

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ**

**НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ**

**ВІСНИК
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
І АРХІТЕКТУРИ**

ВИДАННЯ ЗАСНОВАНЕ У 2023 РОЦІ

ВИПУСК 2



**Видавничий дім
«Гельветика»
2024**

Рекомендовано для опублікування на офіційному сайті видання
за ухвалою Вченої ради
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА)
Протокол № 3 від 24.10.2024.

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

АРХІТЕКТУРА

Анатолій Давидов, Софія Дворнікова	
Функціонально-планувальна організація студентських рекреаційних центрів.....	5
Анатолій Давидов, В'ячеслав Нестеренко	
Переваги та перспективи використання Rhino.Inside.....	12
Кирило Комаров	
Конструктивні рішення та виклики під час реконструкції Національного спортивного комплексу «Олімпійський» в Києві.....	17
Олена Роздорожнюк	
Комплексний підхід до енергоефективної реновації багатоквартирних будинків в умовах руйнування енергетичної інфраструктури	20
Сергій Стоянович, Роман Полюга	
Дослідження залізобетонної прогонової будови мосту із застосуванням системи пост-напруження.....	27
Олена Кашшай, Дмитро Антонюк, Валерія Данилюк	
Універсальний зал у театрі та його сучасна трансформація.....	34

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Людмила Березницька, Богдана Абраменко	
Передумови виникнення артринку в Європі: формування інструментів та структур (XVII–XXI ст.).....	43
Олена Гомирева, Таїса Булах	
Японська дитяча книга в оформленні Ольги Якутович.....	51
Ольга Денисюк, Марія Бурлаченко	
Зміни в репрезентації образів Жінки-Матері, Жінки-Берегині, Жінки-Воїна в українському мистецтві 2014–2024 років.....	56
Олена Кашшай, Марія Доценко	
Виставкова діяльність Національного музею «Київська картинна галерея» в умовах повномасштабного вторгнення.....	65
Ольга Лагутенко, Анна Алексєєва	
Образ письменника у творчості українських митців початку XX сторіччя.....	73
Ольга Лагутенко, Валерія Фролова	
Історико-культурні аспекти розвитку символізму в живописі України на межі XIX–XX ст.....	81
Рада Михайлова, Дар'я Тітова	
Постмайданні рефлексії у творчості Івана Семесюка.....	88
Валерія Пітеніна, Ксенія Самопалова	
Творчість художників майстерень «Київського інституту автоматики»: історія створення спільноти та експозиційна діяльність.....	96
Олесь Соловей, Світлана Чайковська	
Індустріальний пейзаж у творчості київських художниць Олени Придувальнової та Нати Левітасової.....	102

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, РЕВ'Ю

Ганна Андрес, Міла Басс, Анна Павлова, Анна Стажилова, Софія Тимошенко	
Традиція через час: виставка запрошень.....	110
Наталія Лісова	
Мислити мовою довкілля.....	112

CONTENTS

ARCHITECTURE

Anatoly Davydov, Sofiia Dvornikova	
Functional and Planning Organization of Student Recreation Centers.....	5
Anatoliy Davydov, Viacheslav Nesterenko	
Advantages and Prospects of Using Rhino.Inside.....	12
Kyrylo Komarov	
Design Solutions and Challenges During the Reconstruction of the Olympic National Sports Complex in Kyiv.....	17
Olena Rozdorozhnyuk	
A Comprehensive Approach to the Energy-efficient Renovation of Multi-apartment Buildings in the Conditions of the Destruction of the Energy Infrastructure	20
Sergii Stoianovych, Roman Poliuga	
Research of a Reinforced Concrete Pre-stressed Bridge Structure Using a Post-tension System.....	27
Olena Kashshay, Dmytro Antoniuk, Valeriia Danyliuk	
Transformation of Universal Halls in Theaters: Innovative Approaches to Space Adaptation.....	34

ART HISTORY

Lyudmila Bereznytska, Bohdana Abramenko	
Socio-cultural and Economic Prerequisites for the Emergence of the European Art Market in the 17th Century: the Formation of Modern Tools and Art Structures	43
Olena Gomireva, Taisa Bulach	
Design of Children's Books by Olga Yakutovych for Japanese Publishing House «Fukuinkan Shoten».....	51
Olha Denysiuk, Mariia Burlachenko	
Changes in the Representation of the Images of the Mother Woman, the Berehynia Woman and the Warrior Woman in Ukrainian Art in 2014–2024.....	56
Olena Kashshay, Mariia Dotsenko	
Exhibition Activity of the National Museum «Kyiv Art Gallery» During the Full-Scale Invasion.....	65
Olga Lagutenko, Anna Aliksieieva	
The Image of the Writer in the Works of Ukrainian Artists of the Early Twentieth Century.....	73
Olga Lagutenko, Valeriia Frolova	
Historical and Cultural Aspects of the Development of Symbolism in the Painting of Ukraine at the End of the 19th and 20th Centuries.....	81
Rada Mychailova, Daria Titova	
Post-Maidan Reflections in the Work of Ivan Semesyyuk.....	88
Valeriia Pitenina, Kseniia Samopalova	
Creativity of the Workshop Artists of the «Kyiv Institute of Automation»: the History of the Creation of the Community and Exhibition Activities.....	96
Oles Solovei, Svitlana Chaikovska	
Industrial Landscape in the Works of Kyiv Artists Olena Pryduvalova and Nata Levitasova.....	102

REVIEWS

Hanna Andres, Mila Bass, Anna Pavlova, Anna Stazhylova, Sofiia Tymoshenko	
Tradition Through Time: Exhibition of Invitations.....	110
Nataliia Lisova	
Think in the Language of the Environment.....	112



АРХІТЕКТУРА

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

УДК 727:378

ORCID ID: 0000-0003-2009-1491

ORCID ID: 0009-0006-8094-2306

Анатолій Давидов

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

Софія Дворнікова

*здобувачка вищої освіти другого
(магістерського) рівня
кафедра архітектурного проектування
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
sofia.dvornikova@naoma.edu.ua*

ФУНКЦІОНАЛЬНО-ПЛАНУВАЛЬНА ОРГАНІЗАЦІЯ СТУДЕНТСЬКИХ РЕКРЕАЦІЙНИХ ЦЕНТРІВ

Анотація. Метою статті є визначення функціонально-планувальної організації студентських рекреаційних центрів на основі аналізу наукових праць та огляду закордонного досвіду функціонування університетських рекреаційних комплексів. **Методи дослідження.** Основою дослідження став аналіз видів рекреаційної діяльності для визначення необхідних функціональних зон у будівлі центру. Було проаналізовано планувальні структури закордонних університетських рекреаційних комплексів, зокрема студентського рекреаційного центру Університету Каліфорнії в Ріверсайді. **Результати.** Планувальна організація студентського рекреаційного центру повинна базуватися на відповідному підґрунті, щоб повністю задовольняти потреби та вимоги певної групи. В результаті дослідження були визначені основні напрямки рекреаційної діяльності для студентів. На основі цього була розроблена схема функціонально-планувальної організації студентського рекреаційного центру. **Висновки.** Ця стаття показує, що спектр рекреаційних можливостей, які можуть бути реалізовані в студентських рекреаційних центрах, є доволі широким. При проектуванні таких центрів важливо враховувати потреби конкретної аудиторії. Створення поліфункціональних студентських рекреаційних центрів забезпечить як активний, так і пасивний відпочинок для студентів, викладачів та персоналу, що, своєю чергою, позитивно вплине на навчальний і робочий процеси.

Ключові слова: рекреація, студентський центр, типологія, громадські будівлі, планування.

Anatoly Davydov

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

Sofia Dvornikova

*2nd year Master's Student
Department of Architectural Design
National Academy of Fine Arts and Architecture
sofia.dvornikova@naoma.edu.ua*

FUNCTIONAL AND PLANNING ORGANIZATION OF STUDENT RECREATION CENTERS

Abstract. *The purpose of this article* is to define the functional and planning organization of student recreation centers, based on the analysis of scientific works on this topic and a review of foreign experience in the functioning of university recreation complexes. **Research methods.** The basis of the study was the analysis of recreational activities in order to determine the necessary functional areas of the building of the center. The study analyzes

the planning structures of foreign university recreation complexes, namely the student recreation center of the University of California in Riverside. **Results.** The planning organization of the student recreation center must be based on a certain foundation in order to fully meet the needs and requirements of a certain group. As a result of the research, the directions of recreational activities for students were determined. As a result, a scheme of the functional and planning organization of the student recreation center was developed. **Conclusions.** This article demonstrates that the range of recreational opportunities that can be implemented in student recreation centers is quite wide. When designing such centers, it is advisable to rely on the needs of a specific audience. The creation of multi-functional student recreation centers will provide opportunities for passive and active recreation of students, teachers and staff, which in turn will have a positive impact on learning and work.

Key words: Recreation, student center, typology, public buildings, planning.

Постановка проблеми. Студентське життя є одним із найважливіших, найскладніших і найнасиченіших етапів у житті майже кожної людини. Це, по-перше, час пошуку себе, по-друге, період не лише вивчення обраних дисциплін, а й набуття нових навичок. Студентські роки характеризуються інтенсивною комунікацією, постійним перебуванням у навчальному середовищі, щоденною розумовою або фізичною діяльністю. Хоча така діяльність має позитивний вплив, водночас вона є джерелом стресу. Тому актуальним є питання організації рекреаційних зон в умовах студентських скупчень. З цього випливає ідея створення відповідних комплексів, а тому стає доцільним дослідити функціонально-планувальну структуру студентських рекреаційних центрів.

На сьогодні в світі існує багато проєктів рекреаційних комплексів, які різняться за специфікою як діяльності, так і першопричиною їхнього створення. Однак на теренах України подібні проєкти ще не отримали широкого втілення та належного значення.

Розвиток рекреаційних зон зумовлений багатьма чинниками: значним зростанням прибутків населення економічно розвинутих країн, підвищенням загального рівня освіти, а також розвитком транспортного сполучення. Крім того, індустріалізація та забруднення екологічних систем поблизу великих промислових міст змушує людей шукати відпочинок і оздоровлення в екологічно чистих регіонах. Таким чином, в Україні обслуговування рекреантів стало не лише самостійною галуззю науки, але й життєво необхідною формою задоволення потреб людини [1].

Потреба людини відпочивати від глобальних проблем є природною, іноді навіть підсвідомою, але необхідною. Тому роль рекреаційних центрів має велике значення, адже вони спрямовані на турботу про колективний психологічний стан певної соціальної групи.

Оскільки поняття рекреації передбачає емоційне, психологічне та фізіологічне відновлення й повернення до нормального стану та

позитивного самопочуття, постає гостра потреба у роз'ясненні та обґрунтуванні важливості й необхідності рекреаційних зон в університетах України. Таким чином з'являється потреба у створенні таких закладів, а тому належить розробити їх функціонально-планувальну схему для успішної реалізації.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У статті «Функціонально-планувальна організація ландшафтно-рекреаційних об'єктів» розглянуто проблеми планування ландшафтно-рекреаційних територій на державному, регіональному, місцевому та локальному рівнях. Наголошено, що таких зон в Україні не вистачає, проте відзначено природний потенціал та вигідний географічний фактор для розміщення рекреаційних об'єктів. Це підкреслює ще одне твердження на користь створення студентських рекреаційних центрів, адже такі заклади відіграватимуть важливу роль не лише для відвідувачів, а й для міста загалом, оскільки мають потенціал примножувати та зберігати зелений фонд [2].

У монографії «Проблеми географії та менеджменту туризму» рекреаційну діяльність з простою точки зору поділено на пасивну та активну. Під «пасивною рекреацією» розуміють відпочинок у межах основного місця проживання; «активна рекреація» пов'язана з переміщеннями за межі свого основного місця проживання. Ці визначення є основоположними для створення моделі варіації рекреаційних видів діяльності [3].

У праці «Типологія об'єктів ландшафтно-туристично-рекреаційної архітектури» розглянуто типи ландшафтних і туристично-рекреаційних об'єктів, які становлять базу архітектурно-містобудівного проєктування та надано визначення ряду термінів:

зона відпочинку (рекреаційна зона – більш широкий термін, що охоплює не лише відпочинок, а й туризм та спорт) – це територія на землях рекреаційного призначення, яка має сприятливі кліматичні умови та ландшафтні природні або штучно створені ресурси (ліси, озера, водойми

тощо) і використовується для розміщення і будівництва рекреаційних закладів;

громадські об'єкти рекреаційного призначення – це території та споруди, спеціально створені або облаштовані на курортах, у зонах відпочинку й туризму. Вони мають певну специфіку та відмінності від стандартних видів громадського обслуговування, залежно від розміщення. За функціональним призначенням їх поділяють на:

об'єкти курортного-оздоровчого обслуговування – курортні поліклініки, бальнеологічні та водолікувальні заклади, спеціалізовані плавальні басейни тощо;

культурно-розважального призначення – літні кінотеатри, лекторії, театри, диско-клуби, танцмайданчики тощо;

фізкультурно-спортивні заклади – фітнес-центри, поля для гольфу, яхт-клуби, спортивні майданчики, тенісні корти, спортивні басейни, заклади водних видів спорту;

підприємства громадського харчування – ресторани, їдальні, спеціалізовані ресторани, ресторани швидкого обслуговування, кав'ярні, бари;

об'єкти торгівлі – продовольчі та непродовольчі магазини, сувенірні магазини, мобільні місця торгівлі [4].

Оскільки досліджуваний об'єкт – студентський рекреаційний центр – є будівлею громадського призначення, то заздалегідь визначений спектр його функціональних можливостей дозволить визначити, які саме функціональні зони має включати цей центр.

Метою цієї статті є розробка функціонально-планувальної схеми студентського рекреаційного центру. Щоб успішно її втілити, необхідно попередньо розглянути загальне поняття рекреації та висвітлити модель її різновидів. Відштовхуючись від цієї моделі, варто виявити планувально-просторові зв'язки, на основі яких буде побудована функціонально-планувальна схема приміщень. Також важливо провести аналіз вже існуючих закладів. Оскільки проекти студентських рекреаційних центрів користуються великим попитом за кордоном і вже певний час активно втілюються, доцільно провести аналіз світової практики та перейняти планувально-просторові рішення.

Виклад основного матеріалу. Студентські рекреаційні центри створюються для всіх охочих: студентів, викладачів, абітурієнтів та випускників. Цей простір є не лише місцем для відпочинку, але й платформою для знайомств, проведення різноманітних заходів, що сприяє покращенню

як фізичного, так і психологічного самопочуття. При створенні таких центрів першочергова увага приділяється їхньому впливу на психологічний стан відвідувачів. Тут можна інтенсивно займатися спортом у своє задоволення або, навпаки, розслабитися, проводячи час у кімнатах для йоги або читальних залах. Створені умови спрямовані на покращення соціальних навичок, розвитку комунікації, підвищення самооцінки та фізичної форми. Саме такий підхід забезпечує успішність студентського рекреаційного комплексу.

Поняття рекреації є доволі широким і охоплює різноманітні заходи та напрямки. Рекреаційні активності можуть значно відрізнятися залежно від локацій, спрямування, та мети створення. Загалом рекреаційна діяльність поділяється на два основні види: **пасивну та активну**, які своєю чергою включають широкий спектр різноманітної діяльності.

Пасивна рекреація, на відміну від активної, не передбачає фізичних навантажень. До пасивної рекреації можна віднести **культурну, творчу, соціальну** рекреації, а до активної – **природну, спортивну** та навіть **екстремальну** (табл. 1).

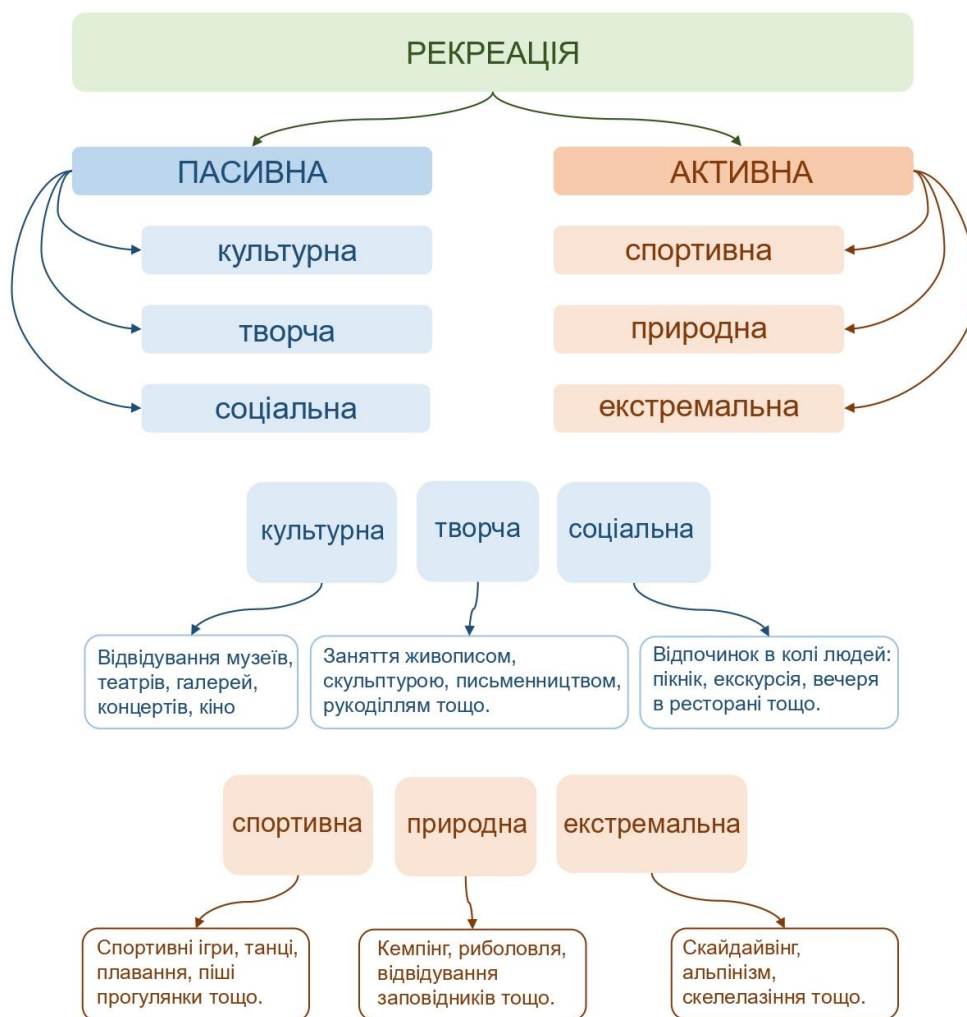
Залежно від профілю університету, загальних опитувань та побажань, у студентських рекреаційних просторах можуть переважати або пасивні, або активні види рекреації, доцільно також поєднувати їх у пропорції 50/50. Наприклад, при академії танцю та балету доречно створювати простори для відпочинку без додаткових вправ, оскільки студенти та викладачі більшу частину часу займаються фізично. Натомість у політехнічному університеті варто створити простір, який би спонукав до руху, оскільки студенти значну частину часу проводять сидячи в аудиторіях.

Загалом якщо брати співвідношення пасивного та активного відпочинку як 50/50, то студентський рекреаційний простір має надавати достатньо можливостей на фізичний та психологічний відпочинок. Тобто налічувати однакову кількість як видів спокійного (тихого) дозвілля, так і рухливого (гучного).

Створення таких просторів дозволяє компенсувати недоліки певних навчальних закладів. Наприклад, якщо в університеті не було спортивного майданчика, то доцільно розмістити його в новому просторі. Або, якщо існуюча бібліотека занадто мала і не відповідає сучасним стандартам, вирашним рішенням буде додати до рекреаційного простору її функціональну складову, розширивши читальним залом, коворкінг-центром, новими конференц-залами тощо.

Таблиця 1

Модель різновидів рекреації



Спираючись на модель варіації видів рекреації, можна визначити певні планувальні та просторові зв'язки. По-перше, варто відокремлювати зони пасивної рекреації від активної; вони можуть бути розташовані як на відкритому повітрі, так і всередині приміщення. По-друге, можливе часткове або повне об'єднання суміжних просторів, що робить їх більш відкритими й сприяє тому, що людина постійно перебуватиме в соціумі. Такі простори можна також створювати за рахунок міжрівневих зв'язків.

Для більш точного розуміння розглянемо функціонально-просторову організацію студентського рекреаційного центру Університету Каліфорнії в Ріверсайді, США (іл. 1). Цей проєкт є гарним прикладом розширення вже існуючої будівлі у зв'язку з розростанням кампусу університету. Інтегруючись у загальну забудову, новий центр

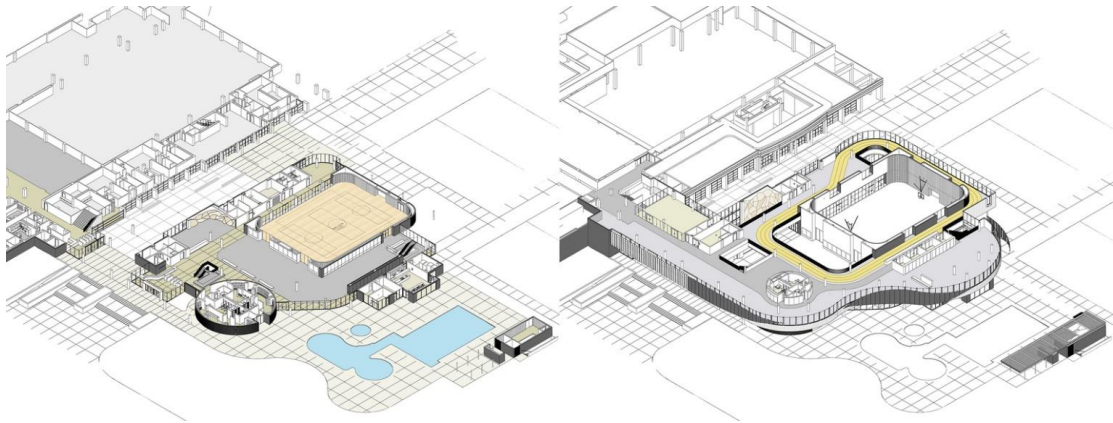
перетворює територію на цілісне середовище для відпочинку, зміцнюючи зв'язок між розумовою та фізичною активністю відвідувачів.

В основу проєкту покладено концепцію відкритих, суміжних на різних рівнях просторів; хвилюподібні елементи планування та рішення щодо поєднання різних активностей, які створюють динамічний зв'язок між елементами будівлі, підвищуючи її потенціал як місця для соціалізації.

На території центру розташовані відкриті спортивні майданчики, спортивний та відпочинковий басейни, а також озеленені паркові зони. Використано прийом міжрівневого зв'язку: з балконів другого поверху можна спостерігати тренажерну зону першого поверху, і навпаки. Також бігова доріжка об'єднана з тренажерним залом – вона проходить уздовж контуру балкона другого поверху. Тренажерні зони розміщені по периметру



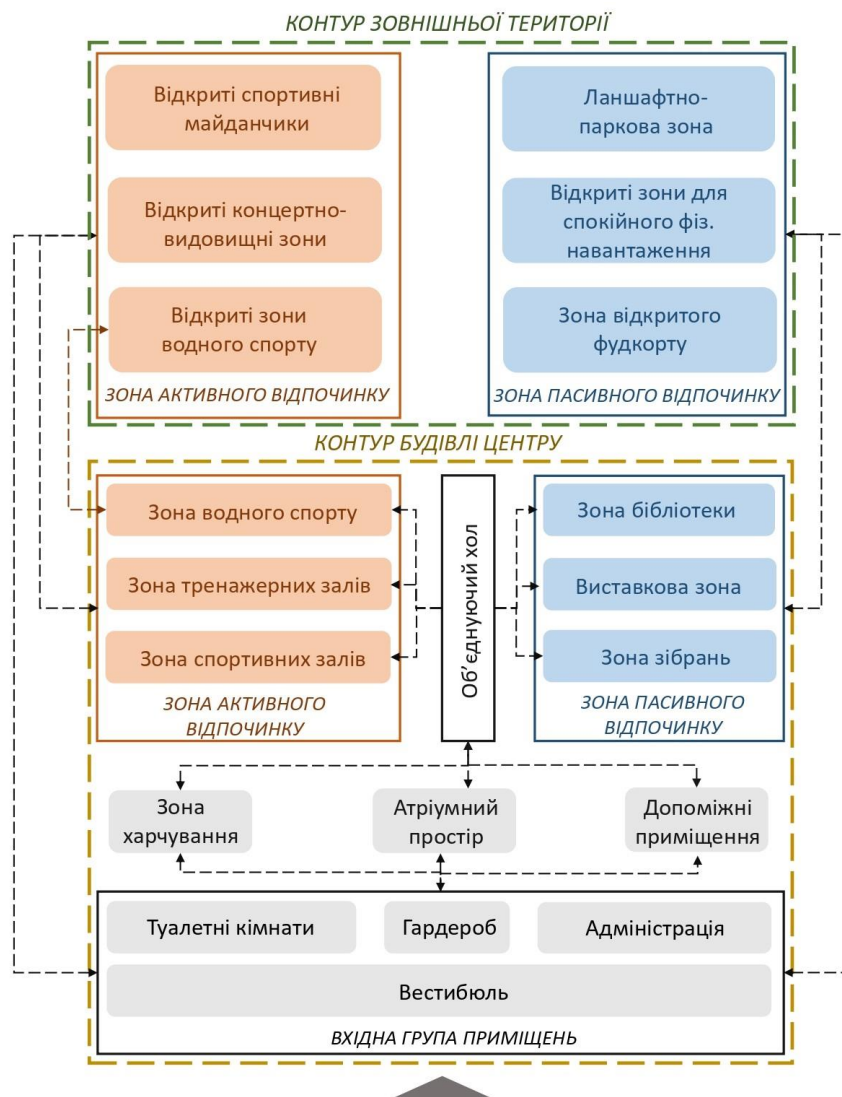
Іл. 1. Студентський рекреаційний центр Університету Каліфорнії в Ріверсайді [5]



Іл. 2. Проект розширення студентського рекреаційного центру при Університеті Каліфорнії в Ріверсайді. (Архітектурне бюро CannonDesign) [5]

Таблиця 2

Функціонально-планувальна схема студентського рекреаційного центру



й орієнтовані на басейни, що забезпечує візуальний зв'язок між відвідувачами різних зон (іл. 2).

З огляду на модель різновидів рекреації та враховуючи світовий досвід реалізації проєктів студентських рекреаційних центрів, можна проілюструвати типологічну схему такого центру. Отже, простір має включати як пасивну, так і активну рекреацію в рівних пропорціях, гармонійно поєднувати суміжні зони та відповідати вимогам інклюзивності й безбар'єрності.

На схемі можемо побачити збалансоване співвідношення активних і пасивних видів рекреації, а також зв'язки між зовнішніми та внутрішніми функціями центру. Деякі секції можуть мати окремі зв'язки, якщо вони функціонально пов'язані, як, наприклад, відкриті та закриті зони водного спорту. Між ділянками активного та пасивного відпочинку має бути розділюючий простір – хол або атриум.

Для формування таких центрів пропонується використовувати наступні функціональні простори: зона активного відпочинку – спортивна та тренажерна; ділянка водного спорту; концертно-видовищна зона; простір пасивного відпочинку – бібліотечна секція, виставкова ділянка, паркова територія; зона харчування (табл. 2).

Висновки і перспективи використання результатів дослідження. Студентські рекреаційні центри відіграють ключову роль не лише у фізичному відпочинку, але й у підтримці психологічного благополуччя університетської спільноти. Створення таких поліфункціональних центрів сприятиме покращенню колективного настрою, що позитивно вплине на успішність студентів та знизить рівень стресу.

Відповідно до концепції варіативності рекреаційних видів, такі центри мають включати як пасивні, так і активні форми відпочинку, залежно від потреб студентів та їх популярності. На цій основі було розроблено функціонально-планувальну організацію простору рекреаційного центру.

Досліджувана тема має значний потенціал як для подальших теоретичних напрацювань, так і для практичного застосування. Проведений аналіз може стати основою для наступних більш поглиблених або тематично споріднених досліджень. Окрім того, це дослідження може бути застосоване для розробки навчальних архітектурних проєктів. Таблиці складені після ґрунтовного аналізу і являють собою типологічні схеми, готові до застосування на початкових етапах проєктування.

Список використаних джерел

1. Богатюк І. Г. Рекреаційні зони в Україні: стан та перспективи розвитку. *Вісник Академії праці і соціальних відносин Федерації професійних спілок України. Серія: Право та державне управління*. 2011. № 4. С. 48–51.
2. Функціонально-планувальна організація ландшафтно-рекреаційних об'єктів: матеріали 75-ї науково-практичної конференції 15–18 квітня 2014 року КНУБА / Т. Ф. Панченко, Л. І. Рубан, А. А. Голуб, А. Г. Омшанська, А. В. Звягінцева, П. С. Баяндин, В. О. Зеленський, А. Гудзенко. *Архітектурний вісник КНУБА*. 2014. Вип. 3. С. 173–183.
3. Проблеми географії та менеджменту туризму / Явкін В.Г., Руденко В.П., Король О.Д. та ін. Чернівці : Рута, 2006.
4. Типологія об'єктів ландшафтної та туристично-рекреаційної архітектури: посібник до виконання курсових проєктів / уклад.: Т.Ф. Панченко, С.М. Проценко, Л.І. Рубан та ін. Київ : КНУБА, 2013. 40 с.
5. Онлайн-ресурс ArchDaily / Riverside Student Recreation Center Expansion / Cannon Design.

References

1. Bohatiuk, I.H. (2011). Rekreatsiini zony v Ukraini: stan ta perspektyvy rozvytku. *Visnyk Akademii pratsi i sotsialnykh vidnosyn Federatsii profesiynykh spilok Ukrainy. Seriya: Pravo ta derzhavne upravlinnia* [Recreation areas in Ukraine: state and development prospects]. [Bulletin of the Academy of Labor and Social Relations Federation of Professional Unions of Ukraine. Series: Law and public administration], 4, 48–51 [in Ukrainian].
2. Panchenko, T.F., Ruban, L.I., Holub, A.A., Omshanska, A.H., Zviahintseva, A.V., Baiandin, P.S., Zelenskyi, V.O., & Hudzenko, A. (2014). landshaftno-rekreatsiynykh ob'ektiv: materialy 75-yi naukovopraktychnoi konferentsii 15–18 kvitnia 2014 roku KNUBA [Functional and planning organization of landscape and recreational facilities: materials of the 75th scientific and practical conference April 15–18, 2014 KNUBA]. *Arkhitekturnyi visnyk KNUBA* [Architectural bulletin of KNUBA], (3), 173–183 [in Ukrainian].
3. Yavkin, V.H., Rudenko, V.P., & Korol, O.D. (2006). *Problemy heohrafii ta menedzhementu turyzmu* [Problems of geography and tourism management]. Ruta [in Ukrainian].
4. Panchenko, T.F., Protsenko, S.M., & Ruban, L.I. (Uklad.). (2013). *Typolohiia obektiv landshaftnoi ta turystychno-rekreatsiinoi arkhitektury: posibnyk do vykonannia kursovykh proektiv* [Typology of objects of landscape and tourist-recreational architecture: a guide to the implementation of course projects]. KNUBA [in Ukrainian].
5. Online resource ArchDaily/ Riverside Student Recreation Center Expansion / Cannon Design.

Подано до редакції 6.05.2024



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

УДК 72.012:004

ORCID ID: 0009-0000-5560-1258

ORCID ID: 0000-0003-2009-1491

Анатолій Давидов

кандидат архітектури, доцент
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
anatoliy.davydov@naoma.edu.ua

В'ячеслав Нестеренко

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

ПЕРЕВАГИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ВИКОРИСТАННЯ RHINO.INSIDE

Анотація. *Метою даної статті* є вивчення доцільності використання плагіну Rhino.Inside під час розробки архітектурних об'єктів та проєктування інтер'єрних рішень. Нами розглянуте поєднання BIM-моделювання (Building Information Modeling) з точним параметричним програмним забезпеченням на прикладі Revit (BIM) та Rhinoceros/Grasshopper відповідно. Процес моделювання виконується в Rhinoceros/Grasshopper з усіма перевагами BIM, який відтворюється в реальному часі у вікні Revit, яке було експортоване за допомогою плагіну Rhino.Inside®.Revit, завдяки чому команди генеруються миттєво. Це означає, що плагін Rhino.Inside®.Revit контактує з програмами Rhino і Revit, даючи їм змогу працювати в одному середовищі. Такі програмні забезпечення поєднуються з різною метою, проте нами розглянуті два основних поєднання: безпосереднє проєктування (фасади, ландшафт, розробка планувальних рішень) та створення «families» (далі сімейств) для Revit на базі Rhinoceros/Grasshopper з подальшим редагуванням основних кастомних елементів у системі BIM. Важливим фактором користування будь-яким програмним забезпеченням є наявність наукової бази, навчальних майданчиків та матеріалів у вільному доступі державною мовою для тих, хто опановує програму. На україномовному просторі дуже мало інформації щодо Rhino.Inside®.Revit. Це і є одним з важливих факторів неактивного використання цих інструментів в Україні. **Методи дослідження.** Збирання фактів, їхній первинний опис та узагальнення, – усе це дає змогу отримати необхідні первинні відомості для систематизації процесів, представлених у статті та підкреслення важливих аспектів дослідження. **Результати дослідження.** Плагін Rhino.Inside®.Revit дає змогу Rhinoceros/Grasshopper і Revit обмінюватися всією доступною інформацією, заощаджуючи час і забезпечуючи максимальну точність під час перенесення моделей з одного середовища в інше і навпаки. На жаль, в Україні Rhino.Inside використовують зрідка, що гальмує розвиток проєктування та моделювання. **Висновки.** Комбінуючи Rhino і Revit, можливо використовувати всі переваги обох інструментів і отримувати потрібна вам результати.

Ключові слова: архітектура, BIM (Building Information Modeling), моделювання, параметричне моделювання, Revit, Rhinoceros, Grasshopper.

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

Viacheslav Nesterenko

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

ADVANTAGES AND PROSPECTS OF USING RHINO.INSIDE

Abstract. *The purpose of this article* is to study the feasibility of using the Rhino.Inside plugin in the development of architectural objects and interior design. The article discusses the combination of BIM modeling (Building Information

Modeling) with precision parametric software using Revit (BIM) and Rhinoceros/Grasshopper, respectively. The modeling process is performed in Rhinoceros/Grasshopper with all the benefits of BIM, which is rendered in real time in a Revit window that has been exported using the Rhino.Inside®.Revit plug-in, resulting in instantaneously generated commands. This means that the Rhino.Inside®.Revit plug-in communicates with both Rhino and Revit, allowing them to work in the same environment. Such software can be combined for different purposes, but we have considered two main combinations: direct design (facades, landscape, development of planning solutions) and the creation of "families" for Revit based on Rhinoceros/Grasshopper with further editing of basic custom elements in the BIM system. An important factor in the use of any software is the availability of a scientific base, training platforms and materials freely available in the state language for those who are learning the program. There is very little information about Rhino.Inside®.Revit in the Ukrainian language. This is one of the important factors behind the inactive use of these tools in Ukraine. **Research methods.** Collecting facts, their initial description and generalization, these methods made it possible to obtain the necessary primary information to systematize the processes presented in the article and emphasize important aspects of the study. **Results of the study.** The Rhino.Inside®.Revit plug-in allows Rhinoceros/Grasshopper and Revit to exchange all available information, saving time and ensuring maximum accuracy when transferring models from one environment to another and vice versa. Unfortunately, Rhino.Inside is rarely used in Ukraine, which hinders the development of design and modeling. **Conclusions.** By combining Rhino and Revit, you can use all the advantages of both tools and get the results you need.

Key words: architecture, BIM (Building Information Modeling), modeling, parametric modeling, Revit, Rhinoceros, Grasshopper.

Постановка проблеми. Наразі українські архітектори не використовують можливості та переваги плагіну Rhino.Inside®.Revit для розробки архітектурних рішень. Це обумовлене недостатньою системною підтримкою українських користувачів та обмеженою науковою базою для навчання й ефективного використання плагіну у вітчизняних архітектурних практиках.

Актуальність дослідження. З невпинним розвитком технологій параметричного проєктування архітектурних споруд, інтер'єрів та меблів українські фахівці мають розвиватися у цьому напрямку задля покращення загальної архітектурної стилістики України. Зокрема використання Rhino.Inside®.Revit дає змогу розширити можливості моделювання й проєктування, інтегруючи потужності Rhinoceros/Grasshopper у Revit. Потенційні переваги передбачають удосконалення гнучкості під час створення складних геометричних форм, використання алгоритмів та плагінів Rhino, що розширяють спектр функцій Revit. Такий підхід сприятиме підвищенню продуктивності та якості дизайну і форм [1].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Технологія Rhino.Inside®.Revit ґрунтовно висвітлена в англомовних джерелах, однак на вітчизняному просторі знайдено лише одне напрацювання, дотичне до нашої теми. Отже, дослідження базуватиметься переважно на іноземних джерелах. У наявних публікаціях, що стосуються питання параметричного моделювання та конвертації моделі з одного програмного середовища до іншого, представлені інструкції для встановлення програмного забезпечення та його подальшої експлуатації. Існують джерела з детальним описом засобів застосування технології Rhino.Inside та

покрокові алгоритми формування архітектурного проєкту від впливових проєктних організацій. Однак нами описані базові поняття використання технології Rhino.Inside®.Revit із розрахунком на те, що програми, про які йтиметься в статті, вже відомі фахівцям [2].

Мета статті – звернути увагу архітектурної спільноти на технологію Rhino.Inside®.Revit для оптимізації, підвищення продуктивності та якості дизайну і форм.

Виклад основного матеріалу. На початку ХХІ ст. провідні архітектурні бюро почали активно проєктувати у стилі параметризм, який раніше мав назву біонічний стиль.

Як метод створення архітектурних форм параметричне проєктування (ПП) виникло у 1960-х роках. На відміну від традиційних методів, які ґрунтувалися на фіксованих геометричних формах, ПП дає змогу користувачам визначати моделі за допомогою параметрів, які можна змінювати для динамічного оновлення моделі. Це уможливорює створення складних та гнучких моделей, які легко адаптуються до нових вимог. Хоча коріння даної методики проєктування можна простежити до ранніх етапів комп'ютерного моделювання, його становлення як окремого методу розпочалося саме в 1960-х роках. Для цього періоду характерний бурхливий розвиток комп'ютерних технологій, що відкрило нові можливості для дослідження та експериментів у сфері дизайну.

Одним із ключових факторів, які сприяли виникненню параметричного проєктування, стало зростаюче розуміння важливості процесу в архітектурі та дизайні. Архітектори почали усвідомлювати, що кінцевий результат не завжди

є найважливішим аспектом проєкту, а сам процес розробки може бути джерелом значних інновацій та відкриттів. Акцент на процесі був підживлений роботами таких науковців та архітекторів, як Ivan Sutherland – американський комп'ютерний вчений, який розробив ранні методи опису кривих і поверхонь за допомогою математичних параметрів; Stephen Cook – канадський комп'ютерний вчений, який дослідив використання параметричних методів для моделювання архітектурних форм; Pieter Langedijk – датський архітектор, який експериментував з параметричними системами для створення складних та динамічних структур.

Проте термін біонічний стиль у ті часи був більш популярним. Різні джерела підтверджують, що вживання терміну «параметризм» (англ. Parametricism) для назви стилю сучасної авангардної архітектури як наступника модерної та постмодерної поширюється наприкінці 2000-х – початку 2010-х років; саме тоді низка знакових будівель, спроектованих з використанням комп'ютерних алгоритмів, привернула увагу громадськості [3]. Так, центр Гейдара Алієва в Баку (2008 р.), музей Гугенгайма в Більбао (2010 р.) та виставка «Параметризм: архітектура цифрового дизайну» в Музеї сучасного мистецтва Нью-Йорка – ознаменували офіційне визнання параметризму як нового архітектурного руху.

У 1970-х та 1980-х роках параметричне проєктування розвивається завдяки зростаючій потужності комп'ютерів та доступності нових програмних інструментів. Цей період ознаменувався появою перших спеціалізованих програм для параметричного моделювання. Йдеться про такі програми, як GrafProg – розроблена в 1969 році, одна з перших програм для опису та візуалізації параметричних форм; Пуа – розроблена в 1977 році, використовувала систему правил для генерування складних геометричних моделей; Rhinoceros 3D – розроблена в 1998 році, досі широко використовується для параметричного моделювання в різних галузях.

Популяризацію параметричного проєктування також стимулював розвиток комп'ютерно-керованого виробництва (CNC). Така технологія дала змогу дизайнерам безпосередньо перетворювати свої цифрові моделі на фізичні об'єкти, відкриваючи нові можливості для створення складних та індивідуальних форм.

Приблизно тоді ж зароджується методологія BIM-проєктування. Для цього періоду характерним було зростаюче усвідомлення важливості

інформації та координації протягом усього життєвого циклу будівлі. Дизайнери, будівельники і власники зрозуміли, що фрагментований підхід до проєктування та будівництва може призвести до неефективності, помилок і додаткових витрат.

Одним із найважливіших факторів, що сприяв виникненню BIM-моделювання, стало інтенсивне використання комп'ютерних технологій у галузі будівництва. Поява CAD-систем (Computer-Aided Design) дала змогу створювати й керувати цифровими кресленнями та моделями будівель, а це відкрило нові можливості для інтеграції й обміну інформацією. Акцент на інформації та координації було зроблено в напрацюваннях таких фахівців і компаній, як Charles Eastman – американський комп'ютерний вчений, який дослідив використання комп'ютерних технологій для управління будівельною інформацією; Autodesk, Graphisoft, Bentley Systems та інші компанії, які розробляють програмне забезпечення для BIM, постійно вдосконалюючи його та популяризуючи технологію через навчання та маркетинг.

З 1980-х років почало розвиватися BIM-моделювання, завдяки новим комп'ютерним технологіям. У цей час з'являються перші спеціалізовані програми для BIM-моделювання, наприклад, ArchiCAD – розроблена в 1984 році, одна з перших програм для створення 3D-моделей будівель; Revit – розроблена в 2000 році, програма BIM, яка стала лідером ринку завдяки своїм потужним можливостям та інтеграції з іншими продуктами Autodesk; Navisworks – розроблена в 2002 році, програма для координації та перевірки BIM-моделей.

Популяризація BIM-моделювання стимулювалася розвитком таких стандартів і протоколів, як *Industry Foundation Classes* (IFC) – розроблений ISO. IFC є стандартом для обміну BIM-інформацією між різними програмними продуктами, формат був розроблений для спрощення взаємодії в будівельній індустрії; *BuildingSMART Alliance* – заснована в 1995 році, є некомерційною організацією, яка сприяє розвитку та впровадженню BIM-стандартів.

Отже, сучасне архітектурне проєктування вимагає застосування декількох засобів моделювання, що обумовлене унікальністю архітектурних форм та оптимізацією проєктування задля швидкого та ефективного результату. Наразі в Україні майже не використовують плагіни для оптимізації роботи в BIM-моделюванні. Головна причина – це складнощі в опануванні програмних

забезпечень, які мають безліч переваг за вільного володіння ними. Така ситуація склалася через дуже малу наукову та навчальну базу українською мовою у вітчизняному інфопросторі, на відміну від англійської та арабської. Для створення складних та деталізованих 3D-моделей будівель та інших об'єктів, часто використовують спеціальні комп'ютерні програми. Дві з найпопулярніших програм для цього – це Rhinoceros/Grasshopper та Revit.

Rhinoceros 3D (скорочено Rhino) – це дуже потужний інструмент для створення 3D-моделей. Ним послуговуються архітектори, дизайнери та інженери з усього світу для розробки різних проєктів, від маленьких предметів до великих будівель. Програма, створена компанією Robert McNeel & Associates, відома своєю гнучкістю та широким спектром інструментів для створення складних тривимірних об'єктів. Таке ПЗ оперує NURBS геометрією, що не несе інформації для BIM. Це ускладнює його безпосередню взаємодію із Revit, яка працює з інформаційними моделями, що асоціюються з такими об'єктами будівництва, як стіни, перекриття, вікна тощо. Зауважимо, що характеристики об'єктів, необхідні для інформаційної моделі Revit, у середовищі Rhino описати неможливо.

Максимально зручне використання програмних забезпечень у сфері архітектури можливе завдяки створеному компанією Robert McNeel & Associates плагіну для швидкої інтеграції середовища Rhino у Revit. Основна ідея полягає у використанні потужностей Rhino/Grasshopper для тривимірного моделювання всередині Autodesk Revit, завдяки чому можна об'єднати переваги обох платформ. У режимі реального часу можна створювати та редагувати Rhinoceros-геометрію у вікні Revit. Grasshopper, найімовірніше, що це є однією з найважливіших функцій Rhino.Inside Revit [4]. Все відбувається так: плагін завантажує Rhino у пам'ять Revit, перевіряє ліцензію та відкривається, а після остаточного завантаження у вікні Grasshopper з'являються додаткові ноди для інтеграції NURBS-форм, якими оперує Rhino в інформаційній структурі Revit. Після усіх операцій можна починати безпосередньо процес проєктування форм у Grasshopper та Rhinoceros і підключати до плагіну. Надавши формам інформацію, яку сприймає Revit, об'єкти з'являються у його вікні. Так можна створювати конструктивну систему та її елементи. Revit з доповненням Rhino та Grasshopper стає потужним інструментом у сфері

архітектури [5]. Rhino.Inside Revit має функції для створення «families» (сімейств) різних типів. Алгоритм створення та інтеграції нічим не відрізняється від вже описаного нами. Так, у Revit також можна створювати сімейства, але перевага на боці Rhinoceros через суттєво більшу кількість функцій та команд, завдяки яким можна створювати набагато складніші, сучасніші та унікальні об'єкти інтер'єру й екстер'єру.

Ще одна перевага – це можливість у Rhino/Grasshopper робити розкладку елементів меблювання та декорування й експортувати у файли, які підтримуються 3D-принтерами та ЧПУ-станками для подальшого виробництва. Це дає змогу архітекторам і дизайнерам безпосередньо співпрацювати з підрядниками та контролювати виконання їхніх робіт. За наявності правильного і точного проєктування, після розкладки елементів буде забезпечена абсолютна точність виконання робіт, а під час збирання елементів не виникне проблем. Це обумовлене програмним забезпеченням, точність якого до 0,00001 мм [6].

Зауважимо, що розвиток навчальної бази Rhinoceros/Grasshopper здатний призвести до видозміни підходу до BIM-проєктування, яке може стати більш оптимізованим та швидким. Також можливий розвиток у сфері проєктування меблів та декоративних елементів.

Висновки і перспективи використання результатів дослідження. Розвиток поєднання методів параметричного проєктування та BIM-моделювання може призвести до більш органічної, стійкої та індивідуалізованої архітектури; архітекторам для цього необхідно набути нових навичок, що дасть більше свободи для творчості, а процес проєктування стане швидшим, ефективнішим та гнучкішим.

