпсової ліпнини фарбовий шар не розкритий задля збереженості цілісної форми самого декору.

Архівні документи дають більш чітку періодизацію змін, що відбувалися в будівлі. З'ясовано, що не всі зали, на жаль, мають первинний вигляд. З дев'яти зал другого поверху збереглося шість. Інші мали частково або повністю втрачений декор, тому були повністю відновлені.

Проаналізувавши всі зібрані матеріали та дослідивши реставраційні роботи різних періодів, можна впевнено підтвердити наявність у деяких залах первинного настінного живопису. Реконструкція декору, – і проведена раніше, і та, що виконується нині, – відтворює естетику первинного вигляду, при цьому ділянки оригінального декору зберігаються недоторканими (це стосується фрагментів орнаменту настінного живопису). Фарбовий шар на гіпсовій ліпнині такої чіткої збереженості не має, але відтворення кольору донині відбувається за аналізом збережених відкритих частинок або шляхом вивчення орнаментики за історичними фотографіями (див. іл. 1, 5, 6, 7).

Результати дослідження дають краще розуміння методології нинішніх реставраційних робіт

та вказівок для реконструкції окремих елементів кольору й малюнку орнаментів інтер'єрів збережених залів особняка, що дозволяє виконувати їх відтворення в максимально наближеному до первинного вигляді.

Висновки й перспективи використання результатів дослідження. Різноманітні дані, як історико-документальні, так і отримані завдяки порівняльному аналізу нинішнього стану з архівними фотографіями, а також завдяки безпосередньому візуальному огляду під час реставраційних робіт, що здійснюються автором, дали можливість більш точно оцінити стан збереження автентичних частин декору «Шоколадного будинку». Рельєфні декоративні елементи гіпсової ліпнини та дерев'яні частини, наявні у внутрішньому художньому оздобленні, мають найбільш збережений первинний вигляд. Стосовно настінного живопису й кольору на гіпсовій ліпнині встановлено, що ці частини збереглися набагато менше й лише у декількох залах можна побачити відкриті елементи, знайдені попередніми реставраторами під багат шаровими перемальовуваннями.

Дослідження дало змогу розкрити інформацію про зміни первинного вигляду внутрішнього декору «Шоколадного будинку» з часів будівництва, що є важливим як для істориків, так і для реставраторів. Проте для уточнення питань автентичності залишків поліхромного розпису необхідні більш ретельні стратиграфічні розвідки та дослідження фарбових матеріалів живописного декору.

Список використаних джерел

1. Звід пам'яток історії та культури України : енциклопед. вид. : у 28 т. Київ. Кн. 1. Ч. 3 : С – Я / відп. ред. П. Тронько. Київ : Голов. ред. Зводу пам'яток історії та культури при вид-ві «Українська енциклопедія» ім. М.П. Бажана ; Інститут історії України НАН України, 2021. С. 1217–2197.
2. Друг О., Малаков Д. Особняки Києва. Київ : Кий, 2004. 823 с. : іл.
3. Національний музей «Київська картинна галерея» : [буклет] / Мистецький центр «Шоколадний будинок» ; авт. проєкту Ю. Вакулєнко, авт.-упоряд. О. Корусь. Київ, 2019. 15 с.
4. Мокроусова О. Інтер'єри «шоколадного будиночка»: нові знахідки і атрибуції. *Пам'ятки України*. 2012. № 4. С. 2–15.
5. Деримука Є. Вплив реконструкції на збереженість пам'ятки архітектури та образотворчого мистецтва – «Шоколадний будинок». *Сьомі Платонівські читання : пам'яті акад. Платона Білецького (1922–1998), присвячені 60-річчю кафедри ТІМ і 50-річчю кафедри техніки і реставрації творів мистецтва НАОМА : тези доп. Міжнар. наук. конф., Київ, 2019*. Київ : Вид-во Людмила, 2020. С. 22–23.
6. Архітектурно-проектна майстерня «Реставратор». Науково-дослідні роботи // Архів Національного музею «Київська картинна галерея». Т. 1. Кн. 5 «Історична довідка». Шифр 747-2018-ІД. 28 арк.
7. Спецоб'єкт СМ УССР – 1901 г. ул. Карла Либкнехта, 17 в г. Киеве. Т. 1 Историческая справка / отв. исполн. А. М. Шамраева Киев, 1983. 12 с.

References

1. Tronko, P. (Vidp. red.). (2021). *Zvid pamiatok istorii ta kultury Ukrainy* [The Code of Historical and Cultural Monuments of Ukraine] [Entsyklopedychne vydannia]: Kyiv. T. 1. Ch. 3 : S – Ya. Holovna redaktsiia Zvodu pamiatok istorii ta kultury pry vyd-vi "Ukrainska entsyklopediia" im. M.P. Bazhana ; Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy [in Ukrainian].
2. Drug O., & Malakov D. (2004). *Osobnyaky Kyieva* [Mansions of Kyiv]. Kyu [in Ukrainian].

3. Vakulenko, Yu. (Avt. proiektu) & Korus, O. (Avtor-uporiad.). (2019). *Natsionalnyi muzei «Kyivska kartynna halereia»* [Art Center “Chocolate House”] [Buklet]. [in Ukrainian].
4. Mokrousova, O. (2012). Interiery «shokoladnoho budynochka»: novi znakhidky i atrybutsii [Interiors of the “chocolate house”: new finds and attributions]. *Pamiatky Ukrainy* [Sights of Ukraine], 4, 2–15 [in Ukrainian].
5. Derymuka, Ye. (2020). Vplyv rekonstruktsii na zberezhenist pamiatky arkhitektury ta obrazotvorchoho mystetstva – «Shokoladniy budynok» [The influence of reconstruction on the preservation of the monument of architecture and fine art – “Chocolate House”]. *Somi Platonivski chytannia : pamiati akademika Platona Biletskoho (1922–1998), prysviacheni 60-richchiu kafedry TIM i 50-richchiu kafedry tekhniki i restavratsii tvoriv mystetstva NAOMA : tezy dopovidi Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii, Kyiv, 2019* [Seven Platonic readings: in memory of Acad. Platon Biletskyi (1922–1998), dedicated to the 60th anniversary of the TIM Department and the 50th anniversary of the Department of Techniques and Restoration of Works of Art of NAOM: theses add. International of science conference, Kyiv, 2019.] (22–23) [in Ukrainian].
6. Arkhitekturno-proektna maisternia «Restavrador», (2018). Naukovo-doslidni roboty [Research works] (T. 1. Kn. 5 «Istorychna dovidka». Shyfr 747-2018-ID, 28 ark.), Arkhiv Natsionalnoho muzeiu «Kyivska kartynna halereia» [Archive of National Museum “Kyiv Art Gallery”], Kyiv, Ukraina [in Ukrainian].
7. Shamraeva, A. M. (1983) (Otv. ispoln.). *Spetsob'ekt SM USSR – 1901 g. ul. Karla Libknehta, 17 v g. Kieve. T. 1 Istoricheskaya spravka* [Special object of the SM of the Ukrainian SSR – 1901 st. Karl Liebknecht, 17 in Kyiv. Volume. 1 Historical background] [in Russian].

Подано до редакції 29.02.2024



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-1-8>

УДК 76:655.533](477)195/199”

ORCID ID: 0000-0001-5934-2943

ORCID ID: 0000-0001-9566-9329

Ольга Лагутенко

*докторка мистецтвознавства, професорка
факультету теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
olga.lagutenko@naoma.edu.ua*

Катерина Платонова

*здобувачка вищої освіти другого
(магістерського) рівня
факультету теорії та
історії мистецтва
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
kateryna.platonova@naoma.edu.ua*

ІЛЮСТРАЦІЇ ДО «ЛІСОВОЇ ПІСНІ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ В УКРАЇНСЬКІЙ КНИЖКОВІЙ ГРАФІЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Анотація. *Метою цієї статті* стало вивчення, дослідження та висвітлення унікального доробку української книжкової графіки другої половини XX ст. – ілюстрацій до драми-феєрії «Лісова пісня» української письменниці та культурної діячки Лесі Українки, а також чинників, які вплинули на формування та подальший розвиток української графіки. У процесі дослідження було використано такі **методи**: мистецтвознавчий аналіз, системний підхід, історичний аналіз, комплексний аналіз, біографічний аналіз та метод узагальнення. Отримані **результати**: на основі використаних методів досліджено біографічні, історичні та мистецтвознавчі чинники, які вплинули на унікальну художню інтерпретацію українськими митцями драми-феєрії «Лісова пісня» у другій половині XX століття. **Висновки.** Було проаналізовано ілюстрації українських митців, створені у другій половині XX ст. до драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки. У 1970-х роках ліногравюра Н. Лопухової посіла важливе місце у розвитку книжкової графіки, адже мисткиня використала ліричну інтерпретацію зображення природи та героїні завдяки лінії. М. Левицький, техніці якого властива схематичність та площинність, виконав один з найперших образів самотнього Лукаша, де звернувся до особистості героя як індивіда. Майже двадцять років по тому внутрішній стан героїв та зміну сюжету С. Караффа-Корбут трактувала відтінками фарб і маленькими коливаннями ліній.

Ключові слова: українська графіка XX століття, книжкова графіка, М. Левицький, С. Караффа-Корбут, Н. Лопухова, ілюстрації до драми-феєрії «Лісова пісня».

Olha Lahutenko

*PHD in Art Studies, professor
Department of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
olga.lagutenko@naoma.edu.ua*

Kateryna Platonova

*student of the second year of the master's degree
Department of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
kateryna.platonova@naoma.edu.ua*

ILLUSTRATIONS TO THE “FOREST SONG” BY LESYA UKRAINKA IN UKRAINIAN BOOK GRAPHICS OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY

Abstract. *The purpose of this article* is to study, research and highlight the unique works of Ukrainian book graphics of the 20th century, which illustrated the work of the Ukrainian poetess Lesya Ukrainka, the drama

extravaganza "Forest Song", as well as the factors that influenced the formation and further development of Ukrainian graphics. During the research, the following *research methods* were used: art analysis, systematic approach, historical analysis, complex analysis, biographical analysis and generalization method. *The obtained results*, on the basis of the methods mentioned above, the biographical, historical and art history factors that influenced the unique artistic interpretation of the drama extravaganza "Forest Song" by Ukrainian artists in the second half of the 20th century were investigated.

The study analysed the illustrations by Ukrainian artists created in the second half of the twentieth century for the drama-extravaganza "The Forest Song" by Lesia Ukrainka. In the 1970s, Lopukhova's linocuts took an important place in the development of book graphics, as the artist used a lyrical interpretation of the image of nature and the heroine through the line. Myron Levytskyi, whose technique is characterised by schematic and flatness, created one of the first single images of Lukasz, addressing the character's personality as an individual. Almost 20 years later, Sofia Karaffa-Korbut interpreted the inner state of the characters and the change of the plot with hints of colour and small fluctuations of lines.

Key words: Ukrainian graphics of the 20th century, book graphics, M. Levytskyi, S. Karaffa-Korbut, N. Lopukhova, illustrations for the extravaganza drama «Forest Song».

Постановка проблеми. Українські митці звертались до творчості письменниці Лесі Українки одразу після перших публікацій її творів, особливо важливими були ювілейні дати. Але саме друга половина ХХ ст. стала найбагатшою з точки зору ілюстрацій, де драма-феєрія «Лісова пісня» посідає чільне місце. Чимало талановитих митців намагались неординарно підійти до інтерпретації магичної і таємничої історії про ліс Волині та його міфічних мешканців. Ілюстраціям книжкових видань драми-феєрії у різні часи присвятили свої труди відомі митці, зокрема О. Сахновська, І. Їжакевич, М. Левицький, Н. Лопухова, С. Караффа-Корбут, М. Деревус, В. Перевальський, В. Касіян, В. Василенко та М. Старовойт. Художнє оформлення «Лісової пісні» приурочували до ювілеїв поетеси у 1970-х та 1996-му роках. Але доступні літературні джерела висвітлюють книжкову графіку другої половини ХХ ст. до твору «Лісова пісня» не повною мірою.

Актуальність дослідження. Оскільки сьогодні ми маємо недостатньо даних про розвиток української книжкової графіки другої половини ХХ ст. саме в контексті розгляду ілюстрацій до драми-феєрії "Лісова пісня", кожна наукова розвідка з цієї тематики покликана розширити і структурувати відомості, які вдається віднайти.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Історія формування та розвитку української книжкової графіки неодноразово ставала предметом дослідження для мистецтвознавців. Саме створенню ілюстрацій через аналітичне вивчення особливостей літературного твору присвячено роботи Л. Владича [1] та А. Шпакова [2]. Варто відзначити дослідження про М. Левицького [3] та Н. Лопухову [4], де висвітлено чимало деталей, що дозволяють ознайомитись з життєвим та творчим шляхом графіків й факторами їх професійного формування.

В умовах збройної агресії неможливо повністю вивчити всі наукові публікації, присвячені життю львівської майстрині С. Караффи-Корбут, проте електронний ресурс під назвою «Мавка, що тягнеться до сонця» авторства Ю. Овсяника [5] та стаття В. Стасенко «Універсальне та індивідуальне в методі побудови національно ідентифікованих констант графіки Софії Караффи-Корбут» [6] надали стислу інформацію щодо її творчості та біографічних відомостей.

За результатами наукових досліджень О. Лагутенко [7] у контексті культурно-світового процесу розглянуто історію українського графічного мистецтва, визначено західноєвропейські тенденції та національні особливості розвитку найкращих митців української графіки.

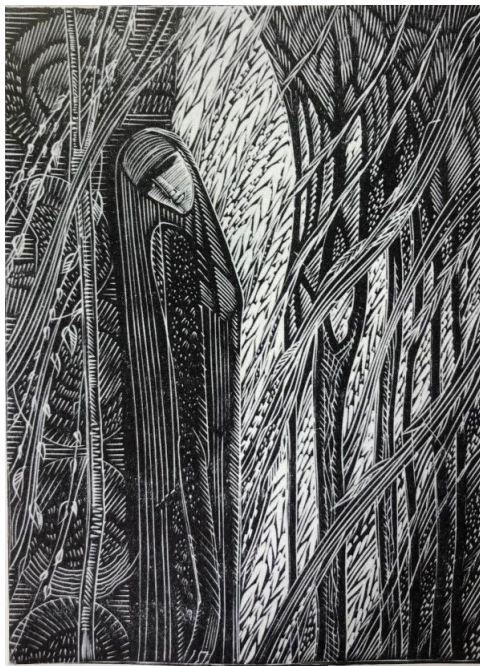
Метою дослідження є аналіз ілюстрацій до драми-феєрії «Лісова пісня», створених українськими митцями в другій половині ХХ ст. та приурочених до ювілеїв Лесі Українки.

Виклад основного матеріалу. Українська книжкова графіка переживала різні періоди свого розвитку, на що безпосередньо впливали різноманітні чинники, але саме історичний контекст, політична ситуація, мистецька школа, життєвий шлях, географічний аспект та напрям творчості завжди були домінуючими. Вони не лише сприяли розвитку українського мистецтва в контексті графіки, а й вирізняли унікальність митця, підкреслювали його індивідуальну манеру та інтерпретацію.

Варто зазначити, що роботи до першого ілюстрованого видання драми-феєрії було виконано О. Сахновською (1902–1958) у 1930 році. І. Їжакевич (1864–1962) звернувся до «Лісової пісні» у 1937 році. М. Деревус (1904–1997) у 1950-му, В. Касіян (1896–1976) у 1953 році, а В. Перевальський (1938 р. н.) у 1984–1986 роках також звертався до ілюстрування драми-феєрії.

Проте важливим для розгляду і дослідження є період від 1970-х років, коли митці звернули увагу на дитячу книжкову графіку, яка в результаті отримала величезний поштовх до розвитку. Саме у 1970 році, з нагоди святкування 100-річчя від дня народження Лесі Українки, мисткиня Надія Лопухова (1928–2014), яка значну частину свого життя присвятила художньому оформленню дитячої книжки, створила лінорити до «Лісової пісні» [4]. Її ілюстрації, сповнені ліричного зображення природи як безпосереднього героя казки, а персонажі ніби літають у нескінченному просторі ліній, які нагадують то колосся пшениці, то гілля верби.

Зображення Мавки – експресивне (іл. 1), лінія не лише формує образ, а й створює тло, хоча пейзаж як такий у роботі відсутній. Побачити деталі реального лісу, який намагалися зобразити інші художники-ілюстратори, неможливо, але виникає чітке розуміння, що перебуваєш у якомусь містичному й загадковому світі. Образ головної героїні подано ліричним, її волосся більше схоже на сплетені квіти й трави. Характерно, що у зображенні Мавки відсутні яскраві портретні риси, зате чітко окреслено античний профіль героїні, який найперше помічає глядач.



Іл. 1. Н. Лопухова. Мавка перетворюється на вербу. Техніка ліногравюри. 1970. [8]

Лінорити Н. Лопухової пронизані мелодійністю, яка у деяких сценах набуває трагічності чи драматизму. Використовуючи лінію як засіб виразності, авторка дозволяє глядачеві поринути у світ казкового. За її задумом природа є чи не

головним героєм твору, для цього вона декілька років подорожувала місцевістю, про яку писала Леся Українка і збирала необхідну інформацію.

Отже, ілюстрації Н. Лопухової стали невід’ємною частиною спадщини книжкової графіки ХХ століття, присвяченої шедевр української літератури – драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки. Спочатку були створені офорти на тематику поеми, але пізніше мисткиня звернулась до техніки ліногравюри, аби якнайкраще передати ефект. Творча інтерпретація художниці подарувала глядачеві не лише образи та розуміння психології героїв казки, а й передала чарівну атмосферу містичного лісу, якою так надихалась Лариса Петрівна Косач. Творчістю Лесі Українки художниця захоплювалася з дитинства, тому, використовуючи набуті навички в ілюструванні дитячої та дошкільної літератури, майстриня доступно та емоційно трактувала образи персонажів.

Наприкінці 1970-х до ілюстрування драми-феєрії Лесі Українки звернувся поза межами України відомий художник Мирон Левицький (1913–1993). Життєвий шлях майстра був сповнений незвичайних подій: народжений у Львові, він розписував собори та храми в Австралії, Іспанії, Португалії, Франції. Після Другої світової війни художник емігрував до Канади, бо не мав ані найменшого бажання миритися з радянською владою. Два роки провів у Парижі, де виставляв свої роботи, надихався творчістю Поля Сезанна, Пабло Пікассо, Анрі Тулуз-Лотрека і набував оригінальної техніки, яка втілювалася в ліноритах до «Лісової пісні», створених у 1977–1978 роках.

Зображення Лукаша (1978) – чи не найперший приклад самотнього чоловічого образу в ілюстраціях до драми-феєрії (іл. 2), оскільки до цього часу постать Лукаша з’являлася лише в сюжетному контексті. Лінорит М. Левицького – приклад звернення художника саме до особистості Лукаша. В роботах практично відсутня живописність – автор не акцентує на деталях зовнішності, проте наголошує на психологічному стані героя. За допомогою експресивної лінії ілюстратору вдається передати цільний і чуттєвий образ.

Можна стверджувати, що перед глядачем постає не стільки портрет одного з персонажів казки, з його зовнішністю та поведінкою, а радше психологічний образ, який передає характер. Постать Лукаша виглядає трохи архаїчною, у трактуванні рис обличчя відчуваються нотки іконописного мистецтва, що пов’язано з творчим шляхом митця і досвідом розпису соборів.



Іл. 2. М. Левицький. Лукаш. Техніка лінориту. 1978. [10]



Іл. 3. М. Левицький. Сюжет знайомства Лукаша та Мавки. Техніка лінориту. 1978. [10]

Композиція проста й лаконічна, пейзаж подано як лейтмотив або він відсутній взагалі. Характер зображення площинний, немає ані натяку на об'ємне моделювання штрихом, ані світлотіні – лише маленький елемент під ногами юнака може трактуватись як земля.

Наступна ілюстрація – до першої дії драми-феєрії, коли Лукаш вперше знайомиться з Мавкою (іл. 3). Цей сюжет присутній майже в усіх роботах українських графіків-ілюстраторів, адже в композиції самої історії він слугує зав'язкою. Схематичність та площинність, які властиві творчості М. Левицького, проявляються і в цій роботі. Цікаве трактування образу Мавки, яка нагадує палеолітичну Венеру з широкими стегнами – прямий натяк автора на архаїчність.

Інтерпретація героїв «Лісової пісні» М. Левицьким неординарна та незаангажована, а унікальний погляд митця додає новизни та самобутності у світ книжкової ілюстрації до драми-феєрії. Елементи архаїки, стилізації та декоративності, площинності й умовності пронизують роботи автора. Життєвий шлях М. Левицького сформував унікальну творчу манеру художника, графіка, іконописця та монументаліста.

До ілюстрування творів Лесі Українки неодноразово зверталася відома представниця львівської мистецької школи Софія Караффа-Корбут. Ще в 1960–1970-х роках вона, співпрацюючи з видавництвом «Веселка», проілюструвала літературні твори українських письменників,

серед яких були поеми Лесі Українки – «Роберт Брюс – король шотландський», «Давня казка» та «Віла-посестра». Проте активну роботу художниця провела над ілюстраціями до драми-феєрії впродовж 1990–1994 роках, адже в той час наближався ювілей – 125-річчя від дня народження письменниці. Серію робіт експонували у Львівському національному літературно-меморіальному музеї Івана Франка в 1996 р., проте саме ілюстроване видання С. Караффа-Корбут не побачила – художниця померла в листопаді 1996-го. Символічно, адже Леся Українка також не побачила перше видання своєї «Лісової пісні».

Усього С. Караффа-Корбут створила 36 ілюстрацій, які були повністю видані вже після смерті художниці. У 2007 р. видавництво «Веселка» друкує драму-феєрію з роботами мисткині. Свого часу С. Караффа-Корбут працювала у галузі декоративно-прикладного мистецтва і це дало їй можливість добре відчувати фактуру матеріалу. Роботи виконано різким контуром, з використанням індивідуальної експресивної манери рисунка. Зображення виглядають площинними, але через ніжний колорит ця особливість нівелюється. Ілюстрації декоративні та орнаментальні, що лише підтверджує особливість техніки самої майстрині.

На обкладинці зображені Лукаш та Мавка, які горнуться одне до одного (іл. 4). Назву твору та ім'я поетеси вдало вписано в композицію, шрифт поєднується з усіма елементами ілюстрації та



Іл. 4. С. Караффа-Корбут. Обкладинка видання.
Техніка лінориту. 1994–1996. [9]

нагадує викарбувані на дереві слова. Нижня літера «Л» є цільним продовженням образу лісу, який створює художник. Образ Мавки інтерпретовано досить оригінально: головна героїня відрізняється кольором шкіри від хлопця – зеленкувато-синій відтінок добре контрастує з вохристо-бежевим і підкреслює фентезійно-лісове походження героїні. У такий спосіб обкладинка занурює читача у дивовижну історію міфічного і людського світів.

Закохану пару оточують орнаментальні мотиви гілок, травинок, а у деяких лініях вбачається зображення птаха, що співає. У своїй творчості С. Караффа-Корбут близька до фольклорно-декоративної течії, адже вона неодноразово зверталася до основ народного мистецтва. Отже, зображення українського народного орнаменту є органічним для художниці і вона використовує його в усіх

ілюстраціях до драми-феєрії. Проте увагу художниці насамперед привертає інтелектуальна та емоційна основа твору. Образи Лукаша і Мавки – ліричні, характер та почуття головних героїв передаються поглядами героїв, пластикою їхніх рухів, і навіть чуттєвим розвіванням волосся від вітру.

Колорит ілюстрацій змінюється з розвитком подій. Ілюстрації до першої дії виконано у світлих рожево-зеленкуватих відтінках, далі зображення стають насиченішими та темнішими, що надає оповіді трагізму. В роботах до третьої дії помітні прозорі фарби, які передають почуття Лукаша і Мавки.

Ілюстрації С. Караффи-Корбут становлять унікальний доробок української книжкової графіки кінця ХХ століття. Вплив декоративно-прикладного мистецтва, а саме кераміки, відобразився на площинній, декоративно-орнаментальній техніці авторки. Нижній колорит доповнює образи та сюжети твору, переносить читача до волинського лісу і знайомить з героями казки.

Отже, нами досліджено та проаналізовано ілюстрації до «Лісової пісні», створені українськими митцями у другій половині ХХ століття. Усі художники, які ілюстрували цю драму-феєрію, внесли щось своє для розуміння світу, створеного Лесею Українкою. У 70-х роках лінорити Н. Лопухової посіли важливе місце у розвитку книжкової графіки, адже мисткиня використала лінію для ліричної інтерпретації зображення природи та героїні. М. Левицький, техніці якого властива схематичність та площинність, виконав один з найперших образів самотнього Лукаша, звернувшись до особистості героя як до індивіда. Майже 20 років по тому внутрішній стан героїв та зміну сюжету С. Караффа-Корбут трактувала відтінками фарб і маленькими коливаннями ліній. Дане дослідження зосереджується саме на українській книжковій графіці ХХ століття і не відображає повного спектру ілюстрацій до «Лісової пісні» у світовій графіці, зокрема Польщі, а також не розглядає ілюстрації, створені у ХХІ столітті. Це – перспектива подальшого вивчення та аналізу.

Список використаних джерел

1. Владич Л. Мовою графіки. Київ : Мистецтво, 1967. 248 с.
2. Шпаков А. Художник і книга. Київ : Мистецтво, 1973. 253 с.
3. Даревич Д. Мирон Левицький. Торонто : Українська спілка образотворчих мистців, 1985.
4. Димитрова Л. І. Надія Лопухова. Київ : Мистецтво, 1981. 110 с.
5. Овсяник Ю. Мавка, що тягнеться до сонця. ZBRUC. URL: <https://zbruc.eu/node/40605> Дата публікації: 23.08.2015 (дата звернення: 01.01.2024).
6. Стасенко В. В. Універсальне та індивідуальне в методі побудови національно ідентифікованих констант графіки Софії Караффи-Корбут. *Образотворче мистецтво*. 2014. № 3. С. 91–98.
7. Лагутенко О. Українська графіка ХХ століття : навч. посіб. Київ : Грані-Т, 2011. 184 с. : іл.

8. Українка Л. Лісова пісня: драма-феєрія в 3 діях / іл. Н. Лопухової. Київ : Дніпро, 1970. 128 с. : іл.
9. Українка Л. Лісова пісня: драма-феєрія в 3 діях / іл. С. Караффи-Корбут. Львів : Місіонер, 2000. 134 с. : іл.
10. Шевелева М. Мирон Левицький – художник, закоханий в Україну. *Український інтерес*. URL: <https://uain.press/blogs/1093306-1093306> Дата публікації: 14.10.23 (дата звернення 18.04.2024)

References

1. Vladych, L. (1967). *Movoiu hrafiky* [In the language of graphics]. Mystetstvo [in Ukrainian].
2. Shpakov, A. (1973). *Khudozhnyk i knyha* [The artist and the book]. Mystetstvo [in Ukrainian].
3. Darevych, D. (1985). *Myron Levytskyi* [Myron Levitskyi]. Ukrainska spilka obrazotvorchykh mysttsiv [in Ukrainian].
4. Dymytrova, L. I. (1981). *Nadiia Lopukhova* [Nadia Lopukhova]. Mystetstvo [in Ukrainian].
5. Ovsianyk, Yu. (2015, Serpen 23). Mavka, shcho tiahnetsia do sontsia [Mavka reaching for the sun]. *ZBRUC*. <https://zbruc.eu/node/40605> [in Ukrainian].
6. Stasenko, V.V. (2014). Universalne ta indyvidualne v metodi pobudovy natsionalno identyfikovanykh konstant hrafiky Sofii Karaffi-Korbut [Universal and individual in the method of constructing nationally identified graphic constants by Sofia Karaffa-Korbut]. *Obrazotvorche mystetstvo* [Fine Arts], 3, 91–98 [in Ukrainian].
7. Lahutenko, O. (2011). *Ukrainska hrafika XX stolittia: navchalnyi posibnyk* [Ukrainian graphics of the 20th century: a study guide] [Navchalnyi posibnyk]. Hrani-T [in Ukrainian].
8. Ukrainka, L. (1970). *Lisova pisnia: drama-feieriia v 3 diakh* [The forest song: drama extravaganza in 3 acts] (N. Lopukhova, Il.). Dnipro [in Ukrainian].
9. Ukrainka, L. (2000). *Lisova pisnia: drama-feieriia v 3 diakh* [The forest song: drama extravaganza in 3 acts] (S. Karaffa-Korbut, Il.). Misioner [in Ukrainian].
10. Shevelieva M. Myron Levytskyi – khudozhnyk, zakokhanyi v Ukrainu [Myron Levitskyi is an artist in love with Ukraine]. (2023, October 14) *Ukrainskyi interes* [Ukrainian interest]. <https://uain.press/blogs/1093306-1093306> [in Ukrainian].

Подано до редакції 07.03.2024



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-1-9>

УДК 655.533

ORCID: 0000-0002-6303-051X

Валерія Пітеніна

докторка філософії,

старша викладачка

Національна академія образотворчого

мистецтва і архітектури

valeriia.pitenina@naoma.edu.ua

ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ ОФОРМЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ КАЗОК ГАНСА ХРИСТИЯНА АНДЕРСЕНА 1873 РОКУ З ІЛЮСТРАЦІЯМИ МИКОЛИ МУРАШКА

Анотація. *Метою* цієї статті є аналіз історичних відомостей щодо створення першого українськомовного видання казок Ганса Християна Андерсена в 1873 р. та визначення особливостей його ілюстрування. **Методи дослідження.** В основу дослідження покладено історіографічний метод, доповнений порівняльним та художньо-стилістичним аналізом творів мистецтва. **Результати.** Перше видання Андерсена українською мовою створювалось у співавторстві перекладача Михайла Старицького й ілюстратора Миколи Мурашка та мало експериментальний характер. Видання розв'язувало не лише проблему перекладу казок, а й ставило питання значно складнішого характеру – інтерпретація змісту й світогляду казок Андерсена для українського читача XIX століття. Це виявилось в характері ілюстрування і викликало потребу поєднання різних стилістичних засобів та прийомів. М. Мурашко у своїх малюнках частково переносить події казок на терени України і доповнює текст власними деталями та тлумаченнями, а частково – віддає перевагу традиційним для казки фантастичним атрибутам. Можна припустити, що така двозначність викликана декількома факторами: історичним контекстом (частковою цензурою і підйомом національного руху), впливом тогочасної драматургії та просвітницькими завданнями, які ставили перед собою автори. **Висновки.** Казки Андерсена (1873 р., переклад М. Старицького, ілюстрації М. Мурашка) є прикладом інтерпретації світової літературної спадщини для українськомовних читачів XIX століття. Ілюстрації М. Мурашка переносили події казок на терени України, завдяки чому текст ставав ближчим до тогочасного читача, але водночас зберігав традиційні фантастичні атрибути казки. До 1914 р. це видання залишалося єдиним виданням казок Андерсена українською мовою. Ілюстрації М. Мурашка пізніше не перевидавали, а його художні прийоми стали застарілими й були замінені іншими концепціями. Проте ця книга посідає важливе місце в історії української ілюстрації та літературного перекладу.

Ключові слова: Андерсен, дитяча книга, ілюстрація, інтерпретація, Мурашко, графіка, українське мистецтво.

Valeriia Pitenina

PhD,

Senior Lecturer at the National Academy

of Fine Arts and Architecture

valeriia.pitenina@naoma.edu.ua

ORIGIN AND DESIGN FEATURES OF THE UKRAINIAN TRANSLATION OF HANS CHRISTIAN ANDERSEN'S 1873 FAIRY TALES WITH ILLUSTRATIONS BY MYKOLA MURASHKO

Abstract. The aim of this article is to analyze historical information regarding the creation of the first Ukrainian-language edition of Andersen's fairy tales in 1873 and to determine the features of its illustration. **Research methods.** The research is based on the historiographic method, supplemented by comparative and artistic-stylistic analysis of artworks. **Results.** The first Ukrainian-language edition of Andersen's fairy tales was created through the collaboration of the translator (Starytsky) and the illustrator (Murashko), and it has an experimental character. The publication addressed not only the issue of translating the tales but also the more complex matter of interpreting the content and worldview of Andersen's tales for the Ukrainian readers of the 19th century. This was reflected in the nature of its illustration, prompting the need for a combination of different stylistic means and techniques. Murashko, in some of his drawings, transports the events of the tales to the Ukrainian landscapes, supplementing the text with

his own details and interpretations. In other illustrations, he gives preference to the traditional fantastical attributes of the tales. It can be assumed that such ambivalence was influenced by several factors: the historical context (partially under censorship and amidst the rise of the national movement), the influence of contemporary drama, and the educational tasks set by the authors. **Conclusions.** Andersen's fairy tales (1973, translated by M. Starytsky, illustrated by M. Murashko) serve as an example of the interpretation of the world literary heritage for Ukrainian-speaking readers of the 19th century. Murashko's illustrations transport the events of the tales to the Ukrainian landscapes, making the text closer to the reader, while also preserving the traditional fantastical attributes of the tales. Until 1914, this edition remained the only Ukrainian-language edition of Andersen's fairy tales. Murashko's illustrations were not reissued, and his artistic techniques became outdated and were replaced by other concepts. Nevertheless, this book occupies an important place in the history of Ukrainian illustration and literary translation.

Key words: Andersen, children's book, illustration, interpretation, Murashko, graphics, Ukrainian art.

Постановка проблеми. Казки Ганса Християна Андерсена є одним з феноменів світової дитячої літератури. Створені в Данії та глибоко вкорінені в культуру та побут північної Європи, вони були перекладені на всі європейські мови. Казки Андерсена мають багатшаровий характер і дають можливості для численних інтерпретацій: від історично-соціальних до психологічних. Вони дозволяють розглядати сюжети з різною мірою узагальнення – від побутово-індивідуального до біблійного та загальнолюдського контекстів. Завдяки цим властивостям казки перекладалися на території усієї Європи, що сприяло створенню великої кількості візуальних інтерпретацій в ілюстраціях.

Перші ілюстрації до казок Андерсена українською мовою були створені в Києві 1873 р. художником та педагогом М. Мурашком. Ілюстрації до книги мають специфічні риси – а саме, внесення елементів українського побуту, поєднання побутового та казкового, перенесення місця дії персонажів у інші контексти тощо. Це надає книзі унікальний характер і вимагає дослідження причин стилістичного синкретизму.

Мета статті – аналіз історичних відомостей щодо створення першого українськомовного видання казок Андерсена 1873 р. та визначення особливостей його ілюстрування.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Феноменологічний підхід до ілюстрації як методу інтерпретації тексту базується на концепціях Е. Гусерля та працях Р. Інгардена, які трактували літературний (художній) твір як об'єкт, що усвідомлюється через активну співучасть читача (глядача) [1, 2]. В європейському мистецтвознавстві питання інтерпретації текстів Андерсена досліджується давно і ґрунтовно – в літературному та візуальному аспектах. Водночас розглянуте видання казок Андерсена не досліджувалося з мистецтвознавчого погляду, а досі згадувалося лише як історичний та бібліографічний феномен. Для окреслення загального стану українського видання використовувалися праці Я. Ісаєвича [3],

каталоги збірань дитячої україніки [4, 5]. Також важливими для порівняння були дослідження польської науковиці Є. Огложа [6]. Інформація щодо концепції перекладу базується на листуванні М. Старицького [7]. Аспекти біографії М. Мурашка відображені за його спогадами [8]. До питань ілюстрування творів Андерсена у світовій літературі автор звертався в попередніх доповідях на конференціях [9]

Виклад основного матеріалу. Перше видання казок Андерсена українською з'явилося у 1873 р., за життя письменника. Це був період формування української літератури і початку українського книговидавництва, зокрема дитячого. Ініціювали видання письменник і перекладач М. Старицький, художник М. Мурашко (в бібліографічній анотації фігурує «Стариченко» – псевдонім Старицького) [10]. Перший переклад Андерсена став помітним явищем для літератури, образотворчого мистецтва і книговидавництва. Примірники цієї книги є бібліографічною рідкістю. Зберігаються в одиничному екземплярі в Музеї книги та друкарства України, в Національній бібліотеці ім. М. Грушевського.

Кінець XVIII – перша половина XIX ст. для української мови та літератури є часом лексичного становлення. Першими творами, які закріплюють її лексичний і фразеологічний статус, є поема «Енеїда» (1798), п'єса «Наталка Полтавка» (1838) Івана Котляревського та збірка поезій Тараса Шевченка «Кобзар» (1840). Зі збагаченням та осучасненням мови зростає необхідність у дитячих підручниках і книжках для читання. До того ж 1859 року в Києві, з'являються недільні школи, де навчають грамоті й дітей, і дорослих, відповідно зростає читацька аудиторія. В ці роки виходять українською мовою букварі О. Духновича «Книжица читальная для начинающих» (1847), «Граматка» П. Куліша (1857), «Українська граматка» І. Деркача (1861), «Українська абетка» М. Гатцука (1860), «Букварь Южноруський» Т. Шевченка (1861), «Граматка» та «Читанка» Т. Лубенця (1883).

У Києві в середині XIX ст. працюють старі (Типографія Києво-Печерської Лаври (з 1615 р.) і нові великі друкарні (І. Чоколова, Г. Фронцевича, К. Мілевського) та понад 20 книжкових крамниць, такі як магазини Л. Ідзиківського, М. Оглобліна, Фр. Йогансона, С. Кульженка. Бурхливий процес українського книговидання призупиняється у 1863 році, коли виходить розпорядження міністра внутрішніх справ Російської імперії Петра Валусєва (так званий Валусєвський циркуляр) призупинити видання релігійних, навчальних і освітніх книг, написаних «малоросійською», тобто українською мовою. А вже у 1876 році розпорядженням імператора Російської імперії Олександра II видання творів українською мовою забороняється повністю – так званий Емський указ.

Видання Андерсена потрапляє у часову цезуру, коли художня література українською ще була дозволеною. У 1872 році М. Старицький пише в листі до публіциста й педагога М. Драгоманова: «Минулої зими закінчив переклад казок Андерсена; на перше видання буде тих 32. (Вибрав найкращі.) Якщо книжка піде і буде попит, то можна вибрати ще стільки ж. Тепер вона друкується: здається, вийде досить охайне видання, прикрашене портретом Андерсена та 12 ілюстраціями роботи Мурашка і крім цього багатьма віньєтками. Коштуватиме дорого. Сподіваюся, у грудні вже вийде» [7; 433]. На той час переклади М. Старицького були дуже популярні, серед них переклади Шекспіра, Гоголя, Крилова. Спираючись на попередній досвід, М. Старицький у 1882 році напише: «...про свої книжки можу дати певну статистику. Перекладів з «Байок» Крилова розійшлося 4000, і тепер не можу знайти примірника, щоб знов друкувати; «Різдвяної ночі» розійшлося 4800 книжок, уже четверте видання іде; переклад з Гоголя розійшлося 2500 книжок.» [7; 455] Але вже у 1880-х роках М. Старицький зосередить свої зусилля на створенні театральної трупи і, як перекладач, на адаптації театральних лібрето.

Проілюструвати текст було запрошено М. Мурашка, художня діяльність якого ще тільки починалася. У 1868 р. він почав викладати мистецтво у гімназії в Києві, а вже 1875 року отримує письмову згоду ректора Університету Св. Володимира на заснування приватної рисувальної школи. Відкрита М. Мурашком Київська рисувальна школа проіснує 25 років і стане осередком культурного життя [8]. Але

у 1873 р. робота над казками Андерсена була для художника першим досвідом ілюстрування книги.

Очевидно, що М. Мурашко бачив інші ілюстровані видання Андерсена, але немає згадок, що дозволили б конкретизувати, які саме. Можливо, це було видання 1839 р. з ілюстраціями Г. Остервальда. Або перше видання Андерсена російською з ілюстраціями М. Клодта 1868 року. М. Мурашко подорожував Європою і напевно був знайомий хоча б із одним виданням Г. Х. Андерсена до 1873 р. Для українськомовної літературної спільноти певно були доступними і польськомовні видання Андерсена, перше з яких з'явилося у 1858 р. (Andersen, 1858) і мало вигляд двотомника в цупкому зшитку середнього розміру без ілюстрацій. Але сам факт оригінального ілюстрування Андерсена був достатньо раннім. Як зазначає Ewa Ogłóza: «Перші польські видання казок Андерсена, що виходять з 1859 р., містили ілюстрації видатних іноземних художників – Вільгельма Педерсена, Едварда Дюлака, Кая Нільсена – або анонімні імпортовані ксилографічні відбитки, які були повсюди в той час. Але вже наприкінці XIX століття у Польщі почали домінувати видання казок з оригінальними ілюстраціями» [6; 33]. Це підтверджує важливість і унікальність саме цього, ілюстрованого М. Мурашком, видання.

У книгу, підготовлену М. Старицьким, за його рішенням увійшли казки «Ялинка», «Гречка», «Погане вутятко», «Цалинка», «Циганська голка», «Комірчик», «Кресало», «Нова одежа царська», «Свинар», «Царівна на горошині», «Сновійко», «Закохана пара», «Дівчатко з сірниками», «Пташина пісня», «Соловейко», «Русалка», «Стокрот», «Трояндовий ельф», «Маленький Туку», «Крапля з води», «Льон», «Мати», «Снігова Краля», «Янгол». Перед М. Мурашком стояло завдання не просто проілюструвати, а певним чином проінтерпретувати для маленького українського читача чарівний, але абсолютно незнайомий і малозрозумілий світ Андерсена, який базується на іншій міфології та відрізняється контекстом.

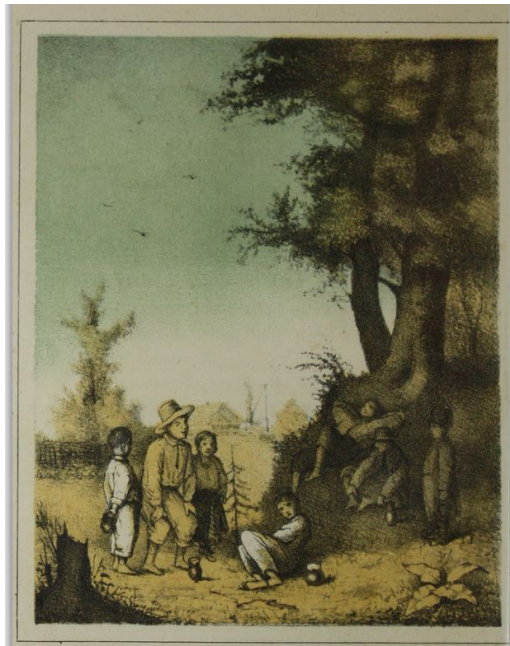
Першим із інтерпретаційних рішень М. Мурашка є вибір казок, які він вирішив ілюструвати, бо художник зробив ілюстрації лише до деяких із них. Книжка відкривається портретом Андерсена, зробленим, вочевидь, із відомих ілюстратору портретів або фотографій. Портрет роботи М. Мурашка найбільше нагадує фотопортрет роботи Franz Hanfstaengl (1860). Г. Х. Андерсен був дуже фотографованою

особою – відомо понад 150 його фотографій, які ставали основою для подальших графічних та живописних портретів. У портреті роботи М. Мурашка ми бачимо майже профільне положення фігури, сумний або задумливий образ самого казкаря – як на фотографії 1860 року.

Але вже перша ілюстрація М. Мурашка викликає у нас, сучасних глядачів, подив. На малюнку до казки «Ялинка» (іл. 1) замість данських красот природи, що їх жваво описує М. Старицький у передмові, ми бачимо дітей на тлі типової української сільської місцини. В тексті казки дія відбувається спочатку в лісі, де зростає ялинка, а потім – у будинку великої заможної родини. Розповідь ведеться від ялинки як живої істоти. Найщасливішим днем її життя стає різдвяна ніч, але подальші події закономірно сумні, аж до

перетворення ялинки на купу гілочок. Діточок же Андерсен описує мінімально, як другорядних дійових осіб, але М. Мурашко змінює акценти. Головні герої його ілюстрації – саме діти, а «засмучена» ялинка лише проглядається поміж ними. Зникають усі атрибути Різдва та ознаки Данії як місця подій. Натомість упізнавані українські хатки й вишиті сорочки малюків, тини на задньому плані. Насправді ілюстрація не показує жодного моменту казки, а швидше фіксує зв'язок між дітьми – героями Андерсена і дітьми – читачами. Герої одягнені в тогочасний одяг українських селян, а пейзаж із хатками художник навмисно зробив знайомим для читача.

Наступні ілюстрації до казок «Погане вутятко» (іл. 2) та «Снігова краля» (іл. 3) посилюють враження, що дія казок відбувається не в далекій Данії або в казковому світі, а десь у тогочасній Україні. Селянка, що сидить у хатинці, образи на стінах, традиційний посуд на столі, а Герда у вишиванці й віночку – ознака свідомо обраного художнього прийому перенесення подій. У ролі маркерів специфічних та легко впізнаваних рис М. Мурашко обирає біленьку хату-мазанку та характерний, здебільшого сільський одяг героїв. Це наводить на думку, що аудиторію книги він бачив не лише серед українського аристократичного кола, а й серед селянського та міщанського середовища.



Іл. 1. М. Мурашко. Ілюстрація до казки «Ялинка». 1873. [10]



Іл. 2. М. Мурашко. Ілюстрація до казки «Погане вутятко». 1873. [10]



Іл. 3. М. Мурашко. Ілюстрація до казки «Снігова краля». 1873. [10]

Ілюстрації до «Ялинки», «Поганого вутятка» та «Снігової кралі» стилістично близькі до жанрової реалістичної картини. В ілюстраціях до інших текстів українська тема реалізується символічно, у вигляді сну або марева: тіні козаків з'являються на стіні замку в «Сніговій кралі» як сон. Тема сну, мрії, потойбічного відсилає нас до естетики символізму, розширюючи стилістичні межі ілюстрацій М. Мурашка.

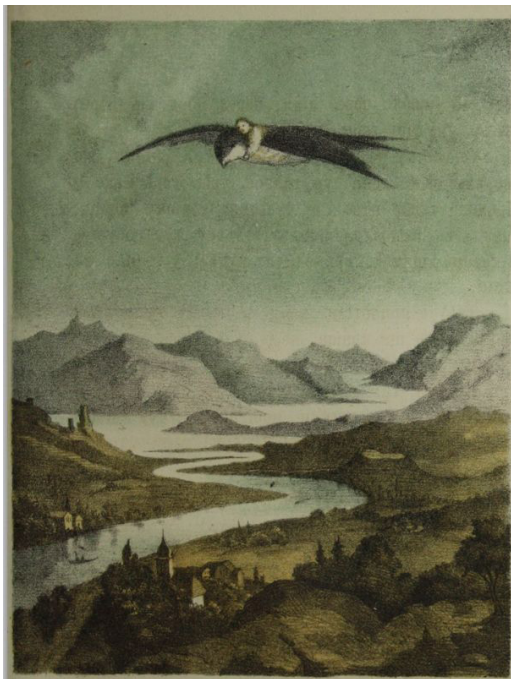
Водночас в ілюстраціях до казок «Цалинка» (іл. 4) та «Русалонька» (іл. 5) цей адаптивний зміст майже втрачається. Тут навпаки розгортається фантазмагорія вікторіанського кшталту. В своїх фантастичних ілюстраціях М. Мурашко ніби віддає данину ілюструванню казок Андерсена Вільгельмом Педерсеном (1848) – традиційно зображена русалонька з риб'ячим хвостом, жахаюча стара відьма, що простягає до неї кістляві руки, осяяний янгол, що несе дитину над сплячим середньовічним містом. Саме такий підхід до ілюстрування близький до європейської інтерпретації творів Андерсена того часу. Водночас такі ілюстрації становлять меншість у цій книзі. Постає питання: чому саме таким різножанровим та різностильовим є ілюстрування Андерсена М. Мурашком? На жаль, спогадів чи щоденникових записів періоду роботи над цією книгою на цей час не знайдено. Але можемо висловити певні припущення.

По-перше, книга виходить в час великого піднесення національного руху, тому намагання автора ілюстрацій додати «місцевого контексту»

казкам – є значною подією для того часу, як і сам факт перекладу творів українською мовою.

По-друге, в українській літературі ХІХ століття характерним прийомом є перенесення дії у знайомі глядачеві обставини. «Енеїда» І. Котляревського – яскравий тому приклад, де героями Вергілієвого сюжету стають запорізькі козаки. Така інсценізація притаманна й театрові того часу, отже, цей прийом міг бути ініційованим самим М. Старицьким, який натхненно займається адаптацією літературної класики для української сцени.

Намагання «пристосувати» сюжет до місцевих реалій може бути викликане бажанням «наблизити» сюжет до маленького читача, аби збудити емпатію і жвавість переживань. У передмові до видання М. Старицький пише: «Андерсен належить до гурту ліричних поетів; він уподобав найбільше спочуття душі, що виливаються тихим, журливим зітханням» і має «дитячий поклад душі» [9, 4]. М. Старицький наголошує, що ці казки перекладено всіма європейськими мовами, але українською – вперше. Така докладна літературна інтродукція дозволяє припустити, що свою аудиторію і перекладач, і ілюстратор книжки бачили дуже строкатою і вона мала включати не лише аристократичні верстви, а й значно ширші кола. Саме це викликало необхідність не просто перекласти, а й візуально адаптувати тексти Г. Х. Андерсена. Водночас художник намагається утримуватися в традиції ілюстрування казок, віддаючи данину фантастичним сюжетам. Саме



Іл. 4. М. Мурашко. Ілюстрація до казки «Цалинка». 1873. [10]



Іл. 5. М. Мурашко. Ілюстрація до казки «Русалонька». 1873. [10]

цими внутрішніми суперечностями і бажанням виконати декілька завдань одночасно викликана специфічність ілюстрацій цієї книги.

Висновки. Видання казок Андерсена (1873) в перекладі М. Старицького з ілюстраціями М. Мурашка розв'язувало важливе для української культури питання – інтерпретації світової літературної спадщини для українського читача XIX ст. Водночас такий задум викликав потребу в поєднанні різних стилістичних засобів та прийомів, що позначилося на характері ілюстрування. М. Мурашко в деяких малюнках переносить події казок на терени України й робить текст «ближчим» до читача, а в інших – віддає перевагу традиційним для казки фантастичним атрибутам.

Ця книга довго залишалася поодиноким прикладом поєднання літературних та художніх завдань в українськомовній дитячій книзі. Її продовження, тобто другий том, про який мріяв М. Старицький, так і не вийшов. Причиною тому стала заборона друку українською мовою. До 1914 р. казки Андерсена, ілюстровані М. Мурашком, залишалися єдиним виданням творів данського письменника українською. Ілюстрації М. Мурашка згодом не передруковували і не перевидували. Його художні прийоми на початку XX ст. втратили свою актуальність, їх замінили інші концепції. Але саме ця книжка посідає важливе місце в розумінні історії української ілюстрації та літературного перекладу.

Список використаних джерел

1. Ingarden R. O budowie obrazu. Szkic z teorii sztuki. *Rozprawy Wydziału Filozoficznego PAU*. Kraków, 1946. T. 67, № 2. S. 69
2. Ingarden R. *Studia z estetyki*. Warszawa, 1957. T. I
3. Ісаєвич Я. Українське книговидання: витoki, розвиток, проблеми. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2002.
4. Колекція «Українська дитяча книга 1885–1923 рр.» Педагогічного музею України : каталог-путівник / Нац. акад. пед. наук України, Пед. музей України ; укл.: В. О. Гайдей, О. П. Міхно ; авт. передм. О. Я. Савченко ; наук. консультант О. В. Сухомлинська. Київ : ПМУ, 2015.
5. Українська книга 1917–1921 рр. у фондах Педагогічного музею України : каталог-путівник / уклад.: В. О. Гайдей, О. П. Міхно ; наук. консультант О. В. Сухомлинська ; Пед. музей України. Київ : ПМУ, 2017.
6. Ogłóza Ewa. Ilustracje w wybranych edycjach opowieści Hansa Christiana Andersena. *Bibliotekarz Podlaski*. 2018. Nr. 3. S. 31–46.
7. Старицький М. П. Твори : у 8 т. Київ : Дніпро, 1965. Т. 8 : Оповідання. Статті. Листи.
8. Мурашко М. Спогади старого вчителя. Київ : Мистецтво, 1964.
9. Пітеніна В. Ілюстрації до казок Х. Х. Андерсена в європейській та українській літературі на початку XX століття. *Тези доповідей міжнародної наукової конференції «Мистецтво України першої половини XX століття у світовому контексті»*: 11 квіт. 2018 р. Київ : НАМ України, 2018. С. 64–65.
10. Андерсен Г. К. Казки Андерсена з короткою його життєписсю / пер. М. Стариченко ; худ. Н. Мурашко. Київ : Друк. И. и А. Давиденко, 1873.

References

1. Ingarden, R. (1946). O budowie obrazu. Szkic z teorii sztuki [About the structure of an image. A sketch of art theory]. *Rozprawy Wydziału Filozoficznego PAU* [Dissertations of the Faculty of Philosophy of the Polish Academy of Sciences], 67(2) [In Polish].
2. Ingarden R. (1957). *Studia z estetyki* [Research on aesthetics] (T. 1) [In Polish].
3. Isaevych, Ya. (2002). *Ukrainske knyho vydannia: vytoky, rozvytok, problem* [Ukrainian book publishing: origin, development, problems]. Institute of Ukrainian Studies named after I. Kryp'iakevich of the National Academy of Sciences of Ukraine [In Ukrainian].
4. Haidei, V. O., & Mikhno, O. P. (Uklad.), Savchenko, O. Ya. (Avt. peredm.), Sukhomlynska, O. V. (Nauk. Konsultant). (2015). *Kolektsiia «Ukrainska dytiacha knyha 1885–1923 rr.» Pedahohichnoho muzeiu Ukrainy* [Collection "Ukrainian children's book 1885–1923" Pedagogical Museum of Ukraine] [Kataloh-putivnyk]. Pedahohichnyi muzei Ukrainy [in Ukrainian].
5. Haidei, V. O., & Mikhno, O. P. (Uklad.), Sukhomlynska, O. V. (Nauk. Konsultant). (2017). *Ukrainska knyha 1917–1921 rr. u fondakh Pedahohichnoho muzeiu Ukrainy* [Ukrainian book of 1917–1921 in the funds of the Pedagogical Museum of Ukraine] [Kataloh-putivnyk]. Pedahohichnyi muzei Ukrainy [in Ukrainian].
6. Ogłóza, E. (2018). Ilustracje w wybranych edycjach opowieści Hansa Christiana Andersena [Illustrations in selected editions of Hans Christian Andersen]. *Bibliotekarz Podlaski* [Librarian Podlaski], 3, 31–46 [In Polish].
7. Starytskyi, M. P. (1965). *Tvory* [Works] : T. 8. Opovidannia. Stati. Lysty [Stories. Articles. Letters]. Dnipro [in Ukrainian].
8. Murashko, M. (1964). *Spohady staroho vchytelia* [Memories of an old teacher]. Mystetstvo [in Ukrainian].
9. Pitenina, V. (2018). Ilustratsii do kazok Kh. Kh. Andersena v yevropeiskii ta ukrainskii literaturi na pochatku KhKh stolittia [Illustrations to H.H. Andersen's fairy tales in European and Ukrainian literature at the beginning of the 20th century]. *Tezy dopovidei mizhnarodnoi naukovoï konferentsii «Mystetstvo Ukrainy pershoï polovyny KhKh stolittia u svitovomu konteksti»* [Abstracts of reports of the international scientific conference "Ukrainian art of the first half of the 20th century in the world context"], 64–65. NAM Ukrainy [in Ukrainian].
10. Andersen, H.K. (1873). *Kazky Andepsena z kopotkoïu êho zhyttiepysiu* [Kazky Andepsena z kopotkoïu êho zhyttiepysiu]. Druk. Y. y A. Davydenko [in Ukrainian].

Подано до редакції 17.04.2024



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-1-10>

УДК 73.071.1(477)“19”

ORCID ID: 0000-0002-8196-8608

ORCID ID: 0009-0004-3541-2053

Ольга Денисюк

кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри теорії та історії мистецтв
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
olha.denysiuk@naoma.edu.ua

Ольга Тамар'янська

здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня
факультет теорії та історії мистецтв
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
olha.tamarianska@naoma.edu.ua

ВОЛОДИМИР ЧЕПЕЛИК І ЙОГО УЧНІ: ВПЛИВ ТА НОВАТОРСТВО

Анотація. *Мета статті* – проаналізувати й обґрунтувати новаторство у творчості Володимира Чепелика, окреслити особливості його авторської стилістики та дослідити вплив майстра на мистецтво української скульптури на прикладі робіт його учнів. *Методи дослідження.* В основу дослідження покладено методи художньо-композиційного та порівняльного аналізів, які дали змогу зробити висновки щодо унікальності та релевантності праць автора. *Результати.* Мистецтво скульптури вимагає не лише оцінки візуальної складової окремого твору, але й розуміння жанрових особливостей, що вплинули на його створення. У межах дослідження було проаналізовано творчість скульптора В. Чепелика та трьох його учнів, розглянуто низку робіт автора в контексті двох основних видів об'ємних художніх форм і виявлено аналогії, які дають змогу зробити висновок стосовно новаторства та впливу митця на наступні покоління скульпторів. На основі методів візуального й стилістичного аналізів можна підсумувати, що мети дослідження було досягнуто. *Висновки.* Встановлено, що головною стилістичною і концептуальною особливістю скульптурних ансамблів В. Чепелика є характерне поєднання найяскравіших жанрових ознак монументалізму та станкової пластики. Новаторським можна вважати унікальне переосмислення монументальних творів, заміну грандіозного масштабу на легкість сприйняття й доступність взаємодії зображеного героя з пересічним перехожим без втрати меморіальності, необхідної для увічнення історичної постаті. Аналогічний підхід до жанру можна спостерігати серед творчих спадкоємців В. Чепелика, що обґрунтовує твердження про вплив автора на загальну сцену новітньої української скульптури. Як художник, скульптор, педагог та професор В. Чепелик передав свої унікальні навички цілому поколінню молодих авторів. Враховуючи високий рівень новаторства майстра серед загальної спільки культурних діячів України, його можна назвати визнанням, але недостатньо оціненим. Отже, наша стаття – це спроба привернути увагу до імені видатного митця за численні заслуги перед культурою України.

Ключові слова: українська скульптура, композиція, оточення, творча спадщина, монумент, вплив.

Olha Denysiuk

PhD in Art History
Associate Professor of the Department
of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
olha.denysiuk@naoma.edu.ua

Olha Tamarianska

2nd year Master's student
Of the Faculty of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
olha.tamarianska@naoma.edu.ua

VOLODYMYR CHEPELYK AND HIS DISCIPLES: INFLUENCE AND INNOVATION

Abstract. *The purpose of this article* is to analyze the innovation of Volodymyr Chepelyk's artworks, to define the main features of his art style and to study his influence on Ukrainian sculpture on the example of his students.

Research methods. The research is based on the methods of artistic compositional and comparative analysis, which made it possible to draw further conclusions regarding the author's uniqueness and relevance. **Results.** The art of sculpture requires not only an assessment of the visual component of an individual work, but also an understanding of the genre features under the influence of which it was created. As part of the study, the work of the sculptor Volodymyr Chepelyk and three of his students was analyzed, a number of the author's works were considered in the context of two main types of three-dimensional artistic forms, and enough similarities were established that allow us to draw conclusions about the artist's innovation and influence. Based on the methods of visual and stylistic analysis, it can be concluded that the goal of the research was achieved. **Conclusions.** The main stylistic and conceptual feature of Volodymyr Chepelyk's sculptural ensembles is a characteristic combination of the primary features of monumentalism and easel plasticity. The unique reinterpretation of monumental statues, the replacement of a grandiose scale with ease of perception and accessibility of the depicted hero's interaction with an average passer-by without losing the memoriality necessary for the immortalization of a historical figure can indeed be considered innovative. A similar approach to the genre can be observed among Chepelyk's creative heirs, which substantiates the statement about the author's influence. Given the innovative approach of the artist among the vast community of Ukrainian sculptors, he can be considered recognized, but not sufficiently appreciated. So, as an artist, sculptor, teacher and professor, Volodymyr Chepelyk greatly influenced modern Ukrainian sculpture, passing on his unique skills to a whole generation of young authors. Further attention should be drawn to the recognized but underappreciated name of the outstanding artist for his many contributions to the culture of Ukraine.

Key words: Ukrainian sculpture, composition, environment, creative heritage, monument, impact.

Постановка проблеми. Попри новаторство В. Чепелика на глобальній сцені української скульптури, його впливовий доробок, активну академічну та педагогічну діяльність, життя і творчість скульптора, за винятком стислого життєпису, майже не задокументовано. Митець унікав публічності, тому переважно не давав інтерв'ю, а три тисячі примірників книги про його творчий шлях викупила родина, через що вони не потрапили до широкого читача. В. Чепелик творив у напрямках монументальної і станкової пластики наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття й значну частину свого життя присвятив підготовці скульпторів у навчальній майстерні Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Понад 30 років (з 1990 р.) був головою Національної спілки художників України. За роки професійної діяльності митець отримав чимало відзнак та нагород: почесна грамота Кабінету Міністрів України (1998), лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (2000), золота медаль Академії мистецтв України (2005), почесна грамота Верховної Ради України (2005), орден «За заслуги» I (2007), II (2004) і III (1998) ступенів, орден князя Ярослава Мудрого V ступеня (2011), орден князя Ярослава Мудрого IV ступеня (2016) [1]. Але, незважаючи на всі досягнення, творчому доробку скульптора присвячено зовсім мало наукових досліджень. Для порівняння варто згадати хоча б про кількість друкованих праць, присвячених майстрам, які поділяють його нішу культурного та академічного походження, таким як В. Бородай, В. Шевченко, О. Леонов. Можемо сказати, що порівняно зі своїми однодумцями й колегами, творчість В. Чепелика, попри її новаторство, досі залишається малодослідженою.

Лише поодинокі публікації висвітлюють творчість митця. Єдиний альбом з творами скульптора та вступною статтею доктора мистецтвознавства О. Федорука вийшов друком ще у 2002 році [2].

Актуальність дослідження полягає в потребі визначити й окреслити характерні риси, художні засоби і новаторські рішення В. Чепелика, які отримали подальше застосування у сфері української скульптури. Це необхідно для розуміння оцінки впливу митця на сучасну скульптуру, оскільки обриси його творчості досі достатньо не проаналізовані.

Виклад основного матеріалу. Чи не найбільш визначною характеристикою творчості В. Чепелика можна вважати просторові рішення його робіт. Ім'я скульптора, як у колах мистецької і культурної еліти України, так і в пересічних глядачів асоціюється передусім з монументалізмом (пам'ятники М. Грушевському, Т. Шевченкові, корабелям, декабристам тощо). Але унікальною властивістю монументальних ансамблів митця є їхній, наближений до натурального, розмір, що змінює сприйняття зображених сюжетів [3]. Скульптор увічнює пам'ять про видатних людей без надмірної, характерної для радянського часу культовості, але з неймовірною повагою. У межах жанру такий нюанс можна вважати суперечливим, але у виконанні майстра він не применшує значущості видатних історичних подій, а навпаки, здатний викликати у глядача необхідний для монумента емоційний резонанс. Вибором масштабу автор немовби акцентує на людській сутності своїх героїв – вони такі ж, як і ми. З погляду концептуальної складової для монументаліста В. Чепелика характерні такі принципи станкової пластики, як реалістичність розмірів, високий рівень деталізації,

наявність поглибленого сюжетного змісту тощо. Ці особливості знаходять втілення в пам'ятниках М. Яковченкові, О. Гончару, Т. Шевченкові, Тарасові Бульбі. В них, як і в багатьох інших роботах, автор звертається до елемента інтерактивності й зображає своїх героїв звичайними людьми, що присіли на лавку або валун у місцевих парках, скверах чи алеях. Цей сюжет повсякчас супроводжується достатньою кількістю вільного місця поруч із монументом, де може присісти кожен. Такий мистецький задум не лише органічно вписує скульптуру в навколишній простір, але й посилює її діалог із глядачем (іл. 1; 2).