Також можна буде простежити вплив на саму стилістику і загальну архітектуру нашої країни, оскільки параметричне проєктування дає змогу моделювати форми, які важко або неможливо створити за допомогою традиційних методів. Це призведе до більш органічної та виразної архітектури. Параметричне проєктування може використовуватися для оптимізації будівель з точки зору енергоефективності, використання матеріалів та природного освітлення. Одним з важливих критеріїв є індивідуалізація, яка передбачає використання параметричного проєктування для створення будівель, які відповідають індивідуальним потребам користувачів, тобто отримуємо більш персоналізовану та комфортну архітектуру.

Список використаних джерел

1. Rhino.Inside в Rhinoceros 7: сайт. URL: <https://rhino3d.online/rhino-inside-v-rhinoceros-7/> (дата звернення: 06.05.2024).
2. Комаров К., Казарян Б. Оптимізація розробки студентських архітектурних проєктів за допомогою технології Rhino.Inside®.Revit. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. 2023. № 33. С. 17–24.
3. Parametricism. *Wikipedia*. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Parametricism> Дата публікації: 28.03.2024 (дата звернення: 04.09.2024).
4. Mila Shoshev. From Building Information Models to Building Performance Simulation: Parametric workflow for high performance building envelope design for daylight and glare analysis : Thesis. 2022. *Politecnico di Torino*. URL: <https://webthesis.biblio.polito.it/25167/> (дата звернення: 07.05.2024).
5. Domenica Costantino, Arianna Grimaldi, Massimiliano Pepe. 3d modelling of buldings and urban areas using Grasshopper and Rhinoceros. *Geographia Technica*. 2022. № 17(1). P. 168–177. URL: https://www.researchgate.net/publication/359472710_3D_MODELING_OF_BULDINGS_AND_URBAN_AREAS_USING_GRASSHOPPER_AND_RHINOCERSOS (дата звернення: 07.05.2024)..
6. Theresa Fink, Reinhard Koenig. Integrated Parametric Urban Design In Grasshopper / Rhinoceros 3D : Demonstrated on a Master Plan in Vienna. Conference: eCAADe 37/ Si CraDi 23. 2019. September. P. 312–322. *ResearchGate*. URL: https://www.researchgate.net/publication/335827074_Integrated_Parametric_Urban_Design_in_Grasshopper_Rhinoceros_3D_Demonstrated_on_a_Master_Plan_in_Vienna (дата звернення: 08.05.2024).

References

1. Rhino.Inside в Rhinoceros 7: сайт. URL: <https://rhino3d.online/rhino-inside-v-rhinoceros-7/>
2. Komarov, K., & Kazarian, B. Optymizatsiia rozrobky studentskykh arkhitekturnykh proiektiv za dopomohoiu tekhnolohii Rhino.Inside®.Revit [Optimization of the development of student architectural projects using Rhino.Inside®.Revit technology]. *Collection of scientific works "Ukrainian Academy of Mystery"*, 33, 17–24 [in Ukrainian]
3. Parametricism (Ed.) (2024, March 28). In *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Parametricism> [in English].
4. Shoshev, Mila (2022). From Building Information Models to Building Performance Simulation: Parametric workflow for high performance building envelope design for daylight and glare analysis [Thesis, Politecnico di Torino]. <https://webthesis.biblio.polito.it/25167/> [in English]
5. Costantino, D, Grimaldi, A., & Pepe, M. (2022). 3d modelling of buildings and urban areas using grasshopper and rhinoceroses. *Geographia Technica*, 17(1), 168–177. https://www.researchgate.net/publication/359472710_3D_MODELING_OF_BULDINGS_AND_URBAN_AREAS_USING_GRASSHOPPER_AND_RHINOCERSOS [in English].
6. Fink, T., & Koenig, R. (2019, September). Integrated Parametric Urban Design In Grasshopper / Rhinoceros 3D : Demonstrated on a Master Plan in Vienna. Conference: eCAADe 37/ Si CraDi 23. (p. 312–322). *ResearchGate*. https://www.researchgate.net/publication/335827074_Integrated_Parametric_Urban_Design_in_Grasshopper_Rhinoceros_3D_Demonstrated_on_a_Master_Plan_in_Vienna [in English].

Подано до редакції 8.05.2024



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-2-3>

УДК 624.07

ORCID ID: 0000-0001-5024-2233

Кирило Комаров

кандидат архітектури, доцент,
доцент кафедри архітектурних конструкцій
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
kyrylo.komarov@naoma.edu.ua

КОНСТРУКТИВНІ РІШЕННЯ ТА ВИКЛИКИ ПІД ЧАС РЕКОНСТРУКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО СПОРТИВНОГО КОМПЛЕКСУ «ОЛІМПІЙСЬКИЙ» В КИЄВІ

Анотація. Мета статті – аналіз конструктивних особливостей, технологічних рішень та інженерних викликів, що виникли під час реконструкції Національного спортивного комплексу «Олімпійський» 1966 року. Київський комплекс є однією з найвизначніших спортивних споруд України та місцем проведення численних важливих змагань. Його будівництво та реконструкція становлять значний інтерес з точки зору застосованих інженерних рішень та конструкторських підходів. Дослідження базується на матеріалах авторського інтерв'ю з Леонідом Георгійовичем Дмитрієвим, головним конструктором проєкту, що дає змогу розкрити маловідомі факти про технічні аспекти модернізації цієї визначної спортивної споруди. **Результати.** У роботі висвітлена історія будівництва стадіону, починаючи з 1936 року, коли за проєктом архітектора М. Гречини розпочалося спорудження арени на 50 000 глядачів. Але основна увага була приділена саме реконструкції 1966 року, мета якої – збільшення місткості стадіону до 100 тисяч відвідувачів шляхом створення другого ярусу трибун. **Методи дослідження** – проведення інтерв'ю, аналіз текстових даних, систематизація та узагальнення інформації. Детально розглянуті інженерні проблеми, з якими зіткнулися фахівці під час реконструкції, та шляхи їхнього вирішення. Зокрема, проаналізовані особливості роботи з різнорідними ґрунтами на будівельному майданчику, що вимагало застосування різних типів фундаментів. Висвітлено інноваційний підхід до проєктування попередньо напружених залізобетонних балок з використанням імовірнісних методів для мінімізації ризику деформації. **Висновки.** У статті розкрито значущість реконструкції Національного спортивного комплексу «Олімпійський» в Києві як визначної інженерної події, під час спорудження якої були застосовані передові для того часу конструкторські рішення й технології. Результати дослідження мають важливе значення для розширення знань про історію будівництва в Україні, розвитку інженерної думки та можуть бути використані в навчальному процесі під час підготовки фахівців будівельної галузі, а також для популяризації науково-технічних досягнень вітчизняних інженерів.

Ключові слова: Національний спортивний комплекс «Олімпійський», реконструкція, будівельні конструкції, інженерні рішення, випробування.

Kyrylo Komarov

PhD in Architecture, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Architectural Structures
National Academy of Fine Arts and Architecture
kyrylo.komarov@naoma.edu.ua

DESIGN SOLUTIONS AND CHALLENGES DURING THE RECONSTRUCTION OF THE OLYMPIC NATIONAL SPORTS COMPLEX IN KYIV

Abstract. The purpose of the article is to analyze the design features, technological solutions and engineering challenges that arose during the reconstruction of the Olympic National Sports Complex in 1966. The Kyiv complex is one of the most prominent sports facilities in Ukraine and a venue for numerous important competitions. Its building and reconstruction are of considerable interest in terms of the engineering solutions and design approaches used. The study is based on the author's interview with Leonid Dmytriev, the chief engineer of the project, which allows us to reveal little-known facts about the technical aspects of the modernization of this outstanding sports facility. **Results.** The article covers the history of the stadium's building, starting in 1936, when construction of the 50,000-seat arena began according to the design of architect M. Grechyna. But the main attention was paid to the 1966 reconstruction, which aimed to increase the stadium's capacity to 100,000 visitors by creating a second tier of stands. **Research methods:** interviews, analysis of textual data, systematization and generalization of information.

The engineering problems faced by specialists during the reconstruction and ways to solve them are discussed in detail. In particular, the features of working with heterogeneous soils on the construction site, which required the use of different types of foundations, are analyzed. An innovative approach to the design of prestressed reinforced concrete beams using probabilistic methods to minimize the risk of deformation is presented. **Conclusions.** The article reveals the significance of the reconstruction of the Olympic National Sports Complex in Kyiv as a significant engineering event, during the construction of which advanced design solutions and technologies were applied. The results of the study are important for expanding knowledge about the history of construction in Ukraine, the development of engineering thought and can be used in the educational process in the training of construction industry specialists, as well as for popularizing the scientific and technical achievements of domestic engineers.

Key words: Olympic National Sports Complex, reconstruction, building structures, engineering solutions, testing.

Постановка проблеми. Національний спортивний комплекс «Олімпійський» у Києві є однією з найвизначніших спортивних споруд України і місцем проведення багатьох важливих змагань міжнародного та національного рівнів. Його будівництво та реконструкція становлять значний інтерес з точки зору застосованих інженерних рішень та конструкторських підходів. Проте деталі технічних особливостей та викликів, з якими зіткнулися інженери під час модернізації стадіону в 1960-х роках, залишалися маловідомими для широкого загалу. Саме тому виникає необхідність дослідити цю проблематику на основі свідчень безпосередніх учасників подій – зокрема, Л. Дмитрієва, який був головним конструктором реконструкції стадіону в 1966 році.

Аналіз останніх публікацій. У сучасній вітчизняній науковій літературі досі бракує ґрунтовних публікацій, присвячених технічним аспектам реконструкції Національного спортивного комплексу «Олімпійський» в Києві в 1960-х роках. Окремі відомості про це знаходимо в загальних виданнях з історії архітектури та будівництва в Україні, однак вони мають розпорошений і поверхневий характер. Детальний аналіз конструкторських рішень, інноваційних інженерних підходів і технологічних викликів, з якими зіткнулися фахівці під час модернізації стадіону на той час, наразі відсутній у науковій періодиці. Відповідно, дане дослідження покликане заповнити цю прогалину.

Мета статті – проаналізувати конструктивні особливості, технологічні рішення та інженерні виклики, що виникли під час реконструкції Національного спортивного комплексу «Олімпійський» в Києві 1966 року.

Виклад основного матеріалу. У 1936 році за проектом відомого українського архітектора Михайла Гнатовича Гречини [1, с. 188] в Києві розпочалося спорудження нового стадіону на 50 000 глядачів. Увесь комплекс, включаючи верхню частину трибун та Палац Спорту поруч зі стадіоном, був зведений одним авторським колективом. В архітектурному рішенні стадіону

використовувалися коринфський ордер та аркада [2, с. 134]. Проте згодом виникла необхідність у розширенні місткості столичної арени для проведення масштабних змагань. Основною метою реконструкції у 1966 році (головний конструктор Л. Дмитрієв) стало збільшення чисельності глядачів стадіону до 100 тисяч. Було ухвалено рішення про створення додаткового другого ярусу трибун для розширення місткості. Для утворення верхніх трибун на стадіоні використовувалася комбінована збірно-монолітна технологія. Наприкінці першого ярусу споруджувалися опорні пілони, на які встановлювалися попередньо напружені залізобетонні балки. Саме ці балки і формували каркас другого ярусу трибун. При цьому їхні розміри не були категорійними, тобто не належали до спеціальних типорозмірів.

Одним із суттєвих ускладнень під час реконструкції стала різномірність ґрунтів на будівельному майданчику. З боку вулиці Великої Васильківської проходив підземний колектор і в цьому місці були виявлені ґрунти дуже поганої якості. Тому тут довелося влаштовувати пальові фундаменти для забезпечення надійного обпирання споруди. З протилежного боку стадіону під трибунами були піщані ґрунти, що дало змогу використовувати більш просту технологію – спирання на природну основу.

Суттєвою проблемою для інженерів була необхідність визначення правильних співвідношень між рівнем попереднього напруження арматурних пучків, шириною перерізів балок та іншими параметрами для запобігання їхньому можливому вигину після монтажу. Йдеться про те, що в реальних умовах будівництва важко досягти абсолютно рівномірного натягу кожного пучка арматури під час передчасного напруження балок. Виникає нерівномірність зусиль, яка призводить до появи згинального моменту та, як наслідок, небажаної деформації балки. Для вирішення цього завдання Л. Дмитрієв застосував оригінальний імовірнісний підхід на основі теорії надійності. Його команді вдалося знайти таке співвідношення параметрів конструкцій, коли ймовірність недопустимого вигину балок не перевищувала 1%. З практичної

точки зору це означало, що лише одна балка зі ста могла вийти поза межі проєктного положення.

Ще одним інноваційним рішенням під час реконструкції стало застосування клеєних стиків на епоксидній смолі у вузлах з'єднання балок з опорними пілонами. Монтаж здійснювався таким чином: спочатку влаштовували монолітний фундамент, на який встановили збірний пілон, а на верхню частину пілона вже монтували балку покриття. Для забезпечення надійного з'єднання у місцях стиків пілона й балки робили спеціальні виїмки під болти, які потім заповнювали епоксидним компаундом. Таким чином утворювався клеєний рухомий вузол, здатний сприймати деформації температурного та іншого походження. Така технологія на той час була неординарною і продемонструвала високу ефективність.

Суттєвим викликом стало також транспортування збірних балок завдовжки близько 18 метрів. Їх доводилося перевозити вночі під наглядом ДАІ, оскільки для такого вантажу вулиці міста були незручними. Монтажні роботи довірили знаменитому високопрофесійному колективу «Мостозагону», фахівці якого ретельно дотримувалися всіх будівельних норм і регламентів.

Перед відкриттям оновленого стадіону були проведені унікальні масштабні випробування із залученням великої кількості військовослужбовців для імітації навантаження від присутності глядачів. На секторах стадіону були розміщені цілі батальйони чи навіть полки, які за командою виконували організовані рухи – вставали, сідали, рухалися то в один бік то в інший, імітуючи поведінку натовпу під час футбольного матчу. В цей час інженери робили заміри деформації конструкцій за допомогою теодолітів, перевіряючи розрахункові припущення та

виявляючи можливі дефекти. Випробування пройшли успішно, жодних відмов не спостерігалось.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Реконструкція Національного спортивного комплексу «Олімпійський» в Києві у 1960-х роках стала видатною інженерною подією, під час якої були застосовані новаторські конструкторські рішення і технології. Вперше в українській практиці під час зведення другого ярусу трибун використали клеєні стики балок на епоксидній смолі, що забезпечило необхідну рухомість вузлів. Також вперше було застосовано імовірнісний підхід до підбору параметрів попередньо напружених балок покриття, що дало змогу звести до мінімуму ризик недопустимого вигину їх.

Випробування стадіону шляхом імітації навантаження від великої кількості глядачів за участю військових підрозділів підтвердило високу надійність конструкцій і стало унікальним випадком у тодішній будівельній практиці.

Результати нашого дослідження розширюють знання про історію будівництва видатних інженерних споруд в Україні, збагачують інформацію про внесок вітчизняних фахівців у розвиток новітніх технологій та підходів до проєктування і зведення складних об'єктів.

Перспективи використання отриманих відомостей полягають у їхньому впровадженні в навчальний процес під час підготовки інженерів-будівельників, архітекторів, істориків архітектури тощо. Крім того, розглянуті у дослідженні факти можуть використовуватися для популяризації наукових знань, підготовки публікацій у науково-популярних виданнях, створення музейних експозицій, присвячених історії інженерної думки в Україні.

Список використаних джерел

1. Першаков В. М., Петрова Т. О. Будівництво НСК «Олімпійський». *Проблеми розвитку міського середовища*. 2012. № 7. С. 188–191.
2. Ричков П. А. Архітектурний образ будівель спортивного призначення 1940–1950-х рр. у містах України. *Вісник Національного університету водного господарства та природокористування*. 2022. № 97. С. 132–138.
3. Іспит для професора Л. Г. Дмитрієва. Частина 1 : відео YouTube. Mihasandr. URL: https://www.youtube.com/watch?v=d_01zmzh0ls. Дата публікації: 27.06.2012. (дата звернення: 19.09.2024).

References

1. Pershakov V. M., Petrova T. O. (2012). Budivnytstvo NSK «Olimpiyskyi» [Construction of Olimpik Sport complex]. *Problemy rozvytku miskoho seredovyshcha* [Problems of urban environment development], 7. 188–191 [in Ukrainian].
2. Rychkov P. A. (2022). Arkhitekturnyi obraz budivel sportyvnoho pryznachennia 1940–1950-kh rr. u mistakh Ukrainy [The architectural image of sports buildings of the 1940s and 1950s in Ukrainian cities]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu vodnoho hospodarstva ta pryrodokorystuvannia* [Bulletin of the National University of Water and Environmental Engineering], 97. 132–138 [in Ukrainian].
3. Mihasandr (2012, June 27). Ispyt dlia profesora L. G. Dmitrieva / Chastyna 1 [Exam for professor L. G. Dmitriev / Part 1] [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=d_01zmzh0ls [in Ukrainian].

Подано до редакції 21.08.2024



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-2-4>

УДК 728

ORCID ID: 0000-0003-4253-4302

Олена Роздорожнюк

*доцентка, кандидатка архітектури,
доцентка кафедри архітектурних конструкцій
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
olena.rozdorozhniuk@naoma.edu.ua*

КОМПЛЕКСНИЙ ПІДХІД ДО ЕНЕРГОЕФЕКТИВНОЇ РЕНОВАЦІЇ БАГАТОКВАРТИРНИХ БУДИНКІВ В УМОВАХ РУЙНУВАННЯ ЕНЕРГЕТИЧНОЇ ІНФРАСТРУКТУРИ

Анотація. *Мета дослідження* – проаналізувати й обґрунтувати необхідність комплексного підходу до реновації багатоквартирних будинків, пошкоджених під час війни, в умовах відбудови українських міст. Сьогодні відбувається лише часткова реновація з використанням однієї з найпоширеніших енергоефективних технологій – сонячних панелей. Але тільки використання усього комплексу рекомендованих у нашій статті робіт призведе до повної енергоне залежності як окремого будинку, так і міста загалом. *Методи дослідження.* Методологічний інструментарій дослідження базується на сукупності емпіричних (експеримент, спостереження) та теоретичних (аналіз, синтез,) методах дослідження, а також практичній доцільності. *Результати.* Структуровано підходи до енергоефективної реновації багатоквартирних будинків, визначено комплекс першочергових та додаткових заходів, спрямованих на зниження споживання електроенергії й поліпшення екологічної ситуації. Також запропоновано комплексну методику практичних заходів для підвищення енергоне залежності багатоквартирних будинків. *Висновки.* Енергоефективна реновація багатоквартирних будинків в умовах руйнування енергетичної інфраструктури є необхідним заходом для забезпечення стабільного енергопостачання, підвищення стійкості до зовнішніх впливів, економії ресурсів та покращення якості життя мешканців. Але недооцінюється накопичувальний вплив комплексного підходу до вирішення цього питання. Використання нових технічних розробок (поява нового типу безшумних вітрогенераторів, що робить можливим їхнє використання в умовах міста, а також мінігідроелектростанцій) уможливило суттєве зменшення енергоне залежності будинків від центральної енергосистеми міста та країни.

Стаття проілюстрована матеріалом, згенерованим ШІ, відповідно до заданих авторкою параметрів (як використаних технологій, так і типів покрівлі) – це як ілюстрація комплексу робіт на різних типах покрівлі в реальних умовах сучасного міста. Комплексність використаних приладів енергозбереження значною мірою залежить від форми, несучої здатності та площі покрівлі.

Ключові слова: архітектура, реновація, енергоефективність будівлі, багатоквартирний будинок, енергоефективні технології.

Olena Rozdorozhnyuk

*Associate Professor, PhD in Architecture,
Associate Professor of the Department of Architectural Designs
National Academy of Fine Arts and Architecture
olena.rozdorozhniuk@naoma.edu.ua*

A COMPREHENSIVE APPROACH TO THE ENERGY-EFFICIENT RENOVATION OF MULTI-APARTMENT BUILDINGS IN THE CONDITIONS OF THE DESTRUCTION OF THE ENERGY INFRASTRUCTURE

Abstract. The purpose of the research is to analyze and justify the need for a comprehensive approach to the renovation of apartment buildings damaged during the war, in the context of the reconstruction of Ukrainian cities. At the moment, only a partial renovation is taking place using one of the most common energy-efficient technologies – solar panels. But only the use of the entire complex of works recommended in this article will lead to complete energy independence of both an individual building and the city as a whole. **Research methods.** The methodological tools of the research are based on a combination of empirical (experiment, observation) and theoretical (analysis, synthesis) research methods, as well as practical expediency. **The results.** Approaches to energy-efficient renovation of multi-apartment buildings are structured, a set of priority and additional measures aimed at reducing electricity consumption and improving the environmental situation is defined. A comprehensive methodology of practical

measures to increase the energy independence of multi-apartment buildings is also proposed. **Conclusions.** Energy-efficient renovation of multi-apartment buildings in conditions of destruction of the energy infrastructure is a necessary measure to ensure stable energy supply, increase resistance to external influences, save resources and improve the quality of life of residents. But the cumulative effect of a complex approach to solving this issue is underestimated. The use of new technical developments (the appearance of a new type of silent wind generators, which makes it possible to use them in the conditions of the city, as well as mini-hydroelectric plants) makes it possible to significantly reduce the energy independence of buildings from the central energy system of the city and the country.

The article is illustrated with material generated by AI according to the parameters specified by the author (both the technologies used and the types of roofs) – it is an illustration of a complex of works on different types of roofs in the real conditions of a modern city. The completeness of the used energy-saving devices largely depends on the shape, load-bearing capacity and area of the roof.

Key words: architecture, renovation, building energy efficiency, multi-apartment building, energy-efficient technologies.

Постановка проблеми. Енергоефективна реновація багатоквартирних будинків – це важливий крок на шляху до сталого й комфортного майбутнього. Впровадження сучасних технологій, таких як сонячні панелі, вітрові генератори, сонячні колектори води, бензинові генератори, мінігідроелектростанції, зелені дахи, датчики руху, розумні термостати, енергоефективні вікна та двері, ізоляція стін та даху, системи рекуперації тепла, енергоефективне освітлення та системи управління енергоспоживанням, дає змогу значно скоротити споживання електроенергії та покращити якість життя мешканців. Фінансові й соціальні вигоди таких проєктів роблять їх привабливими як для приватних інвесторів, так і для державних програм. Енергоефективна реновація в умовах зруйнованої енергетичної інфраструктури – це інвестиція у майбутнє, яка окупається багаторазово.

Мета статті – проаналізувати й обґрунтувати комплексний підхід до реновації багатоквартирних будинків, пошкоджених під час війни.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Існує чимало літератури на тему енергоефективності будівель і споруд різного типу. Основними з праць автор вважає: офіційне видання Міністерства України «Теплова ізоляція та енергоефективність будівель. ДБН В.2.6-31:2021» (2022) [1] та «Практичний посібник “Енергоефективний будинок крок за кроком”», створений завдяки підтримці Агентства США з міжнародного розвитку (USAID) і підготовлений фахівцями Інституту місцевого розвитку в рамках проєкту USAID «Реформа міського теплозабезпечення в Україні» [2]. Проте всі вони стосуються утеплення, теплового балансу і промерзання конструкцій будівлі або ж розрахунку конструкцій та вузлів за зимовими умовами. У нашій же статті йдеться про комплекс заходів з отримання, накопичення і доцільне використання відновлювальних джерел природної

енергії для потреб функціонування і створення комфортних умов для проживання мешканців. Це відповідає новим тенденціям у світовій практиці, однак, на жаль, в потрібному і доцільному обсязі ще не використовується в Україні. Найкраще, на думку автора, ця тема висвітлена у двох джерелах: перше – це публікація «Green Restart. Комплексна енергетична модернізація громадських будівель: досвід міст з України і ЄС» (2021), розміщена на сайті «Управбуд» (авторка статті – комунікаційна експертка, редакторка «Управбуду» Л. Борода) [3]; інше джерело – це стаття Є. Фаренюка, директора Фонду енергоефективності – «Гранти на відновлення, енергоефективність та зменшення енергозалежності будинків: як отримати?», де йдеться про те, як отримати гранти від Фонду енергоефективності на утеплення будинку, сонячні панелі або нові системи опалення [4].

Світовий досвід з використання безшумних вітрогенераторів розглянуто у статтях, розміщених на сайті BuildingTech. Йдеться про статтю «Безшумні вітрові турбіни Vortex Bladeless виробляють електроенергію за допомогою вібрації» [5]; та публікацію «Безшумна вітряна турбіна LIAM F1 для міста може генерувати до 2500 кВт*год електроенергії на рік» [6].

Виклад основного матеріалу. Енергоефективна реновація багатоквартирних будинків містить комплекс заходів, спрямованих на зниження споживання енергії і поліпшення екологічної ситуації. Використання сонячних панелей, вітрових генераторів, сонячних колекторів води, бензинових генераторів, мінігідроелектростанцій, зелених дахів та датчиків руху дає змогу створити комфортні та стійкі умови проживання. Такі заходи не лише заощаджують кошти, але й сприяють збереженню довкілля для майбутніх поколінь.

Зважаючи на допомогу, яку надає нашій країні Європейський Союз, ми повинні виконати й їхні вимоги, зокрема: до 2030-го року зменшити

споживання енергії не менш ніж на 32%; зелена енергія має складати не менше 32,5% в загальному балансі енергетики; викиди CO₂, через який відбувається глобальне потепління, потрібно зменшити не менше ніж на 50% [3].

Саме такий підхід і пропонується у нашій статті. У світі вже існують приклади успішної реалізації комплексного підходу до реновації як окремих будинків, так і цілих міст.

Наведемо приклади успішних проєктів. Успішні проєкти з енергоефективної реновації багатоквартирних будинків вже реалізовані у різних країнах. Наприклад, у Німеччині та Швеції активно впроваджуються сонячні панелі, системи рекуперації тепла та зелені дахи, що дає змогу значно скоротити споживання електроенергії та покращити якість життя мешканців.

Німеччина. Програма «Енергетичний перехід». У цій країні програма «Енергетичний перехід» включає комплексні заходи з модернізації житлових будинків. У межах програми активно впроваджуються сонячні панелі, системи рекуперації тепла та енергоефективні вікна. Це дає змогу значно скоротити споживання електроенергії та викиди вуглекислого газу, а також забезпечити комфортне проживання.

Швеція. Зелені дахи та системи рекуперації тепла. У Швеції активно впроваджуються зелені дахи та системи рекуперації тепла. Зелені дахи не тільки покращують теплоізоляцію будівель, але й сприяють покращенню якості повітря і збільшенню біорізноманіття. Системи рекуперації тепла дають змогу ефективно використовувати тепло відпрацьованого повітря для підігріву свіжого повітря, що знижує витрати на опалення.

Литва. Досвід комплексної реновації і термомодернізації будівель у місті Тауреге. За останні роки у цьому місті здійснили реновацію у 13 громадських будівлях та в 40 багатоквартирних будинках. У місті також замінили всі лампи вуличного освітлення на світлодіодні. На двадцяти дахах встановлені сонячні батареї. Джерела вироблення електроенергії сьогодні поповнили когенераційні установки на біомасі, джерела з вітру, сонця та, навіть, теплові насоси, що забирають тепло з каналізаційної води. Місто наразі виробляє електроенергії більше, аніж споживає увесь район за рік [3].

Польща. Варшава розвинула систему енергоменеджменту та здійснила термомодернізацію 300 будівель за 10 років. Виконувалися дуже різні роботи, включно зі встановленням теплових

насосів, чи сонячних панелей, демонтажем індивідуальних джерел тепла і підключенням будівель до централізованого теплопостачання [3].

Як бачимо з наведених прикладів, комплексний підхід дає змогу значно покращити як використання природних ресурсів, так і якість життя мешканців. Однак повного комплексу робіт, запропонованого автором цього дослідження, у цілісному вигляді застосовано ще не було.

Зважаючи на позитивний досвід інших країн, слушним є значне розширення списку застосовуваних технологій енергозбереження та раціонального використання їх у нашій країні. Особливо під час реновації зруйнованих населених пунктів.

Перші кроки на цьому шляху вже зроблені. Так, сьогодні в Україні утворено Фонд енергоефективності, який надає грантову підтримку співвласникам багатоповерхівок в Україні за трьома напрямками: до 70% витрат на заходи з енергоефективності у багатоповерхівках – програма «Енергодім»; 70% вартості обладнання та матеріалів для впровадження альтернативних джерел енергії (сонячні електростанції та теплові насоси) – програма «ГрінДІМ»; 100% вартості робіт з відновлення житлових будинків, пошкоджених внаслідок війни росії проти України – програма «ВідновиДІМ» [4].

В умовах руйнування енергетичної інфраструктури, спричиненої різними факторами, такими як військові конфлікти, природні катастрофи або зношування старих систем, енергоефективна реновація багатоквартирних будинків стає критично важливою. Розглянемо основні переваги та вигоди енергоефективної реновації.

1. *Зниження залежності від централізованих джерел енергії.* Руйнування енергетичної інфраструктури призводить до перебоїв у постачанні електроенергії та тепла. Впровадження енергоефективних технологій, таких як сонячні панелі, вітрові генератори та мінігідроелектростанції, дає змогу багатоквартирним будинкам стати більш автономними та менш залежними від централізованих джерел енергії. Це забезпечує стабільне енергопостачання навіть за умов кризи.

2. *Підвищення стійкості до зовнішніх впливів.* Енергоефективні рішення, такі як ізоляція стін та даху, розумні термостати та системи рекуперації тепла, допомагають підтримувати комфортні умови проживання незалежно від зовнішніх факторів. Це особливо важливо в умовах зруйнованої інфраструктури, коли доступ до традиційних джерел енергії може бути обмеженим.

3. *Економія ресурсів та зниження витрат.* В умовах зруйнованої інфраструктури витрати на електроенергію можуть значно зрости. Енергоефективні технології дають змогу скоротити споживання енергії та, відповідно, знизити витрати на її оплату. Це особливо важливо для багатоквартирних будинків, де витрати на електроенергію становлять значну частину бюджету.

4. *Поліпшення якості життя мешканців.* Енергоефективна реновація покращує якість життя мешканців завдяки створенню комфортніших умов проживання. Покращена теплоізоляція, системи вентиляції та автоматизація освітлення за допомогою датчиків руху сприяють здоровому та безпечному мікроклімату в будинку.

5. *Екологічні переваги.* Використання відновлюваних джерел енергії та зниження споживання традиційних енергоносіїв сприяє зменшенню викидів вуглекислого газу та інших шкідливих речовин в атмосферу. Це допомагає покращити екологічну ситуацію в регіоні та вчасно реагувати на проблеми, викликані кліматичними змінами.

6. *Фінансові вигоди.* Енергоефективна реновація потребує початкових вкладень, проте довгострокові вигоди значно перевищують витрати. Зниження витрат на електроенергію та опалення дає змогу мешканцям економити кошти, а також підвищує вартість нерухомості. Державні програми та субсидії можуть допомогти компенсувати частину витрат на реновацію, що робить такі проекти доступнішими.

7. *Соціальні вигоди.* Енергоефективна реновація покращує якість життя мешканців. Покращена теплоізоляція та системи вентиляції створюють комфортніші умови для проживання, а використання поновлюваних джерел енергії знижує залежність від зовнішніх постачальників. Крім того, такі проекти сприяють створенню нових робочих місць у сфері будівництва та обслуговування енергоефективних систем.

Розглянемо основні елементи, які можуть бути включені до процесу реновації саме багатоквартирних будинків.

Сонячні панелі. Установка сонячних панелей на даху багатоквартирного будинку дає змогу використовувати сонячну енергію для виробництва електрики. Це не лише знижує витрати на електроенергію, але й зменшує залежність від традиційних джерел енергії. Сучасні сонячні панелі мають високу ефективність і довговічність, що робить їх вигідним вкладенням. Місце застосування таких панелей значно залежить від поверховості будівлі,

форми та площі покрівлі. Цю тему доцільно розглянути в окремій статті.

Вітровий генератор. Вітрові генератори можуть бути встановлені на даху або поблизу будинку для використання енергії вітру. Вони особливо ефективні у регіонах із постійними вітрами. Вітрові генератори можуть працювати в тандемі із сонячними панелями, забезпечуючи стабільне енергопостачання у будь-яку пору року. На даний момент в Україні заборонені до використання у міських умовах вітрякові вітрогенератори, оскільки вони не відповідають вимогам шумозахисту. Проте існують безшумні невеликі вітрогенератори [5; 6], спеціально розроблені для використання у містах.

Сонячний колектор води. Сонячні колектори використовують для нагрівання води за допомогою сонячної енергії. Це дає змогу суттєво зменшити витрати на гаряче водопостачання. Колектори можуть бути встановлені на даху, стінах або поряд з будівлею та підключені до системи водопостачання будинку.

Бензиновий генератор. Бензинові генератори можуть бути резервним джерелом енергії у разі відключення основного електропостачання. Вони забезпечують надійне енергопостачання в екстрених ситуаціях, хоча й потребують регулярного обслуговування та палива. Однак вони використовуються тільки в умовах аварійного відключення та надзвичайних ситуацій. Державна служба України з надзвичайних ситуацій наголошує, що відстань від генератора до будівель, стін з вікнами, автомобілів та інших суміжних об'єктів має бути не менше 6 метрів (з точки зору пожежної безпеки) [7].

Мінігідроелектростанція. Якщо поряд з будинком є водоймище з постійним рухом води, можна розглянути встановлення мінігідроелектростанцій. Такі станції використовують енергію води для виробництва електрики та можуть бути ефективним доповненням до інших відновлюваних джерел енергії. Їх можна встановлювати як на струмках і невеликих водоспадах, так і на поверхні води. А також у ринвах водовідведення від даху будівлі. Але розгляд цієї технології і способів її використання потребує окремого дослідження.

Трава на даху (або озеленення даху). Зелені дахи, вкриті травою та рослинами, не лише покращують естетичний вигляд будівлі, але й сприяють теплоізоляції. Вони допомагають зберігати влітку прохолоду, а взимку тепло, що знижує споживання

енергії на кондиціювання та опалення. Окрім того, зелені дахи сприяють покращенню якості повітря та збільшенню біорозмаїття у міському середовищі.

Датчики руху для прибудинкової території. Встановлення датчиків руху на прибудинковій території дає змогу автоматизувати освітлення та інші системи. Це допомагає скоротити споживання електроенергії, оскільки світло вмикається лише за необхідності. Датчики руху також підвищують безпеку, оскільки реагують на рух і можуть злякати потенційних злоумисників.

Розглянемо додаткові заходи щодо енергоефективної реновації багатоквартирних будинків.

Розумні термостати. Розумні термостати дають змогу автоматично регулювати температуру в приміщеннях з огляду на час доби та присутність людей. Це допомагає оптимізувати споживання електроенергії на опалення та охолодження, забезпечуючи комфортні умови проживання та економію коштів.

Енергоефективні вікна та двері. Заміна старих вікон та дверей на сучасні енергоефективні моделі з подвійним чи потрійним склінням значно знижує тепловтрати. Такі вікна та двері забезпечують кращу ізоляцію, що допомагає підтримувати комфортну температуру у приміщенні, зменшуючи витрати на опалення та кондиціювання.

Ізоляція стін та даху. Додаткова ізоляція стін та даху допомагає зберегти тепло взимку та прохолоду влітку. Це знижує потребу у використанні опалювальних та охолоджуючих систем, що призводить до значної економії енергії. Сучасні ізоляційні матеріали мають високу ефективність і довговічність.

Системи рекуперації тепла. Системи рекуперації тепла дають змогу використовувати тепло відпрацьованого повітря для підігріву свіжого повітря, що надходить до приміщення. Це знижує витрати на опалення та покращує якість повітря у приміщенні. Такі системи особливо ефективні у багатоквартирних будинках із централізованою вентиляцією.

Енергоефективне освітлення. Заміна традиційних ламп розжарювання на світлодіодні лампи дає змогу суттєво скоротити споживання електроенергії. LED-лампи мають довгий термін служби та високу енергоефективність, що робить їх ідеальним вибором для освітлення як усередині приміщень, так і на прибудинковій території.

Системи керування енергоспоживанням. Сучасні системи управління енергоспоживанням

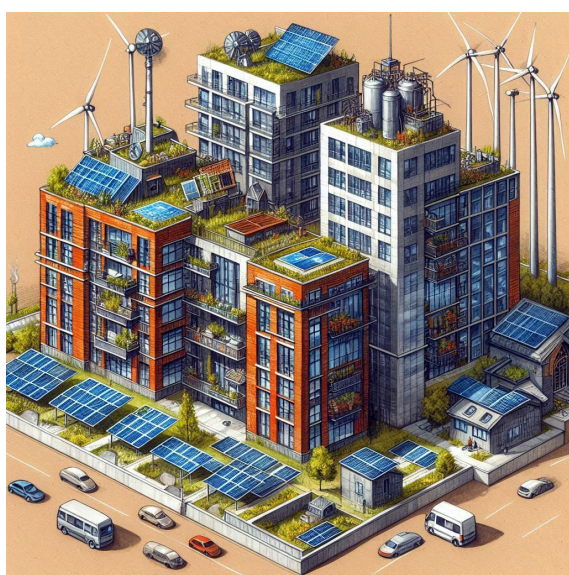
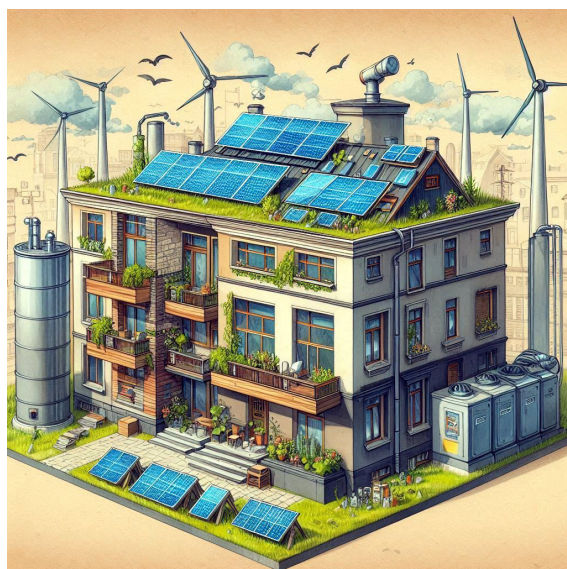
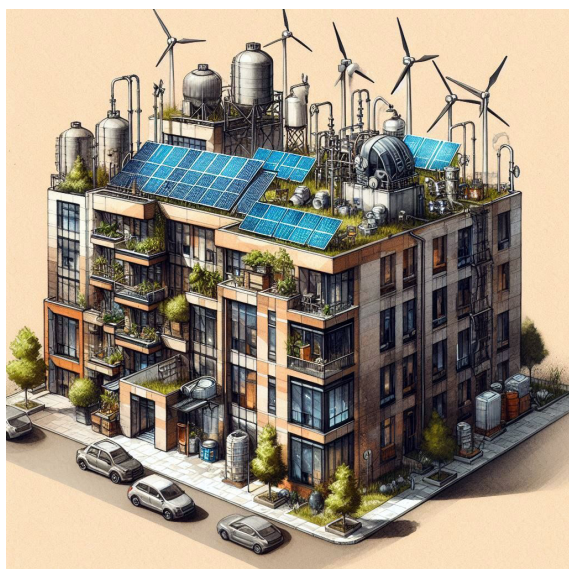
дають змогу моніторити та контролювати використання енергії в реальному часі. Це допомагає виявляти й усувати джерела надмірного споживання, оптимізувати роботу всіх систем та пристроїв, а також знижувати загальні витрати на електроенергію.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Енергоефективна реновація багатоквартирних будинків в умовах руйнування енергетичної інфраструктури є необхідним заходом для забезпечення стабільного енергопостачання, підвищення стійкості до зовнішніх впливів, економії ресурсів та покращення якості життя мешканців. Впровадження сучасних технологій та комплексних рішень дозволяє створити комфортні та стійкі умови проживання.

Отже, енергоефективна реновація багатоквартирних будинків – це творчий процес, який вимагає індивідуального підходу з урахуванням особливостей кожної будівлі. Сонячні панелі, вітрові генератори, сонячні колектори води, бензинові генератори, міні ГЕС, зелені дахи, датчики руху, розумні термостати, енергоефективні вікна та двері, ізоляція стін та даху, системи рекуперації тепла, енергоефективне освітлення та системи управління енергоспоживанням – усі ці заходи дають змогу створити стійкі та комфортні умови проживання. Впровадження таких технологій не лише заощаджує кошти, але й сприяє збереженню довкілля для майбутніх поколінь.

Проте дуже часто виконується часткова реновація. Недооцінюється накопичувальний вплив комплексного підходу до вирішення цього питання. Можливі способи комплексного підходу можна побачити на ілюстраціях, виконаних автором статті з використанням ШІ. Вони не претендують на наукову новизну, а просто ілюструють можливий комплекс робіт на різних типах покрівель. Такі ілюстрації до автора не виконувались, це перша спроба взаємодії зі штучним інтелектом на тему комплексної реновації багатоквартирних будинків.

Результати дослідження можуть бути корисними для архітекторів, що виконуватимуть проекти реновації багатоквартирних будинків, а також знадобляться під час формування нормативної бази відновлення зруйнованих війною міст України, при урахуванні міжнародних вимог до екологічної безпеки будівництва.



Приклади можливого комплексного реноваційного вирішення для багатоквартирних будинків.
[Цифрова ілюстрація, згенерована автором на базі ШІ]

Список використаних джерел

1. Теплова ізоляція та енергоефективність будівель ДБН В.2.6-31:2021. URL: https://dreamdim.ua/wp-content/uploads/2022/08/DBN-V_2_6-31-2021.pdf (дата звернення: 10.09.2024).
2. Практичний посібник «Енергоефективний будинок крок за кроком». URL: https://pdf.usaid.gov/pdf_docs/PNAEC460.pdf (дата звернення: 10.09.2024).
3. Green Restart. Комплексна енергетична модернізація громадських будівель: досвід міст з України і ЄС. *Управбуд*. URL: <https://upravbud.info/energoefektyvnist/green-restart-kompleksna-energetychna-modernizacziya-gromadskyh-budivel-dosvid-mist-z-ukrayiny-i-yes/> Дата публікації: 09.07.2021. (дата звернення: 11.08.2024).
4. Гранти на відновлення, енергоефективність та зменшення енергозалежності будинків: як отримати?. *Економічна правда*. URL: <https://www.epravda.com.ua/columns/2024/08/1/717420/> Дата публікації: 01.08.2024. (дата звернення 22.08.2024).
5. Безшумні вітрові турбіни Vortex Bladeless. *BuildingTECH*. URL: <https://building-tech.org/%D0%AD%D0%BD%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B8%D1%8F/besshumnie-vetrovie-turbiny-vortex-bladeless-virabativayut-elektroenergyu-s-pomoshchyu-vybratsyy--> Дата публікації: 12.08.2024 (дата звернення: 22.08.2024).
6. Безшумна вітряна турбіна LIAM F1. *BuildingTECH*. URL: https://building-tech.org/%D0%AD%D0%BD%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B8%D1%8F/besshumnaya-vetryanaya-turbina-liam-f1-dlya-goroda-mozhet-generyovat-do-2500-kvt*ch-elektroenergyu-v-god-?fbclid=IwY2xjawFWSPhleHRuA2FlbQIxMQABHYSBzusBM0nLESD00s6ukWxOvLJWCOeAb_Ak2JjTnwk1DnQsyxsYOkIfQ_aem_t8dGrm7HAeUET61a2HcfBQ Дата публікації: 29.08.2024. (дата звернення: 02.09.2024).
7. Заходи безпеки під час використання бензинових та дизельних генераторів. *Державна служба України з надзвичайних ситуацій*. URL: <https://dsns.gov.ua/abetka-bezpeki/nebezpeki-insogo-xarakteru/zaxodi-bezpeki-pid-cas-vikoristannia-benzinovykh-ta-dizelnix-generatoriv> (дата звернення: 20.08.2024)

References

1. Teplova izoliatsiia ta enerhoefektyvnist budivel DBN V.2.6-31:2021. [Thermal insulation and energy efficiency of buildings DBN V.2.6-31:2021]. https://dreamdim.ua/wp-content/uploads/2022/08/DBN-V_2_6-31-2021.pdf [in Ukrainian].
2. Praktychnyi posibnyk «Enerhoefektyvnyi budynok krok za krokom». [Practical manual "Energy-efficient house step by step"]. https://pdf.usaid.gov/pdf_docs/PNAEC460.pdf [in Ukrainian].
3. Upravbud. (2021, lypen 9). *Green Restart. Kompleksna enerhetychna modernizatsiia hromadskykh budivel: dosvid mist z Ukrainy i YeS*. [Comprehensive energy modernization of public buildings: experience of cities from Ukraine and the EU]. <https://upravbud.info/energoefektyvnist/green-restart-kompleksna-energetychna-modernizacziya-gromadskyh-budivel-dosvid-mist-z-ukrayiny-i-yes/> [in Ukrainian].
4. Ekonomichna pravda. (2024, serpen 1). *Hranty na vidnovlennia, enerhoefektyvnist ta zmeshennia enerhozalezhnosti budynkiv: yak otrymaty?*. [Grants for renovation, energy efficiency and reduction of energy dependence of buildings: how to get?]. <https://www.epravda.com.ua/columns/2024/08/1/717420/> [in Ukrainian].
5. BuildingTECH. (2024, serpen 12). *Bezshumni vitrovi turbiny Vortex Bladeless*. [Silent Vortex Bladeless wind turbines]. <https://building-tech.org/%D0%AD%D0%BD%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B8%D1%8F/besshumnie-vetrovie-turbiny-vortex-bladeless-virabativayut-elektroenergyu-s-pomoshchyu-vybratsyy--> [in Ukrainian].
6. BuildingTECH. (2024, serpen 29). *Bezshumna vitriana turbina LIAM F1*. [LIAM F1 silent wind turbine]. https://building-tech.org/%D0%AD%D0%BD%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B8%D1%8F/besshumnaya-vetryanaya-turbina-liam-f1-dlya-goroda-mozhet-generyovat-do-2500-kvt*ch-elektroenergyu-v-god-?fbclid=IwY2xjawFWSPhleHRuA2FlbQIxMQABHYSBzusBM0nLESD00s6ukWxOvLJWCOeAb_Ak2JjTnwk1DnQsyxsYOkIfQ_aem_t8dGrm7HAeUET61a2HcfBQ [in Ukrainian].
7. Derzhavna sluzhba Ukrainy z nadzvychainykh sytuatsii. *Zakhody bezpeky pid chas vykorystannia benzynovykh ta dyzelnykh heneratoriv*. [Safety measures when using gasoline and diesel generators]. <https://dsns.gov.ua/abetka-bezpeki/nebezpeki-insogo-xarakteru/zaxodi-bezpeki-pid-cas-vikoristannia-benzinovykh-ta-dizelnix-generatoriv> [in Ukrainian].