Іл. 1. В. Чепелик. Пам'ятник Миколі Яковченку. Київ. 2000. [8]



Іл. 2. В. Чепелик. Пам'ятник Олеся Гончару. Київ. 2009. [9]

Розглянувши зазначені вище скульптури, можна окреслити сукупність їхніх спільних ознак: природні просторово-композиційні рішення, невимушені, але глибоко автентичні характери образів, взаємодія певного сюжету та форми з оточенням. Отже, манера В. Чепелика пропонує глядачеві діалог і легкість сприйняття всіх жанрів

та стилів з широкого арсеналу майстра. Як історично значущі постаті у ваговитому монументалізмі, так і романтично та буденно змальовані діячі театру й кіно у виконанні В. Чепелика відносять своє місце на вулицях і парках серед нас. У 1975 році В. Чепелик розпочав викладацьку діяльність у Київському державному художньому інституті (нині НАОМА) [1]. Понад 40 років працював як професор та керівник навчально-творчої майстерні, передаючи свої знання і навички цілому поколінню майстрів сучасної української скульптури. Серед них: О. Чепелик, Б. Мазур, К. Домненко, М. Гулик, В. Корчовий.

Син та учень В. Чепелика – Олексій Чепелик, безумовно, є його найближчим творчим і професійним спадкоємцем. Варто наголосити, що низку ансамблів було виконано тандемом батька й сина. Саме завдяки їхній плідній співпраці ми можемо вважати О. Чепелика не лише надійним джерелом відомостей про постать видатного митця, але й головним його мистецьким наступником. Розглянемо одну з їхніх спільних робіт – пам'ятник Т. Шевченку у м. Тбілісі (Грузія) (іл. 3). Монумент скомпонований за окресленими вище принципами роботи з композицією та оточенням. Уважний погляд і немовби живу присутність Кобзаря відчуває кожен споглядальник: як достатньо обізнаний у галузі образотворчого мистецтва, так і пересічний перехожий. Образ батька нації, втілений у монументі, читається будь-якою людиною, незалежно від національності. І це є найвищим показником художньої майстерності обох митців.



Іл. 3. В. Чепелик та О. Чепелик. Пам'ятник Тарасові Шевченку. м. Тбілісі. 2007. [10]

Син та учень В. Чепелика – Олексій Чепелик, в особистій розмові повідомив, що усіма своїми професійними здобутками завдячує лише своєму батькові як єдиному наставникові, адже саме він сформував його як скульптора [4].

Ще одним видатним учнем В. Чепелика є народний художник України Богдан Мазур. Однією з найвідоміших робіт цього скульптора, виконаною у співавторстві з братом Миколою Мазуром, є композиція «Молитва за Україну» (2009), що знаходиться на території історико-культурного заповідника «Гетьманська столиця» у Батурині. Цей класичний монументальний твір завдяки доступному чотириступінчастому постаменту дає змогу спостерігачеві підійти впритул до п'яти виважених, масивних постатей відомих гетьманів, за правління яких Батурин був столицею Лівобережної України.

Ще один, повністю інтерактивний за своєю концепцією та відкритий до діалогу з перехожими твір Б. Мазура – пам'ятник котові Пантелеймону (іл. 4). Бронзовий мешканець Золотоворітського скверу зібрав навколо себе безліч міських легенд, найвідомішою з яких є повір'я, що бажання збудеться, якщо потриматися за котячий хвіст. Подібна близька взаємодія монументальних творів з аудиторією та безпосереднім просторовим оточенням завжди була новаторською рисою В. Чепелика і за тривалий час його кураторської діяльності в стінах навчальних майстерень НАОМА знайшла подальше втілення у творчості його учнів.



Іл. 4. Б. Мазур. Пам'ятник котові Пантелеймону. Київ. 1998. [11]

В особистій розмові Б. Мазур висловив думку, що мав неабияке щастя бути учнем великого майстра. Він також згадав його людську чуйність, готовність віддавати свій час, допомагаючи студентам із майстернями та матеріалами. Скульптор визнав, що, безумовно, бачить у своїх роботах його вплив [5].

Зі спільноти учнів В. Чепелика окремої уваги варта луганська скульпторка Катерина Домненко. Авторський стиль мисткині вирізняється з-поміж збірного образу робіт спадкоємців майстра – серед художньо-стилістичних засобів вона надає перевагу пластичним, плавним формам.

Вплив В. Чепелика простежується в іншій, ідеологічній складовій: особливі шана та увага щодо увіковічення пам'яті історичних подій є невіддільними рисами творчості як учителя, так і його учениці. Роботи мисткині значною мірою завдячують умінню В. Чепелика наповнювати монументи на весь зріст глибоким експресивним змістом завдяки акцентуванню на міміці героїв. На думку К. Домненко: «Пам'ятник воїнам-інтернаціоналістам, встановлений у Луганську в 2006 р., повинен нагадувати, що немає нічого вищого за людське життя» [6] (іл. 5).



Іл. 5. К. Домненко. Пам'ятник воїнам-інтернаціоналістам. Луганськ. 2006. [6]

Розглядаючи творчість учнів В. Чепелика, особливу увагу варто приділити Христині Рідзель – членкині Національної спілки художників України та викладачці кафедри скульптури НАОМА. В інтерв'ю для бібліотеки НАОМА Х. Рідзель поділилася власними спогадами про роки навчання, асистентуру та співпрацю з В. Чепеликом, а також окреслила особисте трактування стилістичних особливостей його робіт [7]. Майстриня розповіла, що Володимир Андрійович найбільше цінував художній смак і навіть у великих за об'ємом скульптурах робив акцент на деталях. Активно використовував прийоми посилення художньої виразності завдяки відмові від натуралістичності: наприклад, посилював форми складок одягу і цим додавав експресії до образу.

Окреме значення Х. Рідзель надає емоційній глибині, притаманній творам В. Чепелика: одним зі своїх улюблених пам'ятників авторства скульптора вона називає бронзову постать солдата, що стоїть біля розбитого човна на Трухановому острові.

Митець майстерно передав та втілив психологічний стан героя, що є дуже символічним, адже скульптура встановлена на місці селища водників, повністю знищеного в 1943 р. німецькими окупантами. Х. Рідзель впевнена, що однією з найбільш вагомих та виразних художніх рис, успадкованих нею від Чепелика, є експресивне відображення внутрішнього стану героїв скульптури – саме завдяки вчителю вона завжди прагне якомога глибше відобразити емоційну складову твору (іл. 6).



Іл. 6. В. Чепелик. Пам'ятний знак робітничому селищу Водників, знищеному нацистами у 1943 р. Київ. 1989. [12]

Х. Рідзель пригадує, з яким натхненням у студентські роки вона та її колеги прагнули досягти співпраці з В. Чепеликом – студенти писали заяви з проханням потрапити саме до майстерні Володимира Андрійовича. Її завжди захоплювало, з якою делікатністю, повагою та виваженістю В. Чепелик спілкувався зі студентами, давав корисні поради та настанови, завжди відгукувався в усіх питаннях та проханнях, мав індивідуальний підхід та давав повну свободу творчості [7] (іл. 7).

Пошуки відповіді щодо питання впливу В. Чепелика на його учнів спонукає нас до таких роздумів: чи існує школа української скульптури з власними історією та традиціями, системою передачі досвіду між поколіннями і збереженням нашого мистецького надбання? Виникає також проблематика популяризації В. Чепелика як скульптора й педагога. Завдання його учнів – працювати над методиками передачі безцінного досвіду подальшим поколінням юних митців.

Головні висновки та перспективи використання результатів дослідження. Завдяки аналізу основних характеристик творчості В. Чепелика виявлено тенденції до гармонійного синтезу рис станкової скульптури з монументальними ансамблями – яскраво вираженим є органічне вписання



Іл. 7. Х. Рідзель. Він. Вона. Київ. 2017. [7]

скульптури в її безпосереднє оточення, а саме: розташування її в людних громадських місцях, максимальна наближеність монументів до людського зросту, вдало витриманий закон плановості, відсутність великогабаритних постаментів, підвищена увага до деталізації тощо. З цих особливостей робимо висновок, що в кожному аспекті своєї творчості В. Чепелик відмовлявся від законів монументалізму, притаманних радянській добі: значний рівень узагальнення, великі габарити, високі постаменти, широкий розрив між монументом та його споглядачем. Як впливовий діяч української культури, зокрема образотворчого мистецтва кінця XX – початку XXI ст., В. Чепелик є повноправним новатором та ідеологом сучасного й актуального переосмислення монументальної скульптури крізь призму сприйняття пересічного глядача. Доречним є висновок, що численні учні скульптора при творчих майстернях НАОМА значною мірою успадкували цей наратив і впровадили його в образотворчу діяльність молодших поколінь. Задля подальшого розвитку школи української скульптури необхідно є констатація впливу суспільних та історичних реалій на образотворчий процес у ретроспективі й перспективі.

Підсумовуючи, не можна оминати увагою важливість школи української скульптури як окремого явища з власними межами соціально-історичних реалій, колом найбільш впливових діячів та системою передачі досвіду наступним поколінням. Розуміння методів діяльності цього інституту дасть змогу сфокусувати потенціал молодших поколінь митців на збереженні національної культурної традиції та виконанні її завдань.

Список використаних джерел

1. Ліцкевич О. Помер Володимир Чепелик – автор пам'ятників Володимиру Грушевському та Олесю Гончару. *Суспільне. Культура*. URL: <https://suspilne.media/culture/122511-pomer-volodimir-cepelik-avtor-pamatnikov-mihajlu-grusevskomu-ta-olesu-goncharu/> Дата публікації: 14.04.2021 (дата перегляду: 26.03.2024).
2. Федорук О. Нові напрями таланту. *Володимир Чепелик: скульптура : альбом*. Київ, 2002. С. 8–12.
3. Чепелик В. Посіяне зерно надії : [бесіда] / розмову вів Микола Маричевський. *Образотворче мистецтво*. 1992. № 1. С. 1–2.
4. Чепелик О. : [інтерв'ю зі скульптором Олексієм Чепеликом від 02 грудня 2023 р.] / розмову вела О. Тамар'янська. Київ, 2023. Особистий архів О. Тамар'янської. 3 арк. Рукопис.
5. Мазур Б. : [інтерв'ю з Богданом Мазуром від 18 листопада 2023 р.] / розмову вела О. Тамар'янська. Київ, 2023. Особистий архів О. Тамар'янської. 2 арк. Рукопис.
6. Особова О. Негативна скульптура – злочин. *Урядовий кур'єр*. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/negativna-skulptura-zlochyn/> Дата публікації: 13.05.2011 (дата перегляду: 02.03.2024).
7. Бібліотека НАОМА. Жінка у мистецтві. Христина Рідзель. *Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури*. URL: <https://naoma.edu.ua/news/zhinka-u-mystecztvi-hrystyna-ridzel/> Дата публікації: 18.12.2023 (дата перегляду: 16.03.2024).
8. Компанієць Т. Історія пам'ятника Миколі Яковченку у Києві – людина з собакою. *Kyiv-future*. URL: <https://kyiv-future.com.ua/uk/articles-istoriya-pamyatnyka-mykoli-yakovchenku-u-kyievi-lyudyna-z-sobakoyu> Дата публікації: 31.03.2022 (дата звернення: 06.03.2024).
9. Пам'ятник Олесю Гончару : [фото]. *Mapio.net*. URL: <https://mapio.net/images-p/120712787.jpg> (дата звернення 18.02.2024).
10. Тарас Шевченко, як і раніше, об'єднує українців через океани і століття. *Харківська гімназія №152 Харківської міської ради Харківської області* : [сайт]. URL: <https://informatika152.wixsite.com/tg-shevchenko/pamyatnyky-kobzar> (дата звернення: 20.02.2024).
11. Кіт Пантелеймон. *Kelax.com.ua*. URL: <https://relax.com.ua/uk/where-to-go-uk/pamyatki-kiyeva/kit-pantelejmon/> (дата звернення: 2.03.2024 р.)
12. Пам'ятне місце робітничого селища водників, знищеного нацистами 1943. *Звід пам'яток історії та культури*. URL: <https://new.pamyatky.kiev.ua/streets/truhanivska/pamyatne-mistse-robitnichogo-selishcha-vodnikov-znishchenogo-natsistami-1943> Дата публікації: 24.06.2013. (дата звернення: 6.03.2024 р.)

References

1. Litskevych, O. (2021). Pomer Volodymyr Chepelyk – avtor pamyatnykiv Volodymyru Hrushevskomu ta Olesiu Honcharu [Volodymyr Chepelyk, the author of monuments to Volodymyr Hrushevskiyi and Oles Honchar, died]. *Suspilne. Kultura* [Social. Culture]. <https://suspilne.media/culture/122511-pomer-volodimir-cepelik-avtor-pamatnikov-mihajlu-grusevskomu-ta-olesu-goncharu/> [in Ukrainian].
2. Fedoruk, O. (2002). Novi napriamy talantu [New directions of talent]. *Volodymyr Chepelyk: skulptura* [Volodymyr Chepelyk: sculpture]. [Album] (s. 8–9). [in Ukrainian].
3. Chepelyk, V. (1992). Posiane zerno nadii [The planted seed of hope] [Interview] / Interviewer: Mykola Marychevskiyi. *Obrazotvorche mystetstvo* [Fine art], 1, 1–2. [in Ukrainian].
4. Chepelyk, O. (2023, Hruden 02). [Interviu zi skulptorom Oleksiem Chepelykom] [Interview with Oleksii Chepelyk] / Interviewer: O. Tamar'ianska. Kopiiia u vlasnosti O. Tamar'ianskoi [The interview was conducted by O. Tamar'ianska]. Kyiv [in Ukrainian].
5. Mazur, B. (2023, Lystopad 18). [Interviu z Bohdanom Mazurom] [Interview with Bohdan Mazur] / Interviewer: O. Tamar'ianska. Kopiiia u vlasnosti O. Tamar'ianskoi [The interview was conducted by O. Tamar'ianska]. Kyiv [in Ukrainian].
6. Osobova, O. (2011, Traven 13). Nehatyvna skulptura – zlochyn [Negative sculpture is a crime]. *Uriadovyi kurier* [Government courier]. <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/negativna-skulptura-zlochyn/> [in Ukrainian].
7. Biblioteka NAOMA. (2023, Hruden 18). Zhinka u mystetstvi. Khrystyna Ridzel [A woman in art. Khrystyna Ridzel]. *Natsionalna akademiia obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury*. <https://naoma.edu.ua/news/zhinka-u-mystecztvi-hrystyna-ridzel/> [in Ukrainian].
8. Kompaniets, T. (2022, March 31). Istoriia pamyatnyka Mykoli Yakovchenku u Kyievi – liudyna z sobakoiu [The history of the monument to Mykola Yakovchenko in Kyiv – a man with a dog]. *Kyiv-future*. <https://kyiv-future.com.ua/uk/articles-istoriya-pamyatnyka-mykoli-yakovchenku-u-kyievi-lyudyna-z-sobakoyu> [in Ukrainian].
9. Pamyatnyk Olesiu Honcharu [Monument to Oles Gonchar]. (n.d). *Mapio.net*. <https://mapio.net/images-p/120712787.jpg> [in Ukrainian].
10. Taras Shevchenko, yak i ranishe, obiednuie ukrainsiv cherez okeany i stolittia [Taras Shevchenko, as before, unites Ukrainians across oceans and centuries]. (n.d). *Kharkivska himnaziia №152 Kharkivskoi miskoi rady Kharkivskoi oblasti* [Kharkiv Gymnasium No. 152 of the Kharkiv City Council of the Kharkiv Region] <https://informatika152.wixsite.com/tg-shevchenko/pamyatnyky-kobzar> [in Ukrainian].
11. Kit Panteleimon [Cat Panteleimon]. (n.d). *Relax.com.ua*. <https://relax.com.ua/uk/where-to-go-uk/pamyatki-kiyeva/kit-pantelejmon/> [in Ukrainian].
12. Pamiatne mistse robitnychoho selyshcha vodnykiv, znyshchenoho natsystamy 1943 [The memorial site of the workers' village of watermen, destroyed by the Nazis in 1943]. (2013, June 24). *Zvid pamiatok istorii ta kultury* [Collection of monuments of history and culture] URL: <https://new.pamyatky.kiev.ua/streets/truhanivska/pamyatne-mistse-robitnichogo-selishcha-vodnikov-znishchenogo-natsistami-1943> [in Ukrainian].

Подано до редакції 15.02.2024



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-1-11>
УДК 75.046.3:271-36КирМеф]:75.025.4
ORCID ID: 0000-0002-1814-4331
ORCID ID: 0009-0007-1880-3441

Тетяна Тимченко

*кандидатка мистецтвознавства, доцентка
Національна академія образотворчого
мистецтва та архітектури
tetiana.tymchenko@naoma.edu.ua*

Надія Романенко

*здобувачка вищої освіти першого
(бакалаврського) рівня, IV курс
кафедра техніки та реставрації творів мистецтва
Національна академія образотворчого
мистецтва та архітектури
nadia.romanenko@naoma.edu.ua*

АТРИБУЦІЯ ІКОНИ «ДВОЄ СВЯТИХ» З ФОНДІВ КАФЕДРИ ТЕХНІКИ ТА РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА

Анотація. *Метою даної статті* є дослідження та атрибуція ікони «Двоє святих» з фондів кафедри техніки та реставрації творів мистецтва (КТРТМ) Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. **Методи дослідження.** В основу дослідження покладено методи художньо-стилістичного і порівняльного аналізів творів мистецтва. Атрибуція ікони здійснювалася на підставі даних іконографічного, стилістичного, мікрохімічного та історіографічного досліджень. **Результати.** Дослідження дало змогу встановити походження, використані матеріали, іконографічний тип та орієнтовний час створення ікони, а також описати аналіз, композиційні та стильові особливості твору. На основі аналізу наукових робіт українських науковців В. Дротенко, І. Ковальчука, Д. Степовика та зарубіжних дослідників – Р. Руссевої (R. Rousseva), А. Філіпа (Aleš Filip), Я. та Я. Осолсобе (Jana Osolsobě, Jan Osolsobě), А. Кжижової (Alena Křížová), А. Делікарі (Angeliki Delikari), С. Барлієвої (Slavia Barlieva), В. Топенчарова, І. Божилова, Н. Тулешкова, Л. Прашкова вдалося визначити, що перед нами Святі Кирило та Мефодій – творці глаголиці та натхненники християнської віри в Європі. Такий іконографічний сюжет поширився в Україні з XVIII ст., й відтворювався іконописцями з огляду на ікони та скульптури, створені в Європі, зокрема в Болгарії, Чехії тощо. **Висновки.** У результаті дослідження ми дійшли висновку, що ікона «Двоє святих» найвірогідніше написана невідомим автором чеського чи українського походження у середині або, найпізніше, наприкінці XIX століття, і є довільною копією скульптури «Святі Кирило та Мефодій» Е. Макса, що знаходиться в Костелі Божої Матері перед Тином (Чехія) або ж з її копії. Ікона має художню, релігійну та історичну цінність, адже є доказом зв'язку між європейською (болгарською, чеською) та українською культурами. Атрибуція таких творів дає науковцям змогу глибше усвідомити перебіг історії мистецтва України в контексті світового розвитку іконопису.

Ключові слова: атрибуція, ікона, Св. Кирило та Мефодій, реставрація, іконографія.

Tetiana Tymchenko,
PhD, associate professor
Head of Department of Techniques
& Restoration of Artworks,
National Academy of Fine
Arts and Architecture
tetiana.tymchenko@naoma.edu.ua

Nadia Romanenko
4th year student of the specialty
of Fine Art, Decorative Art
Subdepartment of Techniques
& Restoration of Artworks
National Academy of Fine
Arts and Architecture
nadia.romanenko@naoma.edu.ua

ATTRIBUTION OF THE «TWO SAINTS» ICON FROM NATIONAL ACADEMIA OF FINE ARTS AND ARCHITECTURE FUNDS

Abstract. *The purpose of this article* is the research and attribution of the icon «Two Saints» from the funds of the Department of Technique and Restoration of works of art of the National Academy of Fine Arts and Architecture. **Research methods.** The research is based on the methods of artistic, stylistic and comparative analysis of works of art. The attribution of the icon was carried out on the basis of iconographic, stylistic, microchemical and historiographic research. **The results.** The research made it possible to establish the origin, materials of execution, iconographic type and approximate time of creation of the icon, as well as to analyze the compositional and stylistic features of the work. Based on the analysis of the scientific works of V. Drotenko, I. Kovalchuk, D. Stepovyk and foreign researchers – R. Russeva, A. Philip, Ya. and Ya. Osolsobie, A. Kzhizhova, S. Barlieva, V. Topencharova, I. Bozhilova, N. Tuleshkova, L. Prashkova it was possible to determine the depicted are Saints Cyril and Methodius – the creators of the Glagolitic script and the inspirers of the Christian faith in Europe. This iconographic plot has been spreading in Ukraine since the 18th century, and is reproduced in churches or by folk craftsmen based on the icons and sculptures created in Europe, in particular in Bulgaria, the Czech Republic, etc. **Conclusions.** As a result of the research, it was attributed to the icon "Two Saints" and to claim that the most likely icon was painted by an unknown author of Ukrainian or Czech origin in the middle or, at the latest, at the end of the 19th century, as a free copy from the sculpture "Saints Cyril and Methodius" by Emanuel Max, which is in Church of the Mother of God in front of Tyn or from its pictorial copy. The icon has artistic, religious and historical value, because it is proof of the connection between European (Bulgarian, Czech) and Ukrainian culture and art. The attribution of such works gives scholars the opportunity to gain a deeper understanding of the course of Ukrainian art history in the context of the development of icon painting in world art.

Key words: attribution, icon, St. Cyril and Methodius, restoration, iconography.

Постановка проблеми. Під час вивчення дисципліни «Іконографія християнського мистецтва» (IV курс ОС бакалавр, викладач доцент Т. Тимченко), студентам освітньо-професійних програм «Реставрація творів станкового і монументального живопису» та «Реставрація скульптури та творів декоративно-ужиткового мистецтва» для залікового завдання необхідно підготувати тематичне дослідження з іконографії певного персонажу чи події християнської релігії; і дуже бажано об'єктом дослідження обрати ікону, над якою студент працюватиме як над дипломним проєктом. Н. Романенко для дослідження було обрано ікону, яка є частиною кваліфікаційної роботи на присудження ступеня бакалавра за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація».

Найважчим і найважливішим моментом під час проведення нашого дослідження було встановлення імен тих осіб, чиї образи відтворені на цій іконі, оскільки не було написів, які б вказували, хто перед нами, а сама ікона за своїми стилістичними особливостями та високим художнім рівнем суттєво відрізняється від тих, які зазвичай можна зустріти у музейних та приватних колекціях України.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У процесі пошуків ми спиралися на праці, присвячені іконографії християнського іконопису (В. Дротенко [1], І. Ковальчук [2]). Після перших етапів дослідження, з'явилося припущення щодо імен зображених на іконі осіб, що дало змогу звузити коло пошуків, розглянувши наукові праці відомого

українського мистецтвознавця Д. Степовика [4] та зарубіжних дослідників – Р. Руссевої [4], Алеша Філіпа, Яни та Яна Осолсобе [5]; Алени Кжижової [6]; Ангеліки Делікарі [7]; Славії Барлієвої [8]; В. Топенчарова [9], І. Божилова, Н. Тулешкова, Л. Прашкова [10] та інших.

Виклад основного матеріалу. Ікона «Двоє святих» (інвентарний номер КТРТМ-25) зберігається на кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, й була надана Н. Романенко для проведення консерваційно-реставраційних заходів як частина диплому бакалавра. За документацією кафедри робота датована XIX століттям.

Ікона написана олійними фарбами на тонкому середньозернистому полотні високої якості, ґрунт білий, тонкошаровий, пізніше (вірогідно, наприкінці XX ст.) наклеєна на цупку основу з оргаліту. Розмір твору 33×52 см; можемо припустити (з огляду на відсутність авторських крайок та нерівні краї), що вона була обрізана до наклеювання на оргаліт.

Стан збереженості не є задовільним, у верхньому правому куті – обвуглена пляма, наявні заломы від складання полотна, найімовірніше, утворилися ще до часу наклеювання на оргаліт; загальна площа втрачених ділянок ґрунту значна, проте ми можемо виразно бачити постаті зображених святих.

Високою є художня якість виконання живопису, складна багатшарова техніка, з використанням тонких прошарків та завершальних лесувань. Пропорції постатей, анатомічні деталі засвідчують, що невідомий автор мав академічну європейську освіту. Палітра різноманітна; пейзаж, хоч і доволі умовний, але написаний з ефектом просторовості.

Іконографічний аналіз. Дослідження ікони було розпочате з фотофіксації до початку реставраційних втручань (іл. 1). Візуальний метод допоміг визначити декілька фактів, які подаємо.

1. Зображені на повен зріст двоє чоловіків, очевидно, святі, з огляду на хрещаті німби за їхніми головами.

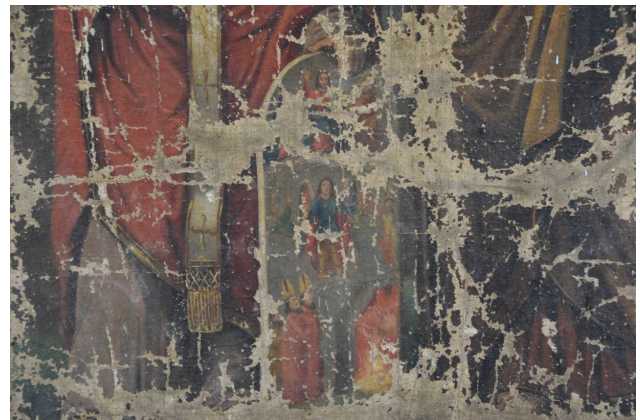
2. Святий, що зліва, одягнений у довгий сірий одяг з невеликим відкладним коміром, з довгими широкими рукавами; з правого плеча звисає донизу червоний плащ, перекинутий через його лівий лікоть. Зображений є, вочевидь, святителем, оскільки на його плечах зверху лежить білий паллій (його кінець спускається до ніг) з тонкими жовтими хрестами. Права рука піднята в жесті

благословення, який також відомий як жест звернення до слухача. Отже, можемо зробити висновок, що перед нами єпископ, якого було піднесено до статусу святого за його діяння, імовірно, просвітницьку діяльність, враховуючи жести та своєрідну вказівку на біблійну історію, яку він демонструє. Лівою рукою він спирається на овальний щит – ікону. Неможливо зрозуміти, чи основа ікони дерев'яна, чи кам'яна плита (іл. 2).

3. Власне, «ікона в іконі» – не рідкісний прийом у християнській іконографії, хоча частіше використовують текстові засоби. У нашому випадку під час близького та пильного огляду



Іл. 1. Невідомий автор. Ікона «Двоє святих». 2023.
[Світлина Н. Романенко]



Іл. 2. Невідомий автор. Ікона «Двоє святих». Фрагмент. 2023. [Світлина Н. Романенко]

вдалося встановити, що сюжет ікони в овальному щиті – це «Страшний суд», також відомий як «Апокаліпсис», описаний в останній книзі Нового Заповіту – Одкровенні Іоанна Богослова, що в живописі фіксується ще з XI–XII століть. Тут описано кінець світу під час другого пришествя Ісуса, коли він проводитиме суд над людством. На цій іконі змальовано сюжет другого пришествя, без наступних етапів – оновлення світу та торжества праведників. Так, у верхній частині ікони бачимо постать Христа Пантократора, розпізнаємо його за класичним червоним хітоном та синім гіматієм, а також за піднятою у благословляючому жесті рукою. На зображенні постатей збоку від Ісуса є втрати ґрунту, тому їх важко розпізнати, однак, за іконографічними канонами, саме там має бути зображена Богоматір та Іоанн Хреститель, за стилістикою лівої постаті переконуємось, що там зображена саме Богоматір, зважаючи на синій мафорій. У нижній частині чіткіше змальовані сили небесні, власне Архангел Михаїл (з вогняним мечем і терезами) та двоє янголів, один з яких благословляє праведників, а інший – карає грішників, виливаючи на них вогонь. Ще нижче зображено згаданих грішників та праведників. Символічно, що праведники одягнені в стрій єпископів, хоча це не означає, що до раю потраплять лише єпископи. А от грішники горять у вогні пекла. Усі змальовані сцени підтверджують, що це – сюжет Страшного суду (див. іл. 2).

4. Інший святий, написаний праворуч, одягнений у довгу туніку-хітон та довгий одяг із грубої вовни з каптуром (фрок) вохристого кольору; його вбрання вказує на те, що зображений є ченцем. У його руках книга, що, ймовірно, також, як і в випадку з першим святим, є алюзією на принесення слова божого, це підтверджує великий металевий хрест з рельєфними прикрасами і великим, до землі, дерев'яним держакон (хрест височіє над головами святих). Можливо, це виносний хрест, що використовувався раніше в місіях, на кшталт Григоріанської місії в Британії, а пізніше став частиною церковних ритуалів. За типом верхнього різьблення він, вочевидь, подібний до хреста Святого Іоанна, однак трохи тонший за пропорціями. З подібним за розмірами хрестом зображують апостола Андрія Первозванного, який приніс християнську віру на землі тодішньої Скіфії та по Дніпру дістався київських гір. Отже, і цей святий чернець, разом зі своїм супутником, у святигельському облаченні також принесли віру в Христа на землі, де раніше сповідували іншу релігію,

й за життя уславилися за їхню просвітницьку діяльність.

5. Обидва святі написані на тлі синього з хмарами неба і яскраво-зеленої долівки, імовірно, трави.

Отже, за візуальним методом іконографічного дослідження, вдалося частково визначити історію, що передувала написанню ікони, а саме – місію, з якою святі опинилися на землях, де, вочевидь, раніше не сповідували християнство. Таким чином, пошук звужується до дослідження історій, пов'язаних з місіонерською діяльністю. Враховуючи статус святих (єпископ та чернець), можемо ще більше звужити це коло.

Стилістичний аналіз. Відомості про походження ікони у документації кафедри відсутні; за візуальними спостереженнями її датували XIX століттям. Так, стилістично живопис зазнав впливу течій романтизму та академізму, що розкривається в ілюзорній передачі об'єму й світлотіні й анатомічній точності деталей: рис обличчя, одягу, предметів та навколишнього середовища. Можемо припустити, що автор, зобразивши сцену так піднесено й «повітряно», прагнув передати духовну складову сюжету: настрої ікони піднесений та легкий. Вплив академізму ми вбачаємо у точності відтворення одягу, який відповідає певному історичному періоду. Вплив романтизму виявився у ідеалізованій передачі святих, тонкості фактури, певній відстороненості, ймовірно пов'язаній з сюжетом, який, за канонами, має створювати неземні асоціації. Отже, припущення про час створення ікони – XIX століття – підтверджується стилістикою зображення [1, с. 135–140; 2, с. 107]; однак, зважаючи на ці ознаки, йдеться про першу половину – середину XIX століття.

Водночас не варто забувати, що автор ікони міг надихатися зразками вже раніше написаних творів, створюючи ікону як копію.

Технологічний аналіз. Ґрунт – тонкий, з біло-жовтим відтінком, очевидно, емульсійний. Мікрохімічне дослідження складу пігментів фарбового шару, здійснене доцентом кафедри, доктором хімічних наук М. Балакіною, дало змогу визначити, що основними фарбами є свинцеве білило, залізооксидний жовтий пігмент (вохра), кіновар, умбра; для блакитного кольору використано берлінську лазур, розбілену свинцевим білилом; для зеленого – сумішевий пігмент з берлінської лазури й жовтого залізооксидного пігменту (вохри).