Подано до редакції 6.09.2024



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-2-5>

УДК 624.21

ORCID ID: 0000-0002-1363-7356

ORCID ID: 0000-0003-3729-0577

Сергій Стоянович

*кандидат технічних наук, доцент,
в.о. завідувача кафедри архітектурних конструкцій
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
sergii.stoianovych@naoma.edu.ua*

Роман Полюга

*кандидат технічних наук, старший науковий співробітник,
доцент кафедри архітектурних конструкцій
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
roman.poliuga@naoma.edu.ua*

ДОСЛІДЖЕННЯ ЗАЛІЗОБЕТОННОЇ ПРОГОНОВОЇ БУДОВИ МОСТУ ІЗ ЗАСТОСУВАННЯМ СИСТЕМИ ПОСТ-НАПРУЖЕННЯ

Анотація. Мета дослідження – оцінка та прогнозування технічного стану прогонової будови мосту з системою пост-напруження, вивчення її просторової роботи та ефективності застосованих конструктивних рішень. Для прикладу проаналізовано напружено-деформований стан конструкцій прогонової будови мосту через р. Десна на автомобільній дорозі загального користування державного значення М-01 Київ – Чернігів – Нові Яриловичі (напрямок – м. Гомель), південний під'їзд до м. Чернігова, км 11+414. **Методи дослідження.** Дослідження параметрів просторової роботи та напружено-деформованого стану прогонової будови включало аналітичний розрахунок, натурні вимірювання та аналіз абсолютних деформацій (прогинів) балок, а також напружень у балках під дією статичного навантаження за відповідними схемами завантаження. **Результати дослідження.** Отримані результати натурних досліджень порівнювалися з результатами розрахункової моделі прогонової будови та показниками, передбаченими нормативними документами. За результатами досліджень визначено значення конструктивного коефіцієнта k , який знаходиться в межах 0,82 ... 0,95 та не перевищує 1,0. Значення виміряних приведених до нормативного значення прогинів значно менші допустимих $1/400 l_p$ згідно з нормами, а значення напружень, що виникають в балці в надпорному перерізі над опорою 3, приведені до нормативних значень, також значно менші допустимих згідно з нормативними документами. **Висновки.** Зроблено висновки щодо актуальності застосування передових конструктивних рішень та сучасних ремонтних матеріалів для будівництва нових та ремонтів пошкоджених мостів. В результаті досліджень нерозрізної залізобетонної монолітної попередньо напруженої прогонової будови мосту з застосуванням системи пост-напруження були встановлені параметри її просторової роботи як в поперечному, так і в поздовжньому напрямках, а також напружено-деформованого стану конструкцій. Результати дослідження прогонової будови ще раз підтвердили ефективність застосування системи пост-напруження в мостобудуванні.

Ключові слова: міст, прогонова будова, випробування, деформативність, тріщиностійкість, напруження, технічний стан, пост-напружені системи.

Sergii Stoianovych

*Ph.D., Associate Professor, Acting Head of the Department of Architectural Construction
National Academy of Fine Arts and Architecture
sergii.stoianovych@naoma.edu.ua*

Roman Poliuga

*Ph.D., Senior Researcher, Associate Professor of the Department of Architectural Construction
National Academy of Fine Arts and Architecture
roman.poliuga@naoma.edu.ua*

RESEARCH OF A REINFORCED CONCRETE PRE-STRESSED BRIDGE STRUCTURE USING A POST-TENSION SYSTEM

Abstract. The purpose of the research is to assess and forecast the technical condition of the bridge superstructure with the post-tension system, to research its spatial operation and the effectiveness of the applied constructive solutions. The study analyzes the example of the stress-strain state of the constructions of the span structure of

the bridge over the Desna River on the M-01 highway of public use of state importance Kyiv – Chernihiv – Novi Yarylovichi (on the city of Gomel), southern entrance to the city of Chernihiv, km 11+414. **The research methods.** The research of parameters of spatial work and the stress-deformed state of the span structure included analytical calculation, field measurement and analysis of absolute deformations (deflections) of beams, stresses in beams under the action of static load according to the appropriate loading schemes. **The research results.** The obtained results of field research were compared with the results of the calculation model of the span structure and the corresponding indicators of regulatory documents. Based on the results of the research, the value of the design factor k was determined, which is within 0.82 ... 0.95 and does not exceed 1.0. The values of the measured deflections adjusted to the normative value are much smaller than the permissible $1/400 l_p$ according to the standards, the values of the stresses occurring in the beam in the support section above the support 3 are adjusted to the normative values and are also much smaller than the permissible according to the normative documents. **The conclusions.** Conclusions were made regarding the relevance of the use of advanced design solutions and modern repair materials in the construction of new and repair of damaged bridges. As a result of the studies of the continuous reinforced concrete monolithic pre-stressed span structure of the bridge using the post-tension system, the parameters of its spatial operation, both in the transverse and longitudinal directions, and the stress-strain state of the constructions were established. The results of the research of the span structure once again proved the effectiveness of the post-tension system in bridge construction.

Key words: bridge, span, tests, deformability, crack resistance, tension, technical condition, post-tension systems.

Постановка проблеми. Сьогодні в Україні налічується дуже велика кількість мостів, конструкції яких постраждали під час військових дій або мають дефекти, що виникли в процесі експлуатації цих споруд. Всі вони потребують відновлення або будівництва нових, залежно від наявних пошкоджень їхніх конструкцій.

Основні дефекти та пошкодження в несних конструкціях мостів, викликані військовими факторами, які впливають на їх несну здатність і довговічність, включають часткове або повне руйнування несних конструкцій, появу тріщин та значних деформацій. Додатково, дефекти, що виникають в процесі експлуатації, також впливають на несну здатність і довговічність конструкцій. Це включає значну корозію арматури, яка зменшує її площу поперечного перерізу в залізобетонних елементах; значну корозію металевих конструкцій; силові тріщини та тріщини корозійного характеру в елементах конструкцій та інші. Крім наявних пошкоджень та дефектів, зростання маси транспортних засобів на дорогах вимагає підвищення рівня експлуатаційної надійності та довговічності транспортних споруд, оскільки багато з них побудовані понад 50 років тому і не витримують сучасні навантаження.

Актуальність дослідження. Для зведення нових або для ремонту існуючих мостів необхідно застосовувати високоякісні матеріали та надійні конструкції з метою покращення експлуатаційних характеристик.

Згідно з вимогами нормативних документів [1; 2], застосування нових конструкцій та ремонтних матеріалів з можливою зміною рівня навантажень потребує перевірки ефективності проведених робіт шляхом обстежень та випробувань.

Це включає дослідження просторової роботи конструкцій, перевірку відповідності елементів конструкцій вимогам нормативних документів, встановлення можливості безпечного пропуску транспортних засобів і режиму їх руху. В майбутньому це дозволить розробити нові та вдосконалити існуючі рекомендації з ремонту дефектів і пошкоджень, покращити конструктивні рішення та підвищити надійність споруд.

Метою дослідження є оцінювання та прогнозування технічного стану прогонової будови мосту з системою пост-напруження, вивчення її просторової роботи та ефективності застосованих конструктивних рішень на прикладі дослідження напружено-деформованого стану конструкцій прогонової будови мосту через р. Десна на автомобільній дорозі загального користування державного значення М-01 Київ – Чернігів – Нові Яриловичі (на м. Гомель), південний під'їзд до м. Чернігова, км 11+414.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Об'єктом досліджень є монолітна нерозрізна балкова прогонова будова мосту з попередньо напруженого залізобетону. Конструктивною особливістю даної прогонової будови є застосування пост-напруженої системи, коли натяг попередньо-напруженої арматури виконується на бетон. Застосування таких систем набуває популярності в Україні, про що свідчать результати останніх досліджень [4; 5]. Автори виділяють основні переваги таких конструктивних систем у порівнянні зі збірним попередньо напруженим залізобетоном та можливістю їхньої конкуренції з металевими прогоновими будовами при перекритті великих прогонів. Зокрема, йдеться про збільшення довжини прогонів порівняно з існуючими конструктивними рішеннями та зменшенням

витрат матеріалів на їхнє облаштування. В роботах також наведено результати досліджень напружено-деформованого стану відповідних прогонових будов та особливості їхньої роботи.

Оскільки такі конструкції тільки нещодавно почали застосовуватися при будівництві мостів в Україні, то напрацювань є небагато. Автори в своїх дослідженнях [4; 5] зазначають, що сьогодні необхідно додатково вивчити роботу таких систем і це дасть змогу покращити їх конструктивні характеристики та ефективність.

На основі проведених досліджень в Україні були розроблені перші нормативні документи з проектування монолітних попередньо-напружених мостів з напруженням на бетон (пост-напружені системи) [6].

Виклад основного матеріалу. Міст через р. Десна був пошкоджений внаслідок військових дій, тому, перед розробкою проектних рішень й виконанням робіт з відновлення, були проведені обстеження несних конструкцій для прийняття остаточного рішення щодо ремонту. Було виявлено, що деякі прогонові будови та опори повністю зруйновані, частина конструкцій зазнали пошкоджень у вигляді проломів, також варто зазначити про втрати суцільності бетону, роздроблення, розломи, тріщини, виривання крупних частин тіла бетону, втрати зчеплення з бетоном робочої попередньо напруженої арматури балок та отвори в металевих балках від уламків бомб та снарядів. Також конструкції отримали значний динамічний вплив у горизонтальному і вертикальному напрямках, що проявилось у вигляді зміщень прогонових будов від їх початкового проектного положення.

Окрім пошкоджень конструкцій внаслідок військових дій, виявлено дефекти, що виникли під час експлуатації споруди, а саме: сліди замокання, руйнування захисного шару з оголенням та корозією арматури залізобетонних елементів, тріщини в конструкціях тощо (іл. 1).



Іл. 1. Загальний вигляд споруди до відновлення: пошкодження та дефекти. 2022.
[Світлина С. Стояновича]

Обстеження допомогло визначити ступінь і характер ушкоджень елементів мосту та оцінити його технічний стан [3]. Було надано рекомендації щодо можливості та доцільності ремонту для подальшої експлуатації споруди. Зокрема, чи варто відновлювати зруйновані та пошкоджені елементи конструкції як внаслідок військових дій, так і через тривалу експлуатацію, або ж доцільніше розглянути будівництво нового мосту. Враховуючи ступінь пошкоджень несучих конструкцій, вирішено проектувати нову споруду поруч зі старою.

Після завершення будівництва споруди виникла необхідність провести дослідження просторової роботи конструкцій прогонової будови в осях 1–5 для оцінки ефективності застосованих нових конструктивних рішень та матеріалів (іл. 2).



Іл. 2. Загальний вигляд конструкції досліджуваної прогонової будови мосту на стадії будівництва. 2024.
[Світлина Р. Полюги]

Досліджувана прогонова будова в поперечному напрямку влаштована з двох балок суцільного перерізу, встановлених з кроком 5,65 м та об'єднаних між собою плитою проїзної частини. Балки армовані попередньо напруженими пучками з натягом на бетон (технологія «пост-напруження»). По довжині прогонової будови балки змінної висоти. Прогонова будова за статичною схемою – балочна нерозрізна, влаштована з чотирьох прольотів за схемою 33м+39м+39м+33м. Розрахункові тимчасові навантаження на споруду – А–15, НК 100 [7].

Під час проведення випробувань прогонової будови використали в якості навантаження чотири вантажні автомобілі масою 38 т. Прольоти прогонової будови завантажувалися за відповідними схемами (іл. 3): в поперечному напрямку автомобілі розміщували з максимальним їх наближенням до лівого краю проїзної частини,



Іл. 3. Приклад завантаження прогонової будови за схемою 2. 2024. [Світлина Р. Полюги]

в поздовжньому – в місцях для максимального завантаження середини прогонів та надопорних перерізів. Було реалізовано дві схеми завантажень прогонової будови: перша схема – завантаження середини прольоту 1–2 (максимальний момент в балках в середині прольоту); друга схема – завантаження в прольотах 2–3 та 3–4 (максимальний момент в балках над опорою).

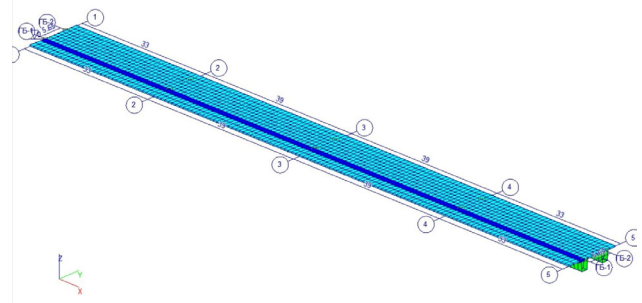
Дослідження параметрів просторової роботи та напружено-деформованого стану прогонової будови включало вимірювання та аналіз абсолютних деформацій (прогинів) балок, напружень в балках під дією статичного навантаження (іл. 4).



Іл. 4. Загальний вигляд розміщення механічного мікроіндикатора на балці прогонової будови. 2024. [Світлина С. Стояновича]

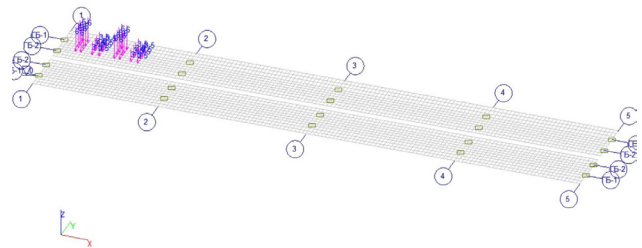
Отримані результати натурних досліджень порівнювалися з результатами розрахункової моделі прогонової будови виконаної в ПК SCAD Office. Геометричні розміри основних елементів прогонової будови та їх перерізи прийняті

в розрахунковій схемі за результатами натурних вимірювань. Моделювання розрахункових схем прогонової будови виконувалися за допомогою стержневих балочних елементів та елементів плитного типу (іл. 5).



Іл. 5. Загальний вигляд скінченно-елементної моделі прогонової будови. 2024 [Світлина С. Стояновича]

Для визначення режиму просторової роботи прогонової будови від дії тимчасового навантаження був виконаний розрахунок її скінченно-елементної моделі на відповідні схеми розміщення навантажень, що відповідали аналогічним натурним випробувальним схемам (іл. 6).



Іл. 6. Приклад скінченно-елементної моделі на натурне випробувальне навантаження за схемою 1. 2024. [Світлина Р. Полюги]

Були визначені розрахункові деформації (переміщення) балок прогонової будови та напружень в балках у відповідних перерізах.

В таблицях 1 та 2 наведені порівняння переміщень та напружень в перерізах балок, що отримані при розрахунку скінченно-елементної моделі та за результатами експериментальних випробувань, де основним критерієм для порівняння значень розрахункових та експериментальних прогинів (напружень) є значення конструктивного коефіцієнта k , що визначається як відношення значення виміряного прогину (напруження) до аналітичного значення, та має знаходитися в межах 0,7 ... 1,0.

Відповідно до даних таблиць 1 та 2 значення конструктивного коефіцієнта k при максимальних значеннях прогинів (напружень) для найбільш

завантажених прольотів прогонової будови в загальному знаходяться в межах 0,82 ... 0,95, що не перевищують одиницю. Значення коефіцієнта k для інших прольотів – менш завантажених, менші від 0,7 або перевищують 1,0, можуть вказувати про наявність в елементах **резервів несної** здатності, а також це можна пояснити неможливістю врахувати у розрахунковій моделі усіх особливостей роботи прогонової будови в реальних умовах її експлуатації, умов проведення випробувань.

Оскільки величина випробувального навантаження не перевищувала нормативних проєктних навантажень А-15, НК100, відповідно до яких виконують розрахунки на стадії проєктних робіт, отримані експериментальні значення прогинів та деформацій були приведені до відповідних проєктних значень і виконані порівняння. Приведені до нормативного значення експериментальні максимальні прогини та напруження наведені в таблицях 3 та 4 відповідно.

Таблиця 1

**Порівняння величини вимірних максимальних прогинів f_{exp}
та максимальних аналітичних прогинів f_{calc}**

Схема (Підсхема)	Прогин	Показ- ники	Показники прогинів балок							
			Проліт 1-2 (Балка 2)	Проліт 2-3 (Балка 2)	Проліт 3-4 (Балка 2)	Проліт 4-5 (Балка 2)	Проліт 1-2 (Балка 1)	Проліт 2-3 (Балка 1)	Проліт 3-4 (Балка 1)	Проліт 4-5 (Балка 1)
Завантаження прогону в осях 1-2										
2	1-2	f_{exp} , мм	-2,1	1,0	-0,3	0,1	-3,2	1,04	-0,2	0,1
		f_{calc} , мм	-2,66	1,07	-0,29	0,07	-3,30	1,10	-0,29	0,07
		k	0,79	0,93	1,03	1,43	0,97	0,95	0,69	1,43
Завантаження прогонів в осях 2-4										
3	2-4	f_{exp} , мм	0,4	-1,3	-0,9	0,2	0,51	-1,64	-1,1	0,2
		f_{calc} , мм	0,54	-1,44	-1,01	0,29	0,58	-1,79	-1,16	0,3
		k	0,74	0,9	0,89	0,69	0,87	0,92	0,95	0,67

Таблиця 2

**Порівняння величини вимірних максимальних напружень σ_{exp}
та максимальних аналітичних напружень σ_{calc} в надпорному перерізі балки Б1 над опорою 3**

Схема	Прогонова будова	Показники	Показники напружень (верхня грань балки Б1)	Показники напружень (нижня грань балки Б1)
3	Переріз над опорою 3	σ_{exp} , МПа	0,32	-1,48
		σ_{calc} , МПа	0,74	-1,79
		k	0,43	0,82

Таблиця 3

**Значення максимальних експериментальних прогинів прогонових будов
приведені до нормативного навантаження**

Схема	Коефіцієнт приведення, K_p	Максимальні вимірні прогини f_{exp} , мм	Вимірні приведені прогини $f_{exp,l} = f_{exp}/K_p$, мм	$f_{exp,l}/l_p$
<i>Завантаження прогону в осях 1-2</i>				
2	Середина 1-2	0,839	3,2	3,81
<i>Завантаження прогонів в осях 2-4</i>				
3	Середина 2-3	0,687	-1,64	-2,39
				1/16318

Примітка: l_p – значення розрахункової довжини прогону.

Таблиця 4

**Значення максимальних експериментальних напружень в надпорному перерізі балки Б1
над опорою 3 прогонової будови, приведені до нормативного навантаження**

Схема	Балка	Коефіцієнт приведення, K_p	Максимальні вимірні напруження σ_{exp} , МПа	Вимірні приведені напруження $\sigma_{exp,l} = \sigma_{exp}/K_p$, МПа	Граничне значення, МПа
3	Переріз над опорою 3	Б1 (верхня грань)	0,687	0,32	0,46
3	Переріз над опорою 3	Б1 (нижня грань)	0,687	1,48	2,15
					16,7

Як видно з таблиці 3, значення вимірних приведених до нормативного значення прогинів значно менші допустимих $1/400 l_p$ згідно норм [8; 9]. Відповідно до таблиці 4 значення напружень, що виникають в балці в надпорному перерізі над опорою 3 приведені до нормативних значень також значно менші допустимих згідно нормативних документів [8; 9].

Висновки. Сьогодні будівництво нових та ремонтування пошкоджених мостів потребує застосування передових конструктивних рішень та сучасних ремонтних матеріалів.

Застосування пост-напружених систем при проектуванні залізобетонних монолітних попередньо напружених прогонових будов заслуговує на значну увагу, адже, враховуючи усі переваги традиційних технологій, отримуємо стійкіші до тріщиноутворення конструкції, завдяки чому підвищується їхня довговічність. Також

збільшуються довжини прольотів прогонових будов, що дає можливість конкурувати з металевими конструкціями, та зменшується товщина прогонової будови, а це зниження її ваги, що позитивно впливає на опори та фундаменти споруди.

В результаті досліджень нерозрізної залізобетонної монолітної та попередньо напруженої прогонової будови мосту з застосуванням пост-напруження були встановлені параметри її просторової роботи як в поперечному, так і в поздовжньому напрямках, напружено-деформованого стану конструкцій. Результати натурних досліджень конструкцій прогонової будови та аналітичні результати, отримані розрахунками, мають від 82 до 94 % збіжності. Також основні параметри, що були отримані в результаті випробувань конструкцій прогонової будови – прогини, напруження, відповідають діючим нормам щодо проектування мостів.

Список використаних джерел

1. ДСТУ 9123:2021. Настанова з обстеження та випробування мостів і труб. [Чинний від 2022-07-01]. Вид. офіц. Київ : ДП «УкрНДНЦ», 2021. 40 с.
2. ДБН В.2.3-6-2009. Споруди транспорту. Мости та труби. Обстеження і випробування. На заміну ДБН В.2.3-6-2002. [Чинні від 2010-03-01]. Вид. офіц. Київ : Мінрегіонбуд України, 2009. 49 с.
3. ДСТУ 9181:2022. Споруди транспорту. Настанова з оцінювання і прогнозування технічного стану автодорожніх мостів. На заміну ДСТУ-Н Б В.2.3-23:2012. [Чинний від 2023-01-01]. Вид. офіц. Київ : ДП «УкрНДНЦ», 2022. 32 с.
4. Коваль П. М., Сташук П. М., Ковальчик Я. І. Робота залізобетонного монолітного попередньо напруженого нерозрізного моста під навантаженням. *Ресурсоекономічні матеріали, конструкції, будівлі та споруди* : зб. наук. пр. 2011. № 22. С. 658–665.
5. Стоянович С.В., Полюга Р.І. Дослідження напружено-деформованого стану залізобетонної монолітної попередньо напруженої прогонової будови шляхопроводу. *Дороги і мости* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 28. С. 221–233. <https://doi.org/10.36100/dorogimosti2023.28.221>.
6. Р В.3.2-03450778-832:2013. Рекомендації з проектування монолітних попередньо-напружених мостів з напруженням на бетон (пост-напружені системи). [Чинний від 2013-12-26]. Вид. офіц. Київ : Укравтодор, 2013. 73 с.
7. ДБН В.1.2-15:2009. Споруди транспорту. Навантаження та впливи. Мости та труби. На заміну ДБН В.2.3-14:2006 (глава 2 та додатки Л, Д, Ж, П, К, Р, С). [Чинні від 2010-03-01]. Вид. офіц. Київ : Мінрегіонбуд України, 2009. 84 с.
8. ДБН В.2.3-22:2009. Споруди транспорту. Мости та труби. Правила проектування. [Чинні від 2010-03-01]. Вид. офіц. Київ : Мінрегіонбуд України, 2009. 73 с.
9. ДБН В.2.3-14:2006. Споруди транспорту. Мости та труби. Правила проектування. [Чинні від 2007-02-01]. Вид. офіц. Київ : Міністерство будівництва, архітектури та житлово-комунального господарства, 2006. 359 с.

References

1. DSTU 9123:2021. *Nastanova z obstezhennia ta vyprobuvannia mostiv i trub* [Guideline on examination and testing of bridges and pipes]. (2021). [Vydannia ofitsiine]. DP «UkrNDNTs» [in Ukrainian].
2. DBN B.2.3-6-2009. *Sporudy transportu. Mosty ta truby. Obstezhennia i vyprobuvannia* [Transport buildings. Bridges and pipes. Examinations and tests]. (2009). [Vydannia ofitsiine]. Minrehionbud Ukrainy [in Ukrainian].
3. DSTU 9181:2022. *Sporudy transportu. Nastanova z otsiniuvannia i prohnozuvannia tekhnichnoho stanu avtodorozhnikh mostiv* [Transport buildings. Instructions for assessing and forecasting the technical condition of road bridges]. (2022). DP «UkrNDNTs» [in Ukrainian].
4. Koval, P. M., Stashuk, P. M., & Kovalchuk, Ya. I. (2011). *Robota zalizobetonnoho monolitnoho poperedno napruzhenooho nerozriznoho mosta pid navantazhenniam* [Operation of a reinforced concrete monolithic prestressed continuous bridge under load]. *Resursoekonomni materialy, konstruktii, budivli ta sporudy : zbirnyk naukovykh prats* [Resource-saving materials, constructions, buildings and structures], (22), 658–665 [in Ukrainian].

5. Stoianovych, S.V., & Poliuha, R.I. (2023). Doslidzhennia napruzhenno-deformovanoho stanu zalizobetonnoi monolitnoi poperedno napruzhenoi prohonovoi budovy shliakhoprovodu [Study of the stressed and deformed state of the reinforced concrete monolithic prestressed span structure of the overpass]. *Dorohy i mosty : zbirnyk naukovykh prats* [Roads and bridges: collection of scientific papers], (28), 221–233. <https://doi.org/10.36100/dorogimosti2023.28.221> [in Ukrainian].
6. R V.3.2-03450778-832:2013. Rekomendatsii z proektuvannia monolitnykh poperedno-napruzhenykh mostiv z napruzhenniam na beton (post-napruzheni systemy) [Recommendations for the design of monolithic pre-stressed bridges with stress on concrete (post tensioned systems)]. (2013). [Vydannia ofitsiine]. Ukravtodor [in Ukrainian].
7. DBN B.1.2-15:2009. Sporudy transportu. Navantazhennia ta vplyvy. Mosty ta truby [Bridges and pipes. Loads and influences]. (2009). [Vydannia ofitsiine]. Minrehionbud Ukrainy [in Ukrainian].
8. DBN B.2.3-22:2009. Sporudy transportu. Mosty ta truby. Pravyla proektuvannia [Transport structures. Bridges and pipes. Design rules]. (2009). [Vydannia ofitsiine]. Minrehionbud Ukrainy [in Ukrainian].
9. DBN B.2.3-14:2006. Sporudy transportu. Mosty ta truby. Pravyla proektuvannia [Transport structures. Bridges and pipes. Design rules]. (2006). [Vydannia ofitsiine]. Ministerstvo budivnytstva, arkhitektury ta zhytlovo-komunalnoho hospodarstva [in Ukrainian].
9. DBN B.2.3-14:2006 Sporudy transportu. Mosty ta truby. Pravyla proektuvannia [Transport structures. Bridges and pipes. Design rules]. [in Ukrainian].

Подано до редакції 9.09.2024



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-2-6>

УДК 792.05

ORCID ID: 0000-0002-4546-7590

ORCID ID: 0009-0006-1500-513X

Олена Кашшай

*кандидатка мистецтвознавства,
старша викладачка кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
olena.kashshay@naoma.edu.ua*

Дмитро Антонюк

*кандидат архітектури, доцент
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
dmitry.antoniyuk@naoma.edu.ua*

Валерія Данилюк

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

УНІВЕРСАЛЬНИЙ ЗАЛ У ТЕАТРІ ТА ЙОГО СУЧАСНА ТРАНСФОРМАЦІЯ

Анотація. У статті розглянуто проблеми, пов'язані з обмеженнями архітектурних параметрів театральних будівель, які ускладнюють проведення подій різних жанрів і форматів. На тлі стрімкого розвитку сучасної сценографії, яка включає інтерактивні елементи та мультимедійні ефекти, постає необхідність створення універсальних театральних залів, здатних адаптуватися до сучасних вимог. Перспектива трансформації таких універсальних залів у театрах є актуальною та має значний потенціал у сучасному театральному світі.

Мета статті. Визначення інноваційних підходів до трансформації театральних залів у напрямі універсалізації спрямоване на створення адаптивних просторів, здатних задовольняти різноманітні мистецькі та соціокультурні потреби, а також підходити для різножанрових вистав. У статті досліджено різні інноваційні підходи до трансформації театральних залів, зокрема використання рухомих сидінь, змінних сценічних платформ та вдосконалених систем звукозапису та освітлення. Ці технічні рішення дозволяють створювати адаптивні простори, які можуть задовольняти різноманітні потреби та вимоги сучасних театральних подій.

Методи дослідження. Використовувався метод аналізу для виявлення ключових аспектів трансформації театральних залів та метод порівняння, який застосовувався для верифікації із загальноприйнятими стандартами та інноваціями. У статті проведено аналіз театральних залів України та розглянуто закордонний досвід, зокрема на прикладі американських проєктів універсальних трансформованих театральних залів, розроблених архітектурною фірмою REX. Розвиток і трансформація театральних залів у векторі універсалізації є ключовим елементом для створення інноваційних просторів, що розширюють можливості проведення різноманітних вистав і забезпечують безперервність театральних подій. Такий підхід дозволяє театрам адаптуватися до викликів сучасного театального мистецтва та відповідати потребам аудиторії.

Результати дослідження та висновки. Дослідження виявило, що інноваційні підходи до трансформації універсальних театральних залів мають великий потенціал у вирішенні проблем, пов'язаних з обмеженнями архітектурних параметрів та потребами сучасних вистав. Використання широкого спектру технічних рішень, таких, як рухомі сидіння, змінні сценічні платформи та вдосконалені системи звукозапису та освітлення, сприяє створенню адаптивних просторів, що відповідають різним потребам та вимогам різноманітних театральних вистав. Ці інновації відкривають широкі можливості для розширення сценічного простору театральних будівель та сприяють реалізації нового культурно-мистецького досвіду. Отже, розвиток та трансформація універсальних театральних залів є ключовим елементом для створення новаторських просторів, що сприяють розширенню можливостей у проведенні різноманітних вистав та забезпечують неперевершений театральний досвід.

Ключові слова: сучасний театр, трансформація, універсальний театральний зал, адаптивні простори, інтерактивність, мультимедійні ефекти, світлове та звукове обладнання, сценічна механіка, мистецтво, гнучкість.

Olena Kashshay

PhD in Art Studies

Senior Lecturer, 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

Dmytro Antoniuk

Candidate of Architecture, Associate Professor

National Academy of Fine Arts and Architecture

dmitry.antonyuk@naoma.edu.ua

Valeriia Danyliuk

First-year Student of the Master's Program

National Academy of Fine Arts and Architecture

lera.daniluyk@naoma.edu.ua

TRANSFORMATION OF UNIVERSAL HALLS IN THEATERS: INNOVATIVE APPROACHES TO SPACE ADAPTATION

Abstract. The article addresses the challenges associated with architectural constraints in theatrical buildings, which complicate the staging of performances of various genres and formats. Against the backdrop of the rapid development of contemporary productions, incorporating elements of interactivity and multimedia effects, there arises a need for creating universal theatrical venues capable of adapting to diverse requirements. The transformation of universal halls is deemed relevant and holds significant potential in the modern theatrical world. **The article** highlights innovative approaches to the transformation of theatrical venues, including the use of movable seating, variable stage platforms, and enhanced sound and lighting systems. These technical solutions enable the creation of adaptive spaces capable of meeting various needs and demands of contemporary productions. Additionally, the article conducts an analysis of theatrical spaces in Ukraine, focusing on examples of American projects of transformed universal theatrical halls developed by the architectural firm REX, showcasing the capabilities of these innovative approaches. **In conclusion**, it emphasizes that the development and transformation of universal theatrical halls are key elements in creating innovative spaces that expand the possibilities for staging diverse productions and provide an unparalleled theatrical experience. Such an approach allows theaters to adapt to changes in audience needs and the challenges facing contemporary art. **Article objective.** Determining innovative approaches to transforming universal theater halls into adaptive spaces capable of meeting various needs and genres of performances. **Research methodology.** The research methodology involved studying literary sources, scientific publications, and information about theater hall projects that have been transformed to adapt to different types of performances. Additionally, analysis and comparison methods were used to identify key aspects of transforming theater halls with commonly accepted standards and innovations. Data collection utilized a wide range of sources, including scientific articles, websites of architectural firms specializing in theater design. **Research findings and conclusions.** The research has shown that innovative approaches to transforming universal theater halls have great potential in addressing issues related to architectural constraints and the needs of contemporary performances. Utilizing a wide range of technical solutions, such as movable seating, variable stage platforms, and advanced sound and lighting systems, facilitates the creation of adaptive spaces that cater to various needs and requirements of diverse theatrical performances. These innovations offer broad possibilities for expanding the cultural space and enhancing the quality of the theatrical experience. Therefore, the development and transformation of universal theater halls are crucial elements in creating innovative spaces that expand the possibilities for hosting diverse performances and ensure an unparalleled theatrical experience.

Key words: contemporary theater, transformation, universal theatrical hall, adaptive spaces, interactivity, multimedia effects, lighting and sound equipment, stage mechanics, art, flexibility.

Постановка проблеми. Театральні будівлі часто мають обмежені архітектурні параметри, які часом створюють труднощі для проведення вистав різного жанру та формату. Адже сучасні постановки можуть включати елементи інтерактивності, мультимедійні ефекти, що потребують різних технічних рішень, серед яких світлове та звукове обладнання, сценічна механіка тощо. Це створює потребу в універсалізації залів, які були би здатні реалізовувати різні за масштабом сучасні постановки. Це може бути вирішено шляхом трансформації театального та сценічного простору.

Актуальність. Інноваційні підходи до трансформації залу дозволяють створювати адаптивні простори для різних видів вистав, включаючи драму, музичні спектаклі, балет та експериментальні постановки. Використання новітніх технологій, зокрема проєкційних систем і віртуальної реальності, розширює спектр можливостей для створення неперевершених театральних вистав. Такі підходи роблять театральний досвід більш інтерактивним і видовищним, залучаючи ширшу аудиторію глядачів.

Театр завжди був місцем, де мистецтво оживає, а глядачі занурюються в світ фантазії та

драматургії. Однак, з розвитком сучасного суспільства і зміною потреб та очікувань аудиторії, театри постійно перебувають у пошуку нових способів забезпечення незабутнього театрального досвіду. Однією з найважливіших складових цього пошуку є трансформація універсального залу – простору, де магія театру оживає, і відбувається інтенсивний контакт між акторами та глядачами.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Багато українських та закордонних архітекторів й мистецтвознавців проводили дослідження, які були присвячені необхідності сучасної реконструкції театрів. Зокрема, дослідниці театру К. Юдова-Романова та Ю. Аленіна у своїй статті про модернізацію театального простору актуалізують загальну проблему реконструкції сценічних площ, здебільшого побудованих у XIX – на початку XX ст., які не відповідають вимогам видовищності та інтерактивності сучасних постановок [1, с. 260]. У своєму дослідженні, вивчаючи приклади театральної практики, автори виявили та виокремили характерні ознаки впровадження сучасних технологічних засобів для створення художніх образів на сцені. Цінність цього аналізу полягає в тому, що воно базується на матеріалах вистав Київського академічного драматичного театру на Подолі й висвітлює проблеми застосування технологічних засобів для оформлення вистав на сучасній українській драматичній сцені. Також мистецтвознавець А. Алішер, розглядаючи сценографію як художньо-синкретичне явище, здійснює мистецтвознавчий аналіз еволюції театральних просторів, де кожен елемент визначається загальною формою, окреслюючи специфіку ролі художньої думки у формуванні сценічної дії, що істотно розширює можливості театального синтезу [2, с. 171].

Архітектурний вектор трансформації театального простору розглядають, серед інших, такі науковці, як В. Куцевич та М. Крипчук. Зокрема, у своїй статті, присвяченій прийомам трансформації сучасних театрів, В. Куцевич детально аналізує різноманітні сучасні методи трансформації театального простору: видове розкриття стін зали для глядачів та моделі трансформаційних схем (наприклад, «сцена+амфітеатр», «сцена, оточена амфітеатрами», «амфітеатр, сцена, амфітеатр», «сцена-ринг», «зала без крісел і сцени»). Також вивчаються можливості застосування технологічного устаткування у театральних залах, різноманітні комбінації місць для глядачів на основі трансформації (ручної і напівавтоматичної)

тощо [3]. Натомість М. Крипчук, аналізуючи специфіку творчих пошуків режисерів та архітекторів в площині театральної сценографії XX ст., акцентує увагу на більш широкому розумінні поняття «сценографія» в архітектурі. Він розглядає сценографічну концепцію «залу-трансформера» і доводить, що зал-трансформер є квінтесенцією всіх основних напрямків розвитку сценографії в сучасному театрі [4, с. 461].

Проблеми трансформації театральних та сценічних залів у добу високих технологій також досліджує науковиця О. Камишнікова [5], а перформативну теорію соціальної реальності – М. Карповець [6]. Фактори видовищності, святковості та умовності, які впливають на потреби трансформації театру, досліджує професор О. Степанова [7].

Мета статті. Визначення інноваційних підходів до трансформації театральних залів у напрямку універсалізації для створення адаптивних просторів, які здатні відповідати різним мистецьким, соціокультурним потребам та жанрам вистав.

Методи дослідження. Використовувалися методи аналізу для виявлення ключових аспектів трансформації театральних залів, а також метод порівняння, який застосовувався для верифікації з загальноприйнятими стандартами та інноваціями. Означені методи дослідження допомогли у вивченні літературних джерел, наукових публікацій та інформації з медіа про проекти театральних залів, що були трансформовані для адаптації до різних видів вистав. Для збору даних використовувалися інформаційні джерела з великої кількості ресурсів, включаючи наукові статті та вебсайти архітектурних фірм, що спеціалізуються на проєктуванні театральних приміщень.

Виклад основного матеріалу. Сучасний театр – це світ мистецтва, де поєднуються засоби виразності, технології та інновації [8, с. 4]. Початок трансформації універсальних залів можна відстежити задовго до зростання інтересу до інтерактивного та імерсивного театру. Для вивчення причин, які спонукають сучасних митців активно шукати новаторські шляхи оновлення театального простору, варто звернутися до наукових праць І. Іващенко та В. Стрельчук, присвячених театальному мистецтву в умовах глобалізаційних процесів. У них наводиться приклад постановки одного з провідних німецьких режисерів П. Штайна 1979 року. У співпраці зі сценографом К.-Е. Херрманом він створює «...незвичну та колосальну постановку трагедії «Орестея» – дев'ять

годин безперервної вистави – в прагненні запропонувати глядачу прожити день вистав в контексті діонісійських агонів. П. Штайн змінює відносини між сценою та залом, щоб відновити дискурс на його діахронічних шляхах – використання машинного простору пропонує стимул для дослідження природи театру, його взаємозв'язку з ритуалом та еволюцією трьома шляхами – окремими трагедіями трилогії...» [9, с. 72]. Це дає розуміння сучасної ролі та потреб театру у ХХ ст. та пропагує, за словами Т. Шелепко, «епічний театр», що нині має аналогії з документальним [10, с. 6].

Сьогочасні зміни в театральному просторі можуть стати важливим кроком у подоланні викликів, що постають перед сучасними театрами. Завдяки концепції універсальних залів театральний і сценічний простір стає структурно гнучкішим, здатним адаптуватися для різних видів вистав і взаємодії з глядачами. Такі зали можуть легко трансформуватися для постановок, що потребують різних сценічних налаштувань, змін конфігурації сцени та сидінь. Трансформовані універсальні зали використовують широкий спектр технічних рішень для досягнення своєї гнучкості. Це включає рухомі сидіння, які можуть змінювати своє положення та кут нахилу, змінні сценічні платформи для швидкої зміни конфігурації сцени, а також вдосконалені системи звукового та освітлювального обладнання, що підтримують різноманітні аудіовізуальні потреби вистав. Водночас ця концепція не обмежується лише інтерактивним театром.

На жаль, в Україні мало прикладів сучасних театрів, які використовують трансформацію приміщень для адаптації до різних видів вистав. Один із винятків – Київський академічний драматичний театр на Подолі. Побудований у 2015–2017 рр. архітектором О. Дроздовим (іл. 1), це поки що перший в Україні сучасний театр, спроектований із високими технологіями. У театрі є дві накладні сцени: поворотне коло і конструкція, що може змінювати кут нахилу до 90 градусів. Окрім того, театр оснащений двома спеціальними екранами, шістьма відеопроєкторами, проєкційними екранами та підлогою, що дозволяє працювати без матеріальної декорації [11]. Як повідомляється в медіа, «...спеціальна акустична система забезпечує потужний та абсолютно однаковий звук для кожного місця у залі. Один із найсучасніших у світі звукових пультів дозволяє озвучити два повних симфонічних оркестри. Освітлювальний цех налічує понад 150 приборів різного типу. Театр працює з голографічною плівкою та сіткою. А також



Іл. 1. Театр на Подолі. (Арх. О. Дроздов). 2017. [11]

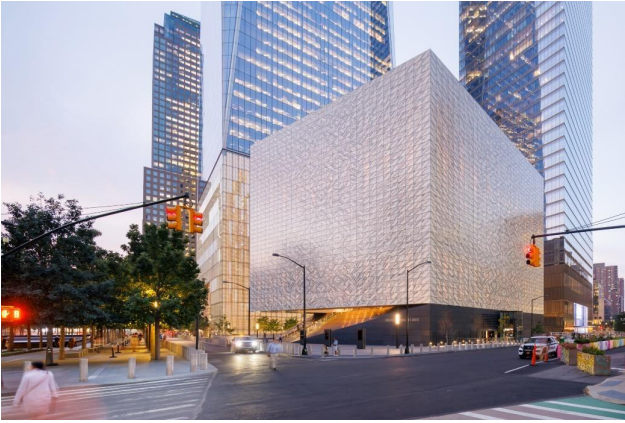
має машини-генератори: диму, туману, вітру, снігу і навіть дощу. 5D ефект забезпечує спеціальна установка з розпилення запахів...» [11].

Як зазначають у своїй статті українські науковиці Юдова-Романова К. та Ю. Аленіна, «...технічне оснащення Театру на Подолі зробило його одним з найсучасніших театрів України...» [1, с. 261]. З допомогою сучасної техніки тут реалізуються сміливі режисерські прийоми та рішення, які посилюють емоційний вплив на глядачів.

Проектуванням трансформуючої архітектури займається одна з провідних архітектурних фірм США – REX, яка, серед іншого, створює універсальні концентрі зали. Наприклад, авторству REX належать наступні сценічні об'єкти:

1. Центр виконавських мистецтв Перельмана у Всесвітньому торговельному центрі у м. Нью-Йорк, США (2017–2023).
2. Центр виконавських мистецтв Ліндемманна при університеті Брауна в м. Провіденс, штат Род-Айленд, США (2017–2023).
3. Театр Ді та Чарльза Вайлі в м. Даллас, штат Техас, США (2009)

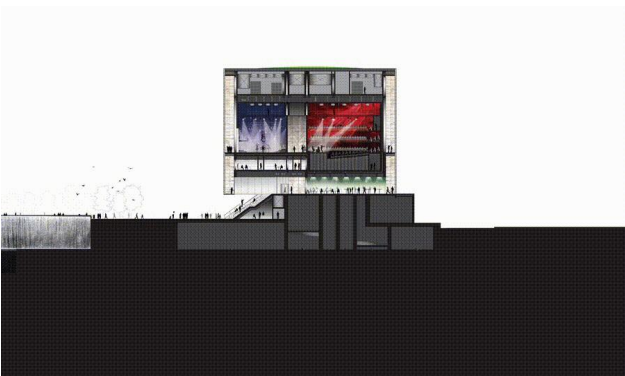
Центр виконавських мистецтв Перельмана у Всесвітньому торговельному центрі у Нью-Йорку, США (іл. 2) є інноваційним сценічним комплексом, що об'єднує у собі низку унікальних можливостей як для митців, так і для глядачів. Зальний простір цієї будівлі може функціонувати як єдиний великий зал з максимальною місткістю 950 осіб. Основною ідеєю цього проєкту є можливість зміни конфігурації та розміщення внутрішніх об'ємів за допомогою трьох рухомих перегородок, що дає можливість створювати різні функціональні зони для різних видів вистав та подій. Переміщення рухомих профілів дозволяє створити з одного простору два або навіть три окремих зали. Ця функція відіграє стратегічно



Іл. 2. Центр виконавських мистецтв Перельмана у Всесвітньому торговому центрі. Нью-Йорк. 2023. [12]

важливу роль у використанні простору та оптимізації його функціональних можливостей. Трансформація стін не обмежується зміною розмірів залу; передбачається можливість трансформації профілів як підлоги, так і стелі.

Окрім можливості поділу загального простору на три великі зали (за допомогою гільйотинних перегородок), існує можливість створити сім додаткових приміщень для виступів, які можуть формувати одинадцять різних конфігурацій, включаючи простір для проведення репетиційних занять. Ці перетворення дають можливість створювати зали, які можуть бути легко адаптовані для різних видів вистав, починаючи від простих експозицій і закінчуючи оперними виставами та симфонічними концертами. Зал може бути обладнаний плоским покриттям для легких театральних вистав або мати спеціальні амфітеатри та партер для більш вишуканих заходів. Таким чином, внутрішні простори залу можуть бути легко адаптовані для задоволення різних потреб та очікувань аудиторії (іл. 3).



Іл. 3. Будівля Центру виконавських мистецтв Перельмана у Всесвітньому торговому центрі. Нью-Йорк. [12]

У своїй статті науковець та архітектор В. Куцевич відзначає: «У сучасному театрі простір зали для глядачів і сцени є одним з важливих інструментів сценографії» [3, с. 244]. Далі він виокремлює та аналізує наступні схеми трансформації залу: «сцена + амфітеатр», «сцена, яка оточена амфітеатрами» («амфітеатр, сцена, амфітеатр», «сцена-ринг»), «зала без крісел і без сцени» [3, с. 244]. Такі схеми знаходять втілення в Центрі Перельмана. Трансформації та адаптації роблять приміщення Центру універсальними та багатофункціональними, здатними задовольнити потреби різних видів мистецтва та культурних подій. Важливим аспектом цього процесу є те, що вони дозволяють створювати унікальні та інноваційні простори, які сприяють розвитку та просуванню сучасної культури й мистецтва. Ключовим елементом цих перетворень є можливість рухати перегородки від зовнішніх стін аудиторії, які можуть служити як транспортні клапани для направлення глядачів до залу або поза ним, а також для блокування доступу всіх, окрім виконавців. Така гнучкість дозволяє створювати різноманітні та інноваційні конфігурації приміщень для виступів та ефективно використовувати простір для різних видів подій і мистецтва. Концепція втілює мету Центру – кинути виклик очікуванням досвіду, забезпечити безпрецедентну гнучкість, сприяти художньому ризику, створювати найбільш технологічно просунуті та цифрові простори для творчих перформансів і залучати місцеву громаду. За словами О. Комишнікової: «...новітні технології у театрі здатні посилювати не лише занурення у твір, пов'язане з творенням потужної ілюзії, а й діалогічну інтерактивність у стосунках твору з реципієнтом...» [5, с. 177].

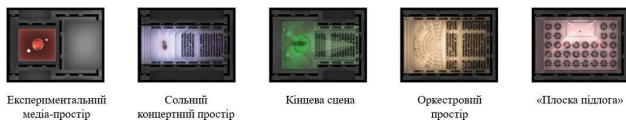
Центр виконавських мистецтв Ліндемманна при університеті Брауна в місті Провіденс, штат Род-Айленд в США (іл. 4) структурно включає в себе головний концертний зал, обладнаний перегородками, що трансформуються. Перегородки дозволяють створити п'ять просторів із різними акустичними та технічними конфігураціями, а також три менші приміщення, призначені для виступів і репетицій. Ця архітектурна структура націлена на те, щоб забезпечити артистів і виконавців інноваційними та функціональними засобами для проведення мистецьких вистав і музичних перформансів, враховуючи різноманітні потреби й жанри.

Окрім того, трансформація внутрішнього простору центру виконавських мистецтв зумовлена різноманітними аспектами, включаючи зміну



Іл. 4. Центр виконавських мистецтв Ліндемманна в університеті Брауна. 2023. [12]

конфігурацій стелі та підлоги, акустичних характеристик і просторового об'єму кожного окремого сегмента. Наявність акустичних перегородок сприяє формуванню активного звукового середовища в кожному з цих сегментів, що дозволяє адаптувати приміщення під конкретні види вистав і виконавських мистецтв. Зокрема, головний концертний зал є центральним приміщенням центру виконавських мистецтв і може бути перетворений у п'ять різних конфігурацій (іл. 5).