Результати мікрохімічного дослідження підтверджують вказаний нами час створення

пам'ятки. Відомо, що умбра та вохра використовувались з доісторичних часів і досі використовуються; свинцеве білило використовувалося з IV ст. до н.е. й лишалося практично єдиним білим пігментом станкового живопису до другої половини XIX ст., але одночасно з іншими видами білила його випускали до другої половини XX століття. Берлінська лазур, вперше синтезована у 1704 р., стала загальнодоступною з 1724 року, коли доктор Вудворт опублікував умови, необхідні для отримання пігменту. Кіновар як один з найдавніших яскраво-червоних пігментів (натуральний відомий з близько 3000 років до н. е.; штучний (вермільйон) було відкрито у середні віки) використовувалася до першої третини XX століття. Таким чином, отримані дані про пігменти фарбового шару ікони не протирічають датуванню її першою половиною – серединою XIX століття.

Історіографічне дослідження. В іконографії є кілька прикладів зображення святих попарно, що зазвичай спираються на свідчення про їхнє життя. Зокрема, це апостоли Петро та Павло, святі великомученики Сергій та Вакх, святі Косма та Даміан, Харлампій і Власій, Кирило та Мефодій. Більшість з них зображені удвох, оскільки місії вони зазвичай виконували в парах. Однак, зваживши на іконографію досліджуваної нами ікони, зі списку можна виключити апостолів Петра і Павла (інші риси обличчя й зачіски, інші атрибути та одяг), Сергія та Вакха (їх зображують як парубків у римських обладунках), цілителів Косму та Даміана (зображували з медичним приладдям).

Тепер варто звернути увагу на приналежність святих до церковної ієрархії: священник та чернець. Відтак викреслюємо апостолів, адже жодного з них не можна зобразити як ченця. Отже, зображені на іконі святі – це, вочевидь, Кирило та Мефодій.

Дослідивши життєпис святих, дізнаємося, що Кирило і Мефодій народилися в Салоніках, Візантійській імперії, у IX столітті. Вони були братами, й обидва стали видатними християнськими теологами та вченими. Одне з найдавніших джерел відомостей про святих – манускрипт X ст. з Охриду, Кодекс Асеманіус. Місіонерська діяльність братів серед слов'янських народів, зокрема в регіоні Великої Моравії (сучасні Словаччина, Чехія та Угорщина), була санкціонована візантійським імператором і константинопольським патріархом. Така місія була новаторською, оскільки мала на меті поширення християнства та утвердження слов'янських мов як літургійних у церкві. Місія

та її культурна спадщина були поширені на досить великій території. Велика Моравія була розташована переважно на нинішніх територіях східної Чехії та західної Словаччини, а також Угорщини та Австрії. Кирило, навчаючись та працюючи в Константинополі, здобув право займатися місіонерством і здійснив три місії, одна з яких, близько 863 року, була скерована на ту територію Європи, яку населяли слов'яни. Його брат Мефодій, який був ченцем та ігуменом монастиря Поліхрон, пізніше був висвячений до архієпископа, але вже після здійснення місій. Тому одяг та атрибути святих історично відповідають зображенням на нашій іконі [4, с. 61–89; 9, с. 5–57].

Кирила та Мефодія шанують як творців глаголиці – абетки, створеної для перекладу та запису біблійних текстів слов'янськими мовами, зокрема, давньоукраїнською. Фонетично й граматично вона поєднує в собі грецьку, рідну мову братів, та елементи різних слов'янських мов [9, с. 5–57].

Для країн Центральної та Східної Європи і також частково – Близького Сходу святі мали велике значення, дещо більший акцент на їхню діяльність був розвинений наративом ортодоксальної церкви, однак навіть для католицької традиції вони лишаються важливими посталями. Особливого значення діяльності святих надають у Болгарії, Чехії, Словаччині та Україні (наприклад, створення і діяльність Кирило-Мефодіївського братства). Життєві шляхи Кирила і Мефодія, до та під час місії, проходили також регіонами, що нині знаходяться в межах Греції та Туреччини, Німеччини, Словенії, Італії [11].

Однак пошук подібних до досліджуваної ікони зразків дав змогу уточнити інформацію про походження ікони.

Іконографічне дослідження. В ранній іконографії Кирило та Мефодій майже не відрізняються від зображень апостолів та святителів, що бачимо на ранніх фресках, як-от фрески із церкви св. Георгія (Курбиново, в Преспі, 1191 р.), фрески нижньої базиліки Сан-Клементе (Рим, XI ст.), фрески Мулдавського монастиря «Св. Петка» (Болгарія), Араповського монастиря «Св. Неділя» (Болгарія). Однак з розвитком іконопису їхні зображення набувають більшої характерності та упізнаваності [4, с. 64; 10, с. 205–218].

Д. Степовик зазначав, що мініатюра Кенігсберзького літопису, на якій зображено Кирила і Мефодія, – «...це один із найраніших виконаних в Україні парних портретів просвітителів: до цього зображували їх нарізно, або ж

самого Кирила. З XV ст. парні образи Кирила й Мефодія входять в іконографію українського малярства й графіки» [3, с. 57]. На підставі аналізу української ікони Кирила і Мефодія з с. Княжпіль (Львівщина), Д. Степовик стверджує, що написання образів цих святих поширюється в Україні з XVIII ст., а також зауважує, що «...якщо в стінописі храмів і міст їх зображували за встановленими правилами іконографії, то на іконах для сільських церков і для житла народні майстри часом вдавалися до довільної інтерпретації» – і називає такий підхід «фольклорним трактуванням образів» [3, с. 100].

Для нашої атрибуції пріоритетною є інформація про період з кінця XVIII століття до XIX століття, який вдалося визначити завдяки хімічним дослідженням. Саме в цей час набула популярності іконографічна схема, за якою святі Кирило й Мефодій тримають сувій з алфавітом або ж цей сувій розміщений на вівтарі. Найбільш раннє опубліковане у XIX ст. зображення, на якому святі подані разом, є ілюстрація на титульній сторінці болгарської граматики Г. Бусіліна, виданої в Москві 1844 р. [4, с. 81]. Цей тип композиційно найбільше нагадує об'єкт нашого дослідження.

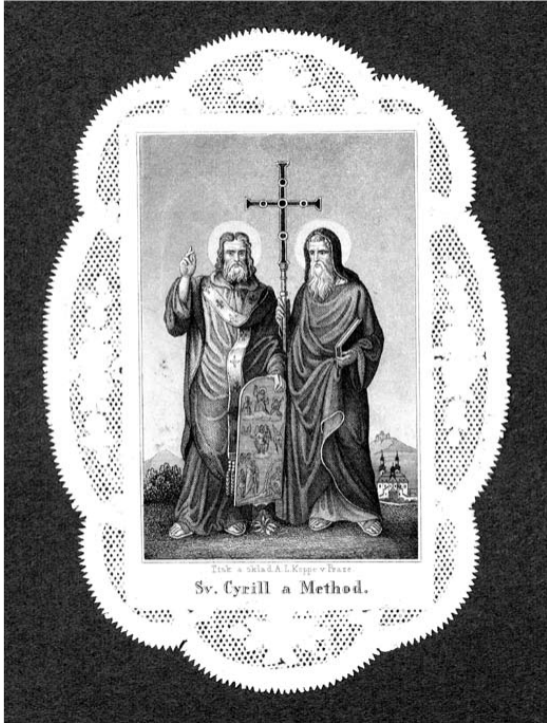
Метод візуального порівняння та дослідження А. Філіпа, Я. та Я. Осолсобе [5] дали змогу встановити, що найбільша кількість творів з іконографією, подібною до нашої ікони, походить з Чехії. Зокрема, це:

- «Святі Кирило та Мефодій» – скульптура Е. Макса (1840-і роки), Костел Божої Матері перед Тином, Прага [5, с. 127] (іл. 3); ця скульптура майже ідентична до ікони, яку ми розглядаємо;
- «Святі Кирило і Мефодій» – картина У. Предіча (1912 р.);
- «Кирило і Мефодій», малюнок – книжкова ілюстрація М. Алеша, Національна галерея в Празі (XX ст.);
- «Святі Кирило і Мефодій» – картина Й. Зеленого в монастирі Райград, Чехія (XX ст.);
- «Святі Кирило і Мефодій» – фронтиспис І. Берчича з «Букваря старослов'янської мови» (1860 р.);
- «Святі Кирило і Мефодій» – картина А. Торової (1927 р.), Церква Св. Хрестів у Празі;
- «Святі Кирило і Мефодій» – гравюра на міді, автор невідомий (1920-ті рр.), 12,5×8 см, Прага [6, с. 134] (зображені у стилі бароко як єпископи з хрестом і патерицею, вони проповідують з підвищення трьом слухачам, які сидять або стоять на колінах);



Іл. 3. Св. Кирило і Мефодій з церкви Матері Божої перед Тином у Празі. [5, с. 127]

- «Св. Кирило і Мефодій» – картина І. Грабавичіча, полотно, олія (2002 р.), сучасна ікона, експонується в музеї Чеського центру в Х'юстоні;
 - «Св. Кирило і Мефодій» – гравюра на сталі в овальній рельєфній мереживній каймі, 12×8,5 см, підпис внизу по центру – «Друкарня і склад А. Л. Коппе в Празі, фірма Александр Леопольд Коппе, Прага» (після середини XIX ст.) [9, с. 135] (іл. 4);
 - «Св. Апостоли слов'янські, св. Кирило і Мефодій, св. Хрещення князя Борживоя» – гравюра на міді кольорова, переклеєна, 12,5×8,5 см, Я. Пацак, Хрудім (друга пол. XIX ст.) [6, с. 136] (за описом – Кирило і Мефодій помінялися місцями: апостол зображений ліворуч з архієпископом, панно зі Страшним судом, праворуч – апостол з книгою і місіонерським хрестом. Сцена обрамлена виноградною лозою. У нижньому люнеті – хрещення князя Борживоя) (іл. 5).
- Постаті Кирила та Мефодія мають велике культурно-історичне значення для Чехії. Саме їм чехи завдячують приходу християнства, а також розвиткові своєї мови, тож для їхньої культури святі мають значення, як Володимир Великий – для України, в релігійній конотації. Місіонерська діяльність у Чехії, – на той час Великій Моравії, – закінчилася входженням країни до кола



Іл. 4. Св. Кирило і Мефодій. Гравюра на сталі в овальній рельєфній мереживній каймі. 12×8,5 см. Друкарня А. Л. Коппе в Празі. Після середини XIX ст. [6, с. 135]



Іл. 5. Пацак Ян. Апостоли слов'янські, св. Кирило і Мефодій, Хрещення князя Борживоя. Гравюра на міді кольорова, переклеєна. 12,5×8,5 см. Хрудін (Чехія). II пол. XIX ст. [6, с. 136]

християнських країн; святі започаткували ведення літургії національною мовою, день Св. Кирила та Мефодія є національним вихідним у Чехії. Тому не дивно, що в чеському іконописі сформувалася чітка й характерна іконографія, до якої наближені й сучасні місцеві зразки [7, с. 7–14].

Звернемо увагу на один з прикладів, наведених вище (див. іл. 3), – скульптуру святих Кирила та Мефодія Е. Макса, – Костел Божої Матері перед Тином (1840-ві рр.) [5, с. 127]. З ракурсу анфас композиція, пропорції, трактування, форми є майже ідентичними до ікони, яку ми досліджуємо. Так, одразу впадає у вічі подібність виносного хреста, сюжету на іконі в руках Кирила, його палію, книги, чернецького одягу іншого святого (Мефодія). Враховуючи датування скульптури, можна припустити, що вона є прообразом, якщо не іконографічним зразком для нашої ікони. Оскільки подібних творів у станковому виконанні є чимало, можемо припустити, що в той час практикували змальовування святих зі скульптури Е. Макса.

Висновки та перспективи використання результатів дослідження. Надалі можемо розглянути три варіанти походження ікони: ікона могла бути написана на основі іконографічного зразка – скульптури Е. Макса (Костел Божої Матері перед Тином, Прага) після 1840-х років, але через короткий час, судячи зі стилістики та слідів природного старіння; отже, датувати її можна серединою XIX ст. (цьому датуванню не протирічать дані техніко-технологічного дослідження); вона могла бути написана як копія з іншого твору станкового живопису, з уже присутнім творчим домислом у вигляді пейзажу позаду святих, створеному невідомим автором чеського походження, у вищезазначений період (середина XIX ст.), а вже пізніше могла бути завезена до України; ікона може бути копією, виконаною українським автором, зі скульптури чи іншої ікони, зробленою в вищезазначений період.

Найбільш переконливим вважаємо другий варіант, оскільки подібних до нашої ікони за стилістикою ми не зустрічаємо в українському іконописі XIX століття. Ікона має художню, релігійну та історичну цінність, адже є свідченням зв'язку між європейською (болгарською, чеською) та українською культурами. Атрибуція таких творів дає науковцям змогу глибше усвідомити перебіг історії мистецтва України у контексті розвитку іконопису у світовому мистецтві.

Оскільки атрибуція є неповною, вважаємо можливим продовження пошуку, ймовірно, у чеських зібраннях, з метою більш точного встановлення прототипу та часу створення цієї видатної за своїми художніми особливостями ікони.

Список використаних джерел

1. Дротенко В. Семіотика іконопису та стилістика ікони в контексті культурно-мистецької традиції // Молодий вчений, 3 (91), 2021, с.135–140. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-3-91-30>
2. Ковальчук І. Українська іконографія впродовж XIV–XVIII століть // Українське релігієзнавство, 2015, с. 100–108.
3. Степовик Д. В. Українсько-болгарські мистецькі зв'язки. – К.: Наукова думка, 1975.
4. Rouseva R. Cyril and Methodius in Historical Iconography // Celebrating the legacy of Cyril and Methodius with special reference to historical iconography. Malta: Office of the President of Malta, 2017, s. 61–89.
5. Filip, Aleš, Osolsobě, Jana, Osolsobě, Jan. Kult sv. Cyrila a Metoděje ve výtvarném umění (klíč k jejich ikonografii). Aleš Filip, Jana Osolsobě, Jan Osolsobě. In: Národopisná revue Strážnice: Národní ústav lidové kultury Roč. 23, č. 2 (2013), s. 120–133.
6. Křížová Alena. Cyril a Metoděj na svatých obrazech // Národopisná revue Strážnice: Národní ústav lidové kultury Roč. 23, č. 2 (2013), s. 134–137.
7. Delikari Angeliki. The Literary Work of the Cyrillo-Methodian Mission in Great Moravia and its Transmission Around Ohrid During the 9 th and 10 th centuries // Cyrillomethodianum XX, 2015, c. 7–14.
8. Barlieva Slavia. The Cult of Saints Cyril and Methodius: The Phenomenon of Shared Identity in the Slavic World. Edited by Madeleine Gray (King's College London Medieval Studies), 2017.
9. Топенчаров В. Константин-Кирилл Философ – АБВ Ренессанса. София Пресс, 1985.
10. Божилов И., Тулешков Н., Прашков Л. Български манастири. София, 2004. С. 205–218.
11. Hetényi, Martin, Peter Ivanič. The Contribution of Ss. Cyril and Methodius to Culture and Religion // Religions. 12: 417. <https://doi.org/10.3390/rel12060417>

References

1. Drotenko V. I. (2021). Semiotyka ikonopysu ta stylistyka ikony v konteksti kulturno-mystetskoï tradytsii. [Semiotics of icon painting and icon stylistics in the context of cultural and artistic tradition]. Molodyi vchenyi, 3 (91). <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-3-91-30>
2. Kovalchuk I. (2015). Ukrainska ikonohrafiia vprodovzh XIV–XVIII st. [Ukrainian iconography during the XIV–XVIII centuries]. Ukrainske relihiieznavstvo.
3. Stepovyk D. V. (1975). Ukrainsko-bolharski mystetski zv'iazky. [Ukrainian-Bulgarian artistic ties]. Naukova dumka.
4. Rouseva R. S. (2017). Cyril and Methodius in Historical Iconography // Celebrating the legacy of Cyril and Methodius with special reference to historical iconography. Malta: Office of the President of Malta.
5. Filip A., Osolsobě, J., Osolsobě, J. (2013). Kult sv. Cyrila a Metoděje ve výtvarném umění (klíč k jejich ikonografii). [Cult of St. Cyril and Methodius in visual arts (key to their iconography).] Národopisná revue Strážnice: Národní ústav lidové kultury Roč. 23.
6. Křížová Alena. (2013). Cyril a Metoděj na svatých obrazech. [Cyril and Methodius on sacred images] Národopisná revue Strážnice: Národní ústav lidové kultury Roč. 23.
7. Delikari A. (2015). The Literary Work of the Cyrillo-Methodian Mission in Great Moravia and its Transmission Around Ohrid During the 9th and 10th centuries. Cyrillomethodianum XX.
8. Barlieva S. (2017). The Cult of Saints Cyril and Methodius: The Phenomenon of Shared Identity in the Slavic World. Edited by Madeleine Gray (King's College London Medieval Studies).
9. Topencharov V. (1985). Konstantyn-Kyryll Fylosof – ABV Renessansa. [Konstantin-Kyryll the Philosopher - ABV of the Renaissance]. Sofya Press.
10. Bozhylov Y., Tuleskov N., Prashkov L. (2004). Bŭlharsky manastyry. [Bulgarian monasteries]. Sofya.
11. Hetényi M., Ivanič P. (2021). The Contribution of Ss. Cyril and Methodius to Culture and Religion. Constantine the Philosopher University in Nitra. <https://doi.org/10.3390/rel12060417>

Подано до редакції 28.02.2024



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-1-12>
УДК 7.025.4:[738.5.071.1(477)]"19"Сервін
ORCID ID: 0000-0002-1814-4331
ORCID ID: 0009-0008-3976-9112

Тетяна Тимченко

*кандидатка мистецтвознавства, доцентка
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
tetiana.tymchenko@naoma.edu.ua*

Микита Яворський

*здобувач вищої освіти другого
(магістерського) рівня
кафедра техніки та
реставрації творів мистецтва
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
mykyta.yavorskyi@naoma.edu.ua*

РЕСТАВРАЦІЯ ЯК ЗАСІБ АДАПТАЦІЇ МОНУМЕНТАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ РАДЯНСЬКИХ ЧАСІВ НА ПРИКЛАДІ ДВОХ ПАННО В. СЕРВІНА (ІВАНО-ФРАНКІВСЬК)

Анотація. *Метою* даної статті є аналіз методики консервації і реставрації та етичних питань переосмислення й адаптації спадщини радянського періоду на прикладі двох парних мозаїчних панно 1960-х років українського митця Владислава Йосиповича Сервіна (1931–1994) [1]. **Методи дослідження.** Зважаючи на міждисциплінарний характер, застосовано такі методи дослідження, як історичний, політологічний, формальний аналіз та метод безпосереднього натурного обстеження стану мозаїчних панно і спостережень під час підбору реставраційних методик консервації, розкриття й естетичної реінтеграції. **Основні результати дослідження.** Перед студентами кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА було поставлене завдання – реставрувати два парних мозаїчних панно, розміщених у ліцеї № 3 міста Івано-Франківська, які створив художник-монументаліст В. Сервін у 1960-х роках. Оскільки одне з них було повністю вкрите емалевою фарбою задля цензурування пропагандистського сюжету, було вирішено частково розкрити мозаїчні твори з-під пізнього перемальовування, а також доповнити окремі втрати.

Неоднозначність поставлених завдань була зумовлена необхідністю узгодження принципів збереження творів, які мають історичну та художньо-естетичну цінність, але містять символи комуністичного режиму і водночас – сліди пізніших втручань, якими приховували ці символи. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження визначено алгоритм реставрації мозаїчних панно, а саме зняття нашарувань емалевої фарби з усієї поверхні мозаїки, окрім фактурних елементів; доповнення втрат мозаїчного набору та коригування окремих елементів зображення. Сформовано бачення подальшого експозиційного вигляду двох панно з метою консервації оригінального твору та одночасно – пізніших втручань задля ліквідації символів радянської ідеології та зміни сюжету твору з пропагандистського на ліричний та український.

Ключові слова: реставрація, консервація, вибіркове видалення перемальовань, українське монументальне мистецтво, мозаїка, декомунізація, коригування первісного задуму.

Tetiana Tymchenko

*PhD, Associate Professor
National Academy of Fine
Arts and Architecture
tetiana.tymchenko@naoma.edu.ua*

Mykyta Yavorsky

*second-year-student of the Master's program,
Department of Technique and
Restoration of Works of Art
mykyta.yavorskyi@naoma.edu.ua*

RESTORATION AS A MEANS OF ADAPTATION THE MONUMENTAL HERITAGE OF THE SOVIET TIMES ON THE EXAMPLE OF TWO PANELS BY V.Y. SERVIN (IVANO-FRANKIVSK)

Abstract. *The purpose* of this article is to analyse the methods of conservation and restoration and ethical issues of rethinking and adapting the heritage of the Soviet period on the example of two paired mosaic panels of the 1960s by the Ukrainian artist V.Y. Servin (1931–1994) [1]. *Research methods.* Given the interdisciplinary nature of the study, the research methods used are historical, political science, formal analysis, and the method of direct field examination of the mosaic panels and observations during the selection of restoration methods of conservation, disclosure, and aesthetic reintegration. *The main results of the study.* The students of the Department of Technique and Restoration of Works of Art of the National Academy of Fine Arts and Architecture of Ukraine were faced with the task of restoring two paired mosaic panels located in Lyceum No. 3 in Ivano-Frankivsk, created by the monumentalist artist Vladyslav Servin in the 1960s. Since one of the two panels was completely covered with enamel paint to censor the propaganda plot, it was decided to partially reveal the mosaic works from under the late repainting, as well as to supplement some of the losses.

The ambiguity of the tasks was caused by the need to agree on the principles of preserving works that have historical and artistic and aesthetic value, but contain symbols of the communist regime and, at the same time, traces of later interventions designed to hide these symbols. **Conclusions.** As a result of the study, an algorithm for the restoration of mosaic panels was formed, namely the removal of layers of enamel paint from the entire surface of the mosaic, except for textured elements; supplementing the losses of the mosaic set and adjusting individual image elements. A vision of the further exhibition appearance of the two panels was formed with the aim of conserving the original work and, at the same time, later interventions to eliminate the symbols of Soviet ideology and change the plot of the work from propaganda to lyrical and Ukrainian.

Key words: restoration, conservation, selective removal of repainting, Ukrainian monumental art, mosaic, decommunisation, adjustment of the original intention.

Аналіз останніх публікацій. Тема переосмислення мистецької спадщини тоталітарного режиму сьогодні набуває особливої гостроти у зв'язку з війною РФ проти України. Численні твори образотворчого мистецтва, передусім монументального (скульптури, живопису), що містять ознаки радянської ідеології, піддаються стихійному або плановому знесенню або ж переосмисленню, що передбачає заміну чи додавання окремих елементів. Тема є доволі складною, оскільки нерідко заангажовані радянською владою мистецькі твори мають культурну цінність. Серед українських мистецтвознавців подібні проблеми висвітлено у публікації Н. Корчиної [2], в якій авторка, спираючись на ґрунтовний аналіз існуючої історіографії, порушує питання переосмислення важкої спадщини радянського тоталітарного режиму на прикладі фашистського монумента у місті Боцен/Больцано в Італії і висловлює думку про необхідність обговорення такого питання, як доцільність нищення пам'ятників, які нагадують про недавнє минуле [2, с. 165].

З точки зору теорії реставрації, відомий іспанський вчений, професор Інституту консервації Політехнічного університету Валенсії Сальвадор Муньос-Віньяс у книжці «Сучасна теорія консервації» на підставі аналізу великої кількості теоретичних праць, розмірковує над питаннями вибору

об'єкта реставрації. Окрім безперечних цінностей, притаманних пам'ятці (які вперше у 1905 році сформулював австрійський історик мистецтва Алоїз Рігль), С. Муньос-Віньяс переконливо доводить, що об'єктом реставрації (в оригіналі – консервації) може бути будь-який предмет, який становить цінність для певної групи людей, тобто не мати при цьому статусу пам'ятки [3, с. 163].

Міркування щодо цінностей, які впливають на вибір об'єкта реставрації та її методологію, наводить український вчений, художник-реставратор вищої кваліфікації, викладач Львівського державного коледжу декоративного і прикладного мистецтва імені І. Труша О. Рішняк. Посилаючись на попереднього автора та інших зарубіжних теоретиків, він акцентує увагу на тому, що критерії цінності художнього твору є ще одним (поруч з поняттям автентичності) відносним поняттям, яке залежить «...від рівня розвитку суспільства, його політичних поглядів та морально-етичних орієнтирів. Суспільна думка завжди була визначальним фактором цінності як окремих художніх творів, так і напрацювань культури кожної епохи в цілому» [4, с. 27]. У висновках О. Рішняк стверджує, що «...поняття автентичності формується ціннісними орієнтирами суспільно-культурного середовища», і єдино можливими для «...фізичного збереження пам'яток є компромісні рішення,

що базуються на пошуках балансу між історично-естетичними цінностями та соціально-ціннісними значеннями» [4, с. 31].

Отже, проаналізувавши публікації, можемо вважати, що питання збереження та переосмислення спадщини тоталітарних режимів є досить складним, навіть болісним, і неоднозначним.

Виклад основного матеріалу. У 2023 році перед студентами кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА було поставлене завдання реставрації парних мозаїчних панно, розташованих у приміщенні ліцею № 3 міста Івано-Франківська. Панно були створені у 1960-х роках художником-монументалістом В. Сервіним, який проживав і творив у Івано-Франківську.

На жаль, про автора мозаїки відомо зовсім небагато. Згідно зі статтею у Вікіпедії [1], В. Сервін народився 1 березня 1931 р. у с. Кашперівка Вінницької обл., помер 23 березня 1994 р. в Івано-Франківську. Закінчив Київське училище ужиткового мистецтва (нині Київська державна академія декоративного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука), навчався у Є. Лученка, С. Колоса та О. Полуянова. Був членом НСХУ, з 1964 р. брав активну участь у республіканських виставках, працював у галузях станкового і монументального живопису та станкової графіки. Це більшість інформації, яка є у вільному доступі, але, оскільки проєкт ще не завершений, вважаємо доцільним пошук додаткової інформації про автора та його творчість поміж колегами в Івано-Франківську та в архівах НСХУ.

Одним з творів, вказаних у тому ж джерелі [1], фігурує робота «Вся влада Радам!» (1966), однак, без уточнень, до якого жанру образотворчого мистецтва він належить і де зберігається. З великою вірогідністю можна порівняти його з одним із двох парних панно, що стали об'єктом нашого дослідження та реставрації. На жаль, назва другого панно нам невідома.

Мозаїки у приміщенні ліцею було виконано у формі диптиха: сюжетом першого панно є створення Радянського Союзу із гаслом «Вся власть советам!». Попереду в застиглих позах, фронтально зображені червоноармієць, моряк та пролетарій, а також робітниця, котра тримає рушницю. Обабіч основної композиції розміщено дрібніші за масштабом емблематичні зображення споруд та людей, що наводить на думку про бойові дії, будівництво заводів, розвиток промисловості. Таким чином, основною темою твору є оспівування становлення більшовицького режиму та визначення

його основних ідеологем. Друге панно зображує узагальнених персонажів: космонавта (на грудях якого напис «СССР»), робітника та шкільну вчительку, яка тримає у руках книжку із написом «Ленін». На тлі – майже абстрактні дрібні зображення, що мають відтворювати результат попереднього панно – побудову соціалістичного суспільства (ракета, атомна електростанція, серп і молот, колоски пшениці).

Обидва твори виконані зі шматочків різнокольорового скла, пластикової і керамічної плитки, цегли. За характером виконання панно перегукуються з античним видом мозаїки *opus sectile* (технікою, що передбачає використання різних матеріалів) [5]. У часи Давнього Риму широко застосовували мармур, скло та перламутр, нині ж послуговуються набагато більшим спектром матеріалів, у нашому випадку – залишками побутових матеріалів (керамічною плиткою, битим керамічним і скляним посудом, будівельними відходами).

Після розпаду Радянського Союзу стало очевидним, що подібного характеру зображенням не місце в навчальних закладах, оскільки це суперечить закону України про декомунізацію та низці етичних питань. У 1991 р. було вирішено видозмінити пропагандистські композиції. Перше панно («Вся влада радам») було спочатку перефарбовано світло-сірою емаллю. Попри значний шар емалевої фарби, образи мозаїки однаково дуже чітко простежувалися, тому працівники ліцею (завгосп О. Савка і заступник Н. Подобна) вирішили змінити сюжет панно таким чином: використовуючи промислову шпаклівку, чоловічим персонажам додали виразні вуса та смушкові шапки, завдяки чому з'явилась схожість із козаками, а в руках дівчини замість рушниці постало молоде деревце із крупними листочками; на тлі прапора й дрібніших сюжетів праворуч створили зображення птахів (іл. 2). Зауважимо, що ці рельєфні доповнення були зроблені з великим смаком і професіоналізмом. Завдяки такому художньому втручанням вдалось змінити пропагандистський сюжет мозаїки на більш поетичний, з виразним українським національним звучанням.

У другому панно було вирішено замаскувати символіку комуністичного режиму жовтою емалевою фарбою, залишивши решту зображення недоторканим (іл. 3).

Попри радянський наратив, панно В. Сервіна є цікавими як формально, так і за фактурами. Саме тому восени 2022 року активісти зі спільноти

«Ukrainian Modernism» (медіа, створене у 2017 році на волонтерських засадах, що спеціалізується на модерністській архітектурі), а саме – засновник медіа Д. Соловійов, художник-монументаліст М. Мурафа та художниця О. Чолій розпочали розчистку панно (іл. 4), але згодом, після низки консультацій зі студентами кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА, було ухвалене рішення виконувати реставраційні втручання лише за участі студентів, активісти натомість мали висвітлювати події в соціальних мережах та дбати про матеріальні потреби проєкту.

Після прибуття до Івано-Франківська, під час першої студентської експедиції (дві

відбулися влітку 2023 р., остання – у березні 2024 р.), студенти зустрілися з директоркою ліцею Н. Микулою й домовилися про умови подальшої співпраці. Було виконано дослідження мозаїки у тогочасному її вигляді, а саме після реставраційних втручань працівників ліцею (1991 р.) та активістів (2022 р.).

Після огляду стану збереженості та виконання фотофіксації, насамперед було зазначено те, в якому стані знаходиться основа панно та проведено дослідження на наявність пустот між стіною й основою мозаїки. Шляхом простукування рукою та візуального обстеження не було виявлено жодних відшарувань та проблемних ділянок, які б потребували серйозного консерваційного втручання. Лише подекуди був порушений зв'язок мозаїчного набору з основою, що призвело до його втрат (більше простежується на другому панно). Тому проблемні ділянки було укріплено, а під час другої та третьої експедицій здійснено часткове доповнення найбільш помітних втрат.

Об'ємний рельєф зі шпаклівки, доданий у 1991 р., надає першому панно зовсім іншого сенсу, позбавляючи пропагандистського характеру, завдяки чому воно стає поетичним, несучи мир та спокій. Командою реставраторів одногласно було ухвалене рішення залишити рельєфні нашарування 1991 року.



Іл. 1. В. Сервін. Світлина з особової справи художника. [7]



Іл. 2. Сервін В. «Вся влада радам!». Мозаїка. 1960-ті роки. (Ліцей № 3, Івано-Франківськ. Стан до початку втручання 2022 р., з нашаруваннями 1991 р. [Світлина Д. Соловійова])



Іл. 3. Сервін В. «Назва невідома». Мозаїка. 1960-ті роки. (Ліцей № 3, Івано-Франківськ. Стан після реставрації 2023–2024 рр.). [Світлина М. Яворського. 2023]

Густе нашарування емалевої фарби ускладнювало процес розчистки та вимагало ретельного підбору потрібного розчинника й інструментів, які б одночасно не пошкодили поверхню та могли швидко зняти розчинений шар фарби. Також йшлося про використання пароочисника для зняття фарби, але майже одразу після спілкування з фахівцями, які мали значний досвід у реставрації монументального мистецтва, стало зрозуміло, що його використання є недоцільним.