Іл. 5. Конфігурації театрального простору у Центрі виконавських мистецтв Ліндемманна. [12]

1. *Експериментальний медіапростір* призначений для сучасних мультимедійних вистав та експериментів. У разі необхідності використання певної конфігурації простору, акустичні перегородки формують специфічну форму, яка створює камерний об'єм. Частина стельових профілів опускається, створюючи індивідуальне акустичне середовище, що ідеально підходить для мультимедійних заходів та експериментальних постановок.

2. *Сольний концертний простір* призначений для індивідуальних виступів. Усі профілі стелі приймають специфічну ламану конфігурацію, а профіль підлоги приймає форму амфітеатру.

3. *Кінцева сцена* розроблена для великих вистав, зокрема й оперних. Для досягнення ідеальних акустичних вимог для цього типу вистав змінюється лише конфігурація профілю підлоги головної сцени: вона стає більш пологою, що сприяє кращому звучанню.

4. *Оркестровий простір* призначено для проведення оркестрових концертів, тому для забезпечення ідеального звучання інструментів акустичні

стіни максимально розширюються, а профілі стелі піднімаються вище та змінюють конфігурацію.

5. *«Пласка підлога»* забезпечує гнучкий простір для різних заходів. Під час використання пласкої підлоги, конфігурація профілів на стелі має двоскатне нахилання, щоб забезпечити рівномірний розподіл звуку у всьому приміщенні та забезпечує необхідні умови для різних видів вистав і подій.

Ці трансформації дозволяють максимально використовувати акустичні можливості приміщення для створення найкращого звучання залежно від специфіки кожного виступу чи події. Про це зазначає О. Комишнікова: «Модифікація театру під впливом технологій дозволяє подивитися на традиційний вид мистецтва під незвичним кутом зору, заново ставлячи питання про його сутність» [5, с. 177].

У статті М. Крипчука про прийоми трансформації в сценографії ХХ ст. відзначається: «... головною особливістю розвитку театру ХХ століття стало створення не лише трансформованої сцени, а й трансформованої глядацької зали. Це рішення було стимулом для появи універсального синтетичного театру...» [4, с. 465]. В цьому контексті варто зазначити, що Центр Ліндемманна впровадив нову та революційну типологію мистецтва, яка передбачає розміщення п'яти різних конфігурацій сценічної аудиторії (і безлічі потенційних допоміжних режимів) в єдиному просторі. Ця інноваційна система забезпечує фізичну та акустичну модуляцію всіх шести поверхонь головного залу, що має форму коробки, за допомогою як автоматизованого, так і ручного обладнання для виступів. Зазначені шість поверхонь включають:

1. *Стіни*. Система включає п'ять порталів для сидіння та периметральне кільце, обладнане висувними акустичними шторами. Це дозволяє змінювати розташування та акустику аудиторії відповідно до вимог різних видів вистав і виконавських мистецтв.

2. *Стеля*. Усього сорок регульованих панелей акустичних відбивачів, сім моторизованих інженерних рейок та три освітлювальні мости комплексно використовуються для керування акустикою та освітленням у залі. Ця інфраструктура гарантує оптимальні умови для вистав та виступів.

Поверхові об'єкти. Для забезпечення рухливості та зміни рівнів підлоги та сидінь, використовуються двоступеневі ліфти, три сидячі вагонні підйомники, а також численні сценічні стояки та сидячі вагони. Ця інфраструктура дозволяє легко

адаптувати приміщення до конкретних потреб та вимог.

Театр Ді та Чарльза Вайлі в Далласі, штат Техас, США (іл. 6) є винятковим об'єктом у світі театального мистецтва завдяки своєму інноваційному підходу до організації простору.

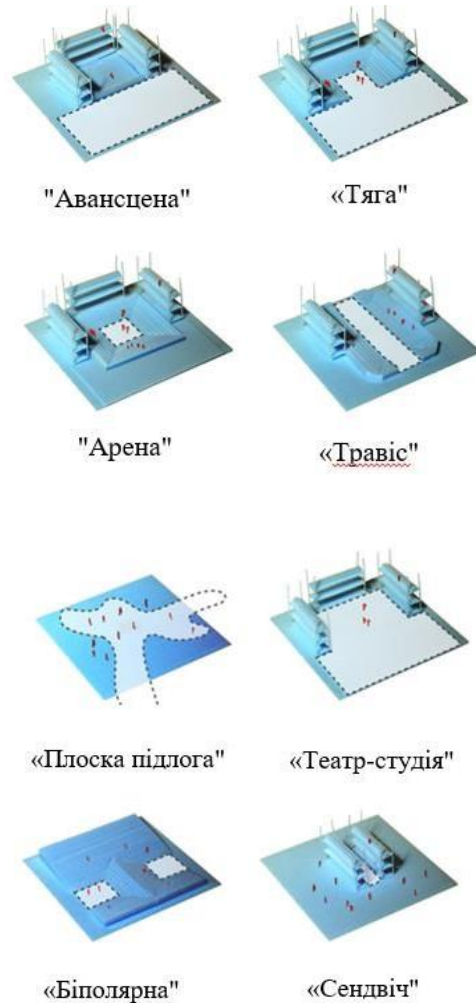


Іл. 6. Розріз театру Ді та Чарльза Вайлі. Даллас. 2009. [12]

Десятирівнева структура вражає своєю нестандартністю та вертикальною організацією, радикально переосмислюючи традиційну форму театального приміщення. Гнучкість об'ємно-просторового вирішення цієї будівлі дозволяє проводити широкий спектр подій, включаючи класичні та експериментальні драматичні вистави, танцювальні виступи та музичні події, привертаючи світових виконавців і танцювальні колективи. Унікальні простори на різних рівнях будівлі створюють різноманітні драматичні зони для проведення спеціальних заходів, що робить цей театральний об'єкт особливо цікавим для наукового дослідження та аналізу. Ця стратегія перетворює будівлю на одну велику «театральну машину», на що звертає увагу В. Куцевич, зазначаючи, «що в ході еволюції театру його сцена перетворилася в складний механізм, до якого входить величезна кількість спеціальних пристосувань, які дозволяють реалізувати задуми сучасних режисерів, архітекторів, художників. При цьому велике значення для новітньої сценографії має театральне технологічне обладнання» [5, с. 246]. М. Крипчук у своїй науковій статті робить висновок: «завдяки можливості втілити ідею пластичного трансформованого сценічного простору сценографія XX століття стала здатною реалізувати найсміливіші режисерські концепції» [4, с. 462].

Трансформація театального простору є унікальним процесом, що відбувається в межах

одного залу. За допомогою системи підйомників об'єм театального залу може набувати восьми різних конфігурацій (іл. 7).



Іл. 7. Конфігурації театального простору театру Ді та Чарльза Вайлі. Даллас. 2009. [12]

1. «Авансцена». Це механізм трансформації театального простору, який поділяє об'єм на дві рівні частини. Він реалізується за допомогою рухів балконів та перетворення частини партеру на сцену. Ця конфігурація спрямована на створення динамічного та інтерактивного середовища для глядачів.

2. «Тяга». У цій варіації трансформації партер розширюється вздовж периметра, створюючи в центрі сцени зону для максимальної взаємодії з глядачами. У центрі партеру з'являється додатковий сценічний простір. Така конфігурація забезпечує можливість безпосередньої участі глядачів у виставі та їхнє глибше занурення в події на сцені.

3. «Арена». У цьому випадку театральний простір формується завдяки розташуванню сцени по центру, а навколо – місця для глядачів. Суть

полягає в замиканні профілів партеру в суцільну структуру «арени».

4. «Травіс». Ця конфігурація передбачає підняття балконів з тильного боку, формуючи подіум з амфітеатром. Цей механізм трансформації спрямований на збільшення видовищності та покращення взаємодії між виконавцями та глядачами.

5. «Пласка підлога». Система театрального простору, де всі структурні елементи залу інтегруються в єдину коробку. Ця варіація дозволяє навіть проводити спортивні події у трансформованому приміщенні.

6. «Театр-студія». У цьому варіанті партер піднімається, і на його місці формується продовження сцени, оточене балконами. Ця конфігурація сприяє взаємодії між артистами та аудиторією, створюючи атмосферу театральної студії.

7. «Біполярна конфігурація». Профілі амфітеатру замикаються у трьох точках, утворюючи дві компактні сцени. Ця конфігурація спрямована на створення біполярної динаміки в театральному просторі, що підкреслює контраст та взаємодію різних сценаріїв.

8. «Сендвіч». Це просторовий та інтерактивний підхід до трансформації театального середовища, де балкони розташовуються всередині залу, створюючи вільний простір і маленький подіум для виступів.

В. Куцевич, проаналізувавши різні архітектурні об'єкти, в яких застосовуються просторові трансформації театральних і сценічних залів, доходить висновку, що «отримана функціональна

гнучкість дає можливість змінювати і варіювати архітектурно-планувальну організацію приміщень комплексу для глядачів та демонстраційного комплексу театрів» [5, с. 246].

Висновки і перспективи використання результатів дослідження. У процесі дослідження трансформації універсальних театральних залів для адаптації до різних видів вистав виявлено, що інноваційні підходи до створення адаптивних просторів у театрах мають значний потенціал подолання обмежень архітектурних параметрів та задоволення потреб сучасних постановок. Трансформація таких залів використовує широкий спектр технічних рішень, зокрема рухомі сидіння, змінні сценічні платформи та вдосконалені системи звукозапису й освітлення, що сприяє створенню адаптивних просторів, здатних відповідати різноманітним потребам та вимогам театральних вистав. Інноваційні підходи до розвитку театральної сфери через впровадження сучасних технологій та концепцій створюють нові перспективи для піднесення та збагачення театального досвіду. Ці інновації відкривають широкий спектр можливостей у створенні театральних постановок, які включають інтерактивні елементи, мультимедійні ефекти та експериментальні формати.

Отже, розвиток і трансформація універсальних театральних залів є ключовими елементами створення новаторських просторів, що розширюють можливості для проведення різноманітних вистав і забезпечують незабутній театральний досвід.

Список використаних джерел

1. Юдова-Романова К., Алєніна Ю. Модернізація театального простору: сучасний вітчизняний мистецтвознавчий контекст. *Народознавчі зошити*. 2019. № 1 (145). С. 259-265. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2019-1/32.pdf> (дата звернення: 03.10.2024).
2. Алішер А. В. Мистецтвознавча динаміка театальної сценографії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 2. С. 170-175.
3. Куцевич В. Прийоми просторової трансформації сучасних театрів. *Архітектура будівель і споруд*. 2023. № 67. С. 241-251. URL: <http://archinform.knuba.edu.ua/article/view/296168/289267> (дата звернення: 23.07.2024).
4. Крипчук М. Прийом трансформації в сценографії XX століття. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»*. 2021. № 8. с. 461-464. URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/grail-of-science/article/view/14862> (дата звернення: 08.04.2024).
5. Камишинова О. Театр у добу високих технологій: трансформація традиційної форми. *Сучасні літературознавчі студії. Постгуманізм та віртуальність: літературні виміри*. 2013. Вип.10. С. 172-178.
6. Карповець М. Перформативна природа соціальної реальності. *Гуманітарний часопис*. Острог: Видавництво НаУ ОА, 2017. № 3-4. С. 50–60. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/162041177.pdf> (дата звернення: 05.06.2024).
7. Степанова О.А. Видовищність, святковість, театральна умовність, їх роль у сценічному мистецтві. *Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів*: матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. 199 с. - с. 79. URL: https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2021/05/Materialy_konferencziyi_2021_scenichne_mystecztvo_vupr.pdf (дата звернення: 03.10.2024).
8. Тулузов І.Г. Мультимедійні засоби в сучасному сценічному мистецтві. *Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня магістр спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»*. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 2020 р. 97 с.

9. Іващенко І.В., Стрельчук В.О. Театральне мистецтво в умовах глобалізаційних процесів. *Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів*: матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. 199 с. - с. 70. URL: https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2021/05/Materialy_konferencziyi_2021_scenichne_mystecztvo_vypr.pdf. (дата звернення: 11.06.2024).
10. Шелепко Т.П. Соціокультурна трансформація українського театру в період російсько-української війни 2014-2022 років. Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня магістра спеціальності 03 «Культурологія». Національний університет «Острозька академія». 2022. 86 с.
11. Театр на Подолі [Сайт]. URL: <https://theatreonpodol.com/theater/> (дата звернення: 11.06.2024).
12. REX - архітектурна та дизайнерська фірма [Сайт]. URL: rex-ny.com .(дата звернення: листопад,2023).

References

1. Yudova-Romanova K., Alenina Y. Modernization of Theater Space: Contemporary Domestic Art History Context. *Narodoznavchi Zoshyty*. 2019. No. 1 (145). pp. 259-265. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2019-1/32.pdf> (accessed: 03.10.2024).
2. Alisher A. V. The Artistic Dynamics of Theater Scenography. *Bulletin of the National Academy of Leadership in Culture and Arts: Scientific Journal*. 2021. No. 2. pp. 170-175.
3. Kutsevych V. Techniques for Spatial Transformation of Modern Theaters. *Architecture of Buildings and Structures*. 2023. No. 67. pp. 241-251. URL: <http://archinform.knuba.edu.ua/article/view/296168/289267> (accessed: 23.07.2024).
4. Krypchuk M. Transformation Techniques in 20th Century Scenography. *International Scientific Journal «Grail of Science»*. 2021. No. 8. pp. 461-464. URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/grail-of-science/article/view/14862> (accessed: 08.04.2024).
5. Kamyshnikova O. Theater in the Era of High Technologies: Transformation of Traditional Form. *Modern Literary Studies. Posthumanism and Virtuality: Literary Dimensions*. 2013. Issue 10. pp. 172-178.
6. Karpovets M. Performative Nature of Social Reality. *Humanitarian Journal*. Ostroh: National University of Ostroh Academy Publishing House, 2017. No. 3-4. pp. 50-60. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/162041177.pdf> (accessed: 05.06.2024).
7. Stepanova O. A. Spectacle, Festivity, Theatrical Convention, Their Role in Stage Art. *Stage Art: Dominant Issues of Artistic and Creative Processes: Materials of the All-Ukrainian Scientific Conference of Research and Teaching Staff, Doctoral Candidates, Postgraduate Students, and Master's Students*. Kyiv: Publishing Center of KNUKіM, 2021. 199 p. - p. 79. URL: https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2021/05/Materialy_konferencziyi_2021_scenichne_mystecztvo_vypr.pdf (accessed: 03.10.2024).
8. Tuluzov I. G. Multimedia Tools in Contemporary Stage Art. Master's Thesis for the Degree of Master of Specialty 026 "Stage Art". National Academy of Leadership in Culture and Arts. 2020. 97 p.
9. Ivashchenko I. V., Strelchuk V. O. Theater Art in the Context of Globalization Processes. *Stage Art: Dominant Issues of Artistic and Creative Processes: Materials of the All-Ukrainian Scientific Conference of Research and Teaching Staff, Doctoral Candidates, Postgraduate Students, and Master's Students*. Kyiv: Publishing Center of KNUKіM, 2021. 199 p. - p. 70. URL: https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2021/05/Materialy_konferencziyi_2021_scenichne_mystecztvo_vypr.pdf (accessed: 11.06.2024).
10. Shelepko T. P. Sociocultural Transformation of Ukrainian Theater During the Russian-Ukrainian War of 2014-2022. Master's Thesis for the Degree of Master of Specialty 03 «Cultural Studies». National University «Ostroh Academy». 2022. 86 p.
11. Theater on Podil [Website]. URL: <https://theatreonpodol.com/theater/> (accessed: 11.06.2024).
12. REX - Architectural and Design Firm [Website]. URL: rex-ny.com (accessed: November, 2023).

Подано до редакції 15.05.2024



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-2-7>

УДК 7.075(4)"16/20"

ORCID ID: 0009-0008-1375-3390

ORCID ID: 0009-0008-8978-7319

Людмила Березницька

кандидатка мистецтвознавства
кафедра теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
ludmila.bereznitsky@naoma.edu.ua

Богдана Абраменко

здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня
кафедра теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
bohdana.abramenko@naoma.edu.ua

ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ АРТРИНКУ В ЄВРОПІ: ФОРМУВАННЯ ІНСТРУМЕНТІВ ТА СТРУКТУР (XVII–XXI СТ.)

Анотація. *Метою даної статті* є дослідження й виокремлення процесів формування класичного масового артринку, що зародився в Голландії¹ у XVII ст., які вплинули на розвиток світового артринку як явища.

Методи дослідження. Основними методами нашого дослідження є історико-хронологічний та компаративний. Історико-хронологічний метод дав змогу викласти послідовний фактичний матеріал, виявити етапи й закономірності розвитку артринку Голландії. Компаративний метод використано для порівняння творчих підходів голландських художників, враховуючи їхню колаборацію та спільні теми в роботах. **Результати.** У дослідженні розглянуто появу у мистецькому світі нових процесів та явищ, таких як артдилери, аукціони та лотереї, які стали посередниками між художниками й покупцями в Голландії XVII століття. З'ясовано, що багато сучасних інструментів артринку виникли саме тут. Комерційні взаємини між творцями та замовниками розвивалися на основі нових інституцій, що згодом стали звичними елементами артструктур. Аналіз досліджень засвідчив, що більшість наукових праць, дотичних до нашої теми, – це західні джерела, робота з якими лягла в основу нашої статті. Скажімо, в іноземних працях, зокрема Е. Ларсена та С. Алперс – глибоко висвітлені економічні й культурні аспекти ринку Нідерландів та його вплив на сучасні структури.

Висновки. У дослідженні проведено комплексний аналіз голландського артринку XVII ст., – увага зосереджена на історичних умовах його формування, статусі митця та зародженні комерційних складових художньої діяльності. З'ясовано, що розвиток ринку відбувався на тлі соціально-економічних змін, зокрема в умовах поширення ідей кальвінізму та розвитком капіталізму. Ринок поділявся на три основні періоди, кожен з яких мав свої особливості та вплив на художню творчість. Під час дослідження нами уточнено термінологію, зокрема поняття «художній ринок», який у XVII ст. ще не був комплексною системою, але містив елементи маркетингу та комерції. Йдеться про аукціони та артдилерів, які сприяли комерціалізації мистецтва. Успішність художників залежала від їхнього соціального статусу та вміння адаптуватися до ринкових умов, що інколи призводило до знецінення творчості. Дослідження показало, що засади художнього ринку Нідерландів стали основою для подальшого розвитку світового артринку.

Ключові слова: артринок, артдилер, Нідерланди (Голландія) XVII ст., попит, пропозиція, купівля, продаж, жанр, живопис, посередництво.

¹ З 1 січня 2020 року Нідерланди офіційно більше не використовують слово Голландія для назви держави.

Lyudmila Bereznytska

PhD in Art Studies

Department of Art Theory and History

National Academy of Fine Arts

and Architecture

ludmila.bereznitsky@naoma.edu.ua

Bohdana Abramenko

Recipient of Higher Education of the Second (Master's) Level

Department of Art Theory and History

National Academy of Fine Arts

and Architecture

bohdana.abramenko@naoma.edu.ua

SOCIO-CULTURAL AND ECONOMIC PREREQUISITES FOR THE EMERGENCE OF THE EUROPEAN ART MARKET IN THE 17TH CENTURY: THE FORMATION OF MODERN TOOLS AND ART STRUCTURES

Abstract. *The purpose of this article is* to research and highlight the processes of the formation of the classic mass art market, which originated in Holland in the 17th century, which influenced the development of the world art market as a phenomenon. **Research methods.** The main methods of our research are historical-chronological and comparative. The historical-chronological method made it possible to lay out consistent factual material, to reveal the stages and regularities of the development of the art industry in Holland. The comparative method was used to compare the creative approaches of Dutch artists, taking into account their collaboration and common themes in the works. **The results.** The study examines the emergence of new processes and phenomena in the art world, such as art dealers, auctions, and lotteries, which became mediators between artists and buyers in 17th-century Holland. It turned out that many modern tools of the art market originated here. Commercial relations between creators and customers developed on the basis of new institutions, which later became familiar elements of art structures. The research analysis showed that the majority of scientific works on this topic come from Western sources, the work with which laid the foundation for this article. For example, in foreign works, in particular E. Larsen and S. Alpers, the economic and cultural aspects of the Dutch market and its influence on modern structures are deeply covered. **Conclusions.** The study carried out a comprehensive analysis of the Dutch art market of the 17th century, focusing on the historical conditions of its formation, the status of the artist, and the emergence of commercial components of artistic activity. It was found that the development of the market took place against the background of socio-economic changes, in particular, in the conditions of the spread of the ideas of Calvinism and the development of capitalism. The market was divided into three main periods, each of which had its own characteristics and influence on artistic creativity. During the research, we clarified the terminology, in particular the concept of "art market", which in the 17th century was not yet a comprehensive system, but contained elements of marketing and commerce. It is about auctions and art dealers that contributed to the commercialization of art. The success of artists depended on their social status and ability to adapt to market conditions, which sometimes led to the devaluation of creativity. The study showed that the foundations of the art market in the Netherlands became the basis for the further development of the world art market.

Key words: art market, art dealer, the Netherlands (Holland) of the 17th century, demand, supply, purchase, sale, genre, painting, mediation.

Постановка проблеми. Наприкінці XVI ст. і до кінця XVII у Нідерландах сформувалися такі специфічні умови життя, які дали підставу для розвитку комерційно орієнтованої творчої діяльності, внаслідок чого професія художника стала затребуваним ремеслом. Означений період фахівцями відзначається як такий, що призвів до помітного зміцнення статусу митця: він став впливовою та бажаною у суспільстві людиною. З'являється величезна кількість майстрів, що займаються живописом як ремеслом та спеціалізуються на певному жанрі живопису, досягаючи

майстерності саме у ньому. Як наслідок, це призводить до інтенсивного продукування творів живопису. В цей час автор, щоб бути успішним, практичного перетворюється на підприємця та менеджера своєї справи. Водночас, для товарообігу стає замало прямого продажу та купівлі творів мистецтва, в результаті чого з'являються посередники між художником та покупцем у вигляді різних інституцій, таких як артдилери, аукціони, лотереї тощо.

Про важливість ринкових процесів, що тривалий час відбувалися у Нідерландах, свідчить те,

що багато інструментів з арсеналу професійного артринку вперше виникло саме там. Налагодження комерційних стосунків між творцями та замовниками відбувалося на тлі апробації різних інституцій та нових професій, що згодом стануть елементами артструктур.

Феномен зародження художнього ринку в Голландії активно досліджується як в українській, так і в європейській історіографії, особливо з точки зору історичного розвитку. Науковці вводять все більше нових фактів та імен до наукового обігу. З огляду на новизну дослідження, завдання статті полягає у виявленні інструментів артринку, які сформувалися як новаторські на той час і залишаються дієвими на сучасному артринку.

Наукове дослідження згаданих явищ дасть змогу висвітлити реальний стан художнього ринку XVII ст. і допоможе з'ясувати тенденції його подальшого розвитку, розкриє тогочасний підхід до колекціонування, купівлі-продажу творів мистецтва, продемонструє ставлення до професії художника у суспільстві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Здійснюючи огляд наукової літератури з розвитку художнього ринку Нідерландів у XVII ст., було встановлено, що переважна частина наявних наукових мистецтвознавчих та історіографічних праць – це зарубіжні, а саме західні та європейські джерела. Відповідно, для огляду нами були обрані переважно іноземні джерела.

Ерік Ларсен у праці «Кальвіністська економіка та голландське мистецтво XVII століття» (Larsen Erik. Calvinistic Economy and 17th Century Dutch Art. Collab. Jane P. Davidson. Lawrence: University of Kansas Publications) подає економічно-фінансове дослідження на основі мистецтвознавчих та історіографічних даних і джерельної бази артринку Нідерландів XVII століття [1]. Книга складається з п'яти розділів, в яких поступово розкривається соціально-політичне становище голландського суспільства та досліджується розвиток артринку в умовах формування капіталізму. Автор наводить історичні та бібліографічні відомості, досліджує взаємозв'язок між розвитком живопису та попитом на нього в кальвіністському суспільстві. У нашому дослідженні ми переважно спиралися саме на працю Е. Ларсена.

Анджела Ягер, у науковій роботі «Масовий ринок історичних картин в Амстердамі XVII століття: виробництво, розповсюдження, споживання» (Angela Jager. The Mass Market for History Paintings in Seventeenth-Century Amsterdam:

Production, Distribution, and Consumption) акцентує увагу на дослідженні ринку, що сформувався завдяки запитам середнього класу одразу після становлення економіки Нідерландів [2]. Авторка досліджує актуальні модні запиту суспільства і шляхи, за допомогою яких художники їх задовольняють. Також тут розкрито тогочасні тенденції артринку – йдеться про найпопулярніші форми продажу-купівлі творів мистецтва для середнього та заможного прошарків суспільства.

У книзі Світлани Алперс «Підприємство Рембрандта. Майстерня та ринок» (Alpers Svetlana «Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market») увагу зосереджено на окресленні принципів, за якими існував тогочасний художній ринок. Автор робить не тільки мистецтвознавчий аналіз, але й розглядає творчість художників у контексті запитів суспільства, переважно заможної еліти [3].

Ерік Ян Слуйтер у своїй статті «Про барбанське сміття, економічну конкуренцію, художнє суперництво та зростання ринку картин у перші десятиліття XVII століття» (Sluijter Eric Jan. On Brabant Rubbish, Economic Competition, Artistic Rivalry, and the Growth of the Market for Paintings in the First Decades of the Seventeenth Century) зосереджується на дослідженні історично-соціального контексту, який став підґрунтям для конкуренції на ринку [4].

Під час написання нашого дослідження також були використані інші джерела, зокрема статті, монографії, каталоги тощо. Тема художнього ринку Голландії XVII століття, а також становлення художника як підприємця, досить широко висвітлена в українських і зарубіжних наукових дослідженнях. Особлива увага приділялася тим джерелам, що допомогли виявити й проаналізувати інструменти артринку, які зародилися в той час і стали невід'ємною частиною сучасної мистецької індустрії.

Актуальність дослідження. Актуальність дослідження полягає в необхідності виявити особливості соціально-економічних та культурних передумов у Нідерландах XVII ст., які вплинули на збільшення обігу творів мистецтва та призвели згодом до стрімкого розвитку артринку. Окрім цього, важливо показати зміну суспільної ролі митців і культурних діячів через стрімку комерціалізацію обігу творів мистецтва.

Голландський живописець XVII ст. все більше нагадує сучасних митців, які мусять враховувати актуальні запиту суспільства. Різко втративши

колишні джерела замовлень, владу та церкву, вони були змушені пристосовуватися до нових умов і власні творчі задуми узгоджувати з законами ринку. До речі, не останнє місце належало статусу художника, його рейтингові, смакам соціуму та моді на певні жанри. Відповідно, митці займали у цих процесах нову ланку, їхня роль як творців змінюється – віднині вони створюють не лише елітарні витвори мистецтва, але й задовольняють запити інших верств населення.

Мета статті. Мета дослідження – виокремити основні особливості й характеристики зародження класичного масового артринку Нідерландів XVII ст., які лягли в основу більшості процесів та структур світового артринку.

Виклад основного матеріалу. У сучасному суспільстві побутує думка, що художник реалізує та розвиває свою творчу діяльність, щоб заробити на хліб та комфортне життя. Окрім розвитку власного таланту, творчого дослідження середовища та досягнень у художній техніці, митець має пам'ятати про єдиний для нього шлях заробітку – продаж робіт. Вважають, що в умовах розкішного, заможного життя для художника існує загроза втрати натхнення й креативного духу загалом, що може призвести до творчої кризи, духовної деградації і зниження мистецької діяльності. Незмінними є лише взаємовідносини художника зі споживачем через творчість, адже художник має отримувати винагороду за свою працю.

Художній ринок – чітко вибудована структура взаємин у сфері просування творів мистецтва від творця до покупця. Артринок є місцем обміну товарами, в результаті чого річ набуває цінності. Попит визначає цінність твору мистецтва, його актуальність, а митець тільки коригує свою пропозицію та продукт щодо до попиту. Важко встановити, коли такі критерії оцінки соціального становища художника з'явилися в суспільстві. У XVII ст. саме поєднання соціальної та власної місії художника було актуальним, адже в цей період творча справа у Нідерландах стала одним із засобів достойного заробітку. Завдяки ідеологічним настроям у суспільстві мистецтво вийшло на новий рівень споживання. Художник перестав бути винятком з-поміж інших професій, а його діяльність набуває нового значення, стає популярною, що розповсюджується як нова норма і впливає на подальший розвиток професії митця.

Для Нідерландів XVII ст. характерне сильне перевиробництво товарів на ринку. Відокремлення від Іспанії дало змогу Північним Нідерландам

(згодом Республіка Семи об'єднаних провінцій Нідерландів 1581–1795 років), встановити незалежний уряд, який фокусувався на розвитку місцевої економіки й комерції. Ця політична зміна сприяла встановленню відкритої торгової політики, що відкрило шлях до міжнародної торгівлі та призвело до створення морських підприємств. Головними причинами цього явища можна вважати загальний економічний розвиток регіону, потужну еміграцію до тогочасної Голландії з Південних провінцій та інших прилеглих держав великих умів, талантів та інвесторів. Активізується торгівля, імпорт різних товарів, що призводить до перенасичення голландського ринку предметами мистецтва. Це було пов'язане з економічною складовою – був попит і пропозиція. Південні провінції, відповідаючи на запит, продовжували експортувати предмети мистецтва до Нідерландів. Масове художнє виробництво в самій країні призвело до обвалу цін на витвори образотворчого мистецтва. Водночас у Фландрії ціни та ринок мистецтва загалом не змінилися і залишилися стабільними.

Дослідники зауважують аномально велику кількість предметів мистецтва, що припадає на 1640–1660 роки [5]. Завдяки збереженій документації відомо, що в цей час на теренах Нідерландів було створено понад 1,3 мільйона творів живопису. Такий великий обсяг продукування творів мистецтва змушував художників продавати свої твори практично за безцінь. Винятком були відомі та популярні митці, але така тенденція була характерна й для попередніх епох.

Становлення голландського артринку у XVII ст. – результат взаємопов'язаних процесів, які призвели до того, що твори мистецтва стали доступними, порівняно з попередніми часами.

Якісний ринок передбачає розмаїття товарів і послуг, які можуть бути запропоновані покупцеві. Так відбулося з артринком у Нідерландах в XVII столітті, який швидко відреагував на нові пропозиції. У цей час переважаючим товаром стає живопис, який поділився на різні жанри і піджанри [6]. Постає питання собівартості такого товару – скільки має він коштувати, щоб його могла придбати переважна більшість населення, чого раніше не було.

Тут важливо зазначити, як у той час продавали цінні товари, зокрема картини. Йдеться про стабільність продажів, зважаючи на те, що мистецтво стало масовим і як діяльність, і як товар. За таких умов зароджується нова самостійна

професія – з'являються посередники, що діють на тлі безперервних економічних змін, пов'язаних переважно з виробництвом, експортом та імпортом цінних товарів – тобто з загальним ринком. Відтепер посередники почали діяти також в полі купівлі-продажу мистецтва [7].

Зауважимо, що засади художнього ринку в європейських країнах поступово формуються вже з XIV століття, – це відбувалося на тлі потужного розквіту культурного життя. Артринок зародився в Італії у добу Ренесансу: тоді митці були змушені розраховувати або на замовників, яких часто шукали самостійно, або ж спиралися на підтримку заможних меценатів. Замовниками часто були представники влади, аристократії, успішні купці, а меценатами – заможні друзі, які прагнули підтримати художника. Звичайно, таке фінансування давало змогу митцям зосередитись саме на творчій реалізації, а не турбуватися про щоденне виживання. Самостійний пошук замовлень призводив до залежності від смаків замовника та змушував художника орієнтуватися на комерційну діяльність, що диктувало запит певних жанрів і сюжетів.

Соціально-економічна та культурна ситуація у Нідерландах XVII ст. сприяла формуванню нового виду діяльності, який стосувався продажу і придбання творів живопису [8]. У цей час художники відгукувались на запити часу, продавали картини самостійно, на ярмарках, або ж через посередників.

Важливо зауважити також, що тоді ж з'явився прошарок людей, у чийх руках був зосереджений вільний капітал – багатство, яке можна було використовувати з різною метою [9]. Раніше економічна міць належала урядові, церковним аристократам або державним органам. Проте згодом, вперше в історії, багатство, особливо у формі валюти, сконцентрувалося у приватних руках промисловців, мануфактуристів та дрібних підприємців, які майже всі належали до буржуазії та були вихідцями із середнього класу.

Характерною рисою живопису цього періоду (порівняно з європейським живописом) була обмежена кількість картин на релігійну тематику. Голландський кальвінізм забороняв такі картини у церквах, і хоча біблійні сюжети були цілком прийнятні у приватних будинках, їх все ж було створено відносно мало. Для цього часу властива величезна розмаїтість жанрів у живописі, які поділені на численні категорії. Живописці обирають більш вузькі і спеціалізовані напрямки для творчості:

сцени селянського життя, пейзажі, міські пейзажі, пейзажі з тваринами, морські картини, квіткові картини та натюрморти різних типів [10]. На подальший розвиток багатьох з цих жанрів вирішальний вплив мали нідерландські художники XVII століття. Загалом, розглядаючи процес формування голландського артринку у XVII столітті, простежується його швидке становлення, розквіт та різкий спад наприкінці століття через загострення політично-воєнного конфлікту.

На початку XVII століття у Нідерландах розповсюджуються ідеологічні засади капіталізму та кальвінізму, які торкаються усіх сфер життя і змінюють соціальний устрій. Поступово збагачувався середній клас, конкуруючи з дворянством. Цей процес призвів до зростання статків звичайного городянина, у якого з'явилося досить грошей для придбання предметів розкоші. Мистецтво набуває нового значення, відокремлюючись від патронату духовенства та влади.

Так формується попит на певні жанри й сюжети у живописі та графіці. Живопис стає не тільки рупором нової ідеології, але й набуває функцій атрибута інтер'єру. Художники узгоджують свої пропозиції з попитом соціуму, досягаючи максимальної художньої майстерності в обраному жанрі живопису. Для полегшення підприємницької справи митець розробляє «шаблони», які успішно продає – робить умовний каталог того, що він може запропонувати будь-якому покупцеві [11].

Тут доречно зауважити, що художник не залишається наодинці з продажем свого товару, оскільки на сцену артринку виходять різні посередники – купці, торговці, художні інституції, меценати і, нарешті, ті люди, – які перетворюють продаж предметів живопису на окрему самостійну професію, йдеться про торговців мистецькими творами, сучасною мовою – артдилерів [12; 13].

В Республіці Семи об'єднаних провінцій XVII столітті можна простежити зародки сучасного ринку мистецтва. Оскільки художники не могли розраховувати на заступництво, вони створювали роботи без замовлення для відкритого ринку. З інвентарних списків та записів про продажі дізнаємося, що їхні витвори мистецтва належали усім суспільним прошаркам, на відміну від решти Європи [14]. На масовому ринку певний товар виробляють у великих масштабах, адже є багато постачальників, а також – попит з боку великої групи покупців. Ґрунтуючись на випадковій вибірці інвентарних описів одного амстердамського маєтку, було виявлено, що кількість картин

на сім'ю упродовж 1600–1660 років збільшилася як мінімум удвічі [15]. Не кожне письмове твердження XVII ст. можна вважати істинним, однак у тогочасних записах йдеться про те, що іноземці були вражені статусом власника художніх робіт, який міг бути як простолюдином чи купцем, так і бюргером чи аристократом. Але все ж картини залишалися предметом розкоші і для найбідніших залишалися недоступними. Це підтверджується описами провінційних садіб, де картини якщо й були, то в обмеженій кількості і невисокої вартості. Скажімо, це могли бути дешеві картини з помешкань наймитів чи простих майстрів.

Існує низка причин, які призвели до виникнення масового ринку картин. Попит на них у Північних Нідерландах стрімко та майже безперервно зростав упродовж 1580–1660 років. Швидко збільшувалася чисельність населення міст, особливо Амстердаму, Лейдену та Гарлему. Так, в Амстердамі кількість жителів зросла з 25000–30000 – у 1578 році до 210 000–220 000 – у 1680 році. Зокрема, це були емігранти, які звикли прикрашати свої будинки недорогими картинами на своїй батьківщині і продовжили цю традицію у своїх нових помешканнях.

Так, завдяки сильному економічному зростанню в Республіці Семи об'єднаних провінцій Нідерландів у XVII столітті зростає купівельна спроможність, завдяки якій середній клас отримав змогу купувати предмети розкоші, що раніше було прерогативою лише багатих.

Окрім масового ринку, де тривалий час зберігалася тенденція свободи товарообігу, продовжував як і раніше, функціонувати інститут меценатів і покровителів мистецтва. Здебільшого їх представляли заможні дворяни, які також інколи виступали посередниками. Однак саме вони залишаються патронами й колекціонерами, чия діяльність історично була вирішальною у розвитку мистецтва і не скасовувалась умовностями і договорами.

В нових умовах масового запиту меценати знаходять талановитих маловідомих художників (на ринках або аукціонах) і укладають з ними контракти. Молоді митці у той час переважно копіювали роботи видатних майстрів, доробляли незавершені картини, що надходили з маєтків померлих художників, і, нарешті, займалися власною освітою. Так, молодий фламандський живописець Ван Дейк (Anthonis van Dyck; 1690–1769), у шістнадцятирічному віці представив серію «Христос і дванадцять апостолів» (1706) для

свого покровителя та декана гільдії «De Jonge Handboog» в Антверпені.

Копіювання полотен також входило до сфери зацікавленості меценатів. Відомо, що пейзажист Йозеф ван Бредааль (Joseph Van Bredael; 1688–1739) у віці вісімнадцяти років уклав контракт з політичним діячем і торговцем Якобом Антуаном де Вітте (Jacob Antoine de Witte) на виконання копії з оригіналів Яна Брейгеля Оксамитового (Jan Brueghel de Oude; 1568–1625) та Філіпса Воувермана (Philips Wouwerman; 1619–1668) терміном на чотири роки. Родич відомого художника Яна Франса ван Бредала (Jan Frans van Bredael; 1686–1750), який був тоді на два роки старший за нього, отримав аналогічний контракт з тим же Якобом Антуаном де Вітте в 1706 році.

Нідерландський художник, майстер квіткових натюрмортів Еліас ван ден Брок (Elias van den Broeck; 1649–1708), отримав більш складні умови свого контракту, який уклав у 1674 році з артдилером Бартоломеусом Флоке (Bartholomeus Flocke). Згідно з угодою, він мав малювати щодня упродовж року. У разі, якщо він пропустив день роботи, то був зобов'язаний надолужити втрачене понаднормово. Якщо б він захотів одружитися в договірному році, то мав виплатити компенсацію своєму меценатові. Хоча багато з наведених вище прикладів були взяті з антверпенської торгівлі, ситуація була досить схожою в Амстердамі та інших північних містах [16].

Саме в цьому контексті для північного мецената було не важливо, чи він займається винятково продажем мистецтва або торгує іншим товаром окрім своєї звичайної діяльності, адже вони все одно становили новий клас посередників. Вони часто наймали художників безпосередньо, зберігали їх товари або для власної колекції, або для подальшого перепродажу за більш високу ціну, що виходило вже в межі нового контракту з покупцем. Таким чином, вперше виник новий клас посередників, які майже повністю монополізували художній ринок завдяки систематичному меценатству та регулярним замовленням. Так, великі фірми, що торгували творами мистецтва, були і у Фландрії, і в Нідерландах. У Фландрії широкі відомою була фірма «Forchoudt» з Антверпену з кількома європейськими філіями. Однак наявність таких фірм не заперечує безпосередніх стосунків між художником і меценатом.

Висновки і перспективи використання результатів дослідження. У результаті дослідження артринку Голландії XVII століття було виявлено, що для цього періоду характерне

формування новаторських інструментів артринку, чимало з яких залишаються актуальними й досі. Зокрема розвиток артдилерства як інноваційної форми посередництва між митцем та покупцем заклало основи сучасних механізмів просування мистецьких творів. Під час аналізу було розглянуто історичні передумови формування художнього ринку, а також визначено вплив нових соціально-економічних чинників на статус митця.

Зародження артдилерства як новаторського інструменту просування мистецтва уможливило встановлення більш ефективної системи продажів, яка згодом інтегрувалася в сучасні моделі артбізнесу. Поява аукціонів і лотерей також внесла зміни в основи сучасного ринку творів мистецтва. Новаторство цих інституцій полягало у використанні масових форм продажу, що дало змогу митцям адаптувати свою творчість до попиту серед широких соціальних груп.

Досліджено значення термінів «художній ринок» і «артдилерство», а також встановлено, що попит і комерційна орієнтація стали ключовими чинниками, які визначали вартість та успішність мистецьких творів. Аналіз ролі артдилерства і комерційних інституцій засвідчив, що новаторські інструменти, сформовані у XVII столітті, заклали підвалини для сучасної структури ринку мистецтва.

У процесі дослідження було висвітлено вплив нових умов комерціалізації на творчість митців. З'ясовано, що поява масового ринку спонукала митців адаптувати свою практику до нових запитів суспільства, а розвиток елітарного замовлення часто передбачав посередництво артдилерів. Таким чином, новаторські підходи, сформовані у Голландії XVII століття, стали важливими елементами сучасного артринку та визначили основи його подальшого розвитку.

Список використаних джерел

1. Larsen E., Davidson J. P. Calvinistic Economy and 17th Century Dutch Art. Lawrence : University of Kansas Publications, 1979.
2. Jager Angela. The Mass Market for History Paintings in Seventeenth-Century. Amsterdam : Production, Distribution, and Consumption. Amsterdam University Press, 2020.
3. Alpers Svetlana. Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market. London : Thames and Hudson, 1988.
4. Sluijter Eric Jan. On Brabant Rubbish, Economic Competition, Artistic Rivalry, and the Growth of the Market for Paintings in the First Decades of the Seventeenth Century. *Journal Of Historians Of Netherlandish Art*. 2009. № 1(2). S. 1–16.
5. Kitisakon K. The Five Senses in Genre Paintings of the Dutch Golden Age. *Journal Culture Research of Urban Chulalongkorn University*. 2018. № 16. 124–139.
6. Fukaya M. Connection between Rough Brushstrokes and Vulgar Subjects in Seventeenth-Century Netherlandish Paintings. *Kyoto Studies in Art History*, 2017. Vol. 2. S. 55–68.
7. Mondas J. M. Estimâtes of the number of Dutch master-painters, their earnings and their output in 1650. *Journal Leidschrift: De werkelijkheid achter vernis. Zeventiende-eeuwse schilderkunst*. 1990. Vol. 6. S. 59–74.
8. Brenner C., Riddell J., Moore B. Painting in the Dutch Golden Age, A Profile of the Seventeenth Century. Washington : National Gallery of Art, 2007.
9. Neil De Marchi, Hans J. Van Miegroet. Art, Value, and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century. *The Art Bulletin*. 1994. № 76 (3). S. 451–464.
10. Powell A. K. Painting as Blur: Landscapes in Paintings of the Dutch Interior. *Oxford Art Journal*. 2010. Vol. 33, № 2 . S. 143–166.
11. Rocquet, C.-H. Bruegel, Or the Workshop of Dreams: A Novel. The University of Chicago Press, 1991.
12. Jager A. Everywhere illustrious histories that are a dime a dozen: The Mass Market for History Painting in Seventeenth-Century Amsterdam. *Journal of Historians of Netherlandish Art*. 2015. № 7(1).
13. Sandra van Ginhoven. The Role of the Antwerp Painter-Dealer Guiliam Forchondt in the Large-Scale Distribution of New Imagery in Europe and the Americas during the Seventeenth Century : Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. 2015. *The Graduate School of Duke University*. URL: <https://dukespace.lib.duke.edu/items/f6d8735a-6808-472b-a4a6-7d249a7bfb4b>
14. Weixuan L. Innovative Exuberance: Fluctuations in the Painting Production in the 17th-Century Netherlands / Huygens Institute of Netherlands History. Amsterdam : The Netherlands, 2019.
15. Montias J. M. *Art at Auction in 17th Century Amsterdam*. Amsterdam University Press, 2002.
16. Van Ginhoven, S. (2017). Connecting Art Markets. The Forchondt Business Model, Antwerp's Painting Industry and Guiliam Forchondt. 73–74, Brill.

References

1. Larsen, E., & Davidson, J. P. (1979). *Calvinistic Economy and 17th Century Dutch Art*. University of Kansas Publications [in English].

2. Jager, A. (2020). *The Mass Market for History Paintings in Seventeenth-Century Amsterdam: Production, Distribution, and Consumption*. Amsterdam University Press [in English].
3. Alpers, S. (1988). *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*. Thames and Hudson [in English].
4. Sluijter, E. J. (2009). On Brabant Rubbish, Economic Competition, Artistic Rivalry, and the Growth of the Market for Paintings in the First Decades of the Seventeenth Century. *Journal of historians of Netherlandish art*, 1(2), pp. 1–16 [in English].
5. Kitisakon, K. (2018). The Five Senses in Genre Paintings of the Dutch Golden Age. *Journal Culture Research of Urban Chulalongkorn University*, 16, 124–139. [in English].
6. Fukaya, M. (2017). Connection between Rough Brushstrokes and Vulgar Subjects in Seventeenth-Century Netherlandish Paintings. *Kyoto Studies in Art History*, 2, pp. 55–68 [in English].
7. Mondas, J. M. (1990). Estimâtes of the number of Dutch master-painters, their earnings and their output in 1650. *Journal Leidschrift: De werkelijkheid achter vernis. Zeventiende-eeuwse schilderkunst*, 6, pp. 59–74 [in English].
8. Brenner, C., Riddell, J., & Moore, B. (2007). *Painting in the Dutch Golden Age, A Profile of the Seventeenth Century*. National Gallery of Art. [In English].
9. De Marchi, N. & Van Miegroet, H. J. (1994). Art, Value, and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century. *The Art Bulletin*, 76(3), pp. 451–464 [in English].
10. Powell, A. K. (2010). Painting as Blur: Landscapes in Paintings of the Dutch Interior. *Oxford Art Journal*, Vol. 33, № 2 . pp. 143–166 [in English].
11. Rocquet, C.-H. (1991). *Bruegel, Or the Workshop of Dreams: A Novel*. The University of Chicago Press [in English].
12. Jager, A. (2015). Everywhere illustrious histories that are a dime a dozen: The Mass Market for History Painting in Seventeenth-Century Amsterdam. *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 7(1) [in English].
13. Van Ginhoven, S. (2015). *The Role of the Antwerp Painter-Dealer Guiliam Forchondt in the Large-Scale Distribution of New Imagery in Europe and the Americas during the Seventeenth Century* [Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy]. *The Graduate School of Duke University*. <https://dukespace.lib.duke.edu/items/f6d8735a-6808-472b-a4a6-7d249a7bfb4b> [in English].
14. Weixuan, L. (2019). *Innovative Exuberance: Fluctuations in the Painting Production in the 17th-Century Netherlands*. The Netherlands [in English].
15. Montias, J. M. (2002). *Art at Auction in 17th Century Amsterdam*. Amsterdam University Press [in English].
16. Van Ginhoven, S. (2017). Connecting Art Markets. *The Forchondt Business Model, Antwerp's Painting Industry and Guiliam Forchondt*. 73–74, Brill.

Подано до редакції 18.08.2024



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-2-8>

УДК 766:655.533:(477)"20"Якутович

ORCID ID: 0000-0002-9808-7997

ORCID ID: 0009-0008-7128-326X

Олена Гомирева

кандидатка мистецтвознавства

факультет теорії та історії мистецтва

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

olena.gomyreva@naoma.edu.ua

Таїса Булах

здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня

факультет теорії та історії мистецтва

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

taisa.bulakh@naoma.edu.ua

ЯПОНСЬКА ДИТЯЧА КНИГА В ОФОРМЛЕННІ ОЛЬГИ ЯКУТОВИЧ

Анотація. *Мета статті* – вивчити та дослідити розвиток індивідуальної творчої манери художниці Ольги Якутович на прикладі оформлення дитячих книг для японського видавництва «Fukuinkan shoten». У процесі дослідження було використано такі **методи**: біографічний аналіз, методи художньо-стилістичного та порівняльного аналізу, які дали змогу визначити унікальність праць авторки. Отримані **результати**: на основі використаних методів було досліджено біографічні аспекти творчості художниці, зроблено мистецтвознавчий аналіз книжкового оформлення для японського видавництва, що значною мірою відрізняється від попередніх її робіт. **Висновки**: значущість дослідження полягає у висвітленні творчого доробку видатної художниці О. Якутович, розкритті зрілості її творчого таланту. Мисткиня комплексно підійшла до оформлення українських дитячих казок для японського видавництва «Fukuinkan shoten», продумала все до найменших деталей: формат, розташування ілюстрацій на сторінках, кольорову гаму, композиційні прийоми, вибір шрифтів, поєднання тексту з графічною складовою. Згадані аспекти характеризують її як вдумливу художницю-ілюстраторку, як прекрасну колористку, графічну дизайнерку і тонкого дитячого психолога. Варто зазначити роль популяризації українського національного мистецтва на світовому рівні завдяки роботам О. Якутович. Серію українських дитячих казок було багато разів перевидано, а деякі книги навіть зберігаються в Токійському національному музеї мистецтв.

Ключові слова: графіка, Ольга Якутович, оформлення книги, книжкова ілюстрація.

Olena Gomireva

PhD in Art Studies

Department of Theory and History of Art

National Academy of Fine Arts and Architecture

olena.gomyreva@naoma.edu.ua

Taisa Bulach

2d year Student of the Master's Level of Higher Education

Faculty of Theory and History of Art

National Academy of Fine Arts and Architecture

taisa.bulakh@naoma.edu.ua

DESIGN OF CHILDREN'S BOOKS BY OLGA YAKUTOVYCH FOR JAPANESE PUBLISHING HOUSE «FUKUINKAN SHOTEN»

Abstract. *The purpose of this article* is to study the creative output of the artist Olga Hryhorivna Yakutovych, namely the design of children's books for the Japanese publishing house "Fukuinkan shoten", revealing her individual artistic style. *The following methods* were used in the research process: biographical analysis, methods of artistic and stylistic and comparative analysis, which made it possible to determine the uniqueness of the author's works. Obtained **results**: on the basis of the methods used, the biographical aspects of the artist's work were investigated, an art analysis of the book design for the Japanese publishing house was made, which is significantly different from her

previous works. **Conclusions:** the significance of the study lies in highlighting the creative output of the outstanding artist O. Yakutovych, revealing the maturity of her creative talent. Mystkina comprehensively approached the design of Ukrainian children's fairy tales for the Japanese publishing house "Fukuinkan shoten", thought out everything to the smallest detail: format, arrangement of illustrations on the pages, color scheme, composition techniques, choice of fonts, combination of text with graphic components. The mentioned aspects characterize her as a thoughtful artist-illustrator, as a beautiful colorist, graphic designer and subtle child psychologist. It is worth noting the role of the popularization of Ukrainian national art at the world level thanks to the works of O. Yakutovych. The series of Ukrainian children's fairy tales has been reprinted many times, and some books are even kept in the Tokyo National Museum of Art.

Key words: graphics, Olga Yakutovych, book design, book illustration.

Постановка проблеми. Ольга Якутович – видатна українська художниця-графік кінця ХХ – початку ХХІ ст., яка працювала переважно в напрямку книжкової ілюстрації. Проте її творча спадщина до сьогодні залишається малодослідженою.

Актуальність дослідження. О. Якутович належить до відомої родини українських художників Якутовичів. Її ім'я не так часто згадують, як імена Г. Якутовича, одного з найвидатніших українських графіків другої половини ХХ ст., чи С. Якутовича, її чоловіка, заслуженого художника України. Проте творчість цієї художниці для українського мистецтва другої половини ХХ ст. є не менш важливою. О. Якутович відіграла неоціненну роль у творчому житті Сергія Якутовича і їхнього сина Антона Якутовича, теж художника. Але і сама вона була неймовірно талановитим графіком, яка здобула професійну художню освіту, була членкинею Київської організації Спілки художників УССР, учасницею багатьох художніх виставок, що мали заслужений успіх, авторкою численних книжкових ілюстрацій. Художниця однаково добре володіла різноманітними графічними техніками: рисунком, аквареллю, офортом і мала свою унікальну художню манеру. Але, на жаль, її творчий доробок залишається майже невивченим і потребує мистецтвознавчих досліджень.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Публікацій, присвячених творчості О. Якутович, дуже мало і вони перебувають переважно в контексті відомостей про неї як про дружину відомого українського графіка С. Якутовича [1; 2]. Є нечисленні каталоги виставок, у яких вона брала участь. Дуже цінну інформацію про О. Якутович можемо знайти в інтерв'ю з її чоловіком С. Якутовичем, який часто зображував Ольгу в своїх художніх творах і дуже тепло й ніжно про неї згадував [3].

Виклад основного матеріалу. О. Якутович – видатна українська художниця. Її творчу спадщину складають графічні, живописні станкові роботи, художнє та ілюстративне оформлення книжкової продукції: оповідань, повістей, байок, дитячих казок. Її роботи відзначаються легкою, витонченою

манерою. Улюбленими темами в її творчості були сім'я, дитинство, людські стосунки.

В 1974 році Ольга переїхала за чоловіком до Києва, де прожила в щасливому шлюбі тридцять сім років, разом із чоловіком виростили сина Антона, що теж став художником.

Усвідомлюючи свій талант і маючи необхідні засоби, щоб його проявити, О. Якутович, намагалася поєднати особисте життя з реалізацією в професії, роль дружини, матері й художниці. Ця постійна внутрішня боротьба за часовий ресурс зробила Ольгу дуже дисциплінованою. Як говорив про неї її чоловік: «Оля вміла все: малювати, писати, пекти пироги, господарювати в домі, виховувати, шити, місити, варити, робити з паперу, матерії, борошна найнеймовірніші іграшки для дітей і для себе. Будь-яка творча діяльність їй була цікавою та посилюною» [3, с 147].

У творчому доробку О. Якутович чільне місце посідає оформлення книжкових ілюстрацій, а особливо дитячих книжок. Із 1974 року вона співпрацювала з видавництвами «Дніпро», «Веселка», «Дитяча література», які випустили чимало продукції з її ілюстративним оформленням. Це грузинські народні казки «Дочка сонця», білоруські народні казки «Андрійко-Мудрійко», збірки оповідань Ю. Ярмиша «Живі малюнки», вірші М. Чепурної «Ковпакове джерело», Л. Толстого «Мурашка та голубка», І. Тургенєва «Муму», О. Купріна «Білий пудель» та багато інших. З 1979 року О. Якутович стає членом Київської організації Спілки художників СРСР, учасницею багатьох республіканських художніх виставок та конкурсів.

Усі її роботи пронизані любов'ю до життя, добротою до людей, легкістю, щирістю, сімейним затишком, усім тим, чим була наповнена сама художниця. Ці якості якнайкраще виявилися в оформленні серії книжок для дітей, що побачили світ у Японії в видавництві «Fukuinkan Shoten», з яким О. Якутович почала співпрацювати з 1994 року. Це казки «Кривенька качечка» (1994), «Конячка з гривою кольору меду» (2001), а також історії, де художниця виступила не тільки

як ілюстраторка, а й як авторка тексту, з-поміж них «Червоний клубочок» (1996), «Маленька різдвяна зірочка» (1999), «Я – кіт!» (2003).

О. Якутович і раніше ілюструвала книжки, які були досить традиційними в плані оформлення – ілюстрації розташовувалися або на цілій сторінці, або на її половині. Також обов'язковим було використання білих полів аркуша як у казках «Андрійко-Мудрійко» чи в ілюстраціях до збірки оповідань Ю. Ярмиша «Живі малюнки». Але у серії для японського видавництва художниці експериментує, продумуючи найменші деталі ансамблю: формат, розташування малюнків, кольорову гаму, композиційні прийоми, вибір шрифтів, поєднання тексту з ілюстративною складовою. Книжки об'єднані багатьма спільними характеристиками, проте майстриня додає неповторні індивідуальні особливості в кожному з них.

Усі казки мають досить великий розмір 26×19 см і однакову кількість сторінок (32 сторінки). Горизонтально-видовжений формат розширює враження від малюнків, що розливаються на повний розворот. Авторка спеціально не використовує білих полів. Такий прийом руйнує звичну архітектоніку книжкової конструкції, проте робить книгу унікальним витвором мистецтва, де кожен розворот сторінок виступає цілісною композицією, окремою оповіддю, не позбавляючи при цьому книгу утилітарного значення.

Розгортаючи її, допитливе дитяче око потрапляє у світ яскравих кольорових ілюстрацій, захопливих історій, де герої українських казок немовби оживають між рядками тексту. Вони дуже прості й динамічні: без упину рухаються, граються, розмовляють, сваряться, працюють, веселяться. І дитина проживає всі ці емоції разом із персонажами, з кожною сторінкою наповнюючись добром, милосердям, повагою до всього живого на землі.

Техніку для казок мисткиня обрала свою улюблену – акварельну, подекуди підводячи кольорові плями ледь помітними контурами й штрихами за допомогою кольорових олівців. Лагідна, м'яка за характером, вона дуже ніжно виписує кожну деталь від травинки до обличчя головних героїв, використовуючи при цьому тільки тонкі, плавно-вигнуті лінії. Навіть зла баба з казки «Конячка з гривною кольору меду» [4, с. 3] не здається нам такою вже страшною, так делікатно, зі знанням дитячої психології, художниця зобразила її образ. Це говорить про чуттєво-об'ємне мислення художниці, її унікальну манеру.

Як прекрасний колорист О. Якутович віртуозно використовує колір, не надаючи переваги якійсь одній гамі, а вибираючи її залежно від теми для повнішого розкриття сюжету казки. Проте кожна композиція завжди урівноважується невеликим кольоровим акцентом іншої кольорової гами. Наприклад, у казочці власного авторства «Маленька різдвяна зірочка» [5, с. 10], холодну кольорову гаму з перевагою синього кольору тла вибрано, щоб якнайточніше передати атмосферу холодного зимового дня. Але навіть тут теплі акценти ялинкових прикрас, що крізь хуртовину вирушили на пошуки найкращої різдвяної зірки, зберігають гармонійний піднесений настрій дитини.

З першої до останньої сторінки увагу читача утримують дуже динамічні композиції, без жодної статичної сцени. Вертикальні, дугоподібні, діагональні лінійні ритми, що вгадуються в рухах елементів пейзажу, предметів інтер'єру, деталей національного українського одягу, підпорядковані опануванню горизонтального формату книги. Цьому сприяють і ракурси головних героїв, їхні рухи, повороти голови. Ось, наприклад, у казці «Кривенька качечка» [6, с. 22] ми бачимо головну героїню, повернуту до нас у профіль, яка проводжає поглядом зграю качок, що відлітають у вирій, тим самим запрошуючи нас зробити те ж саме. А на іншій ілюстрації її кольорові стрічки ніби розвіває вітер, до того ж ці рухи разом із качиним ключем на задньому плані мають діагональну спрямованість. На нашу думку, ці композиційні рішення дуже вдалі (іл. 1).



Іл. 1. О. Якутович. Ілюстрація до казки «Кривенька качечка». Акварель, кольорові олівці. 1994. [6]

Іноді О. Якутович застосовує композиційний метод кадрування – відсікання частини предметів, тим самим акцентуючи увагу на головному. Наприклад, у казочці власного авторства

«Червоний клубочок» [7, с. 10] вона запрошує нас до будинку бабусі дівчинки Каті, яка приїхала до неї на канікули. Бабуся задрімала і впустила клубок ниток, який намагалася наздогнати Катя. Дорогою дівчинка знаходить різні речі: старі фотографії, загублену іграшку кролика та капелюх свого дідуся... Художниця змушена обрізати частину інтер'єру, зупиняючи увагу глядача на предметах, де відображається все бабусине життя: сімейні фотографії в рамочках, барокові статуетки закоханих, підсвічник, дзеркало на стіні, окуляри й поштовий конверт, який старенька нетерпляче чекала. Можемо сказати, що композицію для вираження глибинної ідеї казки вибрано неймовірно точно (іл. 2).



Іл. 2. О. Якутович. Ілюстрація до казки «Червоний клубочок». Акварель, кольорові олівці. 1996. [7]

Досить граціозно художниця використовує тло, іноді забарвлюючи його, щоб точніше передати атмосферу казкового лісу чи домашнього затишку, а іноді залишаючи незайманим і підсилюючи увагу на самих ілюстраціях, що в такому разі мають доволі аплікативний вигляд. У казці «Я – кіт!» [8, с. 8], текст до якої написала сама О. Якутович, здається, вона зовсім забула про тло. Фігури людей рухаються вздовж аркуша, на якому немає позначення простору. Але зчитавши їхні погляди вниз, що проводжають kota Томбі, який проходить у протилежному напрямку, ми умовно визначаємо для себе лінію землі. Такий прийом розподілу кольорових мас надає ілюстраціям більше повітря, не відволікає уваги глядача від широкого спектру емоцій домашньої тваринки, що пізнає навколишній світ, тим самим виховуючи дитину приймати себе в будь-якому емоційному стані (іл. 3).



Іл. 3. О. Якутович. Ілюстрація до казки «Я – кіт!». Акварель, кольорові олівці. 2003. [8]

Особливу увагу О. Якутович приділила використанню шрифту й поєднанню його з ілюстративним рядом. Шрифт для заголовків майже всіх книжок серії вона вирішила взяти однаковий, художній, що виразно підкреслює всю концепцію казок, а колір щоразу вибирала різний, залежно від кольорової гами книжечки. Другорядний шрифт завжди простий, округлої форми й чорного кольору для більшої контрастності. Передбачувано, що художниця завжди продумує місце для текстового блоку: в одних випадках це другорядні малюнки, в інших – кольорове тло, а в третій тексті виділяється чільне місце на незайманому білому аркуші. Текст і зображення гармонійно співіснують у книжковому просторі, текст читабельний і не забитий ілюстраціями. Дивлячись на це, можемо сказати, що утилітарну функцію книжкової продукції виконано повною мірою.

Співпраця з японським виданням припала на останні роки життя видатної художниці. Мисткиня померла в 2008 році після тривалої боротьби з раком. Смерть дружини стала величезним ударом для її чоловіка, художника С. Якутовича, після чого темпи його творчої діяльності значно сповільнилися.

Головні висновки та перспективи використання результатів дослідження. Книги, проілюстровані О. Якутович, свідчать про зрілість її творчого таланту, про розкриття її особистої неповторної манери, характеризують її як вдумливу та вибагливу до себе художницю, що має тонкий смак.

В оформленні серії казок для японського видавництва «Fukuinkan Shoten» художниця застосувала комплексний підхід, продумала найменші деталі. В цій роботі вона сповна продемонструвала майстерність художниці-графіка, прекрасну колористку, талановиту графічну дизайнерку й тонкого дитячого психолога. В деяких образах вгадується портретна схожість із самою мисткинею, що пропустила кожен рух персонажів через своє серце. Прості, але продумані сюжети композицій доведено до пластичного й художнього завершення, дивовижним чином розкривають глибинну ідею кожного окремого сюжету.

В оформленні серії дитячих книжок художниця застосувала експериментальні методи книжкового оформлення, такі як використання видовженого по ширині формату книги, відмова від білих полів аркуша, розташування малюнків на повен розворот сторінок, акцентування уваги глядача на головному через композиційний метод кадрування. На нашу думку, це було вдале рішення.

В українських народних казках цієї серії, і в казках свого авторства О. Якутович звертається до загальнолюдських цінностей. Тому й не дивно, що ця серія мала неймовірний успіх у Японії. Казки перевидавали безліч разів, вони виховали не одне покоління дітей, і ці книжки користуються попитом і сьогодні. А деякі з них зберігаються

в Токійському національному музеї мистецтв. Завдяки книжковим ілюстраціям О. Якутович про Україну, її культуру та побут дізналися далеко за межами нашої держави.

Ми вважаємо, що книжкове оформлення О. Якутович посідає важливе місце в історії української ілюстрації і потребує подальшого вивчення.

Список використаних джерел

1. Рапай К. М. Коло Якутовичів. Київ : Дух і Літера, 2021. 368 с.
2. Якутовичі: довільний конспект: життя і творчість родини Якутовичів. Коло. Актуальні видання і проекти / упоряд. Павло Гудімов. Київ : Артбук, 2018. 96 с.
3. Якутович С. Г. Незавершений проект : альбом / передм. М. В. Матіос. Київ : Грамота, 2008. 312 с.
4. Конячка з гривною кольору меду. Казки. Токіо : Fukuinkan Shoten, 2001. 37 с.
5. Якутович. О. Г. Маленька різдвяна зірочка. Токіо : Fukuinkan Shoten, 1999. 32 с.
6. Кривенька качечка. Казки. Токіо : Fukuinkan Shoten, 1994. 32 с.
7. Якутович. О. Г. Червоний клубочок. Токіо : Fukuinkan Shoten, 1996. 32 с.
8. Якутович. О. Г. Я – кіт!. Токіо : Fukuinkan Shoten, 2003. 32 с.

References

1. Rapay, K.M. (2021). Kolo Yakutovychiv [Circle of Yakutovych]. Dukh i Litera [in Ukrainian].
2. Hudimov, P. (Uporiad.). (2018). Yakutovychi: dovilnyi konspekt: Zhyttia i tvorchist rodyny Yakutovychiv. Kolo. Aktualni vydannia i proekty [Yakutovychi: an arbitrary synopsis. Life and work of the Yakutovych family. Circle. Actual editions and projects]. Артбук [in Ukrainian].
3. Yakutovych, S.H. (2008). Nezavershenyi proekt [Unfinished project] (M. V. Matios, Peredm.) [Albom]. Hramota [in Ukrainian].
4. Koniachka z hryvoiu koloru medu [A horse with a honey-colored mane]. (2001). Kazky. Fukuinkan Shoten [in Japanese]. Yakutovych, O.H. (1996). Chervonyi klubochok [Red glomerulus]. Fukuinkan Shoten [in Japanese].
5. Yakutovych, O. H. (1999). Malenka rizdviana zirochka [A small Christmas star]. Fukuinkan Shoten [in Japanese].
6. Kryvenka kachechka [Crooked duck]. (1994). Kazky. Fukuinkan Shoten [in Japanese].
7. Yakutovych, O.H. (1996). Chervonyi klubochok [Red glomerulus]. Fukuinkan Shoten [in Japanese].
8. Yakutovych, O.H. (2003). Ya – kit! [I am a cat!]. Fukuinkan Shoten [in Japanese].

Подано до редакції 2.08.2024



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-2-9>

УДК 7.041.2-055.2(477)"2014/2024"

ORCID ID: 0000-0002-8196-8608

ORCID ID: 0009-0006-7628-3838

Ольга Денисюк

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

Марія Бурлаченко

здобувачка вищої освіти
другого (магістерського) рівня
кафедра теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
mariia.burlachenko@naoma.edu.ua

ЗМІНИ В РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ОБРАЗІВ ЖІНКИ-МАТЕРІ, ЖІНКИ-БЕРЕГІНИ, ЖІНКИ-ВОЇНА В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ 2014–2024 РОКІВ

Анотація. *Мета статті* – дослідити та проаналізувати зміни в уявленнях про образи Жінки-Матері, Жінки-Берегині та Жінки-Воїна в українському мистецькому просторі після 2014 року й до сьогодні, а також виявити причини та наслідки цих змін у контексті сучасних соціокультурних процесів. *Методи дослідження.* У дослідженні використано загальнонаукові, історичні та емпіричні методи, зокрема: історико-хронологічний і термінологічний аналіз, опис і спостереження, а також аналіз художньо-композиційних та стилістичних особливостей творів. *Результати.* Під час дослідження встановлено кореляцію між змінами в образах Жінки-Матері, Жінки-Берегині та Жінки-Воїна і початком воєнних дій на території України. Виявлено, що найпомітніші зміни відбулися у образі Жінки-Воїна, який набув нових символічних значень та відобразив складні суспільні процеси. *Висновки.* На основі проаналізованих виставкових проєктів та творчості окремих мисткинь, особливостей їхніх інтерпретацій жіночих образів, встановлено пряму залежність між змінами образів Жінки-Матері, Жінки-Берегині та Жінки-Воїна і зміною соціокультурних запитів. Зокрема, образ Жінки-Матері відходить від стереотипної репрезентації в бік більш модерних і феміністичних поглядів. Образ Жінки-Берегині трансформується – виходить за межі традиційної ролі та демонструє жіночу силу. Також спостерігається тенденція до зближення образів Жінки-Берегині та Жінки-Воїна, що суперечить попереднім усталеним значенням. Підкреслено, що образ Жінки-Воїна зазнав кардинальних змін і набув рівного статусу з чоловіком-воїном. Війна та соціальна репрезентація жінок-військовослужбовиць у ЗМІ сприяли тому, що в мистецтві Жінку-Воїна зображують як повноправну членкиню армії, підкреслюючи її заслуги. Окреслено також перспективні напрями подальших досліджень цієї теми, що потребують залучення та аналізу значно ширшого за обсягом матеріалу.

Ключові слова: образ Жінки-Матері, образ Жінки-Берегині, образ Жінки-Воїна, мисткиня, мистецтво України початку XXI століття.

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

Mariia Burlachenko

2nd year Master's Student
Faculty of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
mariia.burlachenko@naoma.edu.ua

CHANGES IN THE REPRESENTATION OF THE IMAGES OF THE MOTHER WOMAN, THE BEREHYNIA WOMAN AND THE WARRIOR WOMAN IN UKRAINIAN ART IN 2014–2024

Abstract. *The purpose of the article* is to study and analyze the changes that have taken place in the representation of the images of the Mother Woman, the Berehynia Woman and the Warrior Woman in the Ukrainian artistic field

after 2014 and to the present day, to identify the causes and consequences of these changes in the context of contemporary social and cultural processes. **Study methods.** The study is based on general scientific historical and empirical methods, in particular: historical and chronological analysis, terminological analysis, description and observation, analysis of artistic, compositional and stylistic features of the works. **Results.** The study establishes a correlation between changes in the images of the Mother, the Berehynia and the Warrior Woman and the outbreak of hostilities on the territory of Ukraine. It was found that the most changes were in the image of the Warrior Woman, which acquired new symbolic meanings and reflected complex social processes. **Conclusion.** Based on the analyzed exhibition projects and works of individual artists, the peculiarities of their interpretations in the use of categories of female images, a direct correlation between the changes in the images of the Mother, the Berehynia and the Warrior Woman and the change in social and cultural demands has been established. In particular, the image of the Mother Woman is characterized by a departure from stereotypical representation towards more modern and feminist views. The image of the Berehynia Woman is transforming, going beyond the traditional role and demonstrating female strength. There is a tendency for the images of the Berehynia Woman and the Warrior Woman to converge, which contradicts previous, established values for them. It is emphasized that the most significant changes have been made to the image of Warrior Woman, who has acquired a status equal to that of a man. The war and the social representation of women soldiers in the media have contributed to the fact that in art the Warrior Woman is depicted as a full member of the army, emphasizing her merits. The article also highlights promising areas for further study that require the involvement and analysis of a much wider range of material.

Key words: image of the Mother Woman, image of the Berehynia Woman and image of the Warrior Woman, artist, art of Ukraine, Ukrainian art of the beginning of the 21st century.

Постановка проблеми. Роль жінки в сучасному світі, особливо в умовах збройних конфліктів, зазнає значних змін, що активно відображається в образотворчому мистецтві. Відповідно, впродовж останнього десятиліття в українському мистецтві спостерігається активна трансформація традиційних жіночих образів: Жінки-Матері, Жінки-Берегині, Жінки-Воїна. Ці зміни викликають значний інтерес у широкого кола дослідників. Однак досі недостатньо вивчено взаємозв'язок між цими трансформаціями та творчістю митців, зокрема жінок-художниць. Роботи жінок-художниць займають усе помітніше місце в суспільних дискусіях, особливо на тлі соціально-політичних змін і переосмислення ролі жінки в суспільстві. У цій розвідці робиться спроба дослідити зміни в репрезентації образів Жінки-Матері, Жінки-Берегині, Жінки-Воїна та простежити ці зміни на основі аналізу робіт сучасних українських мисткинь.

Актуальність дослідження обумовлена необхідністю аналізу творів сучасного жіночого мистецтва як відображення суспільства. Вивчення зображення жіночих образів у сучасному мистецтві дозволяє простежити динаміку гендерних стереотипів, виявити нові тенденції в інтерпретації жіночого образу та дослідити взаємозв'язок між мистецтвом і соціокультурними процесами. Аналіз трансформації образів Жінки-Матері, Жінки-Берегині та Жінки-Воїна в такому контексті є спробою глибше зрозуміти сучасні гендерні дискурси та їхній вплив на формування ідентичностей.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Для ретельного дослідження трансформації образів Жінки-Матері, Жінки-Берегині та Жінки-Воїна була здійснена спроба всебічного аналізу

історичних коренів та сучасних інтерпретацій цих образів, зокрема, опираючись на творчі здобутки видатних українських митців Ф. Кричевського, М. Бойчука, О. Архипенка [1; 2; 3], роботи сучасної художниці В. Барінової-Кулеби [4]. Також було звернено увагу на дослідження Г. Бельської «Етнічний архетип матері та його вплив на виховні традиції українського народу», яке присвячене образу матері та формуванню основ духовної сутності людини [5]. Такий комплексний підхід дозволив простежити еволюцію образів та виявити ключові тенденції їхніх трансформацій.

Аналіз історичних коренів образу Жінки-Берегині включав дослідження таких іконографічних типів, як Діва (Кора), Богоматір Оранта та образ Покрови Богородиці. Для детальнішого розуміння еволюції цього образу було проаналізовано роботу Ф. Кричевського «Сім'я» з триптиха «Життя» [1]. Проблематика локального використання образу Жінки-Воїна в українському мистецтві була розглянута на основі дослідження О. Откович «Ілюзія свободи: образ жінки від традиціоналізму до модернізму» [6]. Також проаналізовано роботу О. Івахненка «Козачки» в контексті зародження нових характеристик образу Жінки-Воїна [7].

З метою поглибленого розуміння сучасних тенденцій щодо образу жінки було використано дослідження М. Зайцева, Ю. Небесника та У. Мараєва «Трансформація жіночого образу в мистецтві» [8]. Важливими для даної роботи виявилися матеріали виставки «Материнство», акція Л. Малікової «Репродуктивна поведінка», робота А. Клейтман «Сьогодні можна» та інсталяції О. Брюховецької [9]. Це допомогло виявити

ключові напрямки трансформації жіночих образів у сучасному українському мистецтві.

Зміни в образі Жінки-Берегині подані з огляду на дослідження О. Кісь [10], розглянуто іконічні образи у роботах К. Косьяненко [11], вивчено роботи молодих митців М. Штойхо та В. Яновської та проаналізовано персональну виставку робіт А. Ногіної «Архіпелаг» [12; 13; 14].

Для характеристики образу Жінки-Воїна було вивчено широкий спектр джерел, включаючи наукові праці. Зокрема, розглянуто роботу А. Волобуєва, та О. Зенталь «Репрезентація жінок у медіа під час суспільно-політичних та воєнних подій в Україні 2013–2018 років» [15], дослідження Т. Храбана та К. Самойленка «Висвітлення образів військовослужбовиць в українських медіа в період російсько-української війни» [16], а також художні твори З. Савки [17], Д. Молокоєдової [18], І. Калюжної [19], Т. Колесник [19] та кураторський проєкт «Ломикаміль. Жіночий спротив у Криму» [20].

Мета статті – простежити та проаналізувати зміни, які відбулися в інтерпретації образів Жінки-Матері, Жінки-Берегині та Жінки-Воїна, виявити причини та наслідки цих змін у контексті сучасних соціокультурних процесів. Завдання дослідження – ідентифікувати ключові тенденції у втіленні цих образів сьогодні та оцінити наскільки вони відрізняються від традиційних зображень минулого.

Виклад основного матеріалу. Образ Жінки-Матері в українському мистецтві традиційно асоціюється з функціями народження, виховання та збереження роду. Це фактично її призначення для збереження етносу та навчання майбутніх поколінь звичаям і традиціям [7]. Іконографія цього образу знаходить своє відображення у творчості багатьох українських митців. Так, у триптиху Ф. Кричевського «Три віки», жіночі образи уособлюють різні етапи життя, підкреслюючи безперервність родоводу [1]. І хоча як за характером, так і за віком жінки дуже різняться, митець зосереджується на єдності поколінь. Чи, наприклад, відомий твір М. Бойчука «Під деревом» (1910-ті), де тему материнства розкрито в контексті ідеї родючості [2]. Скульптура О. Архипенка «Жінка з дитиною» (1909) символізує циклічність життя та зв'язок жінки з природою. Образ поєднує узагальнену ідею відтворення, чи то життя, чи то плід, чи то культура [3].

У сучасній інтерпретації образ Жінки-Матері набуває більш сакрального значення. Наприклад,

відома київська художниця В. Барінова-Кулеба у своїх роботах надає образу матері величності і духовності, порівнюючи його з іконописними зображеннями (роботи «Мати», «Воно в колісці») [4].

Еклектичний образ Жінки-Берегині увібрав у себе і постать Богині-Землі (матері всього живого), і захисниці війська (наділена силою жінка), і сакральні зображення образу Богоматері та великомучениць. Цей узагальнений образ також залучає окремі фольклорні мотиви та риси літературних персонажів [22].

Жінка-Берегиня в українському мистецтві традиційно асоціюється з функціями захисниці роду, охоронниці дому та рідної землі. Цей образ корінням сягає у давньоукраїнську міфологію, де жіночі божества виконували роль покровительок родючості та благополуччя. В іконографії Берегиню часто зображували у вигляді жінки, що тримає в руках дитину або хліб, символізуючи материнство та достаток.

Історичний експурс образу Жінки-Берегині варто розпочати з зображень жінки на артефактах трипільської культури. Серед усіх іконографічних та антропоморфних зображень виділяється образ Діви (Кори). Вона змальована у розписах та статуєтах як зріла жінка, володарка, праматір всього живого [8].

У монументальному живописі доби Київської Русі дуже часто можна віднайти втілення сакрального образу Жінки-Берегині. Найяскравішим прикладом можна вважати образ Богоматері Оранти, що зображена у центральній абсиді Софії Київської. Її зображено з піднятими до неба руками, що підкреслює роль доброзичливої, милосердної матері-заступниці, покровительки всього людства. Цей образ успадкував істотні риси Великої Богині з дохристиянської доби [8].

Наступним кроком еволюції образу Берегині є її зображення в іконах, де вона переважно постає як Богоматір чи великомучениця. Для прикладу розглянемо ікону «Покров Богородиці» (1886), що є копією ікони «Козацької покрови» XVIII століття. Богоматір зображена в центрі над козацьким військом, а гетьман Петро Калнишевський звертається до неї з молитвою. У запорізьких козаків був особливий культ Богородиці-Покрови – вони вбачали в ній свою заступницю. Віра козаків у могутність образу та використання його на своїх атрибутах породила окремий тип ікони «Козацької Покрови» [6, с. 57–59].

Варто зазначити, що образ Жінки-Матері часто переплітається з образом Жінки-Берегині. Але

якщо один презентує святість створення нового життя, то другий постає як оберіг. Вони не суперечать один одному, тому обидва образи можна зустріти в єдиному уособленні. Так, до прикладу, робота Ф. Кричевського «Сім'я» (триптих «Життя») уособлює образ, що зрозумілий навіть за структурою композиції. Вершиною трикутника, що утворюється з людських постатей, є жінка, до якої тягнуться усі члени сім'ї. Саме вона оберігає родину і постає берегинею родинного вогнища. В цьому випадку можна говорити про поєднання образів Жінки-Берегині та Жінки-Матері [3; 8].

Створення образу Жінки-Воїна – це подолання межі, розриву між гендерним стереотипом, який приписував жінці пасивну роль, та безумовною могутністю образу воїна. Цей процес був тривалим і суперечливим. Зазначимо, що історично в мистецькому полі роль воїна жінці не належала. Якщо говорити про цей образ у контексті війни, то протягом тривалого часу жінку зображали як ту, що проводить, зустрічає чи лікує бійця, але не сприймали її як воїна. Хоча історично є згадки про участь жінок у війнах, про існування козачок – українських амазонок, але їхні історії не знайшли популярності в мистецтві [6].

Наприклад, стереотипний образ взаємодії жінки з війною проілюстровано у роботі М. Пимоненка «У похід» (1902). На передньому плані зображено дівчину, що проводить молодого воїна у похід, а позаду них – громаду жінок і одного старого чоловіка, які прощаються з іншим воїном. Робота умовно поділяє статичні пози жінок та динамічні пози чоловіків, утворюючи розрив жіночої справи і війни. Присутність старого чоловіка серед проводжаючих жінок та дітей, який не зміг поїхати з хлопцями через свій вік, ще дужче підкреслює відмежованість жінки від чоловічого світу війни [6, с. 40–42].

Використання митцями образу Жінки-Воїна відбувалось спершу поодиноким та поступово – установка несумісності «жінки» та «армії» почала «розмиватися» й щезати. Так, художник О. Івахненко доволі часто зображав воїтельок, жінок зі зброєю в руках. Наприклад, в його роботі «Козачки» (1999) зображено дві жінки – одна з них озброєна списом, інша тримає в руках шаблю і пістолет (іл. 1). Зброя в руках козачок виглядає органічно до їх образу. Подібні зображення жінок натякали на наближення до подолання патріархального мілітаризму [7].

Здобуття Україною незалежності супроводжувалося радикальними змінами в уявленнях про



Іл. 1. О. Івахненко. Козачки. Полотно, олія. 1999. [7]

жіночу ідентичність. У мистецтві спостерігається відхід від традиційних образів жінки-матері як носія сакральності та духовних цінностей. Натомість домінують наративи, що акцентують на зовнішній привабливості та ролі жінки як музи. Лише окремі художниці, такі як О. Островська (проект «Ніжність») та О. Чепелик (проекти візуального мистецтва «Хроніки від Фортінбраса»), піднімають питання гендерної рівності та феміністичних проблем.

Революція Гідності 2014 року ознаменувала ще один поворот в історії України, а з ним – нову зміну наративів та пріоритетів у мистецтві. Жіночі образи отримали нову репрезентацію. Одна з причин – це надання вагомості жіночій думці у вирішенні гендерних питань у мистецькій площині [8].

Змальовуючи образ жінки-матері, українські художниці часто звертали свою увагу не на святість процесу материнства, як це було раніше, а зосередились на розкритті проблем жінки-матері.

Виставка «Материнство» (2015) у Центрі візуальної культури в Києві стала важливим етапом переосмислення образу матері в сучасному українському мистецтві. Художниці, що були представлені на виставці, деконструювали традиційні уявлення про материнство як виключно позитивний досвід, акцентуючи на його тілесних, психологічних та соціальних аспектах. Головний меседж виставки значною мірою перегукувався з ідеями А. Річ, з її поглядом на сприйняття материнства у суспільстві. Це поєднання страждань та протиріч з блаженним почуттям вдячності й ніжності [9]. Інший приклад: перфоманс Л. Малікової «Репродуктивна поведінка» присвячений питанню материнства як важкого процесу, який також потребує осмислення

та сприйняття. Художниця написала на стіні вибачення за те, що не презентує своє мистецтво, на яке вона не знайшла часу «з причини власного материнства» [9, с. 14].

Неординарний погляд на питання материнства розкриває робота А. Клейтман «Сьогодні можна», де використані матеріали – полотно та менструальна кров (іл. 2). Художниця нагадує нам про проблеми контролю жінки над її репродуктивною системою. Упродовж усього життя жінка, котра займається сексом з чоловіками, змушена пильнувати, щоб уникнути небажаної вагітності, адже саме жінці доводиться давати раду з її наслідками [9, с. 21].



Іл. 2. А. Клейтман. Сьогодні можна. Полотно, менструальна кров. 2015. [9]

Сучасні художниці, такі як О. Брюховецька, пропонують нові інтерпретації образу Матері, акцентуючи на проблемах самоідентифікації та втраті особистого простору. В інсталяції «Пограй зі мною» художниця використовує метафору пісочниці як символу обмеженого світу матері, який не виходить за рамки приватного простору. Через цей образ О. Брюховецька підкреслює відчуття ізоляції та відчуження, яке відчують багато жінок, що поєднують материнство з іншими сферами життя. Художниця також зробила експозицію «Тіло», що демонструє невідворотні зміни тіла

жінки під час вагітності, які суспільство сприймає як «спотворення». У роботі порушується тема оцінювання жіночої краси, акцентується увага на переживаннях жінки, яка постійно перебуває під пильним поглядом і осудом через природні процеси в її організмі, хоча сам процес створення нового життя підноситься майже до святості [9].

Відеопроєкт «Lifetime Game» К. Гнилицької та А. Якубенко проводить аналогію між буденним життям матері та віртуальною грою на швидкість. Ми бачимо життя берегині сімейного вогнища, в обов'язки якої входить піклування про дитину, хатня робота тощо. Відео презентує важку та неоціненну роботу, покладену на матір, а також щоденні оцінки суспільства – тестування на добру-погану маму, або вправну-ліниву господиню [9, с. 24–27].

Сучасними художницями піднімається надзвичайно важлива тема – фізичні та психологічні зміни, які відбуваються з тілом та внутрішнім світом жінки під час вагітності та материнства. В роботах художниць тіло жінки стає місцем боротьби між суспільними очікуваннями та індивідуальним досвідом.

«Через образ жінки-матері піднімається проблематика історично-застарілих поглядів у репрезентації образу та закріплення більш модернових і феміністичних поглядів за ним, відходження від стереотипної репрезентації, звільнившись від заангажованості. Сучасне транслювання не позбавило його божественного і сакрального проте додало реалізму та знайшло обмеження в образі богині, що здатна давати життя» [8; 9].

Зміни в образі Жінки-Берегині почалися з дослідження О. Кісь про штучне створення концепції цього образу. В ньому зазначено, що з початком незалежності взірцем зображення жіночих образів стала творчість українських письменників-народників, де піднімалося питання автентичності матріархатного устрою суспільства. Але такий погляд призвів до романтизації саме материнської ролі жінки як опікунки родини та хранительки домашнього вогнища, що цілком відповідає чоловічим наративам. Відповідно образ жінки став формуватися саме з «чоловічої» точки зору як виключно «материнський». Історикиня доводить: це почало репродукувати гендерні стереотипи, а під гаслом «відродження традиції» насаджувалась штучна модель жіночої ідентифікації. Мистецтво довгий час відходило від використання цих стереотипів та перебувало у пошуку іншої трактовки образу [10; 21].

Постмайданне мистецтво визначає докорінні зміни у жіночих образах, помітним стає транслювання реалій. Мисткині починають відображати на своїх полотнах власний образ або звертаються до дійсності сьогодення, як у роботі К. Косьяненко «Червона калина» з серії «Victory» (іл. 3) Серія дуже тісно пов'язана з іконописом, його прийомами, подачею образів та стилем. Праворуч, на передньому плані, стоїть воїн з мечем, оточений святими. Параскева Іконійська та Свята Варвара прикривають собою воїна, оберігаючи його від смерті. В інтерв'ю художниця говорила, що один із аспектів серії – це зображення святих серед простого люду. Образ Березині наділений силою та мужністю, а святі, які мають божественні сили, фізично захищають юнака. Тут образ Жінки-Березині наближається до образу Жінки-Воїна [11].



Іл. 3. К. Касьяненко. Червона калина.
Полотно, олія. 2022. [11]

Цікавою та показовою видається серія робіт М. Штойхо під назвою «Оберіг», що складається з одинадцяти полотен, п'ять з яких розташовуються ліворуч, а п'ять праворуч від центральної картини. В основній частині зображено дві жінки: перша, вагітна, – це образ «надії», сьогодення, а друга – це «дух» наших пращурів. Літургійний знак мучениці та схрещенні на грудях руки у вагітної – символ надії, віри та покори, тоді як дух Березині надає їй сил та своє благословення. Мисткиня транслює силу образу Жінки-Березині крізь зв'язок поколінь, що покладаються на традиції та обряди української культури, яка триває століттями [12].

Образ Березині в минулому виконував роль другорядного персонажа й слугував допоміжною фігурою для чоловіка. Проте сучасне трактування цього образу виразно підкреслює силу зв'язку між жінками, позбавляючи його гендерного підпорядкування. Робота В. Яновської «Єдність. Колотворення» розкриває образ Березині як єдність та силу духовного зв'язку між жінками. На полотні родина без чоловічих фігур – за контекстом сьогодення вони відсутні через війну – обіймається, сплітаючись у «дерево життя». Сила єднання, створення нерозривного зв'язку сприймаються як частина жіночої сили [13].

Тема єдності жінок пронизує червоною ниткою персональну виставку А. Ногіної «Архіпелаг». Мисткиня підкреслює важливість зв'язків між людьми, а також зосереджується на власному досвіді жіночих дружніх відносин. А. Ногіна звертається до персонального, зосереджується на енергетичних зв'язках, відображає на полотнах образи, що стали для неї оберегом у важкі часи війни. Напрошується питання: чи можна трактувати це як новітній образ Жінки-Березині? Точно не в первинному його значенні. Проте, за умови зменшення розмов про сакральність у сучасному світі, можна сприймати це як заміну божественному. Це сила єднання, міт жіночої сили [14]. Зміни в образі Жінки-Березині підсилюються змінами та наближенням людства до гендерного паритету. Жінка все частіше залишає формальні, відведені їй ролі та виступає на передній план. Березиня перестає бути еталоном жіночої поведінки, позбуваючись суто фемінних якостей. Відбувається зближення цього образу з образом Жінки-Воїна. Проголошується, що жіноча сила – в єдності, яка виходить за межі родинного кола. Сучасне трактування Жінки-Березині порушує тему жіночої сили як не набутої, а як такої, що належала їй споконвічно [8].

Мистецтво бурхливо реагує на суспільно-політичні тенденції, сучасний контекст яких полягає у домінуванні адаптивних положень над усталеними парадигмами. Зображення образу Жінки-Воїна в мистецтві напряму залежить від репрезентації жінок у суспільстві, особливо під час суспільно-політичних та воєнних подій. Попри традиційну маскулінізованість у новітніх роботах митців та мисткинь постає нове покоління жінок, які відкрито заявляють про своє право бути такими, як їм хочеться, і навіть ідуть служити до війська з метою самореалізації. Аналізуючи мистецтво сучасних мисткинь, їхні погляди на інтерпретацію

образу жінки, стає очевидним, що вони перекреслюють чоловічі упередження щодо боездатності жінок та сприйняття їх у концепції воїна [16].

Наприклад, художниця І. Калюжа піднімає питання мужності українських дівчат. У своїй роботі «Сестри» вона зображує двох жінок, одна, у національному українському вбранні, поклала голову на плече іншої – вдягненої у військову форму. Сюжет роботи традиційний і притаманний для зображення воїна, якого проводжають на війну та покладаються на нього, на правильність його мужнього рішення. Проте в цій роботі, мужнім воїном виступає дівчина у військовій формі. Художниця торкається теми гендерного паритету, готовності жінок брати до рук зброю нарівні з чоловіками [19].

Над темою жінок-військових також працює художниця Т. Колесник. В одній із своїх робіт “Ukrainian beautiful woman – a soldier in Ukrainian army” художниця зобразила А. Бовт, яка служить в зенітно-ракетних військах Командування Повітряних Сил ЗСУ. Образ Жінки-Воїна тут подається прямолинійно: глядачеві демонструють реалії жінок на війні. Героїня виглядає змучено, на її формі – плями крові, проте поза та погляд дають зрозуміти її готовність до подальшої боротьби [19].

Виставка «Косачки» львівської мисткині З. Савки повертає нас до історії українських амазонок. Чотири графічні полотна розповідають про сильних жінок-воїнів, які, гіпотетично, проявили себе на території України ще до нашої ери. Споконвічність образів, описаних у роботах, перегукується з сучасними трактуванням образу жінки-військової. Значення і актуальність теми підкріплюється зверненням до справжніх історичних фактів. Відчувається бажання мисткині знайти правду в історії та прорватися крізь гендерно-стереотипний образ «красуні в погонах» [17].

Відтворення у роботі особистісних образів, стало доволі поширеною тенденцією світового мистецтва. Говорячи про це у контексті сучасного образу Жінки-Воїна, відкривається нова можливість для інтерпретації. Наприклад, у роботі Д. Молокоєдової «Скляна Домівка» піднімається тема прив’язки людини до рідної землі, до свого дому. Мисткиня зобразила будинок зі скла, що розбився на друзки, але його зібрали зі шматочків. Образ жінки, що сумує за своєю домівкою без надії на повернення, адже повертатися немає куди. Трансформація образу Жінки-Воїна у цьому скульптурному творі виходить за межі роботи, бо цей образ закладено в її історію. Адже художниця – уособлення жінки-воїна [18].

Популярність та актуальність образу Жінки-Воїна призводять не лише до появи нових робіт, але й до спеціалізованих виставок. «Ломикаміль.

Жіночий спротив у Криму» – виставка, що багатогранно розкриває питання жіночого руху, його мужності у складні часи. Наприклад, одну з головних робіт цієї виставки (авт. А. Кахідзе) було присвячено татарці Л. Умеровій, яку окупанти незаконно утримували у російському СІЗО, звинувативши у «шпигунстві». Жінка, якій присвячена картина, в одному зі своїх листів написала: «Це мої близькі, моя земля, відмовлятися один від одного на користь іншого – це злочин» [20]. На виставці були представлені також роботи українських сучасних художниць М. Куліковської, Л. Достлевої, Ю. По, Е. Зіятдінової та щоденники активісток жіночого руху спротиву «Зла Мавка» на тимчасово окупованих територіях України [20].

Образ Жінки-Воїна, порівняно з іншими двома образами, зазнав найбільш кардинальних змін. Насамперед на це вплинула війна й репрезентація жінки-військовослужбовиці Збройних Сил України у ЗМІ. Значна еволюція відбулася також у публічному обговоренні цієї теми, що вплинуло на трансформацію образу Жінки-Воїна. Жіноче мистецтво розвіює стереотип про традиційну маскулінізованість армії і сьогодні жінки отримують таке ж визнання, як і чоловіки [21].