На жаль, через погану комунікацію між виконавцями, ініціаторами порятунку мозаїки та більш досвідченими фахівцями подальша співпраця була неможлива і студенти ухвалили рішення самостійно продовжити дослідження та завершити проєкт без кураторства, послуговуючись інформацією, наявною у виконавців. Консультації, надані фахівцями, допомогли у процесі подальшої роботи, за що студенти та автори статті їм дуже вдячні. Керував роботою решти студентів М. Яворський.

Для визначення найефективнішого методу розчистки було проведено кілька досліджень: студенти виконали зонування ділянок об'єкта (розмірами 20×20 см), наносячи на них різні види розчинників. Найбільш придатним засобом виявилася промислова змивка СП-6.

Для кожної ділянки було накладено компрес із щільної поліетиленової плівки для обмеження

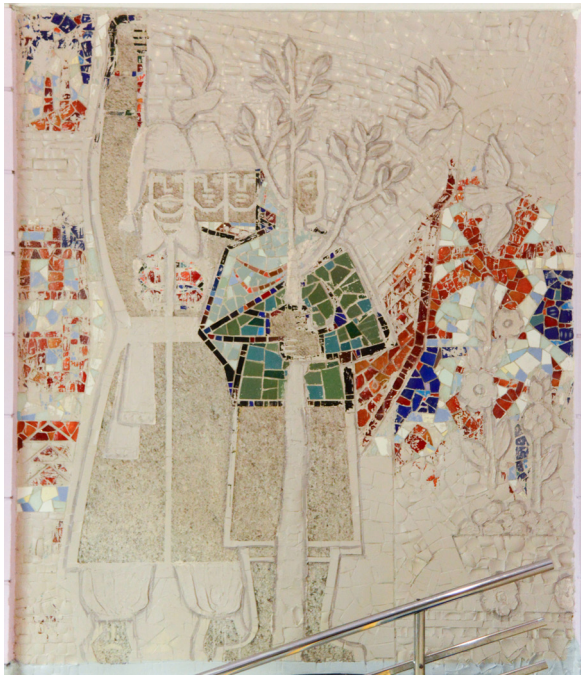
взаємодії з повітрям і тривалішої дії розчинника. На різних зонах компреси витримували від 15 хв до кількох годин. Потім плівку знімали і виконували розчищення – спочатку металевими щітками (для зняття густого шару фарби) і лише після цього щітками із синтетичним ворсом й застосуванням невеликої кількості води. Використання металевих щіток є ризикованим засобом, оскільки залишає дрібні подряпини на поверхні скляної та пластикової плитки, однак у цьому випадку розчинена фарба ставала досить м'якою, тому видалення відбувалося відносно легко і пошкоджень не спостерігалось.

Після першого етапу розчищення було з'ясовано, що емалеву фарбу можна розчинити, хоча у місцях її густого нашарування знімається набагато важче. Нижня ділянка мозаїки майже не піддавалася розчищенню. Реставраторам довелося нанести понад 8 компресів підряд на одну й ту ж ділянку, щоб повністю зняти фарбу. Варто зазначити, що упродовж розчищувальних робіт всі учасники працювали в захисних окулярах, рукавицях та масках, до того ж постійно провітрювали приміщення і робили перерви.

Перед другою поїздкою було сформовано групу ентузіастів, зокрема зі студентів-реставраторів живопису (М. Яворський, А. Тютюнник, Л. Лобода), реставраторки скульптури і творів декоративно-ужиткового мистецтва О. Батухтіної та студентки графічної спеціальності О. Шемуди. Мета експедиції – завершення консерваційно-реставраційних заходів: розчищення першого панно, доповнення втрачених елементів мозаїки. Окрім питань реставрації, команді часто доводилось узгоджувати роботу з адміністрацією, зокрема із завідувачем господарчої частини, який також допомагав з інструментарієм.

Паралельно зі зняттям фарби з першого об'єкта досліджували друге панно, яке потребувало доповнення деяких відсутніх елементів мозаїки. Так, О. Батухтіна відформувала відсутню плитку, використовуючи пластилін, гіпс, воду та спецрозчин для змачення форми, з наступною абразивною обробкою фрагментів до гладкої поверхні для доповнення та надання їй правильної форми для наступного монтування на стіну. Далі виконано тонування темперною фарбою і лакування для імітації глазурованої поверхні плитки та очищення втрачених ділянок перед монтуванням. Для формування використовували гіпс марки «Г-10» через властиві йому дрібнодисперсність та міцність.

Нині мозаїка очищена від білої емалі, крім ділянок з рельєфними доповненнями 1991 року.



Іл. 4. Сервін В. «Вся влада радам!». Мозаїка. 1960-ті роки. (Ліцей № 3, Івано-Франківськ. Стан після втручання 2022 р.). [Світлина М. Яворського. 2024]

У березні 2024 року студенти-реставратори М. Яворський, М. Ніколайчук, А. Тютюнник і О. Батухтіна завершили етап реставрації мозаїчних панно – виконали тонування гасла «Вся влада радам» (іл. 5), на другому панно доповнили втрати мозаїчного набору (монтування доповнень здійснено за допомогою монтажного клею) (див. іл. 3), поверхню доповнень вкрито лаком. Обидва панно упродовж експедиції були очищені від поверхневих забруднень.

Однією з ідей була заміна червоного більшовицького прапора на червоно-чорний стяг УПА шляхом часткового тонування скляної плитки. Звучали пропозиції і про часткове видалення червоних скляних елементів та їхньої заміни на сучасну чорну керамічну плитку; за таким самим принципом можлива заміна композиції з більшовиками на тлі головних персонажів на відтінки, подібні до сучасної української військової форми. Однак це буде вже досить суттєве втручання, тому бажанішим є варіант тонування наявних елементів.

Висновки і перспективи використання результатів дослідження. Реставрація двох мозаїчних панно авторства В. Сервіна зі слідами пізніших втручань, виконаних з метою декомунізації, на нашу думку, є доволі вдалим прикладом узгодження різнорідних проблемних питань. Адже більша частина панно видима та зберігає авторську стилістику, ослаблені місця укріплено, втрати доповнено, видалено перефарбування емалевою фарбою і поверхневі забруднення. Водночас збережено рельєфні нашарування втручань 1991 року, виконаних з метою приховання символів радянської ідеології й заміни сюжету твору з пропагандистського на ліричний. Нові нашарування, додані з цією ж метою у березні 2024 р., узгоджуються із загальною концепцією. Мозаїки набули експозиційного стану, який не суперечить морально-етичним нормам у контексті сьогодення, влаштовує адміністрацію ліцею та не порушує закону України № 2558 «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки» (2015 р.).



Іл. 5. Сервін В. «Вся влада радам!» Мозаїка. 1960-ті роки. (Ліцей № 3, Івано-Франківськ. Стан після реставрації 2023–2024 рр.). [Світлина М. Яворського. 2024]

Важливо зазначити, що усі пізніші нашарування – 1991 та 2024 рр., – не впливають на фізичний стан творів, при потребі можуть бути прибрані без погіршення стану збереженості. Отже, принцип поваги до об'єкта реставрації також дотриманий.

Оскільки тема декомунізації українського монументального мистецтва радянського періоду набуває все більшого значення, наше дослідження може бути корисним як для реставраторів, мистецтвознавців та представників інших спеціальностей, дотичних до роботи з українськими монументальними творами, так і для активістів, які бажають зберегти мистецьку спадщину радянського періоду, керуючись законом про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки.

Список використаних джерел

1. Сервін Владислав Йосипович. *Bikinedia*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B2%D1%96%D0%BD_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2_%D0%99%D0%BE%D1%81%D0%B8%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: 09.03.2024).
2. Корчина Н. Досвід Італії у переосмисленні фашистської монументальної спадщини на прикладі барельєфу Муссоліні в Боцен/Больцано. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. Київ, 2023. Вип. 33. С. 164–177. DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-33-19> (дата звернення: 09.03.2024).

3. Muñoz Viñas, S. (2012). Contemporary theory of conservation. *Contemporary Theory of Conservation*. 2012. 47. P. 1–239. <https://doi.org/10.4324/9780080476834> (дата звернення: 09.03.2024).
4. Рішняк О. Критерії автентичності та цінності. Вплив соціальної значущості творів мистецтва на їх збереження. *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв* 2020. Вип. 1. С. 24–32.
5. Opus sectile. *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Opus_sectile (дата звернення 21.03.2024).
6. Alla Horska/Алла Горська. *Secondary Archive*. URL: <https://secondaryarchive.org/artists/alla-horska/> (дата звернення 10.03.2024).
7. Сервін В. Особова справа // Архів Івано-Франківської обласної організації НСХУ. Спр. 467. 16 арк.

References

1. Servin Vladyslav Yosypovych. (n.d.). In *Vikipediia* [Wikipedia]. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B2%D1%96%D0%BD_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2_%D0%99%D0%BE%D1%81%D0%B8%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 [in Ukrainian].
2. Korchyna, N. (2023). Dosvid Italii u pereosmyslenni fashystskoi monumentalnoi spadshchyny na prykladi bareliefu Mussolini v Botsen/Boltsano [Italian experience of recontextualizing the fascist monumental heritage based on the study of the Mussolini bas-relief in Bozen-Bolzano]. *Zbirnyk naukovykh prats «Ukrainska akademiia mystetstva»* [Ukrainian Academy of Arts], (33), 164–177. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-33-19> [in Ukrainian].
3. Muñoz Viñas, S. (2012). Contemporary theory of conservation. *Contemporary Theory of Conservation*, 47, 1–239. <https://doi.org/10.4324/9780080476834> [in English].
4. Rishniak, O. (2020). Kryterii avtentychnosti ta tsinnosti. Vplyv sotsialnoi znachushchosti tvoriv mystetstva na yikh zberezhenia [Criteria of Authenticity and Value. Influence of the Social Significance of Art Works on Their Preservation]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu ta mystetstv* [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts], (1), 24–32. <https://doi.org/10.5281/1993-6400-2020-1-24-32> [in Ukrainian].
5. Opus sectile. (n.d.). In *Vikipediia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Opus_sectile [in English].
6. Alla Horska/Алла Горська. (n.d.). *Secondary Archive*. <https://secondaryarchive.org/artists/alla-horska/> [in Ukrainian].
7. Servin V. Osobova sprava [Personal file]. Arkhiv Ivano-Frankivskoi oblasnoi orhanizatsii NSKhU [Archive of the Ivano-Frankivsk Regional Organization of the NUAU]. (Spr. 467, 16 ark.) [in Ukrainian].

Подано до редакції 20.02.2024



Вікторія Череватюк

кандидатка історичних наук, доцентка

Національна академія образотворчого

мистецтва і архітектури

viktoriyaNAOMA@ukr.net

ВИКОРИСТАННЯ ІНСТРУМЕНТІВ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ: ПРОБЛЕМИ ТА МОЖЛИВОСТІ

Анотація. *Метою статті* є з'ясування проблем та можливостей використання штучного інтелекту (далі ШІ) в мистецькій освіті. *Методи дослідження.* Основу методології нашого дослідження становлять: системний підхід, діалектичний, формально-логічний, структурно-функціональний, синтез та узагальнення, метод теоретичного й порівняльного аналізів, якими послуговуються у процесі теоретичного обґрунтування доцільності використання ШІ в мистецькій освіті. *Результати та висновки.* В результаті дослідження було з'ясовано основні проблеми застосування інструментів ШІ в освіті, зокрема мистецькій. Так, можемо виокремити неналежний рівень цифрової грамотності деяких викладачів, неефективне застосування цифрових технологій та методів навчання, повільне запровадження інноваційних методів і практик в освітній процес, порушення прав інтелектуальної власності та принципів академічної доброчесності тощо. Також нами визначено перспективи і можливості ШІ для підвищення якості освіти; скажімо, у мистецькій освіті технології ШІ будуть корисні для створення інтерактивних художніх інсталяцій, дослідження нових форм вираження і творчості, для допомоги в розпізнанні та класифікації елементів у зображеннях, для адаптації навчального контенту на основі індивідуального підходу до кожного студента, сприяння спільній роботі студентів над мистецькими проектами, аналізу проєктів на наявність потенційних упереджень й етичних проблем, що спонукатиме митців передбачити суспільний вплив їхньої творчості.

Ключові слова: штучний інтелект (ШІ), ChatGPT, новітні інструменти ШІ, освіта, мистецька освіта.

Victoriya Cherevatiuk

PhD in History, Associate Professor

National Academy of Fine Arts and Architecture

viktoriyaNAOMA@ukr.net

THE USE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE TOOLS IN ART EDUCATION: CHALLENGES AND OPPORTUNITIES

Abstract. *The purpose of the article* is to clarify the challenges and opportunities of using artificial intelligence (AI) in art education. *Research methods.* The basis of the methodology of our research is: systematic approach, dialectical, formal and logical, structural and functional, synthesis and generalization, the method of theoretical and comparative analysis, which are used for theoretical justification of the feasibility of using AI in art education. *Results and conclusions.* As a result of the study, the main challenges of using AI tools in art education were identified. Thus, we can single out the inadequate level of digital literacy of some teachers, ineffective use of digital technologies and teaching methods, slow introduction of innovative methods and practices in the educational process, violation of intellectual property rights and principles of academic integrity, etc. We also identified the prospects and possibilities of AI in improving the quality of education. For example, in art education, AI technologies will be useful for creating interactive art installations, researching new forms of expression and creativity, assisting in the recognition and classification of elements in images, adapting educational content based on an individual approach to each student, promoting joint work of students on art projects and analysis of projects for the presence of potential biases and ethical problems.

Key words: artificial intelligence (AI), ChatGPT, latest AI tools, education, art education.

Постановка проблеми. Яскравим свідченням впливу штучного інтелекту на освіту є значні інвестиції найрозвиненіших країн світу у цю сферу. Україна також має певні здобутки в цьому напрямку; так, у 2020 році затверджено

«Концепцію розвитку штучного інтелекту в Україні», (реалізувати яку заплановано до 2030 року) [1], де першою в переліку пріоритетних сфер названо освіту. На думку фахівців, штучний інтелект – це своєрідний виклик для вітчизняної

освіти. Водночас ця технологія може відіграти важливу роль у контексті усунення недоліків сучасної системи освіти та сприяння трансформації ролі викладача [2]. Інтегрування штучного інтелекту в освіту, зокрема мистецьку, відбувається швидкими темпами. Мистецька освіта, яка охоплює процес навчання, виховання, самовиховання особистості засобами різноманітних видів мистецтва (архітектури, дизайну, музики, образотворчого мистецтва тощо) і здійснюється мережею мистецьких навчальних закладів, що готують кваліфікованих фахівців [3], осучаснюється через застосування різних інструментів ШІ. Хоча використання штучного інтелекту в мистецькій освіті відкриває заманливі можливості, але важливо зберегти баланс і забезпечити, щоб нова технологія лише доповнювала і покращувала творчий процес, водночас не знецінюючи роль людського фактора у мистецтві.

Мета статті – з'ясування проблем та можливостей використання штучного інтелекту в мистецькій освіті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання, пов'язані з дослідженнями сучасної мистецької освіти, висвітлені у дослідженнях С. Волкова, І. Ляшенка, О. Майорової, С. Нікуленко, О. Овчарук, Л. Соколюк, Л. Савицької, О. Цугорки, О. Шульгиної та інших. Проблеми теорії і практики мистецької освіти у своїх наукових розвідках порушували Г. Гребенюк, О. Олексюк, О. Отич, В. Радкевич, О. Рудницька. Практичному використанню штучного інтелекту в освітньому процесі присвячені наукові праці В. Бахрушина, І. Доценко, І. Візнюк, Н. Буглай, Л. Куцак, А. Поліщук, В. Киливник, М. Мар'єнко, В. Коваленко, І. Драч, О. Петроє, О. Бородієнко, І. Регейло, О. Базелюка, Н. Базелюк, О. Слободянюк та інших. Вплив штучного інтелекту на сучасне мистецтво досліджувала кандидатка культурології, доцентка комп'ютерних наук В. Волинець.

Виклад основного матеріалу. Здатність цифрових пристроїв здійснювати ті функції, які властиві розумним істотам, вчені називають штучним інтелектом [4, с. 15]. ШІ переважно пов'язують з бізнесом, але незаперечним є той факт, що штучний інтелект має великий потенціал для кардинального покращення освітніх систем. Зовсім недавно було запущено низку передових інструментів штучного інтелекту, найвідоміші: MidJourney, DALL-E, Stable Diffusion, – усі вони створюють цифрові зображення; ChatGPT, Gemini (в минулому Bard), – мовні розробки, за допомогою яких легко можна написати текст, а також отримати відповідь на запитання. Цілком погоджуємось, що такі новітні

технології справді можуть робити феноменальні речі, але використовувати їх варто дуже обережно, оскільки ще немає досвіду та відповідної практики їхнього застосування. Дискусії 2023 року про вплив розвитку інструментів штучного інтелекту на мистецтво тривають досі. Серед митців побуває думка, що інструменти на кшталт MidJourney, знецінюють мистецтво як таке. Попри те, що прогресивні інструменти ШІ вже активно використовуються, вони все ж викликають занепокоєння серед митців, певною мірою насторожуючи творчу спільноту. А якщо йдеться про молоде покоління, то тут потрібний особливий підхід, оскільки сучасне студентство – це не тільки наймобільніша і найдинамічніша частина суспільства, але й майбутня потенційна політична, економічна, культурна та мистецька еліта України [5, с. 30]. Студентська молодь є найбільш чутливою до будь-яких змін та інновацій. Змушені працювати в умовах дистанційного навчання, студенти дуже швидко опанували сучасні інноваційні методи навчання, зокрема почали активно послуговуватися ШІ. Тому під час використання ChatGPT та інших передових інструментів штучного інтелекту, вони мають зважати на дискусійні питання щодо його застосування. Зокрема, йдеться про можливу недостовірність інформації у відповідях на їхні запитання, яка іноді звучить досить переконливо і може бути використана як істинне джерело. Чат-бот ChatGPT не є пошуковою системою, скоріше, він створює інформацію на основі ймовірності, що може призвести не лише до помилок, але й до повторення загальних упереджень і хибних уявлень. Як засвідчує практика, інструменти ШІ є не зовсім надійними щодо достовірності інформації і їх не варто використовувати як істинні джерела. У цьому контексті детальна перевірка всього, що написано інструментами штучного інтелекту має відбуватися за допомогою більш надійних наукових джерел.

Ще один проблемний момент використання ШІ, пов'язаний із запитом до ChatGPT щодо відгуку про ваше дослідження. У таких випадках варто розуміти, що передові технології ШІ можуть зберігати дані, які ви їм довіряєте, і ваша інтелектуальна власність може бути використана без зазначення авторства. Скажімо, музика, яка генерована ШІ, не має правового статусу, адже право власності на пісні, які відтворюють голос виконавців, встановити неможливо. Тому є вже перші судові позови, зокрема Universal Music (UMG.AS), ABKCO і Concord Publishing, які позиваються проти компанії Anthropic щодо зловживання великою кількістю текстів пісень, використаних для навчання чат-бота Claude [6].

Проте, незважаючи на певні застереження, можна користуватися інструментами ШІ у навчанні, скажімо, для мозкового штурму щодо теми та ідей для блогів, для отримання різних підказок, щоб надихатися малюнками і картинами, для отримання відгуків про власні роботи або ж для покращення якості дослідження. Окрім того, щоб знати, коли можна користуватися інструментами штучного інтелекту і розмірковувати про їхній вплив на процес навчання, також потрібно бути прозорим (відкритим) щодо того, як інструменти штучного інтелекту використовувалися у роботі. Спираючись на вже сказане, не варто вказувати ChatGPT чи інші інструменти як джерела (оскільки інформація, яку вони видають, не завжди достовірна); як варіант, варто додати абзац для роздумів про те, як використовувались ці технології та чого ви навчилися у процесі їхнього застосування.

Слід зауважити, що передові інструменти штучного інтелекту є новими і можуть робити те, що донедавна здавалося неможливим, проте сьогодні ми ще не можемо твердити (або заперечувати) про ефективність їхнього використання. Студентам важливо бути розважливими, послуговуючись ШІ, і намагатися відповідально (критично) застосовувати нові технології, більше обмінюватись думками, радитися з фахівцями, бути максимально прозорими (відкритими) та навчатися разом, рухаючись вперед і набуваючи нових знань.

Більшість викладачів підтримує використання штучного інтелекту під час навчання, вважаючи, що готувати конкурентоспроможних фахівців необхідно, враховуючи сьогодишні реалії. Тому варто використовувати штучний інтелект як ефективне доповнення до наявних навчальних матеріалів з дисциплін [7, с. 48]. Щоб уберегтися від зловживань під час використання ШІ, необхідно пропонувати студентам більш оригінальні та креативні завдання, що сприятиме розвитку у них критичного мислення, творчих здібностей, умінню працювати в команді, лідерству, що знадобиться згодом.

Щодо ризиків, пов'язаних із застосуванням ШІ, то дослідники М. Мар'єнко, В. Коваленко виокремлюють такі, як зниження ролі викладача і креативності та навичок критичного мислення у здобувачів освіти [7, с. 49]. Що ж до використання ШІ викладачами, то важливими є використання штучного інтелекту у віртуальних класах (студентських чи для підвищення кваліфікації спеціалістів різних профілів) [7, с. 49]. Для адаптації навчального контенту штучний інтелект може аналізувати моделі навчання, результативність і впадіння студентів. Такий індивідуальний підхід

допомагає студентам навчатися у власному темпі, щоб це відповідало їхнім особливим потребам. Системи ШІ спонукають заклади вищої освіти до розробки індивідуальних профілів навчання, що дасть змогу якісніше оцінити здібності студентів і суттєво підвищить рівень їхніх знань та успішність [4, с. 17]. Під час онлайн-навчання використання ШІ допоможе коригувати матеріал курсу залежно від використання слабких сторін і переваг того, хто навчається [4, с. 20].

Треба сказати, що це стане в нагоді для інклюзивного навчання, зокрема і в мистецьких закладах освіти. На модернізацію змісту мистецької освіти з урахуванням інклюзії впливає низка чинників, зокрема, створення нормативної, методичної бази, проведення організаційних, матеріально-технічних, просвітницьких, навчально-професійних та інших заходів з метою формування системи інклюзивної освіти в освітньому мистецькому просторі, активне використання технологій ШІ для навчання студентів з особливими потребами. Що ж до останньої категорії студентів, то ШІ може аналізувати наявну інформацію про навчальні досягнення, сильні та слабкі сторони студента і розробляти індивідуальні навчальні плани. Це допоможе пристосувати навчання до потреб і здібностей, забезпечивши оптимальні умови для розвитку. Варто звернути увагу й на осіб з проблемами у мовленні чи комунікацією, для яких знадобиться штучний інтелект, оскільки він може бути використаний для створення асистентів з мовлення. Такі асистенти допомагають висловлювати думки та озвучувати потреби, використовуючи символи, голосове введення або інших комунікаційні інтерфейси. ШІ може допомогти з візуальними обмеженнями завдяки системі розпізнавання образів. Таким чином людина розпізнаватиме предмети, обличчя, кольори або інші важливі деталі навколишнього середовища. Отже, алгоритми штучного інтелекту можуть адаптувати навчальний контент на основі індивідуального прогресу студента та стилів навчання. Зазначена персоналізація гарантує, що студенти отримають належний рівень підтримки, а це значно покращить їхній досвід навчання. Застосування ШІ в освіті насамперед дає змогу вдосконалити освітній процес; робить його інноваційним, інклюзивним, ефективним та результативним. Завдяки використанню можливостей ШІ освіта у ЗВО може стати більш персоналізованою та студентоцентрованою [8, с. 66].

Глобальні виклики людства, все що відбувається сьогодні у світі, не може не відображатися на фаховій підготовці митців. Підвищенню якості освіти, зокрема мистецької, безумовно, допомагає

поширення інноваційних технологій [9, с. 161]. Сучасна мистецька освіта передбачає цифрову грамотність у мистецтві як ключ до віртуозного та інноваційного творчого вираження. Вона відкриває нові перспективи для розвитку, скажімо, художників, даючи їм змогу експериментувати з формами, текстурами та звуками у цифровому просторі. Технології стають не лише інструментами, але й невичерпним джерелом натхнення. Так, ШІ можна використовувати для створення інтерактивних художніх інсталяцій, які реагують на аудиторію чи навколишнє середовище. Такий тип технології заохочує активну участь, роблячи процес навчання захоплюючим і динамічним.

Проте інтеграція штучного інтелекту в освіту митців потребує продуманого підходу, який гарантує, що він покращить творчий процес, не замінюючи творчість людини. Найбільш дискусійні питання щодо застосування ШІ художниками пов'язані з етикою використання, сумнівами – чи вважати генеровані ілюстрації мистецтвом і чи загалом людей, які використовують штучний інтелект для зображень, можна назвати художниками. На практиці, під час генерування зображень, виявлено низку неточностей, що іще більше переконує в необхідності обережного використання ШІ. Проте не варто впадати у відчай, адже зрозуміло, що програма Midjourney ніколи не замінить талант справжнього талановитого художника. Проблема використання Midjourney та інших інструментів передусім пов'язана з авторським правом, правом на публічність і недобросовісною конкуренцією, оскільки нейромережі використовують дані з інтернету і не беруть до уваги те, чи захищені зображення чи ні.

Можна погодитись з думкою опонентів ШІ, що створеним зображенням бракує емоційної глибини та автентичності, індивідуальності людського самовираження, авторського почерку, які притаманні творчості митця. Але хочеться думати, що зображення, генеровані ШІ, будуть тільки підвищувати цінність мистецтва, яке створене людиною, завдяки унікальності такої роботи.

Враховуючи названі нами проблеми, зупинимось на можливостях ШІ в освіті. Так, програми віртуальної та доповненої реальності на основі штучного інтелекту забезпечують захоплюючий досвід для студентів мистців. Вони можуть віртуально досліджувати художні галереї, створювати 3D-скульптури або взаємодіяти з цифровими накладками, які покращують їхнє розуміння різних концепцій мистецтва.

Окрім того, ШІ може допомогти студентам в розпізнанні та класифікації окремих елементів у зображеннях. Це спонукатиме майбутніх

митців до кращого розуміння композиції, стилю і техніки, яку використовують художники. Такі інструменти також можуть знадобитися під час дослідження історії мистецтва. ШІ є помічником у генеруванні ідей, у вдосконаленні композицій або ж у наданні пропозицій для покращення, що особливо важливо для тих студентів, які тільки починають вивчати фундаментальні поняття. ШІ можна використовувати також для створення привабливих візуалізацій даних та інфографіки. Завдяки цьому студенти навчаються передавати складну інформацію візуальними засобами. Такі навички дуже важливі для всіх, пов'язаних з мистецтвом, професій. Алгоритми штучного інтелекту можна використовувати для автоматизації процесу оцінювання певних аспектів мистецьких завдань. До того ж штучний інтелект може забезпечити миттєвий зворотний зв'язок, даючи змогу швидко зрозуміти свої сильні та слабкі сторони, й використати такі знання для самовдосконалення. Інструменти ШІ можуть сприяти спільному навчанню, даючи змогу для співпраці в реальному часі, зворотного зв'язку та роботи в групах. Такі технології покращують спілкування й командну творчість та сприятимуть співпраці над мистецькими проєктами. Завдяки ШІ можна спільно працювати над розробкою й реалізацією мистецьких проєктів, навчатися роботі в команді та набувати міждисциплінарних навичок.

Ще один аспект проблеми, про який вже йшлося вище і який має бути у полі зору нашого дослідження – це інтеграція штучного інтелекту в мистецьку освіту, яка відкриває можливості вивчення етичних наслідків використання технологій у творчому процесі; зокрема дискусії про упередженість алгоритмів, проблеми авторського права та вплив технологій на художнє вираження.

Окрім художників, штучний інтелект впливає й на освіту дизайнерів, покращуючи навчальний досвід, творчі процеси та розширюючи можливості фахівців. ШІ може допомогти дизайнерам у процесі генеративного проєктування, досліджуючи широкий спектр можливостей дизайну на основі визначених параметрів. Це сприяє швидшому створенню прототипів та ідей. ШІ, автоматизуючи завдання в процесі проєктування, дає змогу дизайнерам більше зосереджуватись на творчих аспектах та особистісному авторському підході. Скажімо, це може допомогти у створенні варіантів дизайну, обробці звичайних елементів дизайну або автоматизації певних завдань форматування. Як і в процесі підготовки художників, ШІ є інструментом для співпраці, що значно полегшує обмін думками, спілкування та командну роботу між дизайнерами. Такі інструменти можуть

допомогти в управлінні проектами та спільній роботі в реальному часі над дизайнерськими проектами, оскільки може аналізувати їх на наявність потенційних упереджень й етичних проблем, спонукаючи дизайнерів передбачити суспільний резонанс власних творінь.

Щодо вдосконалення професійної майстерності майбутніх дизайнерів, то NLP (комп'ютеризований підхід до аналізу тексту) на основі ШІ може допомогти дизайнерам у створенні та розумінні проектної документації. Корисним ШІ може бути й у набутті професійних навичок, оскільки здатний запропонувати різні середовища моделювання для дизайнерів, власне для тренування та вдосконалення їхньої майстерності. Віртуальні середовища можуть забезпечити довільний простір для експериментів і навчання, що дуже важливо для підготовки висококваліфікованих фахівців, на яких є попит на ринку праці. Ефективно можна використовувати інструменти ШІ для аналізу величезних масивів інформації, для визначення тенденцій дизайну та уподобань користувачів. Знання такої інформації необхідне для ухвалення обґрунтованих рішень та створення дизайнів, які резонуватимуть з цільовою аудиторією.

В освіті архітекторів ШІ може також відігравати важливу роль, зокрема у вдосконаленні процесів проектування та вирішенні складних завдань архітектури. Інструменти штучного інтелекту можуть аналізувати й оптимізувати архітектурні проекти за такими факторами, як енергоефективність, структурна стабільність і вплив на навколишнє середовище. Це допомагає студентам зрозуміти реальні наслідки їхніх проектів й ухвалювати більш обґрунтовані рішення. Штучний інтелект можна інтегрувати з технологіями VR і AR для створення ефекту занурення в навчання. Студенти можуть досліджувати віртуальні архітектурні простори, візуалізувати проекти в 3D-форматі та отримувати глибше розуміння просторових співвідношень. Штучний інтелект здатний аналізувати історичні архітектурні відомості для визначення тенденцій, шаблонів та успішних стратегій проектування. Такий підхід допомагає студентам навчатися на проектах минулого й обирати обґрунтовані рішення щодо власних проектів. Штучний інтелект можна використовувати в поєднанні з інтернетом речей (IoT) – технологією для створення розумних будівель. Студенти можуть дізнатися, як штучний інтелект сприяє проектуванню й керуванню будівлями

за допомогою таких функцій, як автоматизований клімат-контроль, енергоефективність і системи безпеки. Застосування ШІ в архітектурній освіті дає змогу студентам отримати цінні навички, які відповідають технологічним досягненням у цій галузі. А це своєю чергою заохочує перспективний підхід до проектування, готує майбутніх архітекторів до відповідального і творчого використання інструментів ШІ.

На підставі вже сказаного нами, зауважимо, що використання штучного інтелекту в освіті художників, дизайнерів та архітекторів вимагає продуманого підходу, який гарантуватиме покращення творчого процесу, не замінюючи людську творчість. Для викладачів і навчальних закладів важливо бути в курсі прогресу штучного інтелекту та включати відповідні інструменти й методології до своїх навчальних програм.

Висновки. Підсумовуючи результати нашого дослідження, що стосуються проблем використання ШІ в освіті, зокрема мистецькій, вважаємо за потрібне звернути увагу на обережне застосування його інструментів, беручи до уваги небагатий досвід та практику такого використання. Проблеми виникають через неналежний рівень цифрової грамотності деяких викладачів, неефективне застосування цифрових технологій і методів навчання, повільним запровадженням інноваційних методів і практик в освітній процес, порушенням прав інтелектуальної власності та принципів академічної доброчесності тощо.