Висновки й перспективи використання результатів дослідження. У статті проаналізовано виставки та творчість окремих мисткинь, зосереджуючи увагу на інтерпретації образів Жінки-Матері, Жінки-Берегині та Жінки-Воїна. Це дозволило визначити основні тенденції та зміни кожного з цих образів відносно історичних канонів. Упродовж останнього десятиліття образ Жінки-Матері, який раніше трактувався виключно реалістично, зазнав суттєвих змін. Він відходить від стереотипної репрезентації у бік більш модернових та феміністичних поглядів. Зокрема, мисткині активно досліджують теми жіночого тіла, репродуктивних прав та феміністичних ідей.

Образ Жінки-Берегині трансформується, виходячи за межі традиційної ролі домогосподарки, і демонструє жіночу силу. Спостерігається тенденція до зближення образів Жінки-Берегині та Жінки-Воїна, що суперечить усталеним уявленням про ці ролі.

Найбільших змін зазнав образ Жінки-Воїна, який здобув статус, рівний чоловічому. Війна та соціальна репрезентація жінок-військовослужбовиць у ЗМІ сприяли тому, що в мистецтві жінку-воїна зображують як повноправну членкиню армії, підкреслюючи її внесок і заслуги. Це свідчить про значні зміни в гендерній політиці. У цій статті зроблено спробу окреслити лише основну проблематику дослідження, але тема має перспективи для подальшого аналізу, який потребує ширшого залучення матеріалу та детальнішого розгляду кожного образу.

Список використаних джерел

1. Новохацька М. Відомий український художник-модерніст Федір Кричевський. *СловОпис. Українська – сучасно і своєчасно!* URL: <https://slovopys.kubg.edu.ua/vidomyi-ukrainskyi-khudozhnyk-modernist-fedir-krychevskiy/> (дата звернення: 01.09.2024).
2. Осадча О. Сюжет «Біля яблуні» у контексті його значення для бойчуківців. *Мистець*. 2022. листопад. № 1. С. 2–3. URL: https://kdidpamid.edu.ua/academy/wp-content/uploads/2022/11/newspaper190_2022_1111-22.pdf (дата звернення: 01.09.2024).
3. Клименко М. Вплив творчості Олександра Архипенка на пластично-образне мислення Марти Донас. *Народознавчі зошити*. 2021. № 1. С. 142–147. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2021-1/16.pdf> (дата звернення: 01.09.2024).
4. Денисюк О., Поліщук А. Тема материнства у творчості Віри Іванівни Барінової-Кулеби. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2019. Вип. 26. Т. 1. С. 39–47. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/26.195801> (дата звернення: 05.08.2024).
5. Беленька Г. Етнічний архетип матері та його вплив на виховні традиції українського народу. *Молодий вчений*. 2015. № 4(3). С. 11–13. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2015_4\(3\)_3](http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2015_4(3)_3) (дата звернення: 18.08.2024).
6. Откович К. Ілюзія свободи: образ жінки від традиціоналізму до модернізму : монографія. Київ : КАРБОН, 2010. 209 с.
7. Свередюк Р. Художник Івахненко Олександр Іванович. *Роман Свередюк: офіційний сайт, блог та архів*. URL: <https://sverediuk.com.ua/hudozhnyk-ivahnenko-oleksandr-ivanovych/> Дата публікації: 15.11.2021. (дата звернення: 18.08.2024).
8. Зайцева М. В., Небесник Ю. Ю., Мараєва У. М. Трансформація жіночого образу в мистецтві. *Current trends in art and culture* : міжнар. наук. конф., м. Влоцлавек, 3 квіт. 2024 р. Влоцлавек, 2024. С. 22–27. URL: <http://surl.li/rsedai> (дата звернення: 18.08.2024).
9. Материнство : [каталог виставки, Київ, Центр візуальної культури 16–19 березня, 2015, Львів, Львівський Палац мистецтв 3–19 липня, 2015] / куратор Оксана Брюховецька URL: https://genderindetail.org.ua/netcat_files/96/128/5MOTHERHOOD_catalog_web.pdf (дата звернення: 18.08.2024).
10. Кісь О. Моделі конструювання гендерної ідентичності жінки в сучасній Україні. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2003. № 27. С. 37–58. URL: <https://www.ji.lviv.ua/n27texts/kis.htm> (дата звернення: 18.08.2024).
11. Косьяненко Катерина. 2022-24 Victory. Катерина Косьяненко : сайт. URL: <https://katerynko.com.ua/gallery/zhuvopys/2022-victory/> (дата звернення: 18.08.2024).
12. Штойхо М. Я. «Guardian» : фото // Instagram. URL: https://www.instagram.com/p/Ct9xkh3NF8s/?img_index=1 Дата публікації: 26.06.2023 (дата звернення: 27.09.2024).
13. Яновська В. А. «Єдність. Колотворення» 2023р., полотно, олія, 100x135 см. : фото // Instagram. URL: https://www.instagram.com/mystkynia_vita/ Дата публікації: 04.09.2023 (дата звернення: 27.09.2024).
14. Аглая Ногіна. Архіпелаж : персональна виставка, Київ, галерея Portal 11, 15.06.2024–30.06.2024. *PORTAL 11*. URL: <https://portal11.com.ua/personalna-vystavka-aglayi-noginoyi-arhipelag/> Дата публікації: 12.06.2024 (дата звернення: 18.08.2024).
15. Волобуєва А., Зенталь О. Репрезентація жінок у медіа під час суспільно-політичних та воєнних подій в Україні 2013–2018 років. *Образ*. 2018. Вип. 3 (29). С. 18–28. URL: https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream-download/123456789/74427/1/Volobuieva_zhinky_gender.pdf;jsessionid=52DCAF6A31A3530E47AD7D5EAF6CF545E (дата звернення: 18.08.2024).
16. Храбан Т., Самойленко К. Висвітлення образів військовослужбовців в українських медіа в період російсько-української війни. *Український соціум*. 2023. № 2(85). С. 145–167. URL: <https://doi.org/10.15407/socium2023.02.145> (дата звернення: 18.08.2024).
17. У музеї Корсаків провели мистецьке суаре. *Таблойд Волині*. URL: <https://volyn.tabloyid.com/art/u-muzeyi-korsakiv-proveli-mistetske-suare-foto> (дата звернення: 27.09.2024).
18. Земля під нігтями нагадує мені запечену кров : [виставка. Київ, The naked room 5-29.06 2024 р.] / куратор Аля Сігал. URL: <https://www.thenakedroom.com/show/zemlya-pid-nigtyami-nagaduye-meni-zapechenu-krov> (дата звернення: 27.09.2024).
19. Кушнірук Н. Непідвладний смерті: образ українського воїна в сучасному мистецтві. *Літопис незламності*. URL: <https://litopys.info/articles/nepidvladnyj-smerti-obraz-ukrayinskogo-voyna-v-suchasnomu-mystetstvi-natalya-kushniruk/> Дата публікації: 10.02.2023 (дата звернення: 27.09.2024).
20. Ломикаміль. Жіночий спротив у Криму : [виставка, Київ 26.02-13.05.2024] / куратор Тетяна Філевська. *Ломикаміль. Жіночий спротив у Криму*. URL: <https://lomykamin.crimea-platform.org/#:~:text=%D0%97%D0%BB%D0%B0%20%D0%9C%D0%B0%D0%B2%D0%BA%D0%B0%20%E2%80%93%D0%B5%20%D0%B6%D1%96%D0%BD%D0%BE%D1%87%D1%96%D0%B9%20%D1%80%D1%83%D1%85,%D0%B1%D1%83%D1%82%D0%B8%20%D0%BF%D0%BE%D1%87%D1%83%D1%82%D0%B8%D0%BC%D0%B8%20%D0%B7%D0%B0%20%D0%BC%D0%B5%D0%B6%D0%B0%D0%BC%D0%B8%20%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BF%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%97.> (дата звернення: 18.08.2024).
21. Покуль О. Еволюція образу жінки-берегині у вимірі української постмодерної культури. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2016. Вип. 29. С. 130–140. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/29/14.pdf (дата звернення: 18.08.2024).
22. Франк І. Образ жінки в художньому металі Галичини кінця XX – початку XXI століття. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Вип. 35. С. 102–112. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/35/102-112_Frank.pdf (дата звернення: 18.08.2024).



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-2-10>

УДК 7:069](477.411)Київ. картинна галерея

ORCID ID: 0000-0002-4546-7590

ORCID ID: 0009-0008-4518-7397

Олена Кашшай

кандидатка мистецтвознавства,
ст. викладачка кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
olena.kashshay@naoma.edu.ua

Марія Доценко

здобувачка вищої освіти другого
(магістерського) рівня
кафедра теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
mariia.dotsenko@naoma.edu.ua

ВИСТАВКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ «КИЇВСЬКА КАРТИННА ГАЛЕРЕЯ» В УМОВАХ ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ

Анотація. *Мета статті* – дослідити діяльність Національного музею «Київська картинна галерея» після початку масштабної агресії росії проти України (24 лютого 2022 року) як власне музею та виставкового простору для підтримки й репрезентації українського сучасного образотворчого мистецтва; відзначити роль музею у формуванні сучасного культурно-мистецького середовища. *Методи дослідження.* У процесі роботи нами було використано аналіз та синтез, завдяки яким вдалося дослідити окремі напрямки діяльності і функціонування інституції на різних рівнях; історичний метод дав розуміння етапів розвитку у різних часових проміжках; також ми послуговувалися методом аналогії та порівняння, беручи для прикладу діяльність інших музеїв. *Результати.* Проаналізовано різні напрямки діяльності Національного музею «Київська картинна галерея», зокрема виставкову, наукову, творчу, бібліотечну, інформаційну, освітню тощо. Від початку свого заснування і до наших днів музей вносить значний вклад у культурне збагачення Києва, а в контексті нинішніх подій виконує роль майданчика для популяризації мистецтва сучасності, підтримує тісні зв'язки з українськими митцями й дає їм змогу для короткотривалих виставкових проєктів, які постійно змінюються й оновлюються. Також музей здійснює культурну дипломатію з іншими країнами, які надають свою підтримку та виставкові простори для реалізації проєктів, пов'язаних з Україною. *Висновки.* Національний музей «Київська картинна галерея» України привносить свій вклад у розвиток та збагачення сфери культури, у здійснення успішних виставкових проєктів, які користуються популярністю у відвідувачів та формують новий погляд на українську культуру як явище, котре має унікальну багатолітню історію. Виставкова діяльність музею під час війни росії проти України продовжує розвиватися й формуватись, та потребує дослідження й переосмислення.

Ключові слова: музей, «Київська картинна галерея», війна росії проти України, російська збройна агресія, діяльність музеїв під час війни, виставка, проєкт, українське сучасне мистецтво, експозиція.

Olena Kashshay

PhD in Art Studies

Senior Lecturer,

Faculty of Theory and History of Art,

National Academy of Fine Arts and Architecture

olena.kashshay@naoma.edu.ua

Mariia Dotsenko

1st year Student of the Master's Level of Higher Education

Faculty of Theory and History of Art

National Academy of Fine Arts and Architecture

mariia.dotsenko@naoma.edu.ua

EXHIBITION ACTIVITY OF THE NATIONAL MUSEUM «KYIV ART GALLERY» DURING THE FULL-SCALE INVASION

Abstract. *The purpose of the article is* to investigate the activities of the Kyiv National Art Gallery after the beginning of the full-scale invasion on February 24, 2022 as a proper museum and exhibition space for the support and representation of Ukrainian contemporary fine arts; to note the role of artistic institutions in shaping the perception of art by the viewer. **Research methods.** Such research methods as analysis and synthesis were used, with the help of which it was possible to investigate separate areas of activity and functioning of the institution at different levels, a historical method for understanding the stages of development in different time periods, a method of analogy and comparison using the example of other museums. **The results.** It was possible to analyze various directions of activity of the Kyiv National Art Gallery, such as exhibition, scientific, creative, library, informational, educational, etc. From the beginning of its establishment to the present day, the museum makes a significant contribution to the cultural enrichment of the city of Kyiv, and in the context of current events, it also acts as a platform for the popularization of modern art, maintains close ties with Ukrainian artists and provides them with the opportunity for short-term exhibitions projects that are constantly changing and updated; carries out cultural diplomacy with other countries that provide their support, and the opportunity to use their own exhibition spaces for projects related to Ukraine. **Conclusions.** The Kyiv National Art Gallery contributes to the development and enrichment of the cultural sphere by implementing successful exhibition projects that are popular with visitors and form a new perspective on Ukrainian culture as a phenomenon that has a unique long history, but continues to develop and form, and needs research and rethinking, rejecting the influence of the soviet era and russian chauvinism.

Key words: museum, Kyiv National Art Gallery, the war of russia against Ukraine, russian military aggression, museums functioning during the war, exhibition, project, Ukrainian contemporary art, exposition.

Постановка проблеми. У зв'язку з повномасштабним російським вторгненням в Україну у лютому 2022 р. діяльність вітчизняних художніх музеїв зазнала кардинальних змін. Наші музеї та культурні пам'ятки стали об'єктами воєнних злочинів рф ще з часів російського збройного вторгнення у 2014 році. Країна, яка століттями заперечувала національну та культурну ідентичність України, нині затято бореться й проти української культури: музеї зазнають ракетних обстрілів, будівлі руйнують, колекції розграбовують, експонати вивозять [1, с. 183]. У зв'язку з цим постали складні завдання для українських музейників, серед яких стратегічно виокремлюються декілька векторів:

– збереження фондів, забезпечення експонатів від захоплення, ракетних обстрілів та бомбардувань;

– фіксація злочинів рф щодо музеїв, зокрема, випадки вивезення колекцій та творів,

документування фактів пошкодження та руйнування музеїв, як і культурної спадщини загалом;

– продовження музейно-просвітницької діяльності, попри військовий терор рф проти України.

З часу російського вторгнення в Україну майже всі музеї на території країни були змушені в екстремальних умовах оперативно вирішувати не лише питання збереження, але й поточної діяльності в умовах війни. Йшлося про те, як продовжувати свою роботу, зокрема, виставкову, бути центром культурно-мистецького опору та підтримувати українців у складні часи військового терору рф. Це і багато інших питань потребують сьогодні вивчення та аналізу. Адже від повномасштабного вторгнення в Україну 24 лютого 2022 р. до вересня 2024 р., коли готувалася стаття, минуло понад два з половиною роки, упродовж яких музеї працювали в умовах, які не поставали перед ними від часів Другої світової війни. Наше дослідження присвячене висвітленню та аналізу

виставкової діяльності Національного музею «Київська картинна галерея» під час війни.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Наразі фактично немає публікацій за тематикою дослідження. Матеріали за нашою темою здебільшого знаходимо в мережі «Інтернет». Натомість публікації про знищення російськими військами музеїв та мистецьких інституцій в Україні виходили відразу після повномасштабного вторгнення РФ та публікуються досі, актуалізуючи масштабність культурного геноциду. Серед інших матеріалів ґрунтовно проблема руйнування культурної спадщини України в умовах війни досліджувалася науковицями Л. Кузнецовою та В. Бакальчук, які у своїх статтях аналізують загрози знищення, незаконного привласнення та вивезення рухомих культурних цінностей України [1; 2]. Питанням руйнації музейної спадщини присвячена стаття І. Скленар, в якій (за матеріалами масмедіа) досліджуються факти знищення й пограбування музейних установ упродовж 2022 року [3]. Б. Криволапов та О. Рішняк досліджували питання ефективності міжнародних правових інструментів у сфері охорони культурної спадщини [4; 5]. Фактологічний матеріал про прихисток музейних колекцій можна знайти у різних медіа та новинах [6; 7; 8; 9; 10]; про виставки, що проходили в Національному музеї «Київська картинна галерея» за час повномасштабного вторгнення росії в Україну – на сторінках музею в соціальних мережах та на сайтах різних культурно-мистецьких платформ [11; 12; 13; 14; 15; 16; 17]. Відповідно, постає питання про ретельне вивчення проблеми функціонування музеїв в умовах російської агресії, зокрема, про пошук дієвих інструментів та способів здійснення поточної наукової та виставкової діяльності.

Мета статті. Мета дослідження полягає у висвітленні виставкової діяльності Національного музею «Київська картинна галерея» під час повномасштабного вторгнення РФ в Україну – з 24 лютого 2022 р. і до сьогоднішніх днів. Акцент зроблено на проблемі актуальності репрезентації музеями українського мистецтва під час війни, акцентуації уваги суспільства до роботи музеїв в нинішніх умовах.

Виклад основного матеріалу. Музейна діяльність під час повномасштабного вторгнення потребує ретельного аналізу, спрямованого на вивчення даних про алгоритми виживання, функціонування під час війни, про те, яким чином здійснюється робота та зберігаються музейні експозиції. Окрім того, вже зараз постають питання відновлення

роботи музеїв після закінчення військових дій, тому необхідно планувати й формувати майбутні стратегії розвитку, які спиратимуться на отриманий в роки війни досвід. Саме тому дослідження зосереджене на аналізі діяльності Національного музею «Київська картинна галерея» від початку війни 2022 року і до сьогодні, зокрема на виставкових та культурно-мистецьких заходах, які відбувалися в музеї в окреслений час. Це дасть змогу висвітлити певну стратегію роботи та в майбутньому поширити отриманий досвід серед інших музейних закладів та інституцій.

Одним з головних завдань музею «Київська картинна галерея» в умовах нинішньої війни стало не тільки збереження культурно-мистецького надбання, але й формування майбутньої стратегії розвитку й функціонування закладу. У світлі нових подій і викликів діяльність будь-якого музею в Україні потребує оновлення та переосмислення. Згідно з Законом України «Про музеї та музейну справу» (від 29 червня 1995 р. № 249/95_ВР) «...основними напрямками діяльності музеїв є науково-дослідна, культурно-освітня діяльність, комплектування музейних зібрань, експозиційна, фондова, видавнича, реставраційна, виставкова, пам'яткоохоронна робота, а також діяльність, пов'язана з науковою атрибуцією, експертизою, класифікацією, державною реєстрацією та усіма видами оцінки предметів, які можуть бути визначеними як культурні цінності, з метою включення до Музейного фонду України» [18, с. 2].

В Національному музеї «Київська картинна галерея», як і в інших музеях України, з початком повномасштабного вторгнення, перш за все, постало питання збереження музейних колекцій та продовження діяльності установи.

Окрім музейно-просвітницької діяльності було актуалізовано інші напрями роботи музею – виставковий та культурно-освітній: виставкова стратегія сфокусувалася на організації тимчасових виставок сучасного мистецтва та різних подій; культурно-освітня стратегія інтенсифікувала проведення лекцій, авторських екскурсій тимчасовими виставками, зустрічі з художниками (артист-токи). З 2022 року на площах музею відбулось понад 50 виставкових проєктів, які представляли творчість українських художників сьогодні [11].

Музейна команда, на чолі з Генеральним директором, від початку вторгнення невпинно прикладає зусилля для збереження та популяризації українського мистецтва. Черговим завданням

було встановлення нових дипломатичних культурних зв'язків з іншими музеями країн Європи, які надали свою підтримку та погодились на співпрацю. Так, деякі роботи з колекції музею брали участь у виїзних виставках у художніх музеях в Базелі і Женеві (Швейцарія) [6; 7].

Переосмислення музею як виставкового простору для експонування тимчасових виставок сучасного українського мистецтва є новим та, певною мірою, ситуативним заходом на час війни. Це пов'язане з тим, що більшість визначних українських художніх музеїв були вимушені обмежити свою звичну діяльність [8; 9].

Отже, робота музейних закладів в Україні триває попри воєнні дії, принаймні в тих областях та регіонах, де це можливо. Культурно-мистецькі інституції активно спрямовують свою роботу на висвітлення національного мистецтва, популяризацію тем української ідентичності та українського коріння, що співзвучне з прагненнями суспільства, в якому посилився інтерес до власної культури, до різних її аспектів та проявів. Ще одна значуща місія вітчизняних музейних інституцій – культурна дипломатія, презентація українського мистецтва на світовій арені, яка здійснюється нині у співпраці з іншими музеями та топовими західними артінституціями.

Більшість музеїв України у регіонах, що розташовані поза межами міст, де відбуваються бойові дії, відкрили свій простір для проведення тимчасових виставок сучасного мистецтва, розглядаючи їх як можливість для продовження своєї діяльності, підтримки українців, а також співпраці з закордонними артінституціями. Вони також зосереджуються на реалізації різних освітньо-мистецьких подій, довкола яких гуртуються всі, хто прагне більше дізнатися про українське мистецтво і культуру. Йдеться про лекторії, зустрічі з художниками, авторські чи кураторські екскурсії. Зокрема, такі активності практикують у Національному музеї «Київська картинна галерея», Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, Національному художньому музеї України, Одеському національному художньому музеї, Національному музеї у Львові ім. Андрея Шептицького та інших музеях.

Національний музей «Київська картинна галерея» нині продовжує свою активну роботу незважаючи на виклики, оскільки під час воєнного вторгнення РФ на територію нашої держави (24 лютого 2022 р.) музей опинився під загрозою. Під час ракетного обстрілу центру Києва

10 жовтня 2022 р. приміщення музею зазнало руйнувань, були вибиті вікна й двері, колекція творів опинилась у небезпеці, а ремонтні роботи з відновлення будівлі досі тривають. У зв'язку з цими подіями, а також під загрозою поширення повномасштабного вторгнення музеєм було вжито заходів для збереження експонатів. За таких умов діяльність музею була тимчасово переосмислена – його перетворили на виставковий простір, в якому відкривалися як персональні, так і групові виставки і мистецькі проєкти. Це стало нагодою для ознайомлення публіки з різноманітним сучасним українським мистецтвом, проєктами, що представляють, зокрема, як молодих митців, так і широко відомих у світі. Виставкові проєкти в музеях із експонуванням сучасного українського мистецтва під час війни стали важливими подіями як для суспільства, так і для художників. Зокрема, на сайті «Київ цифровий» про виставкову роботу Національного музею «Київська картинна галерея» в цей час було зазначено, що: «Не зважаючи на надзвичайно складну ситуацію, пов'язану з вторгненням російських військ та оголошенням в Україні воєнного стану, музей не припинив діяльності, сприймаючи її як свій внесок у майбутню перемогу, захист інтересів нашої країни на культурному фронті, боротьбу за духовність, звільнення від наслідків імперської колоніальної політики, відновлення історичної справедливості, утвердження образу українця як європейця, збагаченого власною історією, самобутньою культурою та мистецтвом» [19].

Для українського суспільства важливою є культура знайомства з українськими художниками саме через відвідування загальновідомих мистецьких інституцій, де представлена їхня творчість. Своєю чергою, авторитет художників формується через репрезентацію багатолітньої плідної діяльності, відміченої заслугами, нагородами та вшануванням їхнього таланту [20].

Упродовж 2022–2024 рр. було реалізовано близько 50 виставок сучасного мистецтва, роботи для яких надавали самі митці та колекціонери. Виставки тематично поєднуються в музейні проєкти, заздалегідь заплановані й розроблені науковцями музею у межах виставкової стратегії.

Наприклад, виставка «Закарпатська школа живопису», яка функціонувала з червня до вересня 2024 року, водночас була частиною проєктів «Музей і колекціонери» та «Мистецькі школи України». Роботи видатних західноукраїнських художників були надані для експонування

колекціонерами. Одночасно з виставкою проводились лекторії, зустрічі з відвідувачами, кураторські екскурсії.

У 2022 році музей відкрився 18 травня на День музеїв та День пам'яті депортації кримських татар. Завдяки співпраці з галереєю ARTAREA та Благодійним фондом підтримки культури та мистецтв було проведено виставку «Сальвадор Далі. Божественна комедія», де представлені акварелі митця. Експозиція була доповнена відеорядом, працювала медіакімната [21]. Такий досвід роботи було використано під час виставки «Іван Марчук. Відомий невідомий».

Також існують інші музейні проекти, зокрема «Класики вітчизняного мистецтва», «Дослідницька платформа», де розглянута експериментальна творчість митця, можливість обговорити нові ідеї, техніки; «Історія сучасності» – проект, який презентує різні художні неформальні об'єднання з кінця 1980-х і до наших днів; «Творчі майстерні» – проект, створений для того, щоб дати змогу молодим митцям представити свої роботи.

Широкий резонанс викликали дві виставки робіт І. Марчука в Національному музеї «Київська картинна галерея»: «Шевченкіана» (листопад 2023 – до лютого 2024) і «Відомий невідомий» (грудень 2023 – травень 2024) [15]. На виставці «Шевченкіана» були представлені роботи автора з колекції Канівського музею Тараса Шевченка та Національного художнього музею України (НХМУ), на виставці «Відомий невідомий» експонувалися картини І. Марчука з приватних зібрань. Художника щиро шанують на батьківщині, відповідно, чимало людей приїздили з різних куточків України на відкриття виставки «Шевченкіана», прагнучи побачити його роботи, познайомитися з ним особисто й подякувати за вклад у репрезентацію української художньої культури. Окрім цього, на виставці «Відомий невідомий» працювала мультимедійна кімната з анімованим відеорядом, в якому демонструвалися химерні композиції деталей з картин митця. Після закриття виставки «Відомий невідомий» одну з робіт було виставлено на аукціоні аукціонного будинку «Goldens», де естимейт оцінки становив 90–200 тис. дол., а роботу було продано за 300 тис. доларів.

Всі ці події підтверджують факт, наскільки важливо використовувати всі можливості для популяризації українського мистецтва і підтримки нашої країни в умовах повномасштабного вторгнення, коли увага світу прикута до України.

У зв'язку з організацією виставок сучасного мистецтва в музейних інституціях виникає також і низка дискусійних питань. Проблема експонування сучасного мистецтва в музеях полягає в тому, що більшість людей, зокрема, середнього і старшого віку, звикли до того мистецтва, яке десятиліттями експонувалося в українських музеях: наприклад, кращих зразків класичного мистецтва, творів академічного чи реалістичного спрямування тощо. Чимало українських глядачів досі не налаштовані відкривати для себе нове, часто незвичне сучасне мистецтво. Традиція виховання художнього сприйняття, що спирається на взірці класичного мистецтва є, з одного боку, виявом шаблонного мислення, нав'язаного радянською системою освіти, а з іншого – пропагандою. В радянські часи експериментальне в мистецтві засуджувалось, клеймувалось формалізмом, а творчі пошуки не тільки не віталися, але й часто були заборонені. Досі живе переконання, що мистецтво має бути консервативним, загальноприйнятним, інституціолізованим, де останній термін передбачає визнання творчості митця у випадку, якщо вона перевірена часом, прийнята до експонування державними інституціями (музеями, зокрема) та офіційно проголошена визнанням заслуг художника державою (нагороди, відзнаки, статуси).

Відповідно, суспільство неоднозначно сприйняло факт, що в стінах музею, де раніше експонувалися роботи класиків живопису, тепер розміщуються роботи сучасних художників. Твори живопису, скульптури та графіки сучасних митців на певний час заповнили музейні зали, в яких раніше виставляли полотна І. Айвазовського, І. Ріпина, І. Шишкіна, та інших академістів.

Попри дискусійність питання, за означений час музей відвідало чимало людей, у соціальних мережах було створено безліч анонсів з презентаціями й оглядами подій. Важлива робота музею нині полягає також і в тому, щоб підтримувати постійну комунікацію з широкою публікою, створювати цікаві для глядача події, використовувати новітні технології, щоб привабити відвідувачів на нові виставки, знайомитись з митцями під час відкриттів чи артист-токів, залучати медіаресурси, щоб відвідувачі активно ділилися своїми думками в коментарях до постів у мережах Facebook та Instagram.

Новим актуальним на сьогоднішній день напрямком роботи музею «Київська картинна галерея» стало впровадження заходів з розбудови

безбар'єрного простору для людей з інвалідністю та особливими потребами. Через це музей зіткнувся із труднощами в адаптації історичної будівлі для доступу відвідувачів на колісному кріслі. Для вирішення цієї проблеми встановили гусеничні підйомники, які допоможуть дістатися другого поверху. Окрім того, музей співпрацює з освітніми організаціями, які надають консультації про роботу з інклюзією. Йдеться про тренінги для співробітників з підвищення кваліфікації, комунікації та різноманіття, а також навчання жестової мови.

До виставкової діяльності музею також варто додати декілька проєктів, які відбулись завдяки міжнародній підтримці. Так, у художньому музеї міста Базель (Швейцарія) відбулась виставка «Born in Ukraine. Die Kyjiwer Gemäldegalerie zu Gast» («Народжені в Україні. Київська картинна галерея в гостях», 06.12.2022–02.07.2023 pp.) [11]. Виставка була сформована з робіт XVIII–XX ст. з колекції музею; зокрема, з творів таких митців, як І. Ріпін, Д. Левицький, В. Боровиковський, А. Куїнджі, М. Ярошенко та Д. Бурлюк. У художньому музеї Женеві (Швейцарія) відбулась виставка «Du crêpuscule à l'aube» («Від сутінок до світання», 08.12.2022–23.04.2023 pp.) [7]. Таким

чином, музей долучився до важливої програми культурної дипломатії та акцентування уваги міжнародної спільноти до важливості та цінності української культури і мистецтва.

Головні висновки. Національний музей «Київська картинна галерея» не припиняв своєї роботи не тільки після повномасштабного вторгнення, але й після обстрілу, під час якого постраждала будівля. Активна виставкова діяльність продовжується, приваблюючи відвідувачів, які прагнуть ознайомитися з сучасним українським мистецтвом.

Керівництвом та працівниками музею було виконано комунікаційну роботу з використанням соціальних мереж, відновлено культурну дипломатію з країнами Європи задля встановлення партнерських взаємин. Також фахівці музею працюють над облаштуванням безбар'єрного простору, аби ніщо не завадило насолоджуватися мистецтвом.

Перспективи використання результатів дослідження. Дослідження може бути використане для формування матеріалів з вивчення і планування виставкової стратегії музеїв під час воєнного стану.

Список використаних джерел

1. Кузнецова Л. Музеї України в умовах російської збройної агресії. *Питання культурології*. 2023. Вип. 42. С. 182–194. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293774> URL: <http://issues-culture-knukim.pp.ua/article/view/293774/286738> (дата звернення: 19.08.2024).
2. Бакальчук В. О. Збереження та охорона культурної спадщини в Криму: актуальні виклики та проблеми. *Стратегічні пріоритети*. 2019. № 2. С. 46–52. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/spr_2019_2_7 (дата звернення: 07.10.2024).
3. Склєнар І. Знищення музейної спадщини російським агресором у 2022 році: за матеріалами мас-медіа. *Український інформаційний простір*. 2023. Вип. 1 (11). С. 72–88. [https://doi.org/10.31866/2616-7948.1\(11\).2023.279571](https://doi.org/10.31866/2616-7948.1(11).2023.279571) URL: <http://ukrinfospace.knukim.edu.ua/article/view/279571/274162> (дата звернення: 06.10.2024).
4. Криволапов Б. М. Захист культурних цінностей в умовах агресії російської федерації. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. Міжнародні відносини. 2022. №2 (56). С. 100–102. <https://doi.org/10.17721/1728-2292.2022/2-56/100-102> URL: <https://intern.bulletin.knu.ua/article/view/1963/1684> (дата звернення: 07.10.2024).
5. Рішняк О. Культурна спадщина у воєнному конфлікті: міжнародний досвід другої половини XX – початку XXI ст. та українська дійсність за матеріалами мас-медіа. *Український історичний журнал*. 2022. Число 4. С. 159–174. *Український інформаційний простір*. 2023. Вип. 1 (11). С. 72–88. <https://doi.org/10.15407/uhj2022.04.159> URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/187261/13-Rishniak.pdf?sequence=1> (дата звернення: 07.10.2024).
6. Basler Asyl für Kunst aus der Kiewer Gemäldegalerie. *Blick*. URL: <https://www.blick.ch/schweiz/basel/ausstellung-basler-asyl-fuer-kunst-aus-der-kiewer-gemaeldegalerie-id18120152.html> (дата звернення 16.01.2024).
7. Du crêpuscule à l'aube: [Прес-реліз]. *Musée Rath, Genève*. URL: http://institutions.ville-geneve.ch/fileadmin/user_upload/mah/documents/Expositions/2022/Crepuscule_Aube_DP-FR-web.pdf (дата звернення 20.03.2024).
8. Ukrainian artworks find refuge and exposure in Switzerland. *Swissinfo.ch*. URL: <https://www.swissinfo.ch/eng/ukrainian-artworks-find-refuge-and-exposure-in-switzerland/48126494> (дата звернення 19.08.2024).
9. Швейцарія прихистила витвори мистецтва з України. *Inshe.TV*. URL: <https://inshe.tv/suspilstvo/2023-01-01/730905/> (дата звернення 14.06.2024).
10. Ukrainian Art Heads West. *The Art Exhibitions Blog* URL: <https://art-exhibitions.blogspot.com/2022/12/ukrainian-art-heads-west.html> (дата звернення 19.08.2024).
11. Сторінка Національного музею «Київська картинна галерея» // *Instagram*. URL: <https://www.instagram.com/knag.museum/> Дата публікації: 18.02.2024. (дата звернення: 20.07.2024).

12. Національний музей «Київська картинна галерея». *MITEC. Сучасне мистецтво України* : сайт. URL: <https://mitec.ua/category/institutes/natsionalniy-muzeu-kiyivska-kartinna-galereya/> (дата звернення 18.07.2024).
13. Класичні шедеври & сучасне мистецтво: картинна галерея демонструє неординарний артпроект. *Вечірній Київ*. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/89102/> (дата звернення 10.06.2024).
14. З 12-го січня у Національному музеї «Київська картинна галерея» проходить виставка сучасного українського митця Юрія Денисенкова «Зустрічі. Прощання». *Online expo. Усі виставки Києва онлайн*. URL: <https://online-expo.kiev.ua/category/киевская-картинная-галерея/> (дата звернення 20.04.2024).
15. Київська картинна галерея представила виставку видатного художника Івана Марчука. *Big Kiev*. URL: <https://bigkyiv.com.ua/kyivska-kartynna-galereya-predstavyla-vystavku-vydatnogo-hudozhnyka-ivana-marchuka/> (дата звернення 28.01.2024).
16. Прокопенко І. 4 виставки, які варто відвідати у Київській картинній галереї просто зараз. *ТутКиїв*. URL: <https://tykyiv.com/afisha/4-vistavki-iaki-varto-vidvidati-u-kiyivskii-kartinnii-galereyi/> Дата публікації: 16.06.2023 (дата звернення 20.01.2024).
17. У київській картинній галереї показують виставку «Інтроспектива». *Твоє місто*. URL: https://tvoemisto.tv/news/u_kyivskiy_kartynniy_galerei_pokazuyut_vystavku_introspektyva_andriya_bludova_150331.html (дата звернення 18.01.2024).
18. Про музеї та музейну справу: Закон України: редакція від 10.08.2024. *Верховна рада України. Законодавство України*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80#Text> (дата звернення: 16.08.2024).
19. Національний музей Київська картинна галерея. *Київ цифровий*. URL: <https://guide.kyivcity.gov.ua/places/natsionalnij-muzej-kiivska-kartinna-galereya> (дата звернення 15.03.2024).
20. Євгенія Артеменко, Юрій Комельков. «Ukraine. The Best. Культурний простір від А до Я». Національний Музей «Київська картинна галерея»: найкраще художнє мистецтво : відео // You Tube. *Ukraine the best* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YI7AG4ZArxU> Дата публікації: 11.08.2023 (дата звернення 18.01.2024).
21. Національний музей «Київська картинна галерея» у рік повномасштабної російсько-української війни відзначає 100-ліття заснування. *Укрінформ*. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3615091-vistavkou-anatolia-krivolapa-vidznachae-svoe-100litta-kiivska-kartinna-galereya.html> (дата звернення 18.02.2024).
22. Іван Марчук . Шевченкіана : альбом. Київ, 2023. 66 с.
23. Київське образотворче мистецтво. Період незалежності / упоряд. Вакуленко Владислав. Київ : Саміт-книга, 2021. 120 с.

References

1. Kuznetsova, L. (2023). Muzei Ukrainy v umovakh rosiiskoi zbroinoi ahresii [Museums of Ukraine in the conditions of russian armed aggression]. *Pytannia kulturolohi* [Issues of Cultural Studies], (42), 182–194. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293774> [in Ukrainian].
2. Bakalchuk V. O. (2019). Zberezhennia ta okhrona kulturnoi spadshchyny v Krymu: aktualni vyklyky ta problemy [Keeping and protecting cultural heritage in Crimea: actual challenges and problems]. *Stratehichni priorytety* [Strategic priorities], (2), 46–52. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/spa_2019_2_7 [in Ukrainian].
3. Sklenar I. (2023). Znyshchennia muzeinoi spadshchyny rosiiskym ahresorom u 2022 rotsi: za materialamy mas-media [Destruction of museum heritage by the russian aggressor in 2022: based on media reports]. *Ukrainskyi informatsiinyi prostir* [Actual issues of Ukrainian information space], 1 (11), 72–88. [https://doi.org/10.31866/2616-7948.1\(11\).2023.279571](https://doi.org/10.31866/2616-7948.1(11).2023.279571) [in Ukrainian].
4. Kryvolapov B. M. (2022). Zakhyst kulturnykh tsinnosti v umovakh ahresii rosiiskoi federatsii [Protection of cultural values under the aggression of the russian federation]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Mizhnarodni vidnosyny* [Journal of International Relations of KNU], 2 (56), 100–102. <https://doi.org/10.17721/1728-2292.2022/2-56/100-102> [in Ukrainian].
5. Rishniak O. (2023). Kulturna spadshchyna u voiennomu konflikti: mizhnarodnyi dosvid druhoi polovyny XX – pochatku XXI st. ta ukrainska diisnist za materialamy mas-media [Cultural Heritage in a Military Conflict: International Experience of the Second Half of the Twentieth – the Beginning of the Twenty-First Centuries and the Ukrainian Present Time]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal* [Ukrainian historical magazine], (4), 159–174. <https://doi.org/10.15407/uhj2022.04.159> [in Ukrainian].
6. Basler Asyl für Kunst aus der Kiewer Gemäldegalerie. (n.d.). *Blick*. <https://www.blick.ch/schweiz/basel/ausstellung-basler-asyl-fuer-kunst-aus-der-kiewer-gemaeldegalerie-id18120152.html> [in German].
7. Du crépuscule à l'aube. (n.d.). [Pres-reliz]. Musée Rath, Genève. http://institutions.ville-geneve.ch/fileadmin/user_upload/mah/documents/Expositions/2022/Crepuscule_Aube_DP-FR-web.pdf [in French].
8. Ukrainian artworks find refuge and exposure in Switzerland. *Swissinfo.ch*. <https://www.swissinfo.ch/eng/ukrainian-artworks-find-refuge-and-exposure-in-switzerland/48126494> [in English].
9. Shveitsariia prykhystyla vytvory mystetstva z Ukrainy [Switzerland sheltered works of art from Ukraine]. (n.d.). *Inshe.TV*. <https://inshe.tv/suspilstvo/2023-01-01/730905/> [in Ukrainian].
10. Ukrainian Art Heads West (n.d.). *The Art Exhibitions Blog*. <https://art-exhibitions.blogspot.com/2022/12/ukrainian-art-heads-west.html> [in English].
11. *Storinka Natsionalnoho muzeiu «Kyivska kartynna halereia»* [Instagram page of The Kyiv National Art Gallery] (2024, Liutyi 18). Instagram. <https://www.instagram.com/knag.museum/> [in Ukrainian].

12. Natsionalnyi muzei «Kyivska kartynna halereia» [The Kyiv National Art Gallery]. (n.d.). *MITleTs. Suchasne mystetstvo Ukrainy* [MITEC. Ukrainian Modern Art] [Sait]. <https://mitec.ua/category/institutes/natsionalniy-muzei-kiyivska-kartinna-galereya/> [in Ukrainian].
13. Klasychni shedevry & suchasne mystetstvo: kartynna halereia demonstruie neordynarnyi artproiekt [Classic masterpieces & Modern art: The Kyiv National Art Gallery showcases an extraordinary art project]. (n.d.). *Vechirnyi Kyiv* [Evening Kiev]. <https://vechirniy.kyiv.ua/news/89102/> [in Ukrainian].
14. Z 12-ho sichnia u Natsionalnomu muzei «Kyivska kartynna halereia» prokhodytyme vystavka suchasnoho ukrainskoho myttsia Yurii Denysenkova «Zustrichi. Proshchannia» [From January 12, The Kyiv National Art Gallery will host the exhibition of contemporary Ukrainian artist Yuriy Denisenkov «Encounters. Farewell»]. (n.d.). *Online expo. Usi vystavky Kyieva onlain* [Online expo. All exhibitions in Kyiv onlain]. <https://online-expo.kiev.ua/category/kyevskaia-kartynnaia-halereia/> [in Ukrainian].
15. Kyivska kartynna halereia predstavyla vystavku vydatnoho khudozhnyka Ivana Marchuka [The Kyiv National Art Gallery presented an exhibition of the outstanding artist Ivan Marchuk]. (n.d.). *Big Kiev*. <https://bigkyiv.com.ua/kyivska-kartynna-galereya-predstavyla-vystavku-vydatnogo-hudozhnyka-ivana-marchuka/> [in Ukrainian].
16. Prokopenko, I. (2023, Chervn 16). 4 vystavky, yaki varto vidvidaty u Kyivskii kartynni halerei prosto zaraz [Four Exhibitions that everyone should visit in The Kyiv National Art Gallery right now]. *TyKyiv*. <https://tykyiv.com/afisha/4-vistavki-iaki-varto-vidvidati-u-kiyivskii-kartinnii-galereyi/> [in Ukrainian].
17. U kyivskii kartynni halerei pokazuiut vystavku «Introspektyva» [The exhibition «Introspective» is shown in The Kyiv National Art Gallery]. (n.d.). *Tvoie misto* [Your City]. https://tvoemisto.tv/news/u_kyivskiy_kartynniy_galerei_pokazuyut_vystavku_introspektyva_andriya_bludova_150331.html [in Ukrainian].
18. Pro muzei ta muzeinu spravu [Law of Ukraine «About the museums and museum case»]. (2024, Serpen 10). [Zakon Ukrainy]. *Verkhovna rada Ukrainy. Zakonodavstvo Ukrainy* [The Verkhovna Rada of Ukraine. Legislation]. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80#Text> [in Ukrainian].
19. Natsionalnyi muzei Kyivska kartynna halereia [The Kyiv National Art Gallery]. (n.d.). *Kyiv tsyfrovyi* [Kyiv Digital]. <https://guide.kyivcity.gov.ua/places/nacionalnij-muzej-kiivska-kartinna-galerea> [in Ukrainian].
20. Artemenko, I. & Komelkov, Y. (2023, Serpen 11). «Ukraine. The Best. Kulturnyi prostir vid A do Ya». Natsionalnyi Muzei «Kyivska kartynna halereia»: naikrashche khudozhnie mystetstvo [Ukraine. The Best. Cultural space from «A» to «Z». The Kyiv National Art Gallery: the best art] [Video]. *You Tube. Ukraine the best*. <https://www.youtube.com/watch?v=YI7AG4ZArxU> [in Ukrainian].
21. Natsionalnyi muzei «Kyivska kartynna halereia» u rik povnomasshtabnoi rosiisko-ukrainskoi viiny vidznachaie 100-littia zasnuvannia [In the year of the full-scale russia's war in Ukraine, The Kyiv National Art Gallery celebrates its 100th anniversary]. (n.d.). *Ukrinform* [Ukrainian Information Agency]. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3615091-vistavkou-anatolia-krivolapa-vidznacae-svoe-100litta-kiivska-kartinna-galerea.html> [in Ukrainian].
22. Ivan Marchuk. (2023). *Shevchenkiana* [Shevchenko's writings] [Albom]. [in Ukrainian].
23. Vakulenko, V. (2021). *Kyivske obrazotvorche mystetstvo. Period nezalezhnosti* [Kyiv Fine Art. The Period of Independence]. Samit-knyha [in Ukrainian].

Подано до редакції 19.08.2024



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-2-11>

УДК 7.049:82.09](477)"19/..."

ORCID ID: 0000-0001-5934-2943

ORCID ID: 0000-0003-2211-3834

Ольга Лагутенко

докторка мистецтвознавства,

професорка

Національна академія образотворчого

мистецтва і архітектури

olga.lagutenko@naoma.edu.ua

Анна Алексєєва

здобувачка вищої освіти другого

(магістерського) рівня

кафедра теорії та історії мистецтва

Національна академія образотворчого

мистецтва і архітектури

anna.alieksieieva@naoma.edu.ua

ОБРАЗ ПИСЬМЕННИКА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ МИСТЦІВ ПОЧАТКУ XX СТОРІЧЧЯ

Анотація. *Мета дослідження* – аналіз образу українського літератора-сучасника в мистецькому доробку І. Труша, В. Кричевського, А. Петрицького, М. Жука. Зокрема йдеться про виявлення стилістично-композиційних, технічних та смислових особливостей портретів, виконаних кожним з художників. **Методи дослідження.** Застосований метод мистецтвознавчого аналізу дав змогу визначити структурні елементи творів мистецтва; іконологічний метод допоміг інтерпретувати, а методи порівняння й узагальнення – зіставити портретні зображення. Системний підхід та біографічний аналіз уможливили отримання цілісної характеристики портретного доробку мистців у контексті своєї доби. **Результати.** Розглянуто портретні серії діячів української культури І. Труша, М. Жука, В. Кричевського та А. Петрицького; підкреслено значення автопортретів О. Довженка, М. Жука та О. Богомазова як літераторів-художників своєї доби. Роботи, виконані в різних техніках (олійний живопис, ксилографія, акварель, змішана техніка) й авторських манерах, на різних основах (полотно, картон, папір) – є неоднаковими та оригінальними. **Висновки.** Під час дослідження нами проаналізовано художній образ письменника у доробку українських мистців початку XX ст., насамперед серії портретів І. Труша, В. Кричевського, М. Жука, А. Петрицького. З'ясоване місце візуального образу сучасника-літератора у творчості мистців, котрі звертались до різних прийомів і технік. Мали відмінну манеру й коло спілкування, а також різні суспільно-політичні умови за яких і формувався їхній світогляд та позиція. Подальші дослідження нашої теми передбачають упорядкування та систематизацію отриманих результатів, завдяки чому стане можливим окреслення комунікації серед української інтелігенції різних напрямків діяльності, зокрема письменницької.

Ключові слова: образ, портрет, початок XX століття, український письменник, графіка, живопис.

Olga Lagutenko

Phd in Art History, Professor

National Academy of Fine Arts and Architecture

olga.lagutenko@naoma.edu.ua

Anna Alieksieieva

MA student of the Department of Theory and History of Art

National Academy of Fine Arts and Architecture

anna.alieksieieva@naoma.edu.ua

THE IMAGE OF THE WRITER IN THE WORKS OF UKRAINIAN ARTISTS OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY

Abstract. The aim of the study is to analyze the image of the Ukrainian contemporary writer in the artistic works of I. Trush, V. Krychevskyi, A. Petrytskyi, M. Zhuk. In particular, to identify the stylistic, compositional, technical

and semantic features of the portraits of each artist. **Research methods.** The applied method of art historical analysis made it possible to determine the structural elements of works of art, the iconological method helped to interpret, and the methods of comparison and generalization helped to compare portrait images. The systematic approach and biographical analysis allowed us to characterize the portrait works of the artists in the context of their time. **Results.** The portrait series of Ukrainian cultural figures I. Trush, M. Zhuk, V. Krychevsky, and A. Petrytsky are described. The importance of self-portraits by O. Dovzhenko, M. Zhuk, and O. Bohomazov as writers and artists of their time is also emphasized. The works are executed in different techniques (oil painting, woodcut, watercolor, mixed media) and author's styles, on different bases (canvas, cardboard, paper) – they are different and original. **Conclusions.** In the course of the study, we analyzed the artistic image of the writer in the works of Ukrainian artists of the early twentieth century, primarily among the series of portraits by I. Trush, V. Krychevskyi, M. Zhuk, and A. Petrytskyi. An attempt was made to find out the place of the visual image of a contemporary writer in the work of artists who used different techniques and methods, had a different manner and circle of communication, as well as other socio-political conditions, which formed their worldview and position. Further research on the topic, compilation and systematization of the results obtained will make it possible to define communication among Ukrainian intellectuals in various fields of activity, including writing.

Key words: image, portrait, twentieth century, Ukrainian writer, graphics, painting.

Постановка проблеми. Образ літератора як представника інтелігенції, себто наголошення на існуванні такого прошарку в суспільстві тієї чи іншої нації, заслуговує на особливу увагу митців. Від взаємодії «майстрів слова» з творцями візуальних образів зростає сила впливу, популяризації української культури. Більше того, в часи постійної боротьби за ідентичність, культурну спадщину, загалом пошук своїх серед чужих, подібна співпраця є подекуди визначальною для подальшого існування нації. Виокремимо основні мотиви, які спонукають художників до творення образу сучасника:

- людина є близькою для мистця;
- людина має цікаву зовнішність та/або характер;
- людина є яскравою представницею своєї доби;
- людина викликає повагу у мистця;
- людина є важливою постаттю для певної групи, символом руху тощо;
- мистець прагне відтворити образ людини з власної перспективи, оскільки вважає її унікальною.

Зрозуміло, що безліч портретів були створені на замовлення, і вони також мають неабияку цінність. Але у випадку таких робіт маємо враховувати вимоги, побажання замовників, тобто обмеження, накладені на художнє бачення мистця.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. До вивчення українського портрета зверталась низка науковиць, зокрема В. Рубан, котра надала особливої уваги живописному портретові другої половини XIX ст. – середини XX століття. Дослідниця означила тяглість традиції, принципи академізму та фольклорні мотиви, роль малювальних шкіл, портрет на замовлення тощо [1]. Також окремо вона вивчала серію портретів сучасників у доробку А. Петрицького.

Відома науковиця Л. Соколюк розглянула творчість М. Жука – представника українського культурного відродження 1920-х років. Так, серед чималої кількості портретів українських культурних діячів, є і його сучасники-літератори – П. Тичина, Д. Тась, В. Сосюра, В. Поліщук та інші [2; 3; 4].

Важливість композиційного вирішення у портретному живописі для розкриття образу на прикладі творчості таких художників, як Ф. Кричевський, О. Мурашко, А. Петрицький та О. Новаківський, визначила дослідниця Л. Корж-Радько [5].

Незважаючи на те, що зазвичай портретний жанр виділяють насамперед у живописі, він неодноразово з'являється в графіці. Українську графіку XX ст. розглянула у свої працях О. Лагутенко. Науковиця проаналізувала та виокремила різні напрями – модерн, символізм, експресіонізм, авангард тощо, які просочували графічні твори українських митців та не відлучали їхню творчість від західноєвропейських віянь. Важливо було зазначити різні графічні школи в Україні, передусім художника Г. Нарбута, який мав потужний вплив на молоде покоління митців [6; 7; 8].

Спроба охарактеризувати соціальний портрет української інтелігенції на зламі XIX–XX століть була зроблена дослідником Г. Касьяновим. Автор окреслив переосмислення ролі і значення інтелігенції в українському суспільстві вже у XIX ст., і посилення її впливу на початку наступного. Зокрема український інтелігент починає сприйматися як «національно свідомою людиною», котра є виразником соціальних, класових та національних суперечностей у суспільстві [9].

На початку 1930-х років в українському мистецтві насаджується радянський канон – соціалістичний реалізм. Це також відчутно й у портретах сучасників, порівняно з роботами художників

1920-х років. Всебічно висвітлити художній процес, суспільно-політичне тло 1930–1950-х рр. прагнув у своїй праці мистецтвознавець О. Роготченко [10].

Метою нашого дослідження є насамперед виявлення особливостей відтворення образів (як технічно, так й ідейно) українських літераторів у доробку художників початку ХХ ст., співзвучності або відмінності нашого теперішнього сприйняття письменників і письменниць досліджуваного періоду.

Виклад основного матеріалу. Перша чверть ХХ ст. ознаменувалась ключовими подіями, які сформували новий життєвий устрій українського суспільства. Українські території були розділені між двома імперіями – Австрійською і російською. Перша світова війна (1914–1918) поклала початок занепаду імперій, нації отримали право на самовизначення, розпочали використовувати зброю масового ураження, а поголовні репресії проти окремих груп стали нормою. Окрім того, для України події 1917–1921 рр. (Українська революція) дали поштовх до здобуття повної незалежності. Для 1920-х рр. характерне національне культурне відродження, допоки у 1930-х рр. цей процес не був зупинений насаджуванням «єдино правильного» канону мистецтва (соцреалізм), Голодомором, репресіями інтелігенції («розстріляне відродження»).

У мистецтві ж виникали, поєднувались та зникали напрями – імпресіонізм, модерн, кубізм, футуризм, абстракціонізм тощо. Серед розмаїття жанрів фігурував і портрет. Зрештою, у доробку українських мистців знаходимо окремі портретні зображення письменників, а в деяких – цілі серії портретів.

Образ українського літератора-сучасника з'являється у творчості Ю. Панькевича («Ганна Барвінок з приятелями», 1909; «Портрет Івана Франка», 1904), З. Павлюха («Портрет Ольги Кобилянської», 1890-ті; «Портрет Юрія Федьковича», 1891), М. Федюка («Портрет Іларіона Свенціцького», 1910-ті), Ф. Красицького («Портрет Михайла Старицького», 1904; «Портрет Лесі Українки», 1904; «Портрет Івана Франка», 1907), Ю. Пігуляка («Портрет Ольги Кобилянської», 1916), Г. Яременка («Портрет історика Олександра Лазаревського», 1900), Ф. Кричевського («Портрет Григорія Павлуцького», 1922), О. Довженка («Портрет Павла Тичини», 1924).

Окремо треба сказати, що деякі мистці створили цілі серії портретів українських культурних діячів, зокрема – О. Кульчицька (цикл «Портрети

українських письменників», 1920-ті), І. Труш (портрети для Наукового товариства імені Шевченка, 1900-ті), В. Кричевський (портрети українських письменників до книги «Антологія української поезії. Т. III», 1930-ті), А. Петрицький («Стопортретна серія», кінець 1920-х – початок 1930-х).

Портретний доробок художника Івана Труша 1890–1900-х рр. позначений зацікавленням передати і підсилити психологізм образу. Як помітила В. Рубан, у творах цього періоду не відчутний вплив Я. Станіславського та В. Луцкевича, але є певна співзвучність з творчістю Л. Леффлера [1].

Образ М. Драгоманова – видатного українського діяча, публіциста та історика, духовного наставника І. Труша, – з'являється у мистецькому творі 1897 року. М. Драгоманов як один з найяскравіших представників «Старої громади», мав неабиякий вплив на молоде покоління. У портреті, створеному невдовзі після його смерті, на нейтральному тлі постає зрілий чоловік, з охайними вусам і бородою. Широкі мазки, які заклали основні тінюві плями й дещо завеликі очі з відблисками у зіницях додали роботі характеру ескізності. І не дивно, адже цей твір став підготовчим етапом до пізніше створеного портрета М. Драгоманова (1913–1926).



Іл. 1. І. Труш. Портрет І. Нечуя-Левицького. 1900. [17]

Наприкінці ХІХ ст. І. Трушу замовили серію портретів культурних діячів Наддніпрянської України. Як згадував сам художник, робота над створенням портретів була виснажливою і важкою: «Я просто постановив їм радше не малювати портретів ніколи, як мучитися і денервуватися по приватних домах» [11]. Складність для мистця полягала насамперед у тому, що він був змушений писати портретні зображення з натури у місцях, непридатних для роботи над живописними творами.

Серед низки його портретів вирізняється образ українського письменника та етнографа

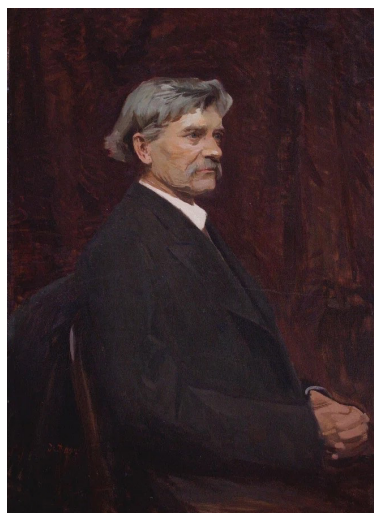
І. Нечуя-Левицького (іл. 1). Перед нами літній чоловік у чорному костюмі з краваткою та в білій сорочці, які контрастують зі світлим тлом. Така взаємодія тла з постаттю додає динамічності та масивності портретованому. Згусток найтепліших кольорів концентрується на обличчі, натомість все інше стає до протистояння блакитно холодними рефlekсами.

Як і в портреті М. Драгоманова, погляд портретованого звернений ліворуч (праворуч від глядача). Вираз обличчя не показує пригнічення чи патосного піднесення, натомість бачимо впевнену людину зі стійкими переконаннями з питань української літератури і правопису.

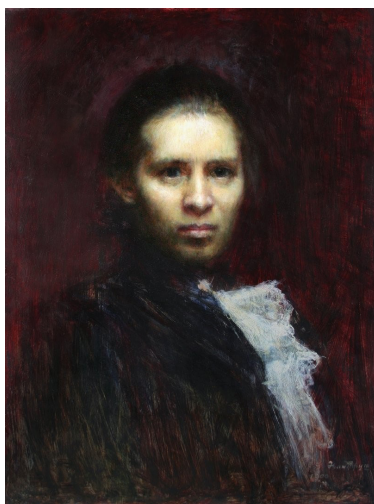


Іл. 2. І. Труш. Портрет М. Грушевського. Полотно, олія. 1900-ті роки. [11]

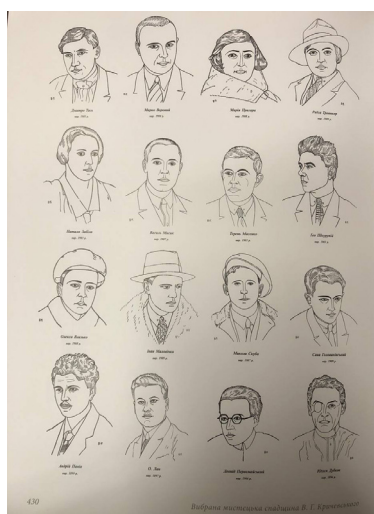
На відміну від образу І. Нечуя-Левицького, портрети українських істориків М. Грушевського (іл. 2). та В. Антоновича (іл. 3), мовознавця П. Житецького, письменниці Лесі Українки (іл. 4). подані на темному тлі. Знову помітний навмисний контраст між обличчям портретованих і простором позаду них. Однак використання не лише насиченого чорного кольору, але й вкраплень бордово-фіолетових відтінків, гармонійно поєднує тло з тоном шкіри обличчя, рук. Так, В. Антонович зображений практично у профіль, він розслаблено сидить на стільці зі складеними перед собою руками. Складається враження, що він ніби вирізьблена з дерева скульптура завдяки накладанню поруч тонких продовгуватих мазків, натомість обличчя М. Грушевського і П. Житецького приваблюють правдиво відтвореною фактурою обличчя. Портрет поетки Лариси Косач вирізняється не лише драматичним поривом, але й тим, що вона спрямовує свій погляд до глядача. Вже на той час її знесилювала хвороба, тому висиджувати декілька годин позуючи, було для неї виснажливо.



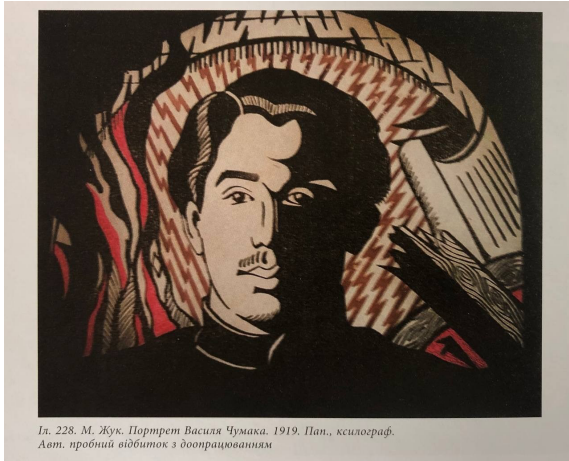
Іл. 3. І. Труш. Портрет В. Антоновича. Картон, олія. 1900. [11]



Іл. 4. І. Труш. Портрет Лесі Українки. Дошка, олія. 1900. [11]



Іл. 5. В. Кричевський. Портрети українських письменників до книги «Антологія української поезії. Т. III». Друкарські відбитки. [16, с. 428–431]



Іл. 228. М. Жук. Портрет Василя Чумака. 1919. Папір, ксилограф. Авт. пробний відбиток з доопрацюванням

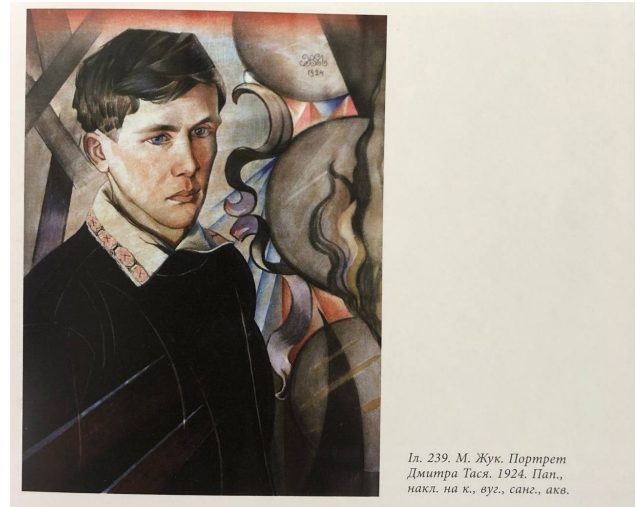
Іл. 6. М. Жук. Портрет В. Чумака. Папір, ксилографія. 1919. [2, с. 182]

Попри те, що всі портрети складали єдину серію для Наукового товариства імені Шевченка, вони досить різні за композицією, кольорами, характером та манерою виконання.

Засновник українського архітектурного модерну та професор Української академії мистецтв – В. Кричевський, також має у своєму доробку цикл графічних портретів літераторів (іл. 5). Відомо, що мистець опікувався вивченням українського мистецтва, зокрема орнаментики, його самобутності й унікальності, взаємообміном з культурами інших народів. Окрім спроектованих архітектором будівель (Будинок Полтавського губернського земства, 1903–8; Меморіальний будинок-музей Шевченка у Києві, 1923–1924; Будинок письменників «Роліт», 1932–1939 тощо), він відзначився й як досконалий графік («Ілюстрована історія України» М. Грушевського, 1911; «Українське мистецтво» В. Щербаківського, 1913; «Майстер корабля» Ю. Яновського, 1928; «Будівлі: Поезії» М. Бажана, 1929; «Намисто» В. Винниченка, 1929 та інші).

Наприкінці 1920-х рр. В. Кричевський отримав замовлення з оформлення великого видання антології української поезії для «Книгоспілки». Під час роботи створив обкладинки та понад 300 образів письменників [12] (див. іл. 5). Графічні портрети, витримані в одній манері, все ж зберігають індивідуальні риси зовнішності кожної особистості, що дає змогу ідентифікувати їх. Постаті прорисовані чіткими чорними лініями, які підпорядковують білий колір аркуша та не мають світлотіньового моделювання. Серед портретованих упізнаємо Є. Плужника, М. Хвильового, М. Сопілку, М. Пригару, О. Влизька, Н. Забілу та інших. Зрештою, можемо висувати, що художній

образ автора зустрічаємо найперше в оформленні до видання його літературного твору.



Іл. 239. М. Жук. Портрет Дмитра Тася. 1924. Папір, накл. на к., вуг., санг., акв.

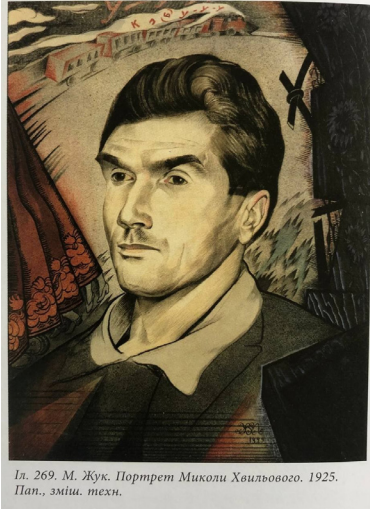
Іл. 7. М. Жук. Портрет Д. Тася. Папір, вуглина, сангіна, акварель. 1924. [2, с. 185]

Крім того, не лише художники створювали образи сучасників, але й самі ставали прототипами персонажів книг. Так, В. Кричевський потрапив до «Майстра корабля» Ю. Яновського, з яким працював на Одеській кіностудії (ВУФКУ). Ось як автор описує художника: «Ім'я Професора ви можете знайти в історії архітектури Республіки, – його будинки, сміливі й прості, – і досі прикрашають наші міста. В історії Великого Кіно – в нього почесне місце відданого й невтомного працівника, непомітного, скромного й упертого в роботі» [13].

Інший художник, життя якого було присвячене переосмисленню і трансформації західноєвропейського модерну методом включення елементів української народної творчості, був М. Жук. На формування художнього бачення мистця вплинули М. Мурашко, С. Виспянський, Ю. Мегоффер, а також проживання у різних містах – Кракові, Чернігові, Києві, Харкові та Одесі. Серед його доробку: витончене оформлення книг («Івасик-Телесик» П. Тичини, 1932; «Грицева шкільна наука» І. Франка, 1921; «Арки» Д. Гордієнка, 1929) і кераміки, портретні зображення діячів української культури («Портрет Григорія Сковороди», 1923; «Портрет Пантелеймона Куліша», 1925; «Портрет Івана Франка», 1925), поезія та проза («Крила», «Ніч осіння», «Етюд», «Смуток»).

У погрудному портреті В. Чумака (1919) зображений юнак, постать якого закладена контрастом двох площин – білого і чорного кольорів (іл. 6). Крім того, спрямований погляд до глядача і обличчя анфас змушують здригнутися від

трагічної долі молодого поета. Тло роботи додає динаміки й оповідає опосередковано про життя портретованого – суцільні червоні блискавки оточують фігуру, ще вище видніється арка, заповнена колючками. З боків – сувій з текстом, розтроснені дерев'яні балки та звивисті язика полум'я. Образ літератора ніби допитується: «Стилет чи стилос?» (Є. Маланюк), хоч вибір вже був зроблений.



Іл. 8. М. Жук. Портрет М. Хвильового. Папір, змішана техніка. [2, с. 194]

Несхожий за технікою, манерою виконання та колористичним співвідношенням є «Портрет Дмитра Тася» (1924) (іл. 7). Блакитноокий поет, зміщений ліворуч від центру композиції, дещо нагадує самого М. Жука в автопортреті 1908 року. Особливо хвилюподібні форми, що наче символізують таку ж нестримність духу, думок та ідей. Однак побіля Д. Тася виникають сфери, трикутні призми, прямі стрічки, що закінчуються градієнтом і змішуються із тлом.

Подібно до В. Кричевського, М. Жук створює образи представників українського культурного відродження 1920-х рр., зокрема літераторів. У портреті 1925 року прозаїк і поет М. Хвильовий зображений у $\frac{3}{4}$ ліворуч зі зверненням в тому ж напрямку поглядом. Довкола постаті теж виринають елементи, котрі так чи інакше стосуються портретованого – його життєпису і творчості. Скажімо поїзд, що мчить вдалину і пихкає димом та літерами «КП(б)У-у-у», – є нагадуванням про партію, до якої Хвильовий приєднався у 1919 році. Ліворуч майорять червоні з візерунками куліси чи поділ жіночої сукні, з-під яких видніються ніжки і голова. Натомість правий бік заповнений темними площинами (обпаленими дерев'яними балками) з ледь помітними квітковими абрисами (іл. 8).

Серед творчого доробку невпинного театального художника, українського авангардиста А. Петрицького, цікавою є «стопортретна» серія сучасників. Створені ним портрети були представлені на виставці у будинку літераторів ім. В. Блакитного (Харків) у 1932 році.

Дослідженням портретної серії займалась не лише В. Рубан, вагомих внесок зробила науковиця Т. Павлова. Насамперед вона спробувала структурувати портретні зображення за типом композиції, пози. Відповідно, перша група – це ті, хто «утримують перпендикуляр» – В. Василько, І. Сенченко, П. Усенко, Г. Юра, Т. Масенко. Друга – «герметики» (замкнена форма) – М. Хвильовий, М. Семенко, І. Дніпровський, І. Сенченко. Третя група – «ухильники» (відстороненість) – П. Тичина, Г. Епик, М. Йогансен, Ю. Яновський, Л. Курбас, П. Панч. Четверта – «активісти» (напрямок руху, який ніби намагається перетнути межі полотна) – І. Микитенко, Ю. Смолич, Л. Первомайський, М. Скрипник, В. Фурер, В. Коряк [14].

Образи, створені А. Петрицьким, відзначаються розмаїттям вирішення проблем простору, форми й композиції у кожній роботі, що робить портрети самобутніми й оригінальними. До того ж, порівнюючи серію мистця з розглянутими раніше роботами, маємо зауважити про вихід А. Петрицького поза межі погрудного портрета.

У контексті нашого дослідження варто звернути увагу на автопортрети О. Довженка, М. Жука та О. Богомазова. Враховуючи різносторонність зацікавлень та вмінь, кожен мистець вільний бути водночас і художником, і літератором, і режисером тощо. З огляду на це, самозображення у їхньому творчому доробку долучаємо до переліку образів українських письменників початку ХХ століття. Безперечно, подібний автопортрет вирізняється, адже його створив літератор-художник.

На сьогодні українство приділяє дедалі більше уваги нашому минулому, зокрема діячам культурного відродження 1920-х років. У 2024 році проєкт МУР створив музичний альбом-мюзикл «Ти [Романтика]» про «розстріляне відродження», використовуючи літературні твори, спогади, листи, відомості про тогочасні реалії та подекуди суголосну сучасність. «У хронологічній послідовності – події від 1918 року до 1937-го. Ми проводимо слухача спочатку новиною, що в Харкові створили будинок “Слово”, потім – репресії, далі – історія про Тичину з його віршем. Події, які сталися 100 років тому, переплітаються з сучасністю

та війною проти росії» – розповідає співзасновник проєкту О. Хоменко [15].

Висновки і перспективи використання результатів дослідження. У дослідженні розглянуто образ українського літератора початку ХХ століття, особливості створення кожного портрета різними художниками, зокрема І. Трушем, В. Кричевським, М. Жуком, А. Петрицьким.

Портретні серії, створені майстрами, вирізняються технікою виконання, манерою, смисловим наповненням, однак мають спільну мету – зафіксувати образ представника української культури. Скажімо, у І. Труша переважають деталізація та психологізм, у В. Кричевського – лаконізм і лінійність, у М. Жука – ідейність і граційність форм,

а в А. Петрицького – композиційна рівновага та оригінальність.

Безсумнівно, у ХХІ сторіччі ми сприймаємо образи українських письменників 1900–1920-х рр. з погляду нашого сучасного мислення і цінностей. Та, враховуючи відмінності у сприйнятті, помічаємо й суголосся з точкою зору їхніх сучасників-художників. Оприлюднена нами тема ще потребує подальшого детального вивчення, структурування й інтерпретацій. Зокрема, визначення впливу історичного контексту на формування образу літератора, роль портретних серій у процесі збереження культурної пам'яті, взаємовплив діячів літератури та зображального мистецтва, а також компаративний аналіз у підході до створення образу літератора-сучасника у творчості зарубіжних мистців.

Список використаних джерел

1. Рубан В. В. Український портретний живопис другої половини ХІХ – початку ХХ століття : монографія. Київ : Наукова думка, 1986. 204 с.
2. Соколюк Л. Д. Михайло Жук: мистець-літератор : монографія. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2018. 256 с.
3. Соколюк Л. Д. Михайло Жук: шляхом модернізму (перший чернігівський період. 1905–1916 рр.). *Вісник ХДАДМ*. 2015. № 9–10. С. 79–95.
4. Соколюк Л. Д. Творчість Михайла Жука в контексті стильових пошуків художньої культури ХХ ст. *Народознавчі зошити*. 2014. № 6 (120). С. 1338–1342.
5. Корж-Радько Л. А. Компаративний аналіз портретного живопису в українському мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2013. № 3. С. 130–134.
6. Лагутенко О. А. Українська графіка ХХ століття: навчальний посібник. Київ : Грані-Т, 2011. 184 с.
7. Лагутенко О. А. Українська графіка першої третини ХХ століття: монографія. Київ : Грані-Т, 2006. 240 с.
8. Лагутенко О. А. Нариси з історії української графіки ХХ століття: монографія. Київ : Грані-Т, 2007. 168 с.
9. Касьянов Г. В. Українська інтелігенція на рубежі ХІХ–ХХ століть: соціально-політичний портрет. Київ : Либідь, 1993. 176 с.
10. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм : монографія / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2007. 608 с.
11. Козак Р. Острій полеміст, інтелігенція глибока: Іван Труш і його шедеври. *Локальна історія*. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statii/ostrii-poliemist-intelighentsiia-gliboka-ivan-trush-i-yogo-shedevri/> Дата публікації: 21.03.2021 (дата звернення: 02.06.2024).
12. Павловський В. М. Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість : монографія. Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США, 1974. 313 с.
13. Яновський Ю. І. Майстер корабля: роман. Київ: Пабулум, 2023. 232 с.
14. Павлова Т. Carte blanche Анатолія Петрицького. Київ : Родовід, 2017. 120 с.
15. Ти [Романтика]: випустили альбом-мюзикл про Розстріляне відродження. *Читомо*. URL: <https://chytomo.com/ty-romantyka-vypustily-albom-miuzykl-pro-rozstriliane-vidrodzhennia/> Дата публікації: 02.03.2024 (дата звернення: 04.06.2024).
16. Василь Григорович Кричевський : хрестоматія. Том І. 1891–1943 рр. / передм. І. О. Ходак ; упорядн. тому О. О. Савчук. – Харків : Видавець Савчук О. О., 2016. 532 с.
17. Гал-інфо продовжує цикл інтерв'ю про Івана Труша. *Galinfo*. URL: https://galinfo.com.ua/articles/ivan_trush_pysav_portretu_z_fotoznimkiv_za_yaki_platyly_smishni_groshi_305981.html. Дата публікації: 18.01.2019 (дата звернення: 04.09.2024).

References

1. Ruban V. V. Ukrainian portrait painting of the second half of the nineteenth and early twentieth centuries: a monograph. Kyiv: Naukova Dumka, 1986. 204 p. [in Ukrainian].
2. Sokoliuk L. D. Mykhailo Zhuk: artist and writer: a monograph. Kharkiv: Publisher Oleksandr Savchuk, 2018. 256 p. [in Ukrainian].
3. Sokoliuk L. D. Mykhailo Zhuk: the path of modernism (the first Chernihiv period. 1905-1916). Bulletin of the Kharkiv State Academy of Arts and Sciences. 2015. № 9-10. P. 79–95. [in Ukrainian].
4. Sokoliuk L. D. Mykhailo Zhuk's work in the context of stylistic searches of artistic culture of the twentieth century. 2014. № 6 (120). P. 1338–1342. [in Ukrainian].

5. Korzh-Radko L. A. Comparative analysis of portrait painting in Ukrainian art of the late nineteenth and early twentieth centuries. 2013. № 3. P. 130–134. [in Ukrainian].
6. Lagutenko O.A. Ukrainian Graphics of the Twentieth Century: A Study Guide. Kyiv: Hrani-T, 2011. 184 p. [in Ukrainian].
7. Lagutenko O.A. Ukrainian graphics of the first third of the twentieth century: a monograph. Kyiv: Hrani-T, 2006. 240 p. [in Ukrainian].
8. Lagutenko O.A. Essays on the history of Ukrainian graphics of the twentieth century: a monograph. Kyiv: Hrani-T, 2007. 168 p. [in Ukrainian].
9. Kasyanov H. V. Ukrainian intelligentsia at the turn of the XIX-XX centuries: a socio-political portrait. Kyiv: Lybid, 1993. 176 p. [in Ukrainian].
10. Rogotchenko O. O. Socialist Realism and Totalitarianism: a monograph / Institute of Contemporary Art Problems of the Academy of Arts of Ukraine. Kyiv : Phoenix, 2007. 608 p. [in Ukrainian].
11. Kozak R. A sharp polymath, a deep intellectual: Ivan Trush and his masterpieces. Local history. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/ostrii-poliemist-inteligentsiia-gliboka-ivan-trush-i-iogo-shedevri/> [in Ukrainian].
12. Pavlovskiy V.M. Vasyl Hryhorovych Krychevskiy. Life and work : a monograph. New York: Ukrainian Free Academy of Sciences in the United States, 1974. 313 p. [in Ukrainian].
13. Yanovsky Y.I. Master of the ship: a novel. Kyiv: Pabulum, 2023. 232 p. [in Ukrainian].
14. Pavlova T. Carte blanche by Anatol Petrytskyi. Kyiv: Rodovid, 2017. 120 p. [in Ukrainian].
15. You [Romance]: an album-musical about the Executed Renaissance was released. Chitomo. URL: <https://chytomo.com/ty-romantyka-vypustyly-albom-miuzykl-pro-rozstriliane-vidrozhennia/> [in Ukrainian].
16. Vasyl Hryhorovych Krychevskiy: a textbook. Volume I. 1891–1943 / edited by I. Khodak; compiled by O. Savchuk – Kharkiv: Publisher Savchuk O. O., 2016. 532 p. [in Ukrainian].
17. Hal-info prodovzhuie tsykl intervju pro Ivana Trusha. (2019, Sichen 18). Galinfo. https://galinfo.com.ua/articles/ivan_trush_pysav_portrety_z_fotoznimkiv_za_yaki_platyly_smishni_groshi_305981.html [in Ukrainian].

Подано до редакції 19.08.2024



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-2-12>

УДК 75.03(477)"19/20"

ORCID ID: 0000-0001-5934-2943

ORCID ID: 0009-0003-1474-7914

Ольга Лагутенко

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

Валерія Фролова

*здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня
кафедра теорії та історії мистецтва
Національна академія мистецтва і архітектури
valeriia.frolova@naoma.edu.ua*

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ СИМВОЛІЗМУ В ЖИВОПИСІ УКРАЇНИ НА МЕЖІ ХІХ–ХХ СТ.

Анотація. *Мета статті* – визначити основні аспекти розвитку символізму в українському живописі на межі ХІХ–ХХ століть та дослідити мистецьку спадщину українських символістів цього періоду, зокрема М. Сапожникова, Ю. Михайлова, В. Цимбала та О. Новаківського, а також провести стилістичний аналіз їхніх робіт. **Методи дослідження.** В основу дослідження покладено аналіз формування символізму як мистецького руху в Європі та Україні. Проведено художньо-стилістичний і порівняльний аналіз творів мистецтва художників, висвітлених у статті. **Результати дослідження.** Авторами визначено історико-культурні аспекти розвитку символізму в Україні на межі ХІХ–ХХ століть. **Висновки.** У статті зазначено головні історико-культурні аспекти, що впливали на розвиток символізму в українському живописі цього періоду. Також визначено головну тематику та особливості естетичної мови символізму на прикладі творчості представлених митців.

Ключові слова: символізм, модерн, міф, первісний архетип, сакральний образ, живопис України.

Olga Lagutenko

*PhD in Art History, Professor
National Academy of Fine Arts and Architecture
olga.lagutenko@naoma.edu.ua*

Valeriia Frolova

*1st-year Master's Student
National Academy of Fine Arts and Architecture
valeriia.frolova@naoma.edu.ua*

HISTORICAL AND CULTURAL ASPECTS OF THE DEVELOPMENT OF SYMBOLISM IN THE PAINTING OF UKRAINE AT THE END OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES

Abstract. *The purpose of this article* is to determine the main aspects of the development of symbolism in Ukrainian painting at the turn of the 19th – 20th centuries, to study the artistic heritage of Ukrainian symbolists of the specified period – M. Sapozhnikov, Y. Mykhailov, V. Tsymbal, O. Novakivskyi, and to carry out a stylistic analysis of their works. **Research methods.** The basis of the study is the analysis of the formation of symbolism as an artistic movement in Europe and Ukraine. An artistic and stylistic and comparative analysis of the works of art of the artists highlighted in the article was conducted. **Research results.** The authors have determined the historical and cultural aspects of the development of symbolism in Ukraine at the turn of the 19th and 20th centuries. **Conclusions.** In the article, the authors identified the main historical and cultural aspects that influenced the development of symbolism in Ukrainian painting of the specified period. The main theme and features of the aesthetic language of the art of symbolism of Ukrainian painting are also indicated, using the example of the work of the mentioned artists.

Key words: symbolism, modernism, myth, primitive archetype, sacred image, painting of Ukraine.

Постановка проблеми. У сфері мистецтвознавчої науки України досі бракує фундаментальних досліджень, пов'язаних із: 1) аспектами розвитку символізму в живописі України на межі XIX – XX століть; 2) вивченням творчої спадщини українських символістів, чиї імена були забуті через політичні потрясіння кінця XIX – середини XX століття. Актуальність цього дослідження полягає в намаганні авторів заповнити прогалини в історії мистецтва зазначеного періоду.

Аналіз досліджень та публікацій. Було проаналізовано дослідження В. Кулічіхіна [1], С. Несмачного [2], Ю. П'ядик [3], С. Гординського [4] та Л. Волошиної [5], присвячені життю та творчій діяльності представників українського символізму: М. Сапожникова (1871–1937), Ю. Михайлова (1885–1935), В. Цимбала (1901–1968) та О. Новаківського (1872 – 1935). Розглянуті мистецтвознавчі роботи Г. Хольцварта [6], О. Лагутенко [7], Л. Савицької [8], Г. Скрипник [9] та мистецькі виставки, на яких експонувалися твори представників українського символізму.

Виклад основного матеріалу. XIX століття стало епохою великих змін для більшої частини західного світу. Цьому сприяла промислова революція, процеси індустріалізації, урбанізації, виникнення нових соціальних ролей, зміна усталених парадигм та, як наслідок, поява нових питань у людини. Автори періодичного видання «Le Décadent» охарактеризували контекст того періоду як стан виродження релігії, моралі та справедливості. Усі ці процеси породжували підвищену чутливість до екзальтованого смаку, нескінченно витонченої розкоші та насолод, але також стали супутниками неврозів [6, с. 81].

Символізм виник як літературно-мистецький рух у Франції в 1880-х роках і став відповіддю на значні потрясіння та трансформації в європейському суспільстві. Це був рух, який виник внаслідок неприйняття наукових і промислових досягнень та їхнього впливу на суспільство. Термін уперше з'явився у 1886 році, коли поет Жан Мореас (Jean Moréas) опублікував свій «Маніфест символістів» у паризькій газеті «Le Figaro». Автор також сформулював основну концепцію символізму: «Лише ідеї представляють ту вищу реальність, яку мають втілювати художники, а в об'єктивному, зовнішньому світі мистецтво може шукати лише найпростішу відправну точку» [2, с. 68].

Митець того часу стикається з недоречністю свого світосприйняття в контексті утилітарного та

бездуховного суспільства. Це спонукає його відгородитися від реальності, зануритися у «власну мушлю» образно-символічного та метафоричного світу. Самоізоляція творчої особистості породжує нову візуальну мову та художню форму, що є результатом трансформації реальності через символи власної свідомості. Творчим натхненням для багатьох символістів стали релігія, міфологія, фольклор, внутрішній світ людини та результати роботи несвідомого. Згідно з теоретичними основами символізму, мистецтво надає людині можливість пізнати себе і Всесвіт за допомогою символічної мови, яка є результатом аналогій, порівнянь, аналізу та узагальнень. Інструментами творчої мови символістів стали двозначність та невизначеність, що знайшли вираження не лише в містичному змісті твору, але й у його формі, засобах оформлення та композиційному вирішенні.

Аналізуючи період перетину кінця XIX ст. та початку XX ст., ми дійшли висновку, що символізм розвивався паралельно та в тісному взаємозв'язку з іншими мистецькими течіями, напрямками і стильовими пошуками доби – модерном, експресіонізмом, декадансом. Зазначені фактори роблять символізм як напрям в образотворчому мистецтві дуже пластичним, багатошаровим й трансформативним, що відображає справжні мотиви людства, звертаючись до колективної та індивідуальної свідомості. Оділон Редон (Odilon Redon, Франція), Едвард Мунк (Edvard Munch, Норвегія), Арнольд Беклін (Arnold Böcklin, Швейцарія), Франц фон Штук (Franz von Stuck, Німеччина) та Мікалоюс Костянтинас Чюрльоніс (Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Литва) є яскравими представниками символізму в образотворчому мистецтві. Однак ми можемо зазначити очевидну різницю між творчим спадком цих авторів, що проявляється в сюжетах, тематиці та візуальній мові. Це дає змогу дійти висновку, що особливістю символізму в образотворчому мистецтві є авторська індивідуальність.

Щодо особливостей розвитку символізму в Україні, як зазначає С. Несмачний «...характерним рефреном для наукових розвідок вітчизняних дослідників, починаючи з робіт кінця 1980-х і дотепер, є об'єднання в єдиний блок тем символізму та модерну, що й не дивно, враховуючи, наскільки органічною була художня мова сецесії – головного стилю епохи – для втілення символістських ідей» [2, с. 84]. На цей час не існує цілісної картини розвитку символізму в українському образотворчому мистецтві. Політичний вектор радянського правління, особливо під час

сталінського режиму, був кардинально протилежний ідеям модерну та символізму. Лише з початком так званої «відлиги» з'явилася можливість аналізувати історію української культури. Варто також зазначити, що значна частина творів символістичного характеру була вивезена за кордон під час політичних потрясінь кінця XIX – середини XX століть. Це сталося через вимушену еміграцію митців (В. Цимбал), евакуацію їхніх робіт (твори Ю. Михайлова) або через «недоречність» художнього стилю в радянській державі (М. Сапожников) [2, с. 84].

З часу здобуття незалежності України культурна та наукова спільнота почала поступово втілювати кроки щодо реконструкції та відновлення історії формування символізму в українському образотворчому мистецтві. Масштабні мистецькі виставки, науково-дослідні праці, а також експозиційна й наукова діяльність інституцій української діаспори щодо збереження культурної спадщини дозволяють окреслити основні аспекти розвитку символізму в живописі України межі XIX–XX століть. Варто зазначити, що значна частина творчої спадщини Ю. Михайлова та частина робіт В. Цимбала зберігаються в Сполучених Штатах Америки, а саме в Українському історико-просвітницькому центрі (Ukrainian History and Education Center, Сомерсет, Нью-Джерсі). Важливою місією Центру є організація виставкової та науково-дослідної діяльності, пов'язаної з представниками української культури.

Масштабні виставкові проекти, організовані за останнє десятиліття, такі як «Велике і величне» (Мистецький арсенал, м. Київ, 2013 р.), «Українська лінія модерну» (Національний художній музей, м. Київ, 2013 р.), «Сучасний український символізм» (Музей сучасного українського мистецтва Корсаків, м. Луцьк, 2019 р.) та «В епіцентрі бурі: модернізм в Україні 1900–1930-х років» (Галерея «Нижній Бельведер», м. Відень, Австрія, 2024 р.) віддзеркалювали символістичний напрям. Важливо зазначити, що в межах цих експозицій була можливість представити широкий аудиторії твори таких митців, як М. Сапожников, В. Максимович, В. Котарбинський, П. Холодний, М. Жук, О. Новаківський та інших, творчості яких притаманні риси сецесії та символізму.

Перша світова війна, розпад могутніх імперій – Російської та Австро-Угорської, народження української держави – все це визначає контекст, у якому формувалося тогочасне культурне життя. Водночас саме процес становлення української державності сприяв «...високому злету

інтелектуальної думки, виникненню і поступу розмаїття естетичних та філософських концепцій, активного розвитку новітніх мистецьких течій і художніх практик та появи плеяди яскравих творчих індивідуальностей» [2, с. 85].

Розквіт художнього життя в Україні значною мірою був спричинений новим економічним розвитком, що стимулював зростання міської культури. У цей час виникають нові можливості для експозиції творів мистецтва – з'являються музеї, салони, формується мистецька критика, створюються культурні об'єднання та відкриваються періодичні видання у сфері культури. Українські художники «відчули свою причетність до єдиного мистецького процесу, який охопив тогочасну Європу. Навчання або творчі поїздки занурили молодих майстрів у художнє життя Парижа, Відня, Мюнхена, Кракова» [7, с. 15]. Однією з особливостей розвитку українського мистецтва є чітке визначення його культурних центрів – Києва, Харкова, Львова та Одеси, кожен з яких мав свої сформовані та унікальні художньо-історичні риси.

Львів, на той час столиця галицьких земель (на зламі XIX–XX століть), першим відчув вплив модерну та символізму як окремих мистецьких рухів. Це логічно, з огляду на історично активну взаємодію з Австро-Угорщиною, Польщею та культурні зв'язки з Німеччиною та Францією. Варто відзначити активну діяльність «Товариства любителів красних мистецтв», першої мистецької організації у Львові, що діяла з 1868 року до початку Другої світової війни. Товариство об'єднувало митців і поціновувачів мистецтва, займалося організацією виставок, продажем творів мистецтва та матеріальною підтримкою художників. Воно було рушійною силою мистецького життя Львова. До 1914 року Товариство залишалося провідною мистецькою організацією у місті. За сприяння голови Товариства Яна Болоса-Антоневича в 1903 році відбулася виставка краківського символіста Яцека Мальчевського (Jacek Malczewski). Окрім цього, він ініціював виставки творів швейцарського символіста Арнольда Бюкліна (Arnold Böcklin), нідерландського художника Яна Торопа (Johannes Toorop), а також уперше привіз роботи Фердинанда Годлера (Ferdinand Hodler) та Акселі Галлена-Каллели (Akseli Gallen-Kallela). До того ж планував організувати виставку віденської «Сецесії» у Львові. Хоча голову Товариства критикували за значні кошти, витрачені на ці масштабні виставки, це мало неабияке значення для

становлення українського символізму та формування художньої мови молодих митців того часу [7].

Одним із яскравих львівських колористів того часу був О. Новаківський. Полісся, з його пам'ятками візантійського та барокового мистецтва, а також знайомство з актуальними європейськими мистецькими практиками під час навчання в Краківській академії красних мистецтв, стали підґрунтям для формування тематики та естетичної мови його творчості. Сакральні та міфологічні сюжети, слов'янський містицизм, звернення до алегорій і барва як головний засіб виразності створили індивідуальний стиль митця. Особливістю творчого спадку О. Новаківського є синтез алегорії та символу, використання кольору як формуючого елемента. Кольорова симфонія української орнаментики та візантійських мініатюр була інтуїтивно перероблена О. Новаківським і представлена в новій адаптованій формі. Символізм відображено в таких серіях робіт О. Новаківського: алегоричні панно (1914–1918), створені для інтер'єрів Львівського музичного інституту, – «Наука», «Мистецтво», «Виховання» і «Музика»; живописні серії образів Богоматері: «Мадонна червоної калини» (1916), «Богородиця в ризах» (1923), «Українська Мадонна» (1910); картини на міфологічні сюжети: «Лада» (1927), «Лада Модерна» (1929); та символічно-сакральний живопис: «Серце Христове» (1913), «Ангел смерті» (1923) [5, 10].

На зламі століть у Києві суттєво оживає культурне життя. Це було зумовлено вагомими подіями 1880–1890-х рр., такими як будівництво Володимирського собору, новими розписами Кирилівської церкви та розкриттям під час реставраційних робіт фресок і мозаїк Софійського та Михайлівського соборів. Відродження слави Києва як столиці Русі та центру православного духовного життя суттєво вплинуло на подальший розвиток українського живопису. У розписах Володимирського собору та Кирилівської церкви традиції давньоруського мистецтва набувають нових естетичних якостей, переосмислюються в ключі символізму [6, с. 19]. У цей час у Києві активно експонувалися польські художники Ян Матейко (Jan Matejko), Яцек Мальчевський (Jacek Malczewski), Едвард Окунь (Edward Okuń), Вацлав Котарбінський (Wacław Kotarbiński), які представляли нові мистецькі віяння. Особливо значущою в київському художньому житті була роль В. Котарбінського, який став одним із співзасновників Товариства київських художників.

Укріпленню Києва як культурного осередку наприкінці XIX – на початку XX ст. сприяло відкриття музеїв, приватне колекціонування європейського та національного живопису, а також виникнення творчих угруповань. 1 серпня 1899 р., за сприяння меценатів Терещенків, був заснований перший загальнодоступний Київський художньо-промисловий і науковий музей (нині – Національний художній музей України). У 1893 р. виникає творче угруповання Товариство київських художників, що об'єднувало майстрів різної мистецької естетики – реалізму, імпресіонізму, академізму, символізму. У 1907 р. було створено Київське товариство шанувальників літератури й мистецтва. З 1907 до 1910 р. виходив журнал «В мире искусств», який транслював нові ідеї в мистецтві. На його сторінках друкувалися мистецькі експертні рецензії, літературні твори представників нової символістичної течії, а також велася хроніка мистецького життя Києва, висвітлювалися культурні події Лондона і Відня, що популяризували західноєвропейське мистецтво. Журнал «В мире искусств» поєднав художників, яким був притаманний синтез символізму та модерну, а саме Г. Золотова, І. Каришева, М. Денисова, А. Середу, О. Судомори та М. Жука [7].

Вважаємо необхідним приділити увагу творчості художника-символіста Юхима Михайлова, одного з незаслужено забутих українських митців початку XX століття. Його передчасна смерть під час сталінського терору сприяла тому, що його ім'я та творчий спадок на довгий час випали з мистецтвознавчого наукового обігу. Ю. Михайлів віртуозно володів технікою пастельного живопису, яка відповідає особливостям його творчості – музичності й романтиці минулого, що перейняті глибоким і щирим національним почуттям.

Ю. Михайлів народився 16 жовтня 1885 року в м. Олешки Херсонської області. Художнє навчання почалося в Херсонському реальному училищі (1897). У 1902 році, здобувши стипендію, майбутній майстер вирушає навчатися до Строганівського художньо-промислового училища, а згодом продовжує професійне навчання в Московському училищі живопису, яке закінчує у 1910 році. Пізніше він проходить армійську службу в Катеринославі (теперішній Дніпро), де також працював над оформленням панно для Музею старожитностей ім. О. Поля (тепер Дніпровський історичний музей ім. Д. Яворницького) та виконав розпис Хрестовоздвиженської церкви (1911–1912).