Щодо можливостей ШІ в освіті, то тут варто звернути особливу увагу на певні елементи освітнього процесу, де сьогодні застосування інструментів ШІ є найбільш ефективним: оцінювання, індивідуальні стратегії та підходи до особливостей та потреб студентів, аналітика навчання, послідовність освітніх планів і програм тощо. В мистецькій освіті технологіями ШІ можна послуговуватись для створення інтерактивних художніх інсталяцій, дослідження нових форм вираження і творчості, для допомоги під час в розпізнанні й класифікації елементів у зображеннях, для адаптації навчального контенту на основі індивідуального підходу до кожного студента, для сприяння спільній роботі студентів над мистецькими проектами, для аналізу проектів на наявність потенційних упереджень та етичних проблем, що спонукатиме митців передбачати суспільний вплив їхньої творчості.

Список використаних джерел

1. Про схвалення Концепції розвитку штучного інтелекту в Україні: Розпорядження Кабінету Міністрів України від 2 грудня 2020 р. № 1556 Редакція від 29.12.2021. *Верховна рада України*. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-2020-%D1%80#Text>

2. Елькін О. Віртуальне вчителство: чи замінить штучний інтелект людей у школах? *Нова українська школа*. URL: <https://nus.org.ua/view/virtualne-vchytelstvo-chy-zaminyt-shtuchnyj-intelekt-lyudej-u-shkolah> Дата публікації: 15.02.2023 (дата звернення: 21.01.2024 р.).
3. Паньок Т. В. Мистецька освіта. *Енциклопедія сучасної України*. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2018. Т. 20. URL: <https://esu.com.ua/article-64674> (дата звернення: 25.01.2024 р.).
4. Використання штучного інтелекту в освіті / Візнюк І. М., Буглай Н. М., Куцак Л. В. та ін. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*. 2021. Вип. 59. С. 15–22. DOI: 10.31652/2412-1142-2021-59-14-22 (дата звернення: 6.02.2024 р.).
5. Авер'янова Н. Сучасне студентство у контексті формування національної еліти України. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Українознавство*. 2010. № 14. С. 30–32. URL: <http://ukrbulletin.univ.kiev.ua/Visnyk-14/Averjanova.pdf> (дата звернення: 12.02.2024 р.).
6. Горlach П. Всі стривожені: як використання ШІ впливає на мистецтво, кіно, музику та літературу. *Суспільне. Культура*. URL: <https://suspilne.media/culture/645624-vsi-strivozeni-ak-vikoristanna-si-Elkinvplyvae-na-mistectvo-kino-muziku-ta-literaturu> Дата публікації: 25.12.2023 (дата звернення: 14.02.2024 р.).
7. Мар'єнко М., Коваленко В. Штучний інтелект та відкрита наука в освіті штучний інтелект та відкрита наука в освіті. *Фізико-математична освіта*. 2023. Т. 38, № 1. С. 48–51 DOI 10.31110/2413-1571-2023-038-1-007 (дата звернення: 10.01.2024).
8. Використання штучного інтелекту у вищій освіті / Драч, І., Петроє, О., Бородієнко, О., Регейло, І. та ін. *Міжнародний науковий журнал «Університети і лідерство»*. 2023. № 15, С. 66–82. <https://doi.org/10.31874/2520-6702-2023-15-66-82> (дата звернення: 12.01.2024 р.).
9. Tsugorka O. Art academic education amidst martial law. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. 2022. № 32. С. 161–167 DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2022-> (дата звернення: 14.01.2024).

References

1. Kabinetu Ministriv Ukrainy (2020, Hruden 2). Pro skhvalennia Kontseptsii rozvytku shtuchnoho intelektu v Ukraini [Rozporiadzhennia] [On the approval of the Concept of Artificial Intelligence Development in Ukraine]. *Verkhovna Rada Ukrainy*. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-2020-%D1%80#Text> [in Ukrainian].
2. Elkin, O. (2023, Liutyi 15). Virtualne vchytelstvo: chy zaminyt shtuchnyi intelekt liudei u shkolakh? [Virtual teaching: will artificial intelligence replace people in schools?]. *Nova ukrainska shkola* [New Ukrainian School]. <https://nus.org.ua/view/virtualne-vchytelstvo-chy-zaminyt-shtuchnyj-intelekt-lyudej-u-shkolah> [in Ukrainian].
3. Panok, T. V. (2018). Mystetska osvita [Art education]. *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of modern Ukraine] (T. 20). Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. <https://esu.com.ua/article-64674> [in Ukrainian].
4. Vizniuk, I. M., Buhlai, N. M., Kutsak, L. V., Polishchuk, A. S., & Kylyvnyk, V. V. (2021). Vykorystannia shtuchnoho intelektu v osviti [Use of artificial intelligence in education]. *Suchasni informatsiini tekhnologii ta innovatsiini metodyky navchannia v pidhotovtsi fakhivtsiv: metodolohiia, teoriia, dosvid, problemy* [Modern Information Technologies and Innovation Methodologies of Education in Professional Training: Methodology Theory Experience Problems], (59), 14–22. <https://doi.org/10.31652/2412-1142-2021-59-14-22> [in Ukrainian].
5. Averianova, N. (2010). Suchasne studentstvo u konteksti formuvannia natsionalnoi elity Ukrainy [Modern studentship in the context of the formation of the national elite of Ukraine]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Ukrainoznavstvo* [Bulletin of Taras Shevchenko Kyiv National University. Ukrainian studies], 14, 30–32. <http://ukrbulletin.univ.kiev.ua/Visnyk-14/Averjanova.pdf> [in Ukrainian].
6. Gorlach, P. (2023, Hruden 25). Vsi stryvozheni: yak vykorystannia ShI vplyvaie na mystetstvo, kino, muzyku ta literaturu [Everyone is alarmed: how the use of AI affects art, film, music and literature]. *Suspilne. Kultura* [Public. Culture]. <https://suspilne.media/culture/645624-vsi-strivozeni-ak-vikoristanna-si-vplyvae-na-mistectvo-kino-muziku-ta-literaturu> [in Ukrainian].
7. Marienko, M., & Kovalenko, V. (2023). Shtuchnyi intelekt ta vidkryta nauka v osviti shtuchnyi intelekt ta vidkryta nauka v osviti [Artificial intelligence and open science in education artificial intelligence and open science in education]. *Fizyko-matematychna osvita* [Physical and Mathematical Education], 1(38), 48–51. DOI 10.31110/2413-1571-2023-038-1-007 [in Ukrainian].
8. Drach, I., Petroye, O., Borodienko, O., Regheilo, I., Bazelyuk, O., Bazelyuk, N., & Slobodanyuk, O. (2023). Vykorystannia shtuchnoho intelektu u vyshchii osviti [The use of artificial intelligence in higher education]. *Mizhnarodnyi naukovyi zhurnal «Universytety i liderstvo»* [International Scientific Journal of Universities and Leadership], (15), 66–82. <https://doi.org/10.31874/2520-6702-2023-15-66-82> [in Ukrainian].
9. Tsugorka, O. (2022) Art academic education amidst martial law. *Zbirnyk naukovykh prats «Ukrainska akademiia mystetstva»* [Collection of Scholarly Works "Ukrainian Academy of Art"], (32), 161–167. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2022-> [in English].

Подано до редакції 07.03.2024



Станіслав Бушак

мистецтвознавець,

доктор філософії,

член НСХУ

stanislav.bushak@naoma.edu.ua

ВОЛОДИМИР МАРУСЕНКО: ПАМ'ЯТІ ДРУГА І ВЧИТЕЛЯ

Володимир Марусенко, без перебільшення, був людиною-легендою серед художників свого покоління, багато з яких є нині відомими і визнаними митцями. Він пройшов непростий і тривалий шлях особистої мистецької еволюції. На початку творчості майстер виділявся не лише унікальними професійними вміннями живописця, схильного до стрімкої імпровізації і швидкого створення чудових станкових творів, – часто в один сеанс. Переважно це були погрудні портрети – картини невеликого формату, написані олійними фарбами в акварельній манері, тобто без використання глухого, пастозного мазка, з виразним просвічуванням білого ґрунту першооснови.

Для В. Марусенка мистецтво було більше ніж покликанням, скоріше – духовною місією та самовідданим служінням ідеалу вічної краси, якому він віддавався сповна – невтомно і пристрасно. У ньому він і розкривався, і пізнавав самого себе, і водночас залучав до цього таїнства безліч людей, з якими зводило його життя.

Він був людиною доброзичливою і щедрою, не скупився на свої твори, коли відчував, що людям вони дійсно подобаються. Часто дарував їх безкоштовно (насамперед – своїм друзям та знайомим, особливо з приводу їхніх днів народження, чи якоїсь іншої важливої події), або ж просто поступався за невисоку, явно символічну, ціну.

В. Марусенко турботливо опікувався молодшими колегами, по-батьківськи щиро і доброзичливо ділився з ними секретами професійного досвіду та допомагав цінними порадами.

Були випадки, коли він сам пропонував мало-знайомій людині написати її портрет лише тому, що його зацікавила чи то її психологічна неповторність, чи то якась деталь її характерної зовнішності.

В. Марусенко дуже поважав творчість і з великою шанобою ставився до своєї вчительки Тетяни Яблонської, котра чи не першою розглядела в бунтівному студентові майбутнього потужного майстра, ставлячи його творчу невгамовність за приклад іншим. Своїми безпосередніми вчителями митець вважав також Володимира Костецького та Олександра Сиротенка.

Після закінчення Київського художнього інституту (у 1972 р.) Марусенко ще сім років працював у ньому (з 1973 до 1979 р.), тісно контактуючи з багатьма викладачами та студентами цього покоління – Миколою Вакуличем, Олександром Волченком, Валентином Гордійчуком, Валерієм Калуєвим, Костянтином Косаревським, Олегом Кузьменком, Миколою Кутняховим, Юрієм Левченком, Сергієм Фоменком та іншими, згодом відомими вітчизняними художниками. Як живописець він мав непроминутий вплив на формування мистецьких особистостей Олександра Зуєнка, архітектора Петра Кедровського, живописця та скульптора Юрія Баранова, мистецтвознавця Станіслава Бушака, поета Євгенія Тузова та багатьох інших.

Киянин Євген Тузов був російськомовним поетом, який неодноразово говорив про своє польське походження, як і любив підкреслити польське коріння легендарного французького поета Гійома Аполлінера, справжнім ім'ям якого було – Вільгельм-Альберт-Володимир-Аполлінарій Костровицький. В. Марусенко написав із Тузова чудовий портрет (1976), а той присвятив йому сюрреалістичного вірша:

Київ-град.

НИИ¹. Я рад.

Рад ли Марусенко?

Но какой-то подлый гад

Нас вдвоем вернет назад –

Будем мы Наташами.

Чи не про Наталію Берлізову – загадкову тендітну красуню й обдаровану художницю, ученицю Марусенка, згадував у своєму вірші Є. Тузов – назавжди залишиться загадкою. Невдовзі Наталія прийме чернецтво і присвятить своє життя служінню Господу, ставши для Марусенка хрещеною матір'ю, а автор цих спогадів – хрещеним батьком. Цікаво (і символічно), що і Марусенко, і Берлізова, і Бушак народилися під зодіакальним знаком Риб, з яким пов'язують християнську релігію. Коли

¹ «НИИ» – аббревіатура від «Научно-исследовательский институт»). – Прим. авт.

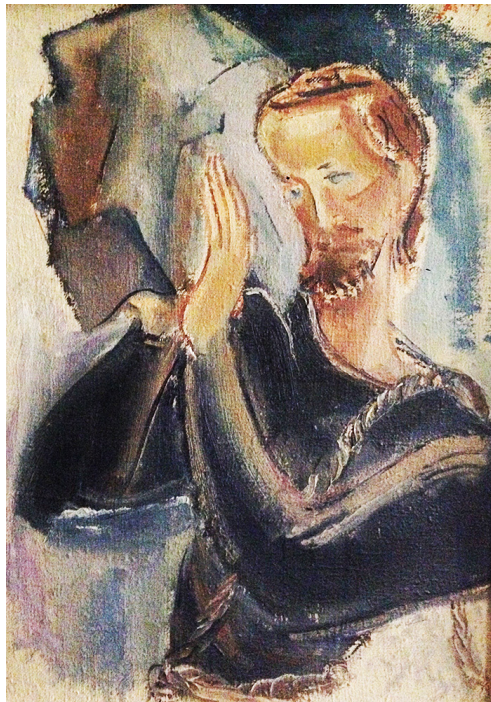
Наталія вже у зрілому віці прийняла хрещення і забажала писати ікони, Марусенко допомагав їй зробити перші кроки на цьому непростому шляху – навчав правильно робити левкас та використовувати білок яєць у темперному живописі.

Щирі та приятельські взаємини поєднували В. Марусенка з Миколою Стороженком. Обидва митці визнавали один в одному друга й однодумця – у їхньому баченні подальших шляхів розвитку українського мистецтва. Обоє вони гостро відчували самотність національну красу вітчизняного бароко, яке так органічно поєдналося з героїчною і доленосною епохою визвольних змагань в добу Козаччини. Знаменно, що обидва видатні митці покинули наш грішний світ в один і той же календарний день – 15 квітня – з розривом у три роки (Марусенко – у 2012 році, а Стороженко – 2015).

З глибокою повагою відгукувався Марусенко і про друковані праці та лекції професора Платона Білецького, які мали на нього величезний інтелектуальний вплив. Особливо важливими були вони митцеві для розуміння неповторної специфіки східного (передусім – китайського та японського) мистецтва, насамперед при осягненні секретів роботи з тушшю та аквареллю, а також – візантійського мистецтва, з його глибинною релігійною символікою й таким близьким українському православ'ю містицизмом.

Марусенко вважав себе передовсім художником-монументалістом, який прагне звертатися до найширшого огрому людей своїми творами, доступними для всіх. Але у ті часи монументальне мистецтво перебувало під дуже пильним контролем офіційних чиновників, які десятикратно перестраховувалися, аби їх не звинуватили у ідеологічній пильності. Найбільшими гріхами для будь-якого митця тієї доби були звинувачення його або в націоналізмі, або в релігійному мракобіссі. Я ще чудово пам'ятаю драматичні часи епохи Щербицького, коли комуністичні лизоблюди на великі релігійні свята підступно виловлювали в церквах молодих вірян – студентів, яких потім привселюдно ганьбили, принижували та морально розпинали – щоб іншим не кортіло. Художники перебували під посилено-уважним наглядом «компетентних органів», які в своїх кар'єристичних стараннях нерідко втрачали відчуття меж здорового глузду і калічили долі багатьох молодих людей.

Так, на превеликий жаль, у цій гнилій тодішній моральній атмосфері одна з перших великих монументальних робіт Марусенка (фрески на сходах правого крила інституту – дипломна робота майстра, створена у 1972 році під промовистою назвою «Випуск 1972») пізніше була знищена з незрозумілих причин, коли ректором художнього інституту був О. Лопухов.



«Важкий камінь». Автопортрет В. Марусенка. Полотно, олія. 70×50 см. 1978. [Світлина автора]



«Випуск 1972». Ескіз дипломної роботи В. Марусенка в техніці фрески. Папір, темпера. 80×60 см. 1972. [Світлина автора]

Сама собою ця робота була новаторською та рідкісною за технікою виконання для студентів. Написаний у класичній техніці альфреско, твір зображував символічну естафету передачі служіння прекрасному від старшого покоління художників до молодих митців. Серед перших були представники професорсько-викладацького складу Василь Забашта, Олександр Будников, Василь Бородай, Леонід Чичкан, Тетяна Яблонська та Валентина Ульянова. Серед молодих митців Марусенко написав Ольгу Сльоту, Володимира Бабака, Аркадія Чичкана, Тамару Турдієву, Олександра Бородаю та себе (всі названі особи зображені на повний зріст). На перший план композиції винесено постаті Т. Яблонської, котра була керівником майстерні монументального живопису, та випускника А. Чичкана.

Бодай побіжно треба сказати про духовну специфіку часу, в якому формувався та розвивався небуденний талант Марусенка. Він припав на епоху Л. Брежнєва – радянського державного і партійного діяча, який протягом 1960–1964 років був Головою Президії Верховної Ради СРСР, в 1964–1966 роках – Першим секретарем ЦК КПРС, а потім (1966–1982) – Генеральним секретарем ЦК КПРС. Попри політичну стабільність країни, яка поступово загоювала тяжкі рани після Другої світової війни, душі мислячих людей ятрили болісні суперечності. Падав авторитет правлячої компартії, котра ставала все більш замкнутою і корумпованою організацією, яка з часом безповоротно втрачала зв'язок з народом. Країна продовжувала фактично перебувати за «залізною завісою», де для звичайних людей

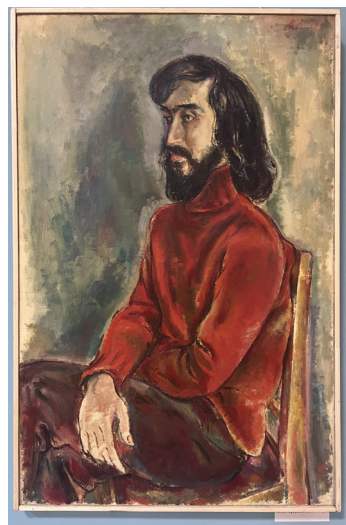
проблемною була поїздка навіть у сусідні «дружні» соціалістичні країни – Польщу, Угорщину чи Румунію. Глухе невдоволення викликала безкінечна американсько-в'єтнамська війна, а потім і радянсько-китайський конфлікт за острів Даманський (березень 1969 р.), де гинули й українські люди. Введення військ СРСР та інших соціалістичних країн Варшавського договору до Чехословаччини в 1968 р. викликав бурю суперечок про правильність генерального політичного курсу держави «победившого соціалізму».

Але тодішня молодь хотіла бачити недоступний для неї світ і захоплено сприймала як західну напівзаборонену рок-музику ансамблів «Бітлз», «Роллінг Стоунз», «Діп Пьорпл», так і відкривала для себе безмежний океан джазу і нові течії авангардного мистецтва. Молодий Марусенко був органічною частиною цього процесу: відкритий до буремних викликів світу хотів творити нове мистецтво – яскраве, потужне, співзвучне часові. Відлунням юнацьких захоплень митця є живописний портрет видатного співака та поета-пісняра Джима Моррісона (1980).

Вагомий вплив на його погляди про те, яким повинен бути справжній художник у щоденному житті мала книга «Із перших рук», котра надовго стала для нього настільною і яку він рекомендував прочитати всім, хто цікавився живописом. Її автор – видатний британський письменник і художник ірландського походження Артур Джойс Люнел Кері, який навчався в Оксфордському й Единбурзькому університетах та займався живописом і вивчав історію мистецтва в Парижі. Британський уряд нагородив митця «Орден



«Портрет Євгена Тузова». 70×56 см.
Полотно, олія. 1976. [Світлина автора]



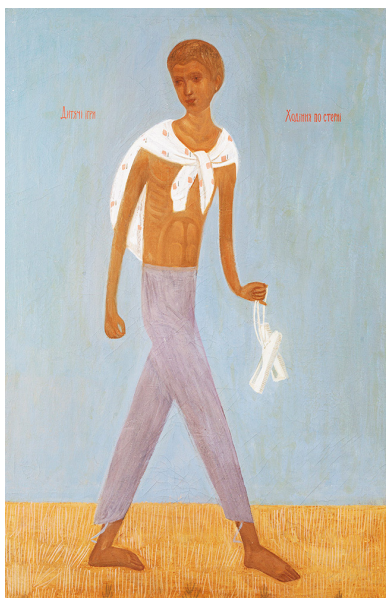
«Портрет Олега Кузьменка». 85×55 см.
Полотно, олія. 1977. [Світлина автора]

Британської імперії» третього ступеня, але письменник відхилив цю високу нагороду, не визнаючи за державою права оцінювати художню чи ідейну цінність літературних творів.

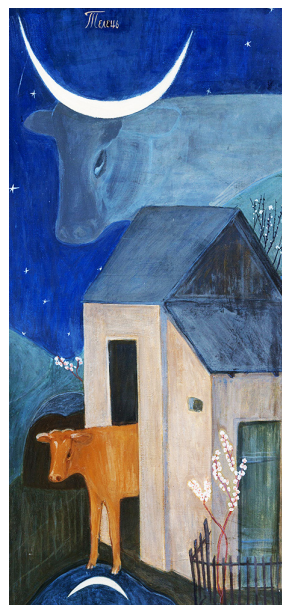
Подібну реакцію Джойса Кері цілком поділяв Марусенко, який не терпів пихатості та духовної пустопорожності своїх вітчизняних можновладців і не мріяв про високу кар'єру, отримуючи найбільшу нагороду в напруженій, але радісній праці художника. Як і Кері, Марусенко тонко відчував неповторну красу художнього слова, охоче говорив українською мовою, але писав вірші більш звичною йому з дитинства російською (майстер народився і виріс в Очакові та виховувався в сім'ї військового моряка).

Виведений в романі «Із перших рук» образ дивакуватого художника – байдужого до матеріальних цінностей та суспільних почестей виявився надзвичайно близьким Марусенкові ще й тому, що він цілком відповідав його власним уявленням про суть мистецтва, про поведінку митця й про систему його духовних цінностей.

Пройшовши тривалий шлях філософсько-світоглядних та естетичних пошуків, Марусенко все ж не потрапив у пастку матеріального достатку, який би гарантував йому ситне життя модного й успішного живописця – майстра слашавих, ідеалізованих портретів, котрі так подобаються старіючим жінкам та їхнім підстаркуватим кавалерам.



«Ходіння по стерні». 110×70 см.
Полотно, олія. 1996. [Світлина автора]



«Рідне» (Телець). 80×35 см.
Полотно, олія. 1994. [Світлина автора]



«Видіння бабі Єлизаветі». Полотно, олія.
(Точні розміри невідомі). 1994. [Світлина автора]



«Олена». Полотно, олія. 60×47 см. 1974.
[Світлина автора]

Не піддався він і спокусі присвятити своє життя релігійному живопису, ставши шанованим автором канонічних монументальних церковних розписів та вправних майстерних ікон, на які завжди є попит вірян. Відкинув він і спокусу віддатися стихії необмежених формальних пошуків та експериментів, котрі неминуче приводять митця до висновку, що мистецтво – це всього лиш візуальний вияв специфічної віртуальної гри художника з предметно-образним довкіллям вічного й безкінечно-різноманітного в своїх проявах Космосу.

Прийшовши до Бога і прийнявши вже у зрілому віці таїнство хрещення, митець ніби отримав друге дихання. У творах художника поглибилася органічно властива йому тема емпатії – співчуття до людей, які живуть поряд і стають героями його картин. Яскравим доказом цього є справжній шедевр майстра – робота «Видіння бабі Єлизаветі» (1994). У цьому простому, на перший погляд, творі, старій і самотній сільській жінці явився сам Господь Ісус Христос – у символічному образі невинного ягняти – смиренної «Жертви Предвічної». Закладені в картині надскладні релігійно-філософські ідеї розв'язані майстром у нібито спрощеній, навіть дещо примітивній манері, яка насправді вимагала від Марусенка досягнення височезних вершин філігранної стилізації пластичної форми об'єктів твору, об'єднаних у надзвичайно виразну і цілісну за своєю злагодженою гармонією композицію.

Цим та іншими своїми творами митець продемонстрував як глибоке розуміння догматично-філософських основ християнського світобачення, так і свою творчу синхронність з новаторськими пластичними пошуками геніального Михайла Бойчука та учнів його школи.

Пройшовши небезпечні горнила ефектних формальних експериментів, Марусенко зупинився на вірності класичним вітчизняним мистецьким традиціям. Для нього це означало поглиблене вивчення і творче використання здобутків православного українського живопису, насамперед у його бароковому варіанті – зразка мистецьких творів часів козацької доби. Навіть у явно релігійних творах майстра (насамперед – численних монументальних розписах християнських храмів) присутній радісний оптимізм сприйняття світу, притаманний українському православ'ю.

Такий оптимізм ґрунтується на переконанні, що наш навколишній матеріальний світ хоч

і тяжко страждає від своєї гріховної природи, але незмінно прагне до свого Творця з твердою Вірою та Надією у Його благодатну допомогу.

Марусенко умів побачити глибинну красу життя у звичайних і щоденних його проявах: у чарівній вроді жінок будь-якого віку, в ліричних пейзажах українських сіл і міст (чи то на Татарці – мальовничому куточку столярного Києва, чи в козацькому селі Снітинці – поблизу старовинного Фастова). Присутність вищих сил поміж нас підтверджують для нього церкви – храми Божі, про що переконливо свідчать чудові пейзажі Марусенка «Макарівська церква» (на Татарці у Києві, початок 1990-х) та «Снітинка» (1990). Ще раз наголосимо, що Марусенко був добре обізнаний з творчістю Михайла Бойчука, яку він високо шанував і уважно вивчав. Обоє митців міцно об'єднувала проблема стилізації пластичної форми під час створення монументальних творів сучасності, вирішення якої вони обоє вбачали у використанні здобутків давнього українського мистецтва часів Київської Русі-України (Києво-русько-візантійський стиль) та доби Козаччини (стиль бароко). Дуже прикро, що Марусенко не дожив до нашого сьогодення з його підвищеною увагою до створення муралів – монументальних творів на злобу нинішнього дня, написаних на стінах звичайних житлових будинків. Майстер також добре знав і любив мистецьку спадщину мексиканських монументалістів ХХ ст. – Давида Сікейроса, Дієго Рівери, Хосе Ороска.

На жаль, непрості обставини особистого життя передчасно звели видатного художника в могилу. Але світлий образ безмежно закоханого у свою професію майстра – митця високого пластичного мислення, наділеного яскравим талантом, високою працездатністю та рідкісною вимогливістю до себе – Володимира Володимировича Марусенка ніколи не зітреться з пам'яті тих, хто мав щастя особисто знати його у розквіті творчих сил. А хто не знав цю дивовижну людину, тим про нього розкажуть його чудові твори, які ще чекають на своїх вдячних численних дослідників.

На персональній виставці творів В. Марусенка (тривала упродовж 2–15 квітня 2024 р. в НАОМА) було виставлено 36 живописних творів майстра (полотно, олія), 8 графічних творів (туш на папері) та 2 ескізи (темпера на папері) і 3 фотографії втраченої дипломної роботи – фрески «Випуск 1972».

Подано до редакції 04.04.2024



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-1-15>

Галина Рафальська

завідувачка відділу обслуговування
та книгозбереження бібліотеки НАОМА
galyna.rafalska@naoma.edu.ua

ОГЛЯД СУЧАСНИХ БРИТАНСЬКИХ ВИДАНЬ З ІСТОРІЇ (І ТЕОРІЇ) МИСТЕЦТВА, ПЕРЕКЛАДЕНИХ І ОПУБЛІКОВАНИХ В УКРАЇНІ

Тричастинний поділ нинішньої статті зумовлений необхідністю розлогого вступу до основної частини, в якому висвітлюється значення знань з історії мистецтва в інтелектуальній сфері і гуманітарному дискурсі, а також місце різнотипної літератури з історії мистецтва в процесі їхнього набуття. Огляд сучасних перекладних видань з історії (і теорії) мистецтва уможливіло дедалі більша їхня пропозиція на українському видавничому ринку останнього десятиріччя. Інформування читачького загалу щодо такого поповнення переліку українських мистецьких видань є важливим з низки причин: сприяння українському книгодрукуванню, популяризації мистецьких видань як способу залучення до світу мистецтва, а також оснащення навчального процесу літературою з нетривіальними авторськими концепціями і новітніми ідеями з світової гуманітаристики. Підсумки, які містить третя частина статті, зосереджені на прикладному значенні проаналізованих видань.

Підбірка пропонованих для розгляду видань.

1. Моргімер І. Століття змін. Яке століття бачило найбільше змін і чому це важливо для нас / пер. з англ. Я. Машико. Харків : Ранок ; Фабула, 2021. 448 с.

2. Чешир Лі. Ключові моменти в мистецтві / пер. з англ. І. Павленко. – Київ : Букшеф, 2023. 176 с.

3. Берд М. 100 ідей, що змінили мистецтво / пер. з англ.: О. Українця, К. Дудки. Київ : ArtHuss, 2019. 208 с.

4. Арнольд Д. Коротка книжка про мистецтво / пер. з англ. С. Орлова. – Харків: Фабула, 2022. 192 с.

5. Годж С. Коротка історія мистецтва / пер. з англ. Павла Мігала. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2023. 224 с.

6. Історія мистецтва / заг. ред.: С. Фаргінг, передмова Р. Корк; пер. з англ.: А. Пітика, К. Грицайчук, Ю. Єфремова, Ю. Сироїд, О. Ларікової. Харків : Vivat, 2023. 576 с.

І. Вступ

Історія мистецтва як розділ мистецтвознавства, зосереджений на уселюдському культурно-мистецькому процесі з його хронологічною

періодизацією, оснащений розгалуженим понятійно-термінологічним апаратом, не є предметом уваги виключно знавців-теоретиків, причетних до цієї дисципліни, та митців-практиків, які і створюють мистецькі артефакти. Дослідники із різних галузей гуманітаристики, вивчаючи історичний контекст локального наукового питання, неминуче стикаються з фактами, феноменами, персоналіями мистецького світу.

Приміром, щойно видана Українським католицьким університетом монографія літературознавиці Олени Галети «Нова словесність: українська література в антропологічній перспективі» демонструє синтез історії літератури й образотворчого мистецтва, філософії та теорії культури. Зокрема, висвітлюючи проблеми сучасного українського письменства в рамках теорії літератури і компаративістики, авторка посиляється на історика культури Вільгельма Дільтея, а також на історика й теоретика мистецтва Вільгельма Піндера. Аналіз оригінального жанру «подорожніх споминів» ще недостатньо відомої в Україні письменниці Софії Яблонської супроводжується характеристикою її іншої іпостасі – як майстра художньої фотографії.

В історичному описі розвитку поглядів людини на світ тварин та людських спільнот, за який взялася французька політологиня Армель Ле Бра-Шоппар у монографії «Філософський зоопарк: від отваринення до вилучення з людства», раз у раз серед філософського загалу виділяються митці. Осмислюючи термін «прогрес» як колективний рух суспільств, людства до кращого на основі здатності до вдосконалення, авторка посиляється на впливове в мистецькому світі класичної доби «Есе про виховання людського роду» Готгольда Ефраїма Лессінга, німецького літературного критика і теоретика мистецтва. Цитата з цього твору про роль мистецтва не втрачає актуальності і нині:

«82. Ніколи? – Не дозволяй мені, Всемиловичий, цю хулу! Виховання завжди має мету, виховання роду – не менше, ніж виховання людини. Той, кого виховують, завжди виховують для чогось... 84. Такою має бути мета людського виховання: то

невже божественне виховання не ставить перед собою схожу мету? Те, що мистецтву вдається стосовно окремої людини, природі не вдається стосовно цілого? Хула! Хула!... 86. Він обов'язково прийде, час нового вічного Євангелія: обіцяного нам в книгах Нового завіту. 87. Можливо, деякі мрійники XIII-XIV ст. вже побачили промінь цього нового вічного Євангелія і помилилися лише в тому, що сповістили про нього занадто рано... 91. Прямуй же своїм непримітним кроком, вічне провидіння! Не дай мені тільки зневіритися в тобі через цю непомітність! Не дай мені зневіритися в тобі, навіть якщо мені здається, що твої кроки ведуть тебе назад! Неправда, що пряма лінія завжди найкоротша» [1].

Одним із таких кроків уперед, яких прагнув від людства класик німецької літератури, можна вважати дедалі очевиднішу інтеграцію гуманітарних дисциплін, коли дослідник із суміжної інтелектуальної галузі сміливо перетинає умовну межу класифікації наук і робить вагомий внесок у світову думку про цивілізацію, культуру і мистецтво. Такі приклади спостерігаються не тільки завдяки книговиданню, але й оприявнюються через медійні засоби.

Приміром, Ігор Качуровський, видатний український поет, перекладач, літературознавець, у двадцятилітньому циклі радіобесід, транслюваному з мюнхенської редакції Радіо «Свобода», неодноразово звертався до персоналій митців, зокрема, Дюрера, Рубенса, Рембрандта. Крім ґрунтовної гуманітарної освіти, отриманої в учнівстві у філолога-класика, вченого-медієвіста Бориса Ісаковича Ярха, Качуровський мав фізичний доступ до галерей світових музеїв і академічну свободу, якої були позбавлені його радянські колеги. Тому його статті про вищевказаних малярів зі збірки прочитаних радіолекцій видаються набагато свіжішими й актуальнішими в тогочасному російсько-, україномовному мистецтвознавчому мейнстрімі.

Згідно з ідеалом полімата, універсальної людини, породженим гуманізмом епохи Відродження, і митець, і науковець-гуманітарій володіє різнопредметними знаннями та, наділений широким історичним кругозором, орієнтується у конгломераті історій різних дисциплін: філософії, пластичних мистецтв, літератури. «Людиною епохи Відродження» сучасності стає чи то науковець-ерудит, що досліджує питання на стику наук, як це робив богослов, філософ Френсіс Шеффер, чи то митець-мислитель, приклад якого явив гуманіст, філософ, органіст Альберт Швейцер. І перший, і другий збагатили

сучасний гуманітарний дискурс працями з історії мистецтва. Остання виконує завдання в суспільній свідомості і поза академічним контекстом і мистецькою практикою, супроводжуючи споживачів культурної індустрії, що яскраво ілюструє один із текстів польського есеїста, поета, перекладача, літературознавця Чеслава Мілоша.

«Культ мистецтва зростає відповідно до того, як збільшується кількість окремих людей, тобто таких, які не відгороджуються від інших своїми звичаями і приписами, своєю релігією. Вони юрбами відвідують великі музеї, такі як Лувр чи Метрополітан у Нью-Йорку, які стали справжніми святинами на зламі двадцятого і двадцять першого сторіч.

Окремі люди: кожен і кожна хочуть пізнати все, що пізнають інші, про це вони довідуються з екранів телевізорів або з малюнків у журналах – сексу, одягу, автомобілів, подорожей. Вони ходять стадами і фотографують одне одного. А те високе, що його вони напівсвідомо прагнуть, прибирає для них вигляду мистецтва, яким захоплюються» [2, с. 55].

Тим-то сучасна освітня галузь, зорієнтована на триступеневе осягання, засвоєння історії мистецтва, передбачає літературу різного фокусу і ступеня складності. Однак на практиці такий поділ дуже умовний, бо видання із історії мистецтва загалом розрізняє низка критеріїв: мета призначення (приціл на певний читацький сегмент), естетична платформа автора; структурний принцип побудови монографії; тематичне охоплення з обсягом більш чи менш детальної інформації тощо. Таке різноманіття виявляється у порівнянні будь-яких двох книжок, результатом якого не стане подібність за всіма критеріями, що ми тут і проілюструємо прикладами сучасного українського книгодрукування. Для цього звернемося до навчальних посібників з історії образотворчого мистецтва, які зазвичай створюються як курс лекцій мистецького або немистецького навчального закладу вищого, середнього рівнів у стислій формі резюме, а, пройшовши апробацію лекціями, згодом постають як розлогий, супроводжений ілюстраціями тематичний огляд. У даному разі йдеться про видання, спільні за читацьким адресатом, розраховані на студентів гуманітарних спеціальностей вищої школи:

Белкіна Е. В. Історія зарубіжного образотворчого мистецтва : навч. посіб. Київ : Київський ун-т ім. Б. Грінченка, 2011. 132 с.

Романенкова Ю. В. Історія пластичних мистецтв : навч. посіб. Київ : НАУ, 2008. 376 с.

У першому виданні історія образотворчого мистецтва постає і як мультикультуральний дискурс із більшим висвітленням неєвропейських культур, і як синтез мистецтв і взаємодія видів образотворчого мистецтва. Авторському задумові рівновіддаленого опису культур слугує чіткий культурно-географічний поділ, коли в кожній країні виділяється одна художня епоха, варта розгляду, з акцентом на кількох персоналіях, чия творчість демонструється в загальному описі одного-двох творів. У другому виданні авторська естетика виражена стереоскопічним баченням усієї європейської культури в її стадіях еволюції від первісності до початку XX століття і в диференціації розвитку пластичних мистецтв. Мистецтво окремих країн розглядається в стилевій динаміці історико-культурних епох і з врахуванням соціально-політичного контексту. Найбільша увага авторкою приділена епосі Ренесансу, яка визначається «однією з найцікавіших та найплідніших епох за всю історію світової культури» та «є справжнім золотим віком мистецтва» [3, с. 129].

Відрізняє ці два посібники і структурний принцип їхньої побудови: в першому випадку за заявленим авторським задумом зміст komponується дещо хаотично, в другому – системно й послідовно, від епохи до епохи, з переміщенням нових типів культури і мистецтва від країни до країни. Крім того, на відміну від Елли Белкіної, чий текст складають тематично незалежні об'ємні розділи, Юлія Романенкова робить більше структурне розгалуження окремих тем. У першому випадку тема завершується запитаннями, відповіді на які приховані в тексті, а в другому – поняттями, які треба сформулювати на підставі поданого в темі матеріалу. У книжці Е. Белкіної вміщено поетичний супровід лекцій (недержавною мовою), а Ю. Романенкової доповнюють розташовані наприкінці тестові завдання, глосарій і ілюстрації. Різниця ці видання і тематичне охоплення: ширший культурно-географічний масштаб у першому випадку і більший хронологічний діапазон у другому.

На завершення розмови про відмінності мистецьких видань, слід зазначити, що авторська концепція може полягати у виявленні революційної новизни течій, або акцентувати тяжіння митців до сталих класичних форм, або зберігати дистанцію спостерігача, що уникає оціночних суджень.

Мистецькі хроніки зазвичай розкриваються їхніми авторами через фрейм-нарратив, біографічний, епізодичний нарратив, як збірка історій музейних артефактів чи творчих портретів

митців. Останнім часом набула популярності традиція оповідати про вселюдський мистецький процес у переліку позамистецьких подій, що стали рушієм прогресу в науці і техніці.

Для навчальних книжок з історії і теорії мистецтва можна застосувати кантівський підхід до науки філософії і філософської освіти, який передбачає самостійні високу і низьку інтелектуальні площини з різними завданнями до виконання в суспільній свідомості. На думку німецького філософа, є філософія, особлива наука про найвищі цілі людського розуму, що надає цінність усім видам знань, сприяючи вищим цілям Людства і Людини, а також є «школярська філософія», яка розглядає у сукупності загальні уявлення про філософію, філософів, проблеми, виниклі у ході розвитку цієї науки. Другий варіант передбачає ознайомлення з філософією на ранніх стадіях навчання в школі як складову навчальної програми кожної освіченої людини, а також літературу з особливою структурою і оформленням змісту. Останню представляють атласи, що містять стислий текстовий матеріал, супроводжений візуальним смисловим рядом у вигляді таблиць, схем і графіків, доповнений ілюстраціями артефактів. Короткі довідники, однотомні енциклопедії з мистецтва призначаються для студентів мистецьких спеціальностей і є помічними в практиці немистецьких напрямків вищої освіти.

II. Огляд шести пропонованих британських видань

До літератури, яка поширює мистецтвознавчий кругозір, належать і монографії, в яких відтворений розвиток цивілізації як глобальний історичний контекст із безперервністю змін у різних аспектах людського буття, що визначає й еволюцію мистецтва. Саме з такого видання починаємо розгляд перекладних книжкових новинок з історії мистецтва.

«Століття змін. Яке століття бачило найбільше змін і чому це важливо для нас» Ієна Мортімера (Ian Mortimer. Centuries of Change: Which Century Saw the Most Change and Why it Matters to Us) – книжковий продукт 2018 року харківського видавництва «Фабула», що, спеціалізуючись на літературі широкого жанрового і тематичного діапазону, має в активі видання, присвячені мистецьким персоналіям, а також історії мистецтва.

Ієн Джеймс Форрестер Мортімер, британський історик та письменник історичної фантастики, народився в 1967 році в Петтс-Вуд (графство Кент, Великобританія), а нині мешкає на

північному сході Дартмура (графство Девоншир, Великобританія). Здобув освіту в Істборн-коледжі (Східний Сассекс) та Університеті Ексетера (графство Девон), отримавши ступені BA (Bachelor of Arts), PhD (Doctor of Philosophy), DLitt (Doctor of Letters), та в Університетському коледжі Лондона (Массачусетс) зі ступенем MA (Master of Art).

Опінію «найвидатнішого історика середньовіччя нашого часу», яким проголосила доктор Ієна Мортімера газета The Times, він підтверджує численними публікаціями впродовж 2003–2009 років низки біографій середньовічних політичних лідерів, а також найбільш відомою своєю книгою «Путівник мандрівника в часі по середньовічній Англії» (2008), яка стала бестселером Sunday Times у м'якій палітурці в 2010 році. За нею були створені «Путівник мандрівника в часі до Єлизаветинської Англії» (2012), який став телесеріалом BBC, представленим автором; «Путівник мандрівника в часі до Британії періоду Реставрації» (2017).

Історик є автором ідеї, аргументованої у книжці «Середньовічні інтриги: розшифровка королівських змов» та статті в «The English Historical Review» на основі листа Фієскі, що Едуард II не помер у замку Берклі в 1327 році. Він є членом Королівського історичного товариства та Товариства антикварів, а також публікує дослідження в академічних журналах, присвячені окремим століттям (від XII до XX).

У 2011 році Ієн Мортімер став працювати в жанрі історичної фантастики, опублікувавши першу книгу з Claugeseux Trilogy про епоху Єлизавети I під псевдонімом Джеймс Форрестер. Його останній роман «Вигнанці часу», дія якого розгортається в 1348–1942 роках, був опублікований під справжнім ім'ям і отримав у 2019 році премію Вінстона Грема за історичну фантастику.

I. Мортімер також досліджував соціальну історію ранньої сучасної медицини. За есе «Тріумф лікарів» у 2004 році його було нагороджено премією Александра Королівського історичного товариства. А в 2017 році письменник відзначив власне п'ятдесятиліття створенням мемуарів про значення бігу під назвою «Чому біг має значення: уроки життя, болю та натхнення, від 5 км до марафону», виданих у видавництві «Саммерсдейл» у 2019 році.

Книжка «Століття змін» повстала із авторського задуму спростувати розповсюджене уявлення про XX століття як про період найбільших змін, що, відбувшись в цивілізації, позначились

і на людській природі. Випадково почута думка тележурналістки, яка наприкінці 1999 року підбивала підсумки століття, стало поштовхом прискіпливо розглянути II тисячоліття, щоб виявити одне з десяти століть християнізованої західної цивілізації, протягом якого сталися зміни з найширшим діапазоном потенційних подій. Мортімер ретельно і з завзяттям виконував поставлене завдання, з 2009 до 2014 року відвідуючи численні бібліотеки. Маючи справу з неохопним переліком доступних історичних джерел, він упевнився, що через великий обсяг інформації суб'єктивної вибірковості не уникнути. Але з іншого боку, у відборі явищ, подій і персоналій науковець послуговувався надійним критерієм: обрані об'єкти локальної історії зачіпали найбільшу частину Заходу, а наслідки змін були максимально практичними.

Автор знайшов відповідь на питання, з якого почалося його дослідження, зупинившись на двох століттях. Але головним результатом авторської праці є весь огляд тисячоліття з переліком ключових історичних моментів, які можна побачити на початку у змісті, графічно представленим в ієрархії тем і підтем. Таким чином, кожен із десяти розділів з назвою, порядковим номером століття, складається з 4–6 підрозділів, присвячених одній події чи явищу, і завершується підрозділами «Висновки» і «Провідний ініціатор змін».

У прикінцевому розділі монографії «Висновки. Яке століття побачило найбільше змін?» Мортімер виділяє XX століття як те, що посідає перше місце в п'яти з восьми суттєвих потреб, перелік яких наводить у підрозділі «Підсумки»: фізіологічні потреби, безпека, правопорядок, здоров'я, ідеологія, підтримка спільноти, особисте збагачення, збагачення спільноти.

Завершуються «Висновки» підрозділом, присвяченим призвідникам змін тисячоліття. Наведена десятка персоналій, що представляють десять окремих століть: папа Григорій VII, П'єр Абеляр, папа Інокентій III, король Едуард III, Христофор Колумб, Мартін Лютер, Галілео Галілей, Жан-Жак Руссо, Карл Маркс і Адольф Гітлер, – не може не викликати подиву, про що здогадується й автор. Тому він подає розлоге пояснення трьох цілей, на які спиралося визначення «основного ініціатора змін» у кожному розділі. Так само автор упереджує питання щодо ігнорування постаті Леонардо да Вінчі і відсутності згадки про музику: книжка відповідає на конкретне запитання і, зосереджуючи увагу на

певних історичних моментах, оминає традиційні для опису епохи теми й її загальновідомих діячів.

А втім, у книжці є багато дотичних до мистецтва моментів, важливих для розуміння його розвитку. Приміром, «Одинадцять століття» відзначене, між іншим, і удосконаленням будівництва, яке обернулося новою архітектурою собору в Клюні, церкви в абатстві Сен-Філібер у Турню та собору святого Венігна в Діжоні. Романський стиль із надзвичайною швидкістю ширився поза межі Франції, чому посприяла і Реконкіста, яка підживлювала активне церковне будівництво. А «П'ятнадцять століття» завершує об'ємний підрозділ «Реалізм і натуралізм Відродження» з переліком італійських і північноєвропейських митців.

Епілог, присвячений питанню «Чому це важливо?», зосереджується на прогнозі, які з наведених у книзі п'ятдесяти історичних змін посиляться або зміняться. Ієн Мортімер доходить апокаліптичного висновку: «До 1968 року ми були в змозі говорити про рух уперед, безкінечне зростання і примноження. Поступово наша обізнаність прояснила нам, що це надто далеко від правди, – обмеження з якими ми стикаємося на Землі, дозволили з упевненістю передбачити деякі речі щодо нашого майбутнього. Ми ніколи не здобудемо більшого, ніж ми маємо зараз. Ми ніколи не повернемося до високого рівня економічного зростання, якого досягли у XX столітті. Дивлячись у майбутнє, ми повинні замислитися про кризове планування, а не про щиросердний ідеалізм. Утопічне мислення вже в минулому» [4, с. 380].

Незважаючи на задум книжки як науково-популярного видання, автор створив ґрунтовне дослідження оригінальної проблеми на основі чіткої концепції «далекосяжної зміни». Авторська подача матеріалу з дидактичним стилем викладу і структурно-тематичною організацією дає змогу використовувати видання і як літературу з саморозвитку, і як наукове джерело. Останньому сприяють і наявний в книжці додаток про розрахунок чисельності населення з урахуванням специфіки європейських країн, різноманітна інфографіка, що супроводжує текст від початку до кінця, а також примітки й алфавітний покажчик.

Стримане оформлення книжки, що відповідає стандарту навчальних видань вищої школи, та незвична, як для наукопу, відсутність кольорових ілюстрацій не применшує цінності даного видання. Самодостатня оповідь про п'ятдесят цивілізаційних змін переважно абстрактного

характеру не потребує візуального супроводу. Треба відзначити досконалий переклад монографії Ієна Мортімера, здійснений досвідченою перекладачкою Ярославою Машико, яка має вже вагомий перекладацький доробок, співпрацюючи з видавництвами «Фабула», «ArtHuss».

Ілюстрована оповідь Лі Чешіра «Ключові моменти в мистецтві» (Lee Cheshire «Key Moments in Art»), представлена видавництвом «Bookchef», так само побудована на п'ятдесяти подіях, які стали каталізаторами розвитку європейського мистецтва останніх п'ятисот років. Відмінність від попереднього видання полягає в двічі меншому часовому проміжку, охопленому авторським поглядом, спорадичному характері цих подій і мистецьких межах їхнього впливу.

Лі Чешир, журналіст за професією, більше десяти років працює як старший редактор і копірайтер Тейт Британії (Tate Britain), художнього музею у Лондоні з найбільшим у світі зібранням британського мистецтва. Будучи одним із редакторів журналу Tate Etc., виступив автором маркетингових текстів для великих виставок у Tate Modern і Tate Britain, а також редагував двічі на місяць Tate Guide. Написав дві книжки з історії мистецтва: «London in Paint» і «Key Moments in Art», яка вже перекладена дев'ятьма мовами.

Створюючи другу книжку, підійшов до завдання як письменник, а не як музейний працівник, що має справу з раритетами й історією мистецтва. Його задум полягав не тільки в ретроспективному погляді на мистецьке півтисячоліття, але й у тому, щоб ця історична мандрівка стала для читача захопливою пригодою з присмаком авантюри. Читання саме таким і стає завдяки сюжетній лінії, яка нагадує американські гірки, то підносячи до вершини мистецьких досягнень і технічних винаходів, то опускаючи до фактів кримінальної хроніки. Проте жодна ланка в ланцюгу подій не виникає випадково, позаяк, справляючи далекосяжний ефект, рухає весь мистецький процес.

Випадкові зустрічі спонукають митців дивитися на світ іншими очима, а, побачивши реальність під новим кутом, започаткувати захоплюючі стилі, як-от імпресіонізм чи кубізм. Знакова вистава чи відкриття революційної виставки стає точкою відліку в новітній філософії мистецтва. Крізь авторський текст червоною ниткою проходить ідея амбівалентності мистецького процесу. З одного боку, позитивне зрушення відбувається в результаті випадковості, як в історії

про непередбачену зустріч маститого художника Чімабує з хлопчиком, що згодом став учнем майстра і знаменитим митцем Джотто. А з іншого, справжній митець долає тернистий шлях до визнання лише наполегливою працею, непоступливістю перед обставинами та особистій силі характеру у протистоянні ворожому оточенню. Яскравою ілюстрацією тут може бути історія про скульптора Огюста Родена, який знято спростовував наклеп щодо способу створення своєї шедевральної скульптури «Бронзова доба».

Різнобій імпульсів, завдяки яким мистецтво перебуває в постійній динаміці, не збавляючи темпу розвитку, письменник демонструє як суцільний історичний парадокс. Виходить на одно і максимальна реалізація закладеного в людині Божого потенціалу, і найнищії прояви людської природи. Хоч би що сталося, мистецтво у будь-якій точці своєї історичної траєкторії є живим і життєдайним, не встигаючи набути зашкарублої форми. Парадоксально, але факт – запатентований у 1841 році в США винахід Джона Гоффа Ренда м'якого тюбику для фарби разом із винаходом дагеротипії, оприлюдненим 7 січня 1839 року Інститутом Франції в Парижі, з одного боку, допит інквізицією Веронезе, вбивство Караваджо юнака, викрадення «Мони Лізи» із Лувру, з другого, – рівною мірою віхові події в мистецькому світі.

Незважаючи на строкатість історій, з яких складається книжка, вона має чіткий структурний план. Розділи змісту – це п'ять історичних періодів, які відходять від традиційного поділу «Історій мистецтва» на художні епохи і складаються в ланцюг: Відродження, Новий час, XIX століття, Перша половина XX століття, Повоєнний час. Кожен із розділів містить кілька «ключових моментів» – епізодів мистецької історії, від восьми у «Відродженні» до тринадцяти з «XIX століття». Кожен із «ключових моментів» – це авторська розповідь про подію, яку завершує троякий підсумок: ключовий діяч, ключовий твір і пов'язана подія.

Видавництво «Bookchef», чиє мотто «Формує особистість» переважно реалізується у художній літературі, а також у книжках для саморозвитку і дозвілля, чи не вперше звертається до мистецької історії. Позначивши видання грифом «Науково-популярна література», видавництво, по суті, зробило альбом із якісними, літературно прокоментованими, репродукціями. «Bookchef» відповідально підходить до перекладачів, вимагаючи від них обізнаності в тематиці книжок, які опрацьовуються. Перекладач Ірина Павленко,

маючи послужний список з двадцяти перекладених з англійської книжок, здебільшого з популярної медицини і психології, впоралася і з новою тематикою, відтворивши мистецький світ, побачений автором, у доступному для українського реципієнта вигляді.

Композиція тексту розглянутої книжки властива багатьом виданням, чия назва починається певною цифрою, що вказує на кількість сюжетів. Останні є чинниками впливу і підкорюються загальній темі, яка позначає галузь, що зазнала впливу.

Приміром, видання «100 ідей, що змінили мистецтво» Майкла Берда (Michael Bird «100 ideas that changed Art»), що в 2018 році вийшло у видавництві «ArtHuss», яке спеціалізується на мистецькій літературі заразом для фахівців і аматорів. Оповідь про мистецтво в його цивілізаційному масштабі ще одного британського автора містить більше число «рушіїв» історичного розвитку, якими виступають і явища духовного світу, і феномени матеріальної культури. Сотня тут вибрана як кругле число, що символізує безмір і легко запам'ятовується. У такий спосіб автор підкреслює всеосяжність мистецтва, яке саме являється динамічною стихією, що впливає на всі сторони людського буття.

Біографія Майкла Берда пояснює його художньо-образний склад розуму, більше характерний для письменника, ніж для науковця. У своїх монографіях, статтях та есе він виступає і як письменник, журналіст, і як знавець історії мистецтва. Освіта, яку Берд здобув у Haberdashers' Boys' School та в Мертон-коледжі Оксфордського університету, а також його досвід, отриманий у видавництві, редакційній команді словника мистецтв Макміллана, дозволяє йому висвітлювати сучасне британське мистецтво. Це підтверджено монографіями про художників Сандру Блоу (2005), Браяна Вінтера (2010), Лінн Чедвік (2014) і Джорджа Рулларда (2017), «The St Ives Artists: A Biography of Place and Time» (2008), «Studio Voices: Art and Life in 20th-century Britain» (2018), історія мистецтва для дітей «Зоряна ніч Вінсента та інші історії» (2016).

Журналістська діяльність автора пов'язана із «The Times», «The Guardian», «The Daily Telegraph», «Modern Painters», «Tate Etc.» і «PN Review». Він працював і як радіожурналіст, зробивши кілька мистецьких програм на Радіо BBC: «Калейдоскоп», «Нічні хвили», «Есе»; був стипендіатом National Life Stories Goodeson в 2016 році,

а в 2018 році став співробітником Королівського літературного фонду в Університеті Ексетера.

Берд конструює мистецьку історію за допомогою неоднорідних тематичних елементів, поперемінно поміщаючи у фокусі уваги образотворчі жанри (історичний живопис, пейзаж, портрет) або мистецькі стилі, течії, напрямки (романтизм, кінетичне, абстрактне, концептуальне мистецтво, попарт, опарт), матеріали живопису і скульптури (полотно, тюбик для фарб, глину, пластмасу, олійні фарби) або технічні винаходи (штучне світло, рухоме зображення, інтернет, цифрові технології).

Розділи, присвячені абстрактним поняттям, приміром, гротеску, пропаганді, несвідомому, межують із розповідями про матеріальний результат образотворчого процесу, як-от скульптура, естамп. Таким чином, на сторінках «100 ідей, що змінили мистецтво» розгортається цілісна авторська концепція розвитку образотворчого мистецтва. Її можна представити у вигляді мистецької панорами, яку Час зображає за допомогою різних засобів виразності та матеріалів, з яких жоден не є зайвим, вносячи суттєвий внесок у цілісність картини.

У вступі до циклу з сотнею статей автор підсилює цю алегорію певними подробицями свого творчого задуму: хронологічний принцип оповіді свідомо ігнорується, бо «кожна стаття є самодостатнім хронологічним відрізком»; важливим моментом оповіді є переосмислення сучасниками минулих традицій: «Та загалом мене переслідувало відчуття кумулятивної неперервності: і в ХХІ столітті митці використовують техніки та візуальні формули, які з'явилися ще в античному світі й виникали на кожному наступному етапі розвитку мистецтва. Митці часто кажуть, що ідеї, які найбільше вплинули на їхні роботи, походять саме з мистецтва – з праці їхніх сучасників, але значно частіше – із досвіду минулого, що постійно оновлюється в реінтерпретаціях» [5, с. 5 с].

Кожній зі ста тем відводиться по дві сторінки тексту, доповненого кількома ілюстраціями, вичерпними для осягання чергової визначальної для мистецтва ідеї. Приміром, розділ «Світлотінь» супроводжують картини Рембрандта ван Рейна «Старий чоловік у тюрбані», Мікеланджело да Караваджо «Обрання апостола Матвія» і «Портрет Дезмонда» 1983 року фотографа Роберта Мепплторпа, а розділ «Протест», ілюстрований картинами Франсіско-Хосе де Гойї «Трете травня, 1808», Пабла Пікассо «Герніка», також фотомонтажем Джона Гартфілда «Пангерманізм». На

початку розділу візуально виділяється абзац, що містить дефініцію того, про що йтиметься в статті.

Важливою особливістю даного видання є тандем його перекладачів Остапа Українця і Катерини Дудки, чиїми зусиллями мистецька термінологія в її британській специфіці і особливості авторського стилю органічно передані засобами української мови. Остап Українець добре відчувається на ґрунті перекладацтва мистецького наукопопу як перекладач із належною освітою, а також талановитий письменник, медіадіях і лектор, співавтор проєкту «Твоя підпільна гуманітарка», що поєднав перекладачів і літераторів.

Освіта філолога і перекладача, набута в НаУКМА на бакалавраті, продовжена в магістратурі за напрямком «Теорія, історія літератури та компаративістика», відкрила для нього можливості перекладу художньої літератури, мемуаристики, літературознавчих праць. Письменницький доробок із чотирьох романів: «Малхут», «Транс», «Канцелярія хрестових походів», «Дискордія», – і низки оповідань засвідчили про вишуканий стиль оповіді, зацікавленість історичною тематикою, які стають в пригоді, щоб створити якісне тлумачення праці британського письменника-мистецтвознавця.

Співперекладачка, а заразом співавторка проєкту «Твоя підпільна гуманітарка» Катерина Дудка так само має ґрунтовну освіту перекладача, отриману в Чернівецькому національному університеті і НаУКМА. Набула перекладацької майстерності, співпрацюючи з «Видавництвом Жупанського», видавництвами: «Богдан», «ArtHuss», «Критика», «Жорж», «АССА». Солідний професійний бекграунд перекладачів – важлива деталь в оцінці видання, оскільки їхнє завдання не було простим: створити зрозумілий текст про видимі і дотикальні предмети мистецтва та ефемерні мистецькі абстракції.

Початковий абзац авторського вступу, задаючи тон усій оповіді, демонструє стилістичну відточеність роздумів про мистецтво: «Що означає змінити мистецтво? Мистецтво, за будь-яким означенням, є перетворенням – такою мірою, що зміни скрізь і завжди стануть часткою його природи, байдуже, йдеться про фізичні категорії (перетворення каменя на статую), інтелектуальні чи духовні (надання форми невидимим речам). Тож радше не ідея змінює мистецтво, а саме мистецтво переформулює ідею, пристосовуючи її до себе» [5, с. 4].

У 2022 році видавництво «Фабули» здійснило видання ще одного бестселера мистецького

наукпопу, який перекладено дванадцятьма мовами. Його назва «Коротка книжка про мистецтво» (Dana Arnold. «A Short Book About Art») вказує на задум авторки, британської мистецтвознавиці Дани Арнольд, забезпечити ввідним матеріалом той читацький сегмент, що потребує не тільки глосарію мистецьких понять, але й розуміння, в чому полягає і навіщо потрібна обізнаність у мистецтві та його історії. Цій меті слугують шість розділів книжки, кожен із яких починається епіграфом – висловлюванням відомого митця щодо теми, винесеної у заголовок.

У перекладному виданні відтворений дизайнерський задум, втілений в оригіналі: так само, як в останньому, книжка від «Фабули» розподіляється на теми згідно із традиційними кольорами спектра (за винятком блакитного). Таким чином, веселкова картина, захована всередині книжки, підсилює і закріплює у пам'яті афоризми і поняття, яких вони стосуються:

Перший розділ, зелений, «Споглядання»: «Мистецтво – це не те, що ти бачиш, це те, що ти змушуєш бачити інших». Едгар Дега (1854–1917). Другий розділ, синій, «Матеріали»: «Мистець часто звертається до тих матеріалів, які передають його дух». Оділон Редон (1840–1916). Третій розділ, фіолетовий, «Розум»: «Сон розуму породжує чудовиськ» Франсіско Гоя (1764–1828). Четвертий розділ, червоний, «Відданість»: «Це має бути цілком і повністю мова наших почуттів, нашого настрою, навіть нашої відданості та наших молитов». Каспар Давид Фрідріх (1774–1840). П'ятий розділ, помаранчевий, «Влада»: «Для мене мистецтво – це такий собі маніфест повстання, цілковитого і повного». Жан Тенглі (1925–1991). Шостий розділ, жовтий, «Стать»: «Робота цієї жінки виняткова. Шкода, що вона не чоловік». Едуард Мане (1832–1883) про Бертю Морізо.

Візуальне оформлення оригінального видання вирішене як суцільна веселка з назвами тем на окремому колірному тлі, тоді як обкладинка українського видання, виконана І. Нестеренком, містить і шістку різнокольорових тем книжки, і узагальнені символи окремих мистецьких епох. Як велику перевагу українського видання слід відзначити наявність у ньому вагомого ілюстративного матеріалу – близько шістдесяти кольорових великоформатних репродукцій мистецьких шедеврів, що представляють світовий масштаб образотворчої спадщини. Список ілюстрацій, виділяючись курсивом, наводиться у загальному алфавітному покажчику. Крім того, останній

містить інформацію щодо згаданих авторкою персоналій митців, філософів і теоретиків мистецтва, а також стосується теорії і практики образотворчого мистецтва.

З перших сторінок уяві читача образотворче мистецтво представляється в різних ракурсах, то як призма, через яку бачиться епоха в ретроспективі, то як можливість матеріалізувати технічні досягнення сучасності та плоди розумової діяльності окремого індивіда, а то як галузь найвищих проявів духу. Після прочитання книжки стає зрозумілим, що вона є авторською спробою нетривіально представити мистецтво на тлі одноманітних видань з усталеного канону «історій мистецтва».

На підтвердження цього враження Дана Арнольд наприкінці книжки пояснює свою концепцію. Отже, виходячи із культурної обумовленості нашого бачення мистецтва, авторка зосереджується на західній точці зору і західних творах мистецтва за тривалий проміжок часу. Однак авторський погляд на західне мистецтво доповнюється звертанням і до об'єктів по всьому світу заради дослідження точок перетину і контрастів. Причому предмет дослідження, яким є мистецький твір, передбачає багато аспектів його осмислення: приміром, як можливість застосовувати певні матеріали, як вираження розуму, влади і відданості.

Приклади, використані в книжці, мають на меті поставити серію питань, які б врешті-решт призвели до перегляду усталених припущень про мистецтво. Задаючи вектор роздумів власними міркуваннями, доповненими суголосними твердженнями митців, авторка залишає місце для кінцевого підсумку самому читачеві. А в останнього разом із суб'єктивним висновком щодо мистецтва як явища в історії цивілізації виникає спонука більше зануритися в епохи і жанри образотворчого мистецтва, а також довідатись, ким є сама авторка.

Отже, Дана Арнольд (р. н. 1961) – це британська історикиня мистецтва та науковиця, що спеціалізується на історії архітектури. З 2016 року вона є професором історії мистецтва в Університеті східної Англії, а раніше викладала в Університеті Лідса, Університеті Саутгемптона та Університеті Міддлсекса. Історикиня здобула освіту в коледжі Вестфілд у Лондоні, який закінчила зі ступенем бакалавра мистецтв (BA) у 1983 році, далі – в Школі архітектури Бартлетт Університетського коледжу Лондона, отримавши ступінь магістра наук (MSc) у 1984 році та

ступінь доктора філософії (PhD) у 1998 з дисертацією «Архітектор і мегаполіс: робота Джеймса та Децимуса Бертонів у Лондоні та Дубліні в 1800–1840 рр.».