Восени 1917 р. Ю. Михайлів переїхав із родиною до Києва, де став одним з активних культурних діячів міста – учасником виставок, з 1920 р. – членом мистецької Ради Київської художньої академії, викладав у Київському вищому інституті народної освіти ім. М. Драгоманова. Мистецтвознавець Є. Кузьмин зазначає у своїй статті «Життя і революція» від 1928 р.: «...Малоросія знову стає Україною. Відкривається величезне поле всебічної культурної роботи. І Ю.С. Михайлів, як і його сучасник А.А. Мурашко, цілком з головою погружають у цю роботу, звісно, переважно в найближчій улюбленій царині мистецтва. І де тільки ми його не бачимо? Кому тільки він не потрібний? Де тільки не працює?» [3, с. 47].

Робота Ю. Михайлова в Катеринославському музеї старожитностей ім. О. Поля збагатила його знання в галузі народної української культури, мистецтва та традицій. Він активно спілкувався із селянами, збирав експонати, створював малюнки для етнографічного відділу музею. Глибокі знання української культури, її коріння, а також фундаментальна академічна освіта з історії світового мистецтва стали визначальними у формуванні основних тем його творчості. Суттєвий вплив на нього справило знайомство з роботами литовського художника-символіста М. Чюрльоніса. Обидва митці вирізнялися унікальною особливістю – для них музика ставала видимою і це знаходило відображення в їхніх творах. Є підстави вважати, що вони мали синестетичний кольоровий слух, тобто їхній мозок буквально сприймав звуки як кольори чи форми, викликаючи певні візуальні образи та асоціації. Це пояснює численні музичні алюзії в їхньому творчому спадку.

Переходячи до аналізу сюжетів і тематики творів Ю. Михайлова, можна виділити три основні напрями: глибока віра в національний ренесанс, історичне минуле України та особисті рефлексії на дії радянського режиму.

Першим великим символістичним трактуванням української історії є серія творів «Українська соната» (1916): перша частина сонати – «Старий цвинтар» (пастель), друга частина – «Зруйнований спокій» (пастель) та фінальна частина – «Блукаючий дух» (пастель).

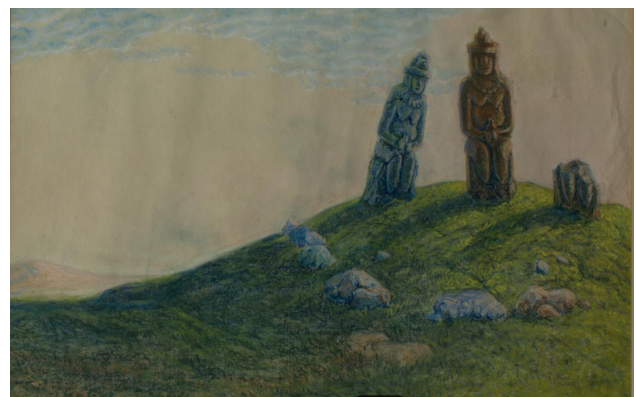
Над майже забутими могильними плитами предків («Старий цвинтар») на вечірньому небі зображено метафізичні горизонтальні лінії, що нагадують хвилі динамічного руху. У наступному творі цієї серії («Зруйнований спокій») стає зрозуміло, що викликало цей рух – дух славної

козацької сили та волі, який з'явився, щоб нагадати нащадкам про їхню бездіяльність. У завершальній частині («Блукаючий дух») наче образ воїна разом із митцем дає надію на відродження України та її творчого духу.

Картина «Музика зір» (1919), завдяки символічним образам, також промовисто говорить про бездіяльність інтелігенції того часу та її залежність від «напрямку вітру політики партії». Надія на український ренесанс яскраво втілена у символічному полотні «Чайка» (1923).

Проблема пасивності українського суспільства та інтелігенції глибоко турбувала Ю. Михайлова. Він неодноразово звертав на це увагу в листах до друзів, де писав: «Страшно робиться, за байдужістю «наших» ми й досі не маємо хоч невеличкої національної галереї. Поспільство повинно виховувати національних художників і закласти галерею. Виховані національно художники не стануть дорожитися своїми картинами і радо підуть на дороге, необхідне національне діло» [3, с. 25].

Ю. Михайлів у своїх роботах звертається до глибоких символів історії України та архетипів її минулого. Серії «Творець Бога» (1916 – 1919), «Кам'яні баби» (1919), «Загублена слава» (1920) (іл. 1) та «Сум Ярославни» (1925) показують пошуки сили в історичній спадщині України. Інші твори, як «Мій сон» (1921) і «Неминучий шлях» (1924), відображають рефлексію автора на смертоносні дії радянського режиму. Дуже інтимним та особистим є триптих «Місячна соната» (1927), що розкриває вразливість дитинства й роздуми про швидкоплинність життя, про стабільне та вічне.



Іл. 1. Юхим Михайлів. Кам'яні баби.
Пастель. 43×60 см. 1919. [3, с. 70]

Символістський напрям творчості Ю. Михайлова, з його виразними національними симпатіями, не зміг ужитися з офіційно-бюрократичними настановами в країні. Символісти сприймалися як представники "інтелігентщини",

люди абстрактні, далекі від практичного будівництва життя та його суворой боротьби [3, с. 47]. У пресі того часу починають з'являтися дедалі гостріші рецензії на його творчість. У 1934 р. його вислали до м. Котлас Архангельської області, де він помер у 1935 році. Основна частина творів Ю. Михайлова, завдяки старанням його родини, зберігається в Українському історико-просвітницькому центрі в США.

Аналізуючи аспекти символізму в українському живописі, варто звернути увагу на творчу спадщину В. Цимбала – митця-емігранта, який, незважаючи на всі труднощі, не втрачав зв'язків з Україною. Художник народився 16 квітня 1901 року в селі Ступчина на Київщині. Після поразки армії УНР В. Цимбал опинився в Чехословаччині, де здобув академічну художню освіту і переміг у конкурсі графіків. Проте через тривожні новини він емігрував до Аргентини, а в 1960 р. – до США. Ставши на ноги, митець за власні кошти відкрив українську школу в Буенос-Айресі, співпрацював із товариством «Просвіта», оформлював та писав статті для україномовних газет, створював декорації до українських вистав. Важливим аспектом його життя стала участь у зборі коштів у 1933 р. для допомоги біженцям від Голодомору в УСРР [4].

Хоча левова частка його творчої діяльності пов'язана з графікою, дуже важливим є його символічне малярство. Робота «Творець» є символічною візією на тему створення світу, а «Молитва» – це наче звернення людини до Творця з вічними питаннями про пошук свого місця в неосяжному світі. Різноманітними, але дуже приголомшливими є його живописні сакральні жіночі образи, зокрема «Свята Ольга. Запрестольний образ» (Українська католицька церква, Вілла Аделіна, Буенос-Айрес), «Запрестольна Покрова» (Українська православна церква, Буенос-Айрес), та «Божа Мати Північного саява». Не залишають байдужими й роботи, що відображають міфологічний світ пращурів та духовну силу християнських руїн і православної землі, серед яких «Кам'яна баба», «Побратими», «Дніпро» (іл. 2) та «Три душі». Окреме місце у творчості займає картина «Рік 1933» – перша картина про

геноцид українців. Під час її першого експонування в 1936 році в Буенос-Айресі картина викликала резонанс – прихильники комунізму протестували під дверима галереї. Важливо зазначити, що 21 лютого 2020 року в Генеральному консульстві України в Нью-Йорку відбулася урочиста церемонія передання цієї картини. Генеральний консул України О. Голубов прийняв картину, створену в 1936 році, від Президента УВАН Альберта Кіпи. Згодом її доставили до Музею Голодомору.



Іл. 2. Віктор Цимбал. Дніпро. Акварель. 1941. [4, с. 37]

Висновки. У цьому дослідженні було проаналізовано розвиток символізму в українському живописі на межі XIX–XX століть. Проведений аналіз дозволив визначити основні аспекти формування символізму в українському живописі цього періоду, а саме: розквіт культурного життя, вплив культурних центрів Європи, активне колекціонування творів мистецтва, відкриття музеїв, утворення культурних об'єднань та формування національної свідомості. У роботі також окреслено основні теми та особливості естетичної мови українського символічного живопису на прикладі представлених митців. Перспективою подальшого використання результатів дослідження може стати наукова робота, присвячена детальному аналізу розвитку символізму в українському живописі на межі XIX–XX століть, з додатковим включенням в аналіз символічних творів інших українських художників цього періоду.

Список використаних джерел

1. Кулічihin В. В. Світ символів Михайла Сапожникова. Дніпро : Літограф, 2004. 175 с.
2. Несмачний С. М. Репрезентація символізму в живописі Михайла Сапожникова (1871–1937): мистецтвознавче дослідження та атрибуція колекції Дніпровського художнього музею : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 023 / Національна академія керівних кадрів культури України. Київ, 2024. 250 с. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/5446>.
3. П'ядик Ю. В. Юхим Михайлів. Життя і творчість. Київ : Мистецтво, 2004. 224 с.

4. Віктор Цимбал: маляр і графік : монографія / ред. С. Гординський. Нью-Йорк : Українська вільна академія наук у США, 1972. 135 с.
5. Волошин Л.В. Образ жінки у творчості Олекси Новаківського. Харків ; Львів : Видавець Олександр Савчук, 2018. 368 с.
6. Hans Werner Holzwarth. Modern Art. a History from Impressionism to Today. Cologne : TASCHEN, 2016. 696 с.
7. Лагутенко О. А. Українська графіка ХХ століття : навчальний посібник. Київ : Грані-Т, 2011. 184 с.
8. Біла А. Символізм: наукове видання. Київ : Темпора, 2010. 272 с.
9. Залозецький В. Олекса Новаківський : доповнене перевидання монографії 1934 р. / авт. вступ. статті та упоряд. Ірина Різун. Львів : Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 2022. 180 с.
10. Юхим Михайлів. Його життя і творчість. 1885 – 1935 / [за ред. Ю. Чапленка]. New-York ; London ; Paris ; Toronto : Видавничий фонд Владики Мстислава, 1988. 233 с.
11. Christian J. Symbolists and decadents. New York : Park South Books, 1985. 96 с.
12. Facos M. Symbolist Art in Context. Los Angeles : University of California press, 2009. 300 с.
13. Lucie-Smith E. Symbolist art . New York : Praeger, 1972. 220 с.

References

1. Kulichykhin, V. V. (2004). *Svit symboliv Mykhaila Sapozhnykova* [The world of symbols of Mykhailo Sapozhnikov. Lithraf [in Ukrainian].
2. Nesmachnyi, S. M. (2024). *Reprezentatsiia symbolizmu v zhyvopysi Mykhaila Sapozhnykova (1871–1937): mystetstvoznave doslidzhennia ta atrybutsiia koleksii Dniprovskoho khudozhnoho muzeiu* [Representation of symbolism in the painting of Mykhailo Sapozhnikov (1871–1937): art research and attribution of the collection of the Dnipro Art Museum] [Dysertasiia doc.mystetstvoznavstva, Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury Ukrainy]. <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/5446> [in Ukrainian].
3. Piadyk, Yu. (2004). *V. Yukhym Mykhailiv. Zhyttia i tvorchist* [Yukhim Mykhailiv. Life and creativity]. *Mystetstvo* [in Ukrainian].
4. Hordynskyi, S. (Red.). (1972). *Viktor Tsymbal: maliar i hrafiik*: [Viktor Tsymbal: painter and graphic artist] [Monohrafiia]. *Ukrainska vilna akademiia nauk u SSHA* [in Ukrainian].
5. Voloshyn, L. (2018). *Obraz zhinky u tvorchosti Oleksa Novakivskoho* [Image of a woman in the work of Oleksa Novakivskyi]. *Vydavets Oleksandr Savchuk* [in Ukrainian].
6. Holzwarth, H.W. (2016). *Modern Art. a History from Impressionism to Today*. TASCHEN [in English].
7. Lahutenko, O.A. (2011). *Ukrainska hrafiika stolittia XX* [Ukrainian graphics of the 20th century: a study guide] [Navchalnyi posibnyk]. *Hrani-T* [in Ukrainian].
8. Bila, A. (2010). *Symvolizm: naukove vydannia* [Symbolism: scientific edition]. *Tempora* [in Ukrainian].
9. Zalozetskyi, V. (razom z Rizun I.). (2022). *Oleksa Novakivskyi* : [Oleksa Novakivskyi: expanded reprint of the 1934 monograph]. *Natsionalnyi muzei u Lvovi imeni Andreia Sheptytskoho*. (Dopovnene perevydannia monohrafi 1934 r.) [in Ukrainian].
10. Chaplenko, Yu. (Red.). (1988). *Yukhym Mykhailiv. Yoho zhyttia i tvorchist. 1885 – 1935* [Yukhim Mykhailiv. His life and work. 1885 – 1935]. *Vydavnychi fond Vldyky Mstyslava* [in Ukrainian].
11. Christian, J. (1985). *Symbolists and decadents*. Park South Books [in English].
12. Facos, M. (2009). *Symbolist Art in Context*. University of California press [in English].
13. Lucie-Smith, E. (1972). *Symbolist art*. Praeger [in English].

Подано до редакції 9.08.2024



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-2-13>

УДК 75.071.1(477)"20"Семесюк

ORCID ID: 0000-0002-7264-0205

ORCID ID: 0009-0006-0334-0109

Рада Михайлова

докторка мистецтвознавства, професорка,
професорка кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
rada.myhailova@naoma.edu.ua

Дар'я Тітова

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

ПОСТМАЙДАННІ РЕФЛЕКСІЇ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА СЕМЕСЮКА

Анотація. *Мета статті* – проаналізувати творчість київського митця Івана Семесюка у контексті подій Революції Гідності та виявити їхній вплив на доробок художника. В роботі використано мистецтвознавчий, історико-системний, біографічний *методи дослідження*, а також аналіз і синтез, спостереження і порівняння. Отримані *результати*: з'ясовано вплив сучасних соціально-політичних подій на творчість художника І. Семесюка та їхнє втілення в образах творів у вигляді художніх рефлексій. У *підсумку* з'ясовано й наголошено на особливостях творчості митця, що виявилися внаслідок активної участі, вражень, співпереживань Революції Гідності і залишилися провідними до нашого часу.

Ключові слова: образотворче мистецтво, живопис, графіка, творчість Івана Семесюка, художні уявлення, Революція Гідності.

Rada Mychailova

Doctor of Art Criticism, Professor,
Professor of the Department of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
rada.myhailova@naoma.edu.ua

Daria Titova

Master's Student
Department of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
daria.titova@naoma.edu.ua

POST-MAIDAN REFLECTIONS IN THE WORK OF IVAN SEMESYUK

Abstract. *The purpose of this article* is to analyze the impact of the events of the Revolution of Dignity on the work of Ivan Semesyuk. The author conducted a study of the author's reflections and their artistic realization. *The methods of* art historical analysis, systematic approach, biographical analysis, historical analysis and generalization method were used in the analysis process. *Results:* based on the methods, the study analyzes the influence of the historical, political, socio-cultural life of the country on the work of the artist and the forms of conveying the author's thoughts through various kinds of content. *Conclusions.* The article concludes that it is important for artists to understand the problems of society and create generalizing images when building cultural contexts of nation-building.

Key words: art, reflection, decolonization, Revolution of Dignity, Ivan Semesyuk.

Постановка проблеми. Іван Семесюк народився 1979 року у Києві в сім'ї архітектора та художниці. Навчався в Державній художній середній школі імені Тараса Шевченка (1997),

фах скульптора отримав у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури (2003). У своїй діяльності митець поєднує образотворче мистецтво, музику, літературу та медійну

діяльність, виявляючи активну життєву позицію, звертаючись до різних видів практичної діяльності. В образотворчому мистецтві – це живописні і скульптурні твори; в музиці – участь у фольклорах; у літературі – проза і поезія; у медіа – робота над просвітницькими культурно-мистецькими проектами на телебаченні.

І. Семесюк належить до митців з активною громадянською позицією. З початком революційних подій 2014 р. він вийшов на Майдан разом з іншими українськими діячами культури, мистецтва, спорту. Національно-патріотичний протест проти корупції та свавілля правоохоронних органів об'єднав його на Майдані з І. Андрусюком, С. Вакарчуком, гуртом «Гайдамаки», А. Дністровим, С. Жаданом, О. Забужко, І. Карпою, братами Капрановими, М. Кідруком, Володимиром Кличком, А. Кузьменком, Д. Лазуткіним, Р. Лижичко, А. Любкою, М. Матіос, А. Роговцевою, І. Роздобудько, О. Ройтбурдом, О. Скрипкою, О. Шовковським та багатьма іншими.

Ідеї протесту стали провідними у творчості багатьох митців, скажімо, А. Кахідзе, А. Єрмоленка. Під час Революції Гідності вони викристалізувались і у творчості І. Семесюка, якому завжди була притаманна революційність та пошуки нового.

Актуальність дослідження полягає у висвітленні особливостей сучасного мистецтва, пов'язаного із суспільно-політичними зрушеннями в Україні, зокрема, з подіями на Майдані у 2013–2014 роках. Даний аспект розглянуто на прикладі творчості митця, музиканта, поета, письменника, автора медійних проєктів І. Семесюка, його роль у становленні мистецтва Майдану та, зворотно, рефлексії Майдану у творчості митця.

Останні дослідження та публікації. Мистецтво Майдану та його вплив на становлення І. Семесюка поки що широко не висвітлювалося у науковій літературі. Деяких аспектів цього явища торкалися журналісти Н. Мусієнко, Т. Ковтунович, Т. Привалко, а також дослідниця Н. Ковтонюк.

Так, журналістка Н. Мусієнко присвятила культурним подіям Майдану дослідження з метою висвітлити це явище в Україні та поза її межами, в якому створила своєрідні портрети учасників протесту (проєкт «Краплі»), в тому числі авторів художніх та візуальних творів 2013–2014 років [1]. У квітні 2014 р. ці записи були представлені у віденському Музеї мистецтв «Künstlerhaus» разом із виставкою мистецтва української революції, де експонувалися й роботи І. Семесюка

[1, с. 22]. Також прізвище митця згадане авторкою у зв'язку з роботою «Барбакана» – простору, де збирались художники, діячі кіно, письменники, музиканти, філософи, проводилися лекції з протестного мистецтва, відбувалися літературні читання, велись дискусії, діяла виставка [1, с. 35].

Журналісти Т. Ковтунович і Т. Привалко під час протестних подій брали інтерв'ю в очевидців Революції Гідності. Серед інтерв'ю, зібраних у межах проєкту «Майдан: усна історія» Українським інститутом національної пам'яті (другий випуск), були зафіксовані спогади митців, авторів різних напрямів мистецтва. Зокрема є оповідь І. Семесюка, що відображає його досвід пережитого та міркування про роль мистецтва у протестних акціях [3].

Дослідниця Н. Ковтонюк розглянула діяльність І. Семесюка у контексті дискурсу Революції Гідності як прояв народної сміхової стихії [2]. Зосередившись на психологічно-захисній функції комічного, автор наголосила на подоланні страху перед ворогом шляхом його дискредитації, демонстрації колоніальних структур, анатомування неоімперської доктрини «руський мір» через висміювання, що відкриває особливі можливості для викриття та знищення, протистояння ворогові в консцієнтальній війні.

Важливим джерелом інформації є численні інтерв'ю самого митця, де він розповідає про події свого творчого життя, ділиться думками з питань культури, мистецтва, пояснює власні задуми (4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11).

Мета дослідження. Висвітлити сутність творчості І. Семесюка як явища сучасного українського мистецтва, дослідити, як впливали на ідейно-образний ряд творів митця події Революції Гідності, постмайданні соціально-політичні зрушення, подальші зміни в Україні, триваюча з 2022 року війна.

Виклад основного матеріалу. Революція гідності – національно-патріотичні протестні акції в Україні на підтримку європейського вектора зовнішньої політики України проти корупції, свавілля правоохоронних органів та сил спецпризначення. Їхній початок 21 листопада 2013 р. був бурхливою реакцією народу України на рішення Кабміну про призупинення процесу підготовки до підписання Угоди про асоціацію між Україною та Євросоюзом. Протести, що відбувалися у формі мітингів, демонстрацій та студентських страйків, зібрали всю прогресивну громадськість країни. Силова протидія їм з боку влади призвела

до відкритого протистояння, яке переросло у Революцію Гідності.

З перших днів протестів на Майдані були присутні представники культури та мистецтва. Події на Майдані Незалежності стали поворотними для багатьох митців. Участь та досвід у Революції Гідності відображені у таких творах, як «Викликай бога революції» О. Манна, «Різня на Хіосі» і «Прапороносці» О. Ройтбурда, серія «Стіна» М. Вайсберга та інші роботи, створені у 2014 році. Власну серію творів представив також І. Семесюк, запропонувавши проєкт «Традиції ребрендинг».

Звернувшись до стилістики народного лубка, примітиву та кітч, митець перепрацював її у так званій народній естетиці, домігшись у трьох задуманих картинах відчуття маніпулятивно спотвореного давнього міфу. За схемою це традиційні українські рушники, які, проте, мають «вишиті» назви відомих брендів «BMW», «Chanel» та «Fred Perry». Своє рішення автор пояснює так: «Зараз маніпулюють національними традиціями, намагаючись їх відродити. Але насправді це все теж сон. При чому сон уві сні. Тому, що це просто тіні минулого, які були та загули. Живе те, що є в побуті. Реально ніхто зараз такими рушниками не користується. Зайдіть в любую хату. Оці спогади про минуле перемішуються із новочасними впливами, брендами. «Fred Perry» – популярна серед хуліганської молоді марка. Їх шорти і теніски люблять носити футбольні хулігани. «BMW» – у нас найбільш жлобська марка авто. На українському сайті «BMW» тусуються люті жлоби і все у них жлобське. А «Chanel» я зробив для дівчат. До речі, із такими моїми сюжетами вже випускаються футболки» [8].

Основа творчості митця – деконструкція образу людини, точніше – українця, що за останні десять років актуалізувалася внаслідок потреби нації визначитися – що є ми, а що – не ми, де є чуже, за завичкою роками марковане під українське. Цій темі І. Семесюк присвятив пісню гурту «Пирятин», засновником якого він є. Трек «Родіна» висуває протиставлення: «А де кінчається родіна – ... – там починається Земля-Батьківщина моя» [11]. Аспект розуміння «інакшості», відмінності від чужого, стосується не стільки притаманної високому мистецтву героїзації, скільки критики та висміювання суспільних явищ, зокрема того, що любиш. Майстерність І. Семесюка як художника та митця, який поєднує в діяльності різні мистецькі та соціальні практики,

полягає у свідомому «заниженні» високого: його образи на живописних полотнах часто непривабливі, проте правдиво знайомі з повсякденного життя, як, наприклад, сатиричні, іронічно-зухвалі особи у творах «Пацанчик і Голубі», «Нема чим робити», «Пацанское просветленіє», «Районне джуманджі», створені у межах проєкту «Жлоб-Арт», завершеного 21 листопада 2013 р., в день початку Революції Гідності. В його бездуховних образах «пацанчиків», декоративних котів у вишиванках та спортивних костюмах – відверта нелюбов до «аграрного стилю життя», «колоніального стилю» поведінки і всього, що з цим пов'язане.

Примітно, що значна частина картин цього проєкту нині знаходяться у приватній колекції А. Мухарського, відомого проєктами «Жлоб-Арт», «Сільський гламур», велика українська мультиплікація «Все що залишилось», який у 2008 р. заснував галерею незалежного мистецтва «Antin's collections». У 2009 р., вже разом із І. Семесюком, вони створили творчу групу СВХ (Союз вільних художників) «Воля або смерть», для фіксування й дослідження українського жлобства як соціально-культурного явища. І. Семесюк також є одним з авторів проєкту «Жлобологія», представленого через відповідне видання, що є прикладом наукового вивчення цього явища для запобігання йому.

Об'єднання прихильників «радикальних» мистецтв стало частиною майданного життя. На Майдані виникали мистецькі осередки, одним з яких став «Мистецький Барбакан» у просторі спеціально для цього зведених майданівцями-архітекторами стін (іл. 1, 2). Відкрита 23 грудня (навпроти виходу зі станції метро Хрещатик) споруда початково була призначена для того, щоб зігрітися та відпочити [4]. Отож, відповідна ідея, висловлена Д. Жилою, знайшла швидке втілення [3, с. 109]. Назву «барбакан» споруда отримала за зразком фортифікаційних в'їздів, які в давнину зводили перед твердинею [3, с. 109]. «Мистецький Барбакан» став просвітницькою гостиною. Митець згадує: «Барбакан будувався для того, щоб було де випити чаю, провести літературний батл, поетичну зустріч. Там читали цікаві лекції з історії іудаїстики, ісламу, тобто такі абсолютно несподівані моменти, з котрими я ніколи в житті, напевно, й не зіткнувся б» [3, с. 112]. У просторі Барбакану експонували роботи, які активно і натхненно творили митці.

У постмайданний період революційні події певний час залишалися сферою натхнення для значної групи українських митців. І. Семесюк



продовжив протестну тему в авторському проєкті «Бандерики – зворушлива хунта» [5], створену на основі рефлексій в оригінальній, авторській манері, що являла собою вишивку в техніці голка-нитка. Сповнені іронії та самоіронії камерні композиції (30×30, 35×35, 40×40), склалися із зображення тварини на все поле, та короткої ємної фрази, розміщеної у верхній, середній або нижній частинах, яка відсилала до революційних подій (іл. 3). В колекції Музею Революції Гідності «Бандерики» складають коло творів, що переосмислюють події Майдану в метамодерному дусі «окумеднювання» історії (іл. 4) і безпосередньо відносяться до явища сміхової культури. Так, у сюжеті «Київ, вставай!» (2014) зображена кумедна зелена істота незрозумілого походження, шерсть якої нагадує маскувальний комбінезон. На голові у тваринки двоколірний протигаз. Довкола неї – осінні листочки. Сюжет «Нашого цвіту по всьому світу» зображує помаранчеву зубасту лисичку у віночку, де замість квіточок нашиті гудзики, а на спині та на черевці – червоні коралики. Композиція «Революція!» – зображена у вигляді червоної ворони у маскхалаті, «Слава нації!» та «Смерть ворогам!» у вигляді червоно-чорних вовкособак, «Самооборона» представлена різнокольоровим одудом, а «Лютуймо!» – плямистою кицькою. В кожному образі є певна міфологічна подвійність як щодо її реального походження, так і стосовно її вірогідної причетності до події. Проте, всі вони мають певну чарівність та привабливість. Художник зазначав, що образи мали сподобатись людям: за задумом вони мали бути реалізовані як своєрідний мистецький товар [5].



та А. Мухарського до нового проєкту «Сказки русского мира». Усвідомивши себе «художником-антропологом» І. Семесюк, який вдався до глибокого вивчення породження, яке «ще довго впливатиме на різноманітні боки нашого життя» на рівні «посттравматичного неврозу», приступив до створення ілюстрації до книги А. Мухарського з аналогічною назвою. «Сказки Русского Мира» стали першою спробою ілюстрування чужих думок (іл. 5), проте спільною для співавторів спробою деконструювати та вивести на поверхню явище російськості в її неочевидному для більшості світу образі [8]. Ілюстрації, виконані у стилі кічу, були побудовані на принципах лубочної картинки із використанням застарілих канонів газетних фотозображень сталінського часу. Негативного емоційного забарвлення зображенням додає російська символіка типу георгіївської стрічки, прапори, косоворотка.



Іл. 5. І. Семесюк. «Родина мать зве убивать». Робота, взята для обкладинки книжки А. Мухарського «Сказки русского мира». [7]

З початком війни з Росією в лютому 2022 р., твори І. Семесюка виявляють свою виняткову актуальність вже на новому витку пострадянської історії. У квітні 2022 р. поширилося відео, де в передмісті Харкова до українських військовослужбовців вийшла бабуся з радянським прапором, яку російська пропаганда об'явила героїнею, символом руського духу та «освободження». Героїня скульптури, муралів, плакатів у Росії, у творчості українського митця І. Семесюка її живописний аналог постає у своєму реальному вигляді: це страшна стара з гострими зубами, без

очей, яка сидить на горі черепів – справжньому символі руського міра (іл. 6). Це – «старуха-війна», яка протопталася по багатьох країнах, залишаючи свій жажливий врожай смертей [7].

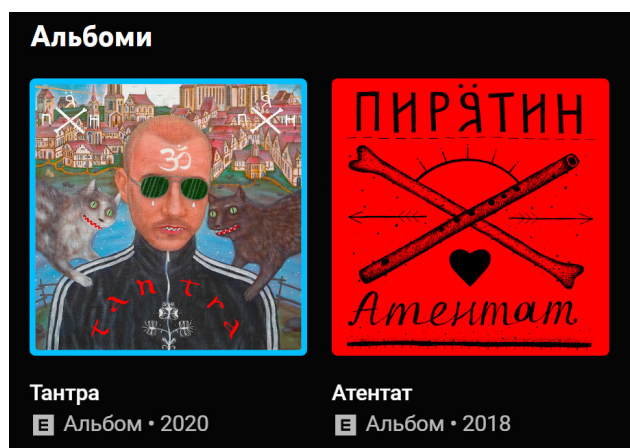


Іл. 6. І. Семесюк. Ілюстрація до книжки А. Мухарського «Сказки русского мира». [7]

Вартує наголосу, що полотно датоване 2016 р. і є страшним передбаченням митця... Цілий розділ передбачень з'явився також у перевиданні літературної диалогії «Еволюція або смерть. Пригоди павіана Томаса» та «Фаршрутка» 2023 р., вперше оприлюднених у 2015–2016 роках. У книзі є опис некромантського ритуалу з великої літери «Z» (Западло), що полягає в тому, аби всім стало погано і можна було помирати «с музикою і сусідами» [10, с. 145–146]. Також є пророцтво про відключення світла: «Ото всі жаліються на відключення електроенергії в області, між тим як у нас в районі воппше на*бнулася підстанція. – ... – Так оці бідосі понакупляли собі генераторів, і весь район гуде ними, мов комашине кубло. Як бачимо люди пристосувалися миттєво, ходять туди-сюди дуже хитрі і довольні» [10, с. 80].

Загалом видання «Еволюція або смерть. Пригоди павіана Томаса» є ще одним прикладом творчого переосмислення ідей Майдану. У книжковій оправі погрудний портрет головного героя книжки – Томаса Яковича Сироти, павіана з родини мавпових (іл. 8), – являє типову композицію класичного портрета: це статичне урівноважене зображення у три чверті, де червоними очима портретований дивиться на спостерігача. Вираз морди-обличчя розслаблений, вираз схожий на посмішку. На мавпоподібній руці – біла смужка, схожа на ті, що є на спортивних костюмах.

Тло чорне з білою цяткою, схожою на схематичне зображення неба. Тон обкладинки темний, гама холодна, переважають сірі відтінки. Подібно до протокового переліку, зазначені назва твору, автор, рік, місце видання, віковий рейтинг, логотип видавництва.



Іл. 7. Обкладинки альбомів гурту «Пирятин». [Світлина Д. Тітової]



Іл. 8. Обкладинка книжки «Еволюція або смерть! Пригоди павіана Томаса». [12]

Монохромне вирішення перенесене також на обкладинку видання «Фаршрутка». Знайомий за першим виданням «мавпун» Томас знову зображений усміхненим. Графічно виконана постать на повний зріст, що виділяється білою плямою на чорному тлі: «мавпун» біжить, і лінії під його ногами додають динаміки. Одежа героя – спортивні штани та кофта, поєднані з лицарським обладунком – шоломом та саботонами. У правій руці павіан тримає меч, лезо якого закінчується держакон та полотном лопати, що символізує його «аграрне» походження. Навколо фігури йде текстова композиція – цитата з книги: «Ab imo

restore, кажу тобі я! Кульгай ad patres у свою Слоаса maxima, папуас!», що перекладається як «Від щирого серця, кажу тобі я! Кульгай до пратців у свою Велику Клоаку, папуас!». Шрифтом, забарвленим у червоне, на обкладинці вказано назву книги, віковий рейтинг, ім'я автора, логотип видавництва, місце й дату видання. Під правою ногою Томаса – прізвище автора ілюстрації та рік її створення. Інструмент, за допомогою якого І. Семесюк веде свою дискусію через твір – це все та ж антропологія, що виводить на реальний діалог щодо визначення, що таке Україна та хто такі українці. «Людина – це процес, а не якість, це процес, а не якість, тому вона має змінюватись, і навіть її погляди на життя мають змінюватись; це цілком нормально» [5], – стверджує автор, наполягаючи на тому, що одна із функцій мистецтва – це передбачення «як ознака якості мистецтва» [9].



Іл. 9. Обкладинка книжки «Фаршрутка». [13]

Покликання митців, на думку митця, не лише проживати й переосмислювати минуле та сучасність, адже «мистецтво, здатне діагностувати проблеми суспільства, питання типу «хто ми?», що саме і є надприродною силою, що торує шлях у майбутнє [6].

Висновки і перспективи використання результатів дослідження. Революція Гідності стала одним із важливих етапів у творчості І. Семесюка. Учасник Майдану з січня до березня 2014, він малював те, що відчував і бачив на головній площі столиці. Громадська позиція митця знайшла втілення у творах живопису та графіки, набувши гострого соціального звучання; твори стали своєрідним візуально-емоційним відбитком Революції, мистецькою рефлексією на життя України.

Перебування І. Семесюка в гущі подій, пов'язаних з державними соціально-політичними змінами, знайшло відгук у його творах не лише в період активної фази Революції Гідності, але й у наступні десятиліття, завдяки чому об'єдналися етапи його мистецького життя від подій 2013–2014 рр. і до подій триваючої з 2022 року війни.

Приклад творчості І.Семесюка демонструє, як у мистецтві, з його специфікою емоційного й інтелектуального переосмислення різних обставин, створюються механізми для їхнього транслювання, перенесення інформації з навколишнього середовища в історію. Рефлексія як мистецький

інструмент передбачає емоційне розуміння автором у художньому творі власних переживань, роздумів щодо динаміки власного душевного стану. Як метод самоаналізу знань і вчинків, їхніх значень та меж, рефлексія орієнтована на усвідомлення граничних основ буття, мислення, людської культури загалом. Творчість І. Семесюка демонструє глибоке володіння цим творчим інструментом.

Вивчення та осмислення сучасними українськими митцями соціально-політичного явища Революції Гідності, постмайданного періоду, досі триваючої з 2022 року війни є важливою частиною написання історії мистецтва ХХІ ст. в майбутньому.

Список використаних джерел

1. Мусієнко Н. Мистецтво Майдану / худож. М. Лунів. Київ, 2015. 100 с.
2. Ковтонюк Н. П. Функції сміху в дискурсі Революції Гідності. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2017. 7 с.
3. Ковтунович Т., Привалко Т. *Майдан від першої особи. Мистецтво на барикадах* / Укр. ін-т нац. пам'яті. Київ : К.І.С., 2016. Вип. 2. 304 с. : іл.
4. Жила Д. Культурний форпост Майдану. Як утворився й жив Мистецький Барбакан під час Революції Гідності / ред. М. Молодковець. *NB. New Voice*. URL: <https://nv.ua/ukr/kyiv/yak-stvoryuvali-misteckiy-barbakan-pid-chas-revoluciji-gidnosti-foto-50197020.html> Дата публікації: 21.11.2021 (Дата звернення 10.06.2024).
5. Іван Семесюк. Розмова про посттравматичний синдром : [інтерв'ю] / розмову вела Богдана Пінчевська. *ART UKRAINE*. URL: <https://artukraine.com.ua/a/ivan-semesyuk-rozmova-pro-posttravmatichniy-sindrom/> Дата публікації: 19.05.2014 (Дата звернення 11.06.2024).
6. Курінна І. «Кінчається Родина градами». Знайомимо з резидентом Платформи «ТЮ» Іваном Семесюком. *Свої. City*. URL: <https://svoi.city/articles/117317/rezidentom-artklastera-tyu-ivan-semesyuk> Дата публікації: 14.12.2020 (Дата звернення 11.06.2024).
7. Кучмістика // Telegram. Semesyuk. URL: <https://t.me/semesyuk> Дата публікації 04.05.2022 (Дата звернення 12.06.2024).
8. Семесюк Іван. *Mimecy*. URL: <https://mitec.ua/category/artists/semesyuk-ivan/#> (Дата звернення 12.06.2024).
9. Іван Семесюк. Свобода це наша релігія : інтерв'ю / записала І. Естеркіна. *Craft*. URL: <https://craftmagazine.net/ivan-semesyuk/> Дата публікації: 15.08.2023 (Дата звернення 12.06.2024).
10. Семесюк І. Томас. Київ : Люта справа, 2023. 224 с.
11. Семесюк І. Українець в ментальному сенсі – це глибинний європеець: митець Іван Семесюк про національну ідею та культурні сенси нашої держави : [інтерв'ю] / розмову вів Ігор Кромф. *Прямий*. URL: https://prm.ua/ukrayinets-v-mentalnomu-sensi-tse-glibinniy-evropeyets-mitets-ivan-semesyuk-pro-natsionalnu-ideyu-ta-kulturni-sensi-nashoyi-derzhavi/#google_vignette Дата публікації: 24.09.2019 (Дата звернення 29.09.2024).
12. Семесюк І. Еволюція або смерть! Пригоди павіана Томаса. Київ : Люта справа, 2015.
13. Семесюк І. Фаршутка. Київ : Люта справа, 2016.

References

1. Musiienko, N. (2015). *Mystetstvo Maidanu* [Art of the Maidan] (M. Luniv, Artist) [in Ukrainian].
2. Kovtoniuk, N. P. (2017). Funktsii smikhu v dyskursi Revoliutsii Hidnosti [Functions of laughter in the discourse of the Revolution of Dignity]. *Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu* [Scientific Notes of Berdiansk State Pedagogical University] [in Ukrainian].
3. Kovtunovych, T., & Pryvalko, T. (2016). *Maidan vid pershoi osoby. Mystetstvo na barykadakh* [Maidan in the first person. Art on the barricades] (Vyp. 2.). K.I.S. [in Ukrainian].
4. Zhyla, D. (2021, November 21). Kulturnyi forpost Maidanu. Yak utvoryvsia y zhyv Mystetskyi Barbakan pid chas Revoliutsii Hidnosti [Cultural outpost of the Maidan. How Artistic Barbican was formed and lived during the Revolution of Dignity] (M. Molodkovets, Red.). *NB. New Voice*. <https://nv.ua/ukr/kyiv/yak-stvoryuvali-misteckiy-barbakan-pid-chas-revoluciji-gidnosti-foto-50197020.html> [in Ukrainian].
5. Semesiuk, I. (2014, May 19). Rozmova pro posttravmatychniy syndrome [Talking about post-traumatic syndrome] [Interviu] / Interviu: Pinchevska B. *ART UKRAINE*. <https://artukraine.com.ua/a/ivan-semesyuk-rozmova-pro-posttravmatichniy-sindrom/> [in Ukrainian].
6. Kurinna I. (2020). «Kinchaetsia Rodina hradamy». Znaiomymo z rezydentom Platformy «Tiu» Ivanom Semesiukom [“The Motherland ends Hrats”. Meet the resident of the TU Platform Ivan Semesyuk] *website*. URL: <https://svoi.city/articles/117317/rezidentom-artklastera-tyu-ivan-semesyuk> [in Ukrainian].

7. Semesyuk. (Data publikatsii: 04.05.2022). *Kuchmistyka*. Telegram <https://t.me/semesyuk> [in Ukrainian].
8. Semesyuk Ivan. (n.d.). *Mitiets*. <https://mitec.ua/category/artists/semesyuk-ivan/#> [in Ukrainian].
9. Semesiuk, Ivan. (2023, August 15). Svoboda tse nasha religiiia» [Freedom is our religion] [Interview] / Interviewer: I. Esterkina. *Craft*. <https://craftmagazine.net/ivan-semesyuk/> [in Ukrainian].
10. Semesiuk, I. (2023). *Tomas* [Thomas]. Liuta sprava [in Ukrainian].
11. Semesiuk, I. (2019, September 24). Ukrainets v mentalnomu sensi – tse glybynny evropeets: mytez Ivan Semesiuk pro nazionalnu ideju ta kulturni sensy nashoji dergavy [Ukrainian in the mental sense is deep European: an artist Ivan Semesyuk about the national idea and cultural senses of our country] [Interview] / Interviewer: Ihor Kromf. *Priamyi* [Straightforward]. https://prm.ua/ukrayinets-v-mentalnomu-sensi-tse-glibinniy-yevropeyets-mitets-ivan-semesyuk-pro-natsionalnu-ideyu-ta-kulturni-sensi-nashoyi-derzhavi/#go_ogle_vignette [in Ukrainian].
12. Semesiuk, I. (2015). *Evoliutsiia abo smert! Pryhody paviana Tomasa*. [Evolution or death! The adventures of Thomas the papio]. Liuta sprava [in Ukrainian].
13. Semesiuk, I. (2016). *Farshrutka* [Farshrutka]. Liuta sprava [in Ukrainian].

Подано до редакції 1.08.2024



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-2-14>

УДК 7.03(477.411)"19/20"

ORCID ID: 0000-0002-6303-051X

ORCID ID: 0009-0002-4260-9247

Валерія Пітеніна

докторка філософії,

старша викладачка

кафедра теорії та історії мистецтва

Національна академія образотворчого

мистецтва і архітектури

valeriia.pitenina@naoma.edu.ua

Ксенія Самопалова

здобувачка вищої освіти

першого (бакалаврського) рівня

кафедра теорії та історії мистецтва

Національна академія образотворчого

мистецтва і архітектури

ksenii.samopalova@naoma.edu.ua

ТВОРЧИСТЬ ХУДОЖНИКІВ МАЙСТЕРЕНЬ «КИЇВСЬКОГО ІНСТИТУТУ АВТОМАТИКИ»: ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ СПІЛЬНОТИ ТА ЕКСПОЗИЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ

Анотація. У статті досліджується творча діяльність мистецького осередку, що виник на базі Київського інституту автоматики (КІА) (вул. Нагірна, 22). З 2016 року цей простір фактично став культурним центром, де мали майстерні понад 120 митців. Його можна порівняти зі сквотами «БЖ-АРТ» і «Паркомуна» 1990-х років у Києві. Однак діяльність цього об'єднання досі не була належним чином досліджена та зафіксована в мистецькій літературі. **Мета статті** – задокументувати й проаналізувати етапи розвитку та виставкової діяльності цього мистецького осередку. Важливим також вбачається фіксація складу учасників групових проєктів та виставкових концепцій. **Методи дослідження.** В основу дослідження покладено історіографічний метод, та методи системного і структурно-функціонального аналізу. **Результати.** Аналізуючи наявні публікації, автори звертають увагу на те, що більшість інформації про КІА знаходимо в інтернет-виданнях і соціальних мережах, на інтернет-сторінках галерей, де відбувалися проєкти. Зокрема, відеоінтерв'ю М. Мазура та С. Кондратюка є важливими джерелами, але потребують систематизації. Автори статті акцентують увагу на тому, що досі не існує критичних та історіографічних досліджень про цей осередок, а тому наша робота є важливою для документування мистецьких процесів. Відповідно наразі інформації не тільки недостатньо, але й існує ризик втрати розрізнених даних і їхня мала доступність для подальших дослідників. Процес організації спільноти відбувався протягом 5 років і розділювався на два напрямки: створення громадського об'єднання, яке є ініціатором сталої експозиційної форми «Дні відкритих майстерень» та угруповання художників КІА, які мають спільну мистецьку програму.

У статті розглядається процес виникнення спільноти у КІА, починаючи з оренди приміщень і до виникнення регулярних виставок під загальною назвою «Дні відкритих майстерень». Також описуються ключові виставкові проєкти, як-от «Схема збірки» (2023), де брали участь понад 60 митців КІА. **Висновки.** У результаті дослідження зафіксовано основні етапи діяльності КІА. Доведено, що мистецьке об'єднання на базі Київського інституту автоматики є важливим елементом сучасного культурного простору Києва. Воно забезпечує платформу для художників різних стилів та напрямків, об'єднуючи їх у спільноту через регулярні виставки під назвою «День відкритих майстерень». Особливістю спільноти є відсутність обов'язкової участі у проєктах, що робить її відкритою та гнучкою. Реалізація масштабного проєкту «Схема збірки» засвідчила зростаюче значення КІА для мистецькому середовищі Києва.

Ключові слова: сучасне мистецтво, сквот, виставка, живопис, інсталяція, кураторство, Київський інститут автоматики, майстерня.

Valeriia Pitenina

PhD,

Senior Lecturer

National Academy of Fine Arts and Architecture

valeriia.pitenina@naoma.edu.ua

Kseniia Samopalova

Applicant for Higher Education of the First (Bachelor's) Level

Department of Theory and History

National Academy of Fine Arts and Architecture

kseniia.samopalova@naoma.edu.ua

CREATIVITY OF THE WORKSHOP ARTISTS OF THE «KYIV INSTITUTE OF AUTOMATION»: THE HISTORY OF THE CREATION OF THE COMMUNITY AND EXHIBITION ACTIVITIES

Abstract. The article explores the artistic center that emerged on the basis of the Kyiv Institute of Automation (KIA) at 22 Nahirna Street. Since 2016, this space has become a workshop for more than 120 artists, creating a cultural center that can be compared to the squats of BZh Art and Parkomuna in the 1990s in Kyiv. However, the activities of this association have not yet been properly researched and documented in the scientific and journalistic literature. The purpose of this article is to document the activities of this artistic center, its stages of development, and exhibition projects. It is also important to record the composition of participants in group projects and exhibition concepts. Research methods. The research is based on the historiographical method, as well as methods of systemic and structural-functional analysis. **Results.** Most information about CIA is available in online publications and social networks, on the websites of the galleries where the projects took place. Accordingly, not only is there not enough information, but there is also a risk of losing scattered data and its low availability for further researchers. The process of organizing the community took place over 5 years and was divided into two directions: the creation of a public association that initiated the sustainable exposition form "Open Workshop Days" and a grouping of KIA artists who have a common artistic program.

The article examines the process of the KIA's community emergence, starting with the rental of premises and ending with the emergence of regular exhibitions under the general title "Open Workshop Days". The article also describes key exhibition projects, such as the "Scheme of Assembly" (2023), which involved more than 60 KIA artists. **Conclusions.** The research has identified the main stages of KIA's activities. It is proved that the artistic association based on the Kyiv Institute of Automation is an important element of the contemporary cultural space of Kyiv. It provides a platform for artists of different styles and directions, uniting them into a community through regular exhibitions "Open Workshop Day". The community's peculiarity is the absence of mandatory participation in projects, which makes the community open and flexible. The implementation of the large-scale project "Assembly Scheme" demonstrated the growing importance of KIA in the artistic environment of Kyiv.

Key words: contemporary art, squat, exhibition, painting, installation, Kyiv Institute of Automation, workshop.

Постановка проблеми. Мистецький осередок, який виник у Київському інституті автоматики (вул. Нагірна, 22), є помітним явищем у мистецькому середовищі Києва. В артпросторі Київського Інституту автоматики (надалі KIA) з 2016 року й до наших днів винаймали майстерні понад 120 митців. Діяльність