Свою академічну кар'єру Дана розпочала в Університеті Лідса, де з 1994 до 1999 року була старшим викладачем кафедри образотворчого мистецтва і директором Центру досліджень архітектури та декоративного мистецтва. З 1999 до 2012 року вона була професором історії архітектури в Саутгемптонському університеті, а з 2003 до 2012 року також очолювала дослідницьку роботу Школи гуманітарних наук. З 2012 до 2016 року Арнольд працювала професором історії та теорії архітектури в Університеті Міддлсекса та директором Центру ідей. У 2016 році переїхала до Університету східної Англії, де була призначена професором історії мистецтв.

Крім цього, упродовж 1997–2002 років Дана Арнольд є редактором наукового журналу «Art History», що видавався Асоціацією Істориків мистецтва (Association of Art Historians) та науковим співробітником у Єльському та Кембриджському університетах. Арнольд була запрошеним професором в Тяньцзіньському університеті в Китаї та почесним професором Близькосхідного технічного університету в Анкарі, в Туреччині. Вона опублікувала книги, есе та статті з архітектури, історії архітектури, імперіалізму та історіографії.

Перебуваючи в статусі запрошеного наукового співробітника CRAASH (Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities), міждисциплінарного дослідницького центру в Кембриджському університеті, Арнольд описує своє дослідження як: «перегляд кордонів історії архітектури; критичне ставлення до минулих і теперішніх історій і розкриття прихованих припущень про «схід» і «захід» через упередження та відсутність у написанні історій архітектури та культури» [6].

А в описі власної наукової концепції, розміщеної на сайті Манчестерської школи архітектури (Manchester School of Architecture), де Арнольд вибудовувала кар'єру як професор історії мистецтва, а також професор історії архітектури, вона визначає дослідницькі пріоритети, засвідчені численними монографіями: «Моя праця зосереджена на історії архітектури та урбанізму у зв'язку з соціальною та культурною теорією. Низка моїх книг, статей і редактованих томів зробили значний внесок у наше розуміння Лондона як глобального міста та візуального явища... Я також розглядала

Лондон у порівнянні з іншими містами, особливо Парижем і Тяньцзінем у Китаї. У більш широкому плані, працюючи над архітектурними діалогами між Великобританією, Туреччиною та Близьким Сходом, я досліджувала, як архітектурне середовище в усіх його складнощах відчувається та використовується для формулювання національної та культурної ідентичності та як вони діють у транскультурному контексті» [7].

Науковиця виділяє свою нещодавню монографію «Архітектура та екфразис: простір, час і втілений опис минулого» (Architecture and Ekphrasis: Space, Time and the Embodied Description of the Past (MUP 2020)). «Тут я зосереджусь на взаємодії між візуальними образами та письмовими історіями архітектури. Використовуючи широку доказову базу графічних зображень архітектури та ґрунтуючись на своєму досвіді міжкультурних діалогів, я стверджую: ці зображення насправді є формою письма, яка має синтаксичні та лінгвістичні якості, що розповідають про альтернативні історії бачення та переживання простору» [7].

Насичений послужний список науковиці та масштабність наукових зацікавлень із потягом до універсалізму пояснює її погляд на візуальне мистецтво без умовностей географічних кордонів і прив'язки до хронологічних відрізків розвитку. Перекладачкою видання виступила Світлана Орлова, яка здійснила кілька різножанрових перекладів для «Фабули», а також співпрацювала з видавництвом «Vivat», здебільшого як ілюстраторка дитячої літератури.

Український переклад ще однієї британської монографії про розвиток образотворчого мистецтва, виданий у «Видавництві Старого Лева», містячи у назві слово «історія», мав би відрізнитися від попередньо розглянутих перекладних видань. Однак «Коротка історія мистецтва: Ключові напрями, роботи, теми і техніки» С'юзі Годж (Susie Hodge. «The short story of art: A Pocket Guide to Key Movements, Works, Themes, & Techniques») за своєю структурою і авторським способом викладу матеріалу не є зв'язною історією «від прадавніх часів до сучасності». Це довідник, розділений на чотири частини: напрями, роботи, теми і техніки, з основною увагою до другої, що представляє п'ятдесят ключових робіт за всю історію мистецтва.

Анотоване як кишеньковий poradник видання передбачає певний рівень обізнаності читача і слугує своєрідним путівником в історії мистецтва. В частинах, присвячених напрямам

і роботам, застосований найбільш відповідний логіці матеріалу хронологічний принцип. Проте і частини, сфокусовані на більш універсальних темах і техніках, теж представлені як процес становлення і удосконалення. Чотири частини монографії С'юзі Годж – це чотири паралельні шляхи європейського образотворчого мистецтва, якими можна простувати в узгодженості з іншими чи без огляду на ці паралелі.

Основним структурним елементом тексту є самостійна одно-двосторінкова стаття, що має додаткові рубрики, залежно від частини. Отак, статтю про напрями доповнюють «Ключові дати», «Провідні художники», «Ключові події» і «Перехресні посилання до тем і технік», а статтю про роботи – «Інші роботи» і «Основні відомості про митця». Стаття, присвячена темам, має додаткове уточнення «Ключові події» і посилання внизу сторінки на напрями і роботи. А стаття, що стосується технік, містить додаткові рубрики «Провідні художники» і «Ключові події» та посилання на напрямки і принагідно на інші техніки.

Така різноаспектність, підсилена алфавітним покажчиком з виділеними статтями і ілюстраціями, робить книжку С'юзі Годж ефективним енциклопедичним джерелом для повсякденного застосування. Дещо надмірна присутність візуального матеріалу, який супроводжує кожную статтю, часом дублюючись у частинах-паралелях, стає виправданою через читачів, для яких ця книжка є першою зустріччю з образотворчим мистецтвом у всеєвропейському масштабі.

Дизайн книжки дозволяє читачу-початківцю легко орієнтуватися в ключових періодах, стилях та мистецьких персоналіях. Доступно, спрощено і лаконічно пояснюються найважливіші поняття в мистецтві з їхніми багатоманітними внутрішніми зв'язками. Спеціалізовану термінологію авторка максимально наближає до рівня тих, хто потребує розуміння мистецтва, щоб ним насолодитися. Такий почин пояснюється тим, що С'юзі Годж – не тільки фахова мистецтвознавиця, яка отримала ступінь магістра з історії мистецтва в Лондонському університеті Біркбек та є членом Королівського товариства мистецтв, але й фахова практикуюча художниця.

Крім того, С'юзі Годж – посвячена популяризаторка мистецтва, досвідчена викладачка і лекторка, що виступила в низці закладів із доповідями на різноманітні теми: мистецтво Стародавнього Єгипту, сучасне мистецтво, імпресіонізм, англійське ландшафтне мистецтво, дизайн одягу та

мистецтво Вільяма Тернера. Авторка є активною медіаперсоною, що часто з'являється в документальних фільмах, які спеціалізуються на мистецтві й історії, бере участь у мистецьких програмах і на каналах новин.

Проте найбільш вона зосереджена на письменницькій діяльності, маючи в активі понад 100 книг із мистецтва, історії мистецтв, історії та техніки малювання та кілька десятків статей, провадячи веб-ресурси для дітей і дорослих у жанрах: історія мистецтва, практичне мистецтво, історія, дизайн, наука, релігія та біографія. Її книги дістали позитивні оцінки серед таких медіа, як County & Town House Magazine, Mature Times, Independent, Daily Telegraph.

Кілька книг С'юзі Годж є бестселерами, а деякі (між іншим і «Коротка історія мистецтва») отримали нагороди та премії, приміром: «Why Your Five Year Old Could Not Have Done That: Modern Art Explained»; «Why is art full of naked people?: & other vital questions about art»; «How To Survive Modern Art»; «The Short Story of Modern Art: A Pocket Guide to Key Movements, Works, Themes and Techniques»; «I Know an Artist: The inspiring connections between the world's greatest artists»; «Painting Masterclass: Creative Techniques of 100 Great Artists»; «Art in Detail: 100 Masterpieces»; «Modern Art in Detail: 75 Masterpieces»; «Secrets of the Knights Templar: The Hidden History of the World's Most Powerful Order»; «How to Look at Art»; «How to Draw: Dogs: in simple steps»; «Velazquez: Life & Works in 500 Images»; «50 Art Ideas You Really Need to Know: You Really Need to Know (50 Ideas You Really Need to Know series)»; «Art Nouveau: 50 Works of Art You Should Know (50 Works of Art You Should Know) (50 You Should Know)»; «What Makes Great Design»; «Architecture In Minutes»; «The Home Front in World War Two: Keep Calm and Carry On».

Творчий портрет авторки є важливим інформаційним додатком до розуміння концепції її монографії, але не останньою інформацією є й відомості про перекладача, до чийх послуг звернулося видавництво з більш як двадцятилітнім досвідом продукування україномовної перекладної літератури. Павло Мигаль, випускник факультету міжнародних відносин ЛНУ імені Івана Франка, беручись до перекладу історії мистецтва, вже мав солідний список перекладів з англійської і французької мов, зокрема, книжки «Східно-Західна вулиця. Повернення до Львова» британського правозахисника Філіпа Сендса, «Щоденник

наркомана» Алістера Кроулі та есе «Двері сприйняття» Олдоса Гакслі. У перекладі застосована здебільшого стилістично нейтральна лексика з питомо українськими синонімічними варіантами, а вкраплення книжної і наукової лексики не є перешкодою для сприйняття тексту.

Поміж українських перекладних видань, що задумані як провідники в історії мистецтва, виділяється підготована видавництвом «Vivat» «Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення» за загальною редакцією Стівена Фартінга («ART. The Whole Story» / Stephen Farting (general editor), Richard Cork (foreword)).

Ексклюзивність цього видання полягає передусім у тому, що це суто історичний наратив, який має всеосяжний хронологічний вимір і максимальні географічну широту охоплення. Предмет розгляду, не обмежуючись рамками європейської цивілізації, що зазнала бурхливого розвитку мистецтва впродовж другого тисячоліття, поступово включає індуїстське, острівне, раннє ісламське, китайське, корейське, доколумбове мистецтво.

Авторському колективу у складі 41 особи, міжнародній команді художників, істориків мистецтва та мистецьких кураторів, вдалося створити не тільки всеохоплюючий матеріал, результат ретельного мистецтвознавчого дослідження, але й доступну та надзвичайно популярну історію образотворчого мистецтва, пояснену багатьма найвідомішими шедеврами світу.

Цьому посприяло кілька чинників: хронологічний виклад матеріалу, коли розвиток мистецтва простежується період за періодом, без сюжетних відхилень і повернень; наявність допоміжної для орієнтації в історичному контексті культурно-часової шкали; вдале текстове й ілюстративне наповнення сторінок з огляду на сприйняття інформації; візуальний супровід, що складається з понад 1100 кольорових ілюстрацій культових творів, який можна розглядати окремо від тексту; охоплення всіх жанрів мистецтва, від живопису та скульптури до концептуального мистецтва; ретельний відбір шедеврів, що найповніше втілюють характеристики періоду або руху, та деталі їхнього аналізу від використання кольору та візуальних метафор до технічних інновацій, що відкриває великі можливості інтерпретації твору; урахування в структурі видання зручності для навігації і користування.

Вже у вступному слові від Річарда Корка, відомого британського мистецтвознавця, історика, читачеві задається вектор сприйняття через

формулювання проблеми, що спричинилася до появи настільки ґрунтовної праці.

Отже, початок ХХІ століття – це час, позначений масовою жагою до мистецтва, коли музеї і галереї з гордістю відзначають збільшення відвідувачів. Але досвідчений мистецький критик і музейний працівник Річард Корк скептично сприймає цей суспільний інтерес до мистецтва через його поверховість. Глядачі, відвідувачі експозицій, не приділяють достатньо уваги і часу вивченню окремої картини. Це пояснюється не тільки прискореним темпом сучасного життя, культурою, що спирається на перманентно чередовані візуальні стимули, але й хибним уявленням про легкодоступне сприйняття і апріорне розуміння образотворчих праць у порівнянні з мистецтвом театру, кіно, музики чи літератури.

Проте мимохідь побачений експонат не має шансу повністю захопити увагу та відкрити свою тонку природу розуму і чуттям зосередженого глядача. Корк дає покрокову інструкцію поводження з музейними експонатами, почавши з того, що «єдиний спосіб осягнути, як митці висвітлюють людське буття – спокійно і уважно подивитися» [8, с. 6]. Але подальше просування на глибший рівень сприйняття створених митцем образів не є простим процесом. Після «початкового зваблення» твором слід подбати про тривалий процес його споглядання, так щоб увагу ніщо не відволікало. Тільки максимальна сконцентрованість на об'єкті споглядання дає змогу, увійшовши у світ твору, розпочати шлях його пізнання.

Мандрівка ж уявним світом мистецького твору – це скрупульозний і повільний процес, який слід починати з подолання спокуси після попереднього огляду полишити пошуки справжнього змісту. Корк твердить, що «якщо залишитися й дати змогу експонату поступово просочуватися у свідомість, між витвором мистецтва і спостерігачем може утворитися глибинний зв'язок» [8, с. 7]. Є спосіб впоратися з супутніми труднощами, обумовленими вимогами сучасного міського життя, коли треба вряди-годи роззиратися навсіді: «для того, щоб ретельно вивчити образ, слід щиро віддатися йому...» [8, с. 7]. Водночас не існує формул досягання максимальної пильності, уважності, позаяк кожна зустріч із поодиноким образотворчим шедевром є особливою, потребуючи унікального підходу.

Будь-який коментар ззовні чи то від гіда, чи то через аудіогіда, який надає миттєве пояснення до обраного експоната, не допоможуть сформувати

власну думку. Хронічна внутрішня пасивність не буде перешкодою, щоб увійти в могутній уявний світ мистецького витвору, якщо читач у спокійній домашній атмосфері зазирне до пропонованої «Історії мистецтва». Через знайомство з цією своєрідною енциклопедією, яка разом із загальномистецькою інформацією містить вагомий матеріал щодо конкретних мистецьких витворів, читач і спостерігач образотворчого шедевр змозже виробити індивідуальну реакцію на світогляд митця. Тільки сприйняття закладеної в тексті думки мусить відбуватися до чи після зустрічі з музейними експонатами. «Ніщо не має втручатися в безпосередній досвід сприйняття оригінальної роботи. Споглядати її потрібно пристрасно, уважно та щиро – і тоді шедеври великих майстрів відплатять вам сторицею», – пише Річард Корк, про якого варто дізнатися більше [8, с. 7].

Річард Корк (1947) – відомий мистецтвознавець, історик, телеведучий і куратор виставок. Початкову освіту здобув у школі Кінгсвуд, Бат. Після вивчення історії мистецтва в Кембриджі й отримання в 1978 році докторського ступеня він став арткритиком *The Evening Standard*, а потім головним арткритиком *The Times*. Регулярно виступав на радіо та телебаченні BBC з оглядами мистецьких виставок та брав участь у мистецькому серіалі BBC «*The Private Life of a Masterpiece*». Річард Корк був професором образотворчого мистецтва Слейда в Кембриджському університеті в 1989–1990 роках, а також старшим науковим співробітником Генрі Мура в Інституті Курто в 1992–1995 роках, обіймав посаду голови групи візуальних мистецтв у Раді мистецтв Англії до 1998 року.

Крім того, він входив до складу журі Премії Тернера та інших великих мистецьких премій, а також курував великі виставки в галереї Tate, Hayward Gallery, Barbican Art Gallery, Королівській академії та інших європейських закладах. У 1995 році Корк отримав нагороду Національного фонду колекцій мистецтва за власну міжнародну виставку «Мистецтво та Перша світова війна», яка проходила в Лондоні та Берліні. Став лауреатом премії Баністера Флетчера за найкращу художню книгу 1986 року; лауреатом премії Art Fund Award у 1995 році.

Британські й американські мистецькі критики, однак, віддаючи належне Річардові Корку як невгамовному новатору, чийми зусиллями твори мистецтва не втрачають актуальності для масового споживача, по-різному трактують

ідейно-естетичні погляди, що спонукають колегу Корка йти проти мистецтвознавчого мейнстріму. Отак Луїза Бак, британський арткритик і кореспондент *The Art Newspaper* з питань сучасного мистецтва, вважає, що Річард Корк – один із малочислених мистецьких критиків, для яких музейний зал не є ексклюзивним майданчиком для демонстрації мистецьких творів. Тому в нурті позамузейного життя він з успіхом відстежує події, що засвідчують невинний розвиток і вічну молодість образотворчого мистецтва [9].

С'юзі Габлік – американська художниця, письменниця, мистецтвознавець та професор історії мистецтва та мистецтвознавства, – розглядаючи в монографії 1984 року «Чи модернізм зазнав краху?» (*Has Modernism Failed?*) соціальну ситуацію сучасного мистецтва, доходить висновку, що головна естетична парадигма модернізму втратила свою життєздатність через авангард, уґрунтований в культурі споживацтва. У другому розділі цього дослідження (*“Individualism: Art for Art's Sake, or Art for Society's Sake?”*) авторка зупиняється на постаті Річарда Корка, що яскраво представляє групу письменників-неомарксистів 1970-х, самопроголошених посланців культурних перетворень, і дає розлогу характеристику його поглядів [10]. По-перше, Корк, як і його однодумець Пітер Фуллер, британський мистецтвознавець, констатує кризу мистецтва, що стало злісно декадентським в умовах монополістичного капіталізму. Криза проявилася у диктаті ЗМІ і засиллі реклами, а в результаті цього – у неспроможності мистецтва впливати на суспільство. По-друге, Корк, засуджуючи практику формалістичної абстракції, позбавленої будь-якого можливого значення, безсилої форми інтелектуальної елітарності, наприкінці 1970-х організовує виставки, покликані представити альтернативу такій ситуації.

Лондонська виставка «Мистецтво для кого?» 1978 року, що проходила в галереї Serpentine, досліджувала можливості праці художників не в системі обмежено доступних галерей, а в більш «егалітарній» обстановці шкіл, пабів, бібліотек, лікарень, вулиць тощо. Позаяк замість штучності галерейної атмосфери, мистецтва для інших художників, мусить бути мистецтво для звичайних людей, а панівна ідея особистого самовираження митця повинна заміститися ідеєю соціальної інтеграції.

По-третє, Корк фокусує увагу і на художниках, і на мистецьких критиках. Перших він засуджує за ескапізм, намагання втекти у світ уяви, заховатися

у внутрішньому святилищі, других закликає втрутитися в ситуацію, виправити тенденцію, щоб художники зверталися не один до одного наодинці, а до тих, хто перебуває назовні, тобто до публіки, потребами якої занадто довго нехтували. Отже, головним ідейно-естетичним гаслом Корка є заклик: мистецтво має належати масам людей, а не колу обранців, що дедалі звужується. Видання «Історія мистецтва», що останнім розглядаємо в нинішній статті, засвідчує незмінність концептуального напрямку цього визначного британського мистецтвознавця і півстоліття по тому.

Після нетривіального вступного слова в «Історії мистецтва», що становить своєрідно написаний мануал до видання, Річард Корк пропонує читачеві передмову до видання – огляд розвитку образотворчого мистецтва як одного з аспектів світової цивілізації від його зародження й донині.

Наприкінці видання поміщено односторінковий глосарій, перелік авторів статей, список джерел цитат, а також розлогий алфавітний покажчик з виділеним посиланням на ілюстрації та ілюстрації згідно з авторськими правами на них.

Загальна редакція монографії здійснена художником і письменником-мистецтвознавцем Стівеном Фартінгом, викладачем малюнка Rootstein Hopkins в Лондонському університеті мистецтв, який здобув ступінь бакалавра в Школі мистецтв Святого Мартіна в 1973 році та ступінь магістра живопису в Королівському коледжі мистецтв у Лондоні в 1976 році. Завдяки отриманій на останньому курсі стипендії, провів рік навчання у Британській школі в Римі. Після повернення з 1977 здійснив серію персональних виставок у Великобританії, Бразилії, Уругваї, Мексиці, Австралії, Японії та Сполучених Штатах. Роботи Фартінга були представлені на Бієнале в Сан-Паулу 1989 року, і того ж року його запросили як художника-резидента до галереї Hayward у Лондоні. Він також отримав кілька нагород на Ліверпульській виставці Джона Мурса між 1976 і 1999 роками. Визнання Фартінга як національного художника підтверджено його членством з 1998 року в Королівській академії мистецтв, а також наявністю його численних робіт у Національній портретній галереї.

Стівен Фартінг має за плечима довгий і розмаїтий викладацький шлях, розпочатий у Кентерберійському коледжі мистецтв (1977–1979), де викладав живопис. Далі він працював у Королівському коледжі мистецтв

(1980–1985), Вест-Суррейському коледж мистецтва та дизайну (1985–1989), Школі малювання та образотворчого мистецтва Раскіна Оксфордського університету (1989–1999). Отримав звання професора (1990–2000), згодом і звання почесного професора Сент-Едмунд-Холл Оксфордського університету (2000). З 2000 до 2004 рр. Фартінг очолював Нью-Йоркську академію мистецтв, перебуваючи на посаді її виконавчого директора, з 2004 до 2017 він керував кафедрою малювання у Руптєйн Хопкінс Лондонського університету мистецтв.

Стівен Фартінг має численні публікації, серед яких найбільш відомі «1001 картина, які ви повинні побачити перед смертю» та «501 художник». Крім довгого списку наукових есе і журнальних статей, має в доробку «Посібник розумної людини з сучасного мистецтва», опублікований у 2000 році.

Творчість Фартінга відображає його ґрунтовну освіту, особистий досвід та постмодерністське історичне бачення. Його технічно вправні картини, здається, будуються на принципі: те, що ми бачимо, завжди буде залежати від того, що ми знаємо. У 1990-х Фартінг звернувся до історичного живопису, створюючи сучасні переповідки минулого. У листопаді 2010 року Фартінг став другим королівським академіком, ще за життя представленим у «лабораторній» серії персональних виставок у Королівській академії мистецтв Лондона. Фартінг описав свою роботу в інтерв'ю 2005 року, сказавши: «Я обідав з дияволом, щоб стати сучасним художником. Я взявся за історію, намагався її зрозуміти, а потім використовував і зловживав нею» [11].

Однак дослідницька праця, а разом і енциклопедія «Історія мистецтва» – це чесний діалог з минулим, в зрозумілих словах і відкритості усьому його розмаїттю, сприйнятому через сучасну оптику.

До перекладу видання, здійсненого харківським видавництвом «Vivat», був залучений харківсько-київський перекладацький колектив: Катерина Пітик, Анатолій Пітик, Юрій Єфремов, Олена Ларікова, Юлія Сироїд.

Катерина Пітик – перекладачка-фрилансерка з англійської та французької мов, редакторка, літ-критикиня, викладачка в КНУ ім. Т. Шевченка. Анатолій Пітик – перекладач-фрилансер з англійської мови, редактор, літературний критик і кінокритик. Катерина Пітик переклала роман Ф. Варгас, а разом з Анатолієм Пітиком перекладала твори С. Кінга, Ф. Герберта, Р. Бредбері,

Дж. Г. Чейза, Р. Желязни, П. Воттса, Дж. Сороса і В. Арєнєва. Цей тандем – постійні перекладачі кінофестивалю «Молодість», активні дописувачі «Світу Фентезі» й «Українського журналу».

Юрій Єфремов 2009 року здобув ступінь магістра у Центральнотуркменському державному університеті імені Володимира Винниченка (ЦДПУ) і зараз як перекладач-фрилансер співпрацює з видавництвами Книжковий Клуб «Клуб сімейного дозвілля» і «Vivat», роблячи переклади з та на англійську, німецьку мови. Здебільшого, це тексти юридичної та технічної тематики, а також художня література.

Харків'янка Олена Ларікова, багато років співпрацюючи з видавництвом «Vivat», зробила численні переклади дитячої літератури, однієї з книжок Сари Джанет Маас з циклу «Двір шипів і троянд» з англійської, а також вона є автором «Українсько-польського розмовника».

Відповідну освіту має Юлія Сироїд, випускниця філологічного факультету ХНУ. Ця робота чи не перший її досвід у перекладі англійських видань.

Обкладинка в українському виданні не повторює дизайнерське вирішення оригінальної британської публікації, основою якої є картина бельгійського художника Рене Магрітта «Син Людський». Дизайн обкладинки від видавництва «Vivat», створений харківським художником Віталієм Котенджи, випускником Харківської державної академії дизайну і мистецтва, є абстрактним, насиченим усіма кольорами, втіленням ідеї величчя і неозорого космосу. Саме таким і представляє явище образотворчого мистецтва дана монографія, закликаючи читача до неймовірної віртуальної мандрівки.

III. Підсумки

Розглянувши шість перекладених українською видань британських мистецтвознавців і митців, об'єднаних темою історії образотворчого мистецтва, зауважимо, що навіть поверхове порівняння дозволяє зробити висновок про структурно-композиційну подібність п'яти видань. Останні відрізняються від шостого – історичного наративу і енциклопедії «Історія мистецтва» тим, що російська сила їхньої оповіді – це «ключові моменти» у різних

варіантах: епохальні зміни, які відбилися на обличчі цивілізації, події-катализатори, що пришвидшили розвиток мистецтва, ідеї, що вплинули на мистецький процес, ракурси, що допомагають осмислити різнобічний характер мистецтва, а також картини художників, що є найважливішими в процесі розвитку образотворчого мистецтва.

З іншого боку, будучи суб'єктивним поглядом на історію мистецтва, кожна з цих книжок втілює своєрідну авторську концепцію, супроводжуючись різним ілюстративним матеріалом. Навіть ті самі витвори образотворчого мистецтва, повторюючись майже в усіх книжках (приміром, «Гойдалка», 1767 р. Жан-Оноре Фрагонара (1732–1806 рр.)), мають розбіжні інтерпретації, по-різному деталізовані авторські коментарі.

Ще один підсумок полягає в практичній користі видань для української аудиторії. По-перше, всі книжки підпорядковані основній задачі: зацікавити, а зацікавивши, впровадити до світу мистецтва, надавши відповідні інструменти для орієнтації у ньому. По-друге, кожна з книжок є віконцем у англосаксонський світ мистецтвознавства, як високої науки з десятками навчальних і наукових закладів, так і практичного її застосування у музеях і галереях світу. Дізнаємося про все це з біографічних відомостей авторів. По-третє, адресатом усіх книжок без винятку є й коло українських теоретиків і істориків мистецтва, яких ці книжки могли б надихнути на написання українською «історії світового образотворчого мистецтва» з позицій розвитку світової гуманітаристики на третьому десятилітті ХХІ століття.

А настільна книга всякого гуманітарія «Історія мистецтва» в загальній редакції Стівена Фартінга – це виклик, з яким можна впоратися силами численної авторської групи. По-четверте, українське перекладацтво, завдяки випуску низкою українських видавництв мистецьких монографій британських авторів, розширилось тематично і збагатилось новими іменами перекладачів. Тож покладений початок може стати спонукою і для співтоваришів по перекладацькому цеху реалізовувати свій потенціал на ґрунті мистецьких досліджень.

Список використаних джерел

1. Лессинг Г. Є. Виховання людського роду. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2015. Число 83. URL : https://ji.lviv.ua/n83texts/N83-Masonry_2.htm/ (дата звернення: 30.03.24).
2. Мілош Ч. Придорожний песик / пер. з пол. Я. Сенчишин. Львів : Літопис, 2001. 336 с.
3. Романенкова Ю. В. Історія пластичних мистецтв : навч. посіб. Київ : НАУ, 2008. 376 с.
4. Мортімер І. Століття змін. Яке століття бачило найбільше змін і чому це важливо для нас / пер. з англ. Я. Машико. Харків : Ранок ; Фабула, 2021. 448 с.

5. Берд М. 100 ідей, що змінили мистецтво / пер. з англ.: О. Українця, К. Дудки. Київ : ArtHuss, 2019. 208 с.
6. Professor Dana Arnold (University of Middlesex). *CRAASH* . URL: <https://www.crassh.cam.ac.uk/events/24554/> Дата публікації: 04.0.2013 (дата звернення: 30.03.2024).
7. Professor Dana Arnold. Professor of Architecture, Department RKE Lead. *Manchester School of Architecture*. URL: <https://www.msa.ac.uk/staff/darnold/> (дата звернення: 30.03.24).
8. Історія мистецтва / заг. ред.: С. Фартінг, передмова Р. Корк; пер. з англ.: А. Пітика, К. Грицайчук, Ю. Єфремова, Ю. Сироїд, О. Ларікової. –Харків : Vivat, 2023. 576 с.
9. Buck, L. *Moving Targets 2: A User's Guide to British Art Now*. Tate Gallery Publishing, 2000. 160 p.
10. Gablik, S. Individualism: Art for Art's Sake, or Art for Society's Sake? *Has Modernism Failed?* New York : Thames and Hudson, 1984. URL: file:///C:/Users/%D0%9A%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0/Downloads/GablikSuzi-Has-Modernism-Failed.pdf (дата звернення: 30.03.24).
11. Draw the line at copying? Not him. *Times Higher Education*. URL: <https://www.timeshighereducation.com/news/draw-the-line-at-copying-not-him/196599.article?storyCode=196599§ioncode=26> Дата публікації: 10.06.2005 (дата звернення: 30.03.24).

References

1. Lessyng, G. Ye. (2015). Vychovannia liudskoho rodu [The education of the human race]. *Nezalezhnyi kulturolohichniy chasopys «I»* [The Independent cultural journal “I”]. Chyslo 83. https://ji.lviv.ua/n83texts/N83-Masonry_2.htm/ [In Ukrainian].
2. Milosh, Ch. (2001). *Prydorozhnyi pesyk* [Road-side dog]. (Ya. Senchyshyn, Per.). Litopys [In Ukrainian].
3. Romanenkova, Yu. V. (2008). *Istoriia plastychnykh mystetstv* [History of plastic arts] [Navchalnyi posibnyk]. NAU [In Ukrainian].
4. Mortimer, I. *Stolittia zmin. Yake stolittia bachylo naibilshe zmin i chomu tse vazhlyvo dlia nas* [Centuries of change. Which century saw the most change and why it matters to us] (Ya. Mashyko, Per.). *Ranok ; Fabula* [In Ukrainian].
5. Berd, M. (2019). *100 idei, shcho zminyly mystetstvo* [100 ideas that changed art] (O. Ukraintsia, & K. Dudky, Per.). ArtHuss [In Ukrainian].
6. Professor Dana Arnold (University of Middlesex). (2013, March 04). *CRAASH* . URL: <https://www.crassh.cam.ac.uk/events/24554/> [In English].
7. Professor Dana Arnold. Professor of Architecture, Department RKE Lead. (n.d.). *Manchester School of Architecture*. URL: <https://www.msa.ac.uk/staff/darnold/> [In English].
8. Fartinh, C. (Red.), Kork, R. (Peredmovva), Pityka, A., Hrytsaichuk, K., Yefremova, Yu., Syroid, Yu., & Larikovoi, O. (Per.). (2023). *Istoriia mystetstva* [Назва англ. мовою]. Vivat [Ukrainian].
9. Buck, L. (2000). *Moving Targets 2: A User's Guide to British Art Now*. Tate Gallery Publishing [In English].
10. Gablik, S. (1984). Individualism: Art for Art's Sake, or Art for Society's Sake? *Has Modernism Failed?* Thames and Hudson. <https://file:///C:/Users/%D0%9A%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0/Downloads/GablikSuzi-Has-Modernism-Failed.pdf> [In English].
11. Draw the line at copying? Not him. (2005, June 10). *Times Higher Education*. URL: <https://www.timeshighereducation.com/news/draw-the-line-at-copying-not-him/196599.article?storyCode=196599§ioncode=26> [In English].

Подано до редакції 14.03.2024

ВІСНИК
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Випуск 1

Комп'ютерна верстка Н. Кузнецова
Редактори: Л. Григор'єва, Г. Лотоцька

Електронне наукове видання «Вісник НАОМА» засновано на підставі
рішення Вченої ради НАОМА
(Протокол № 3 від 15.09.2023)

Адреса редакції:
04053, Київ-53,
вул. Вознесенський узвіз, 20

Видавництво – Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефони: +38 (095) 934-48-28, +38 (097) 723-06-08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК No7623 від 22.06.2022 р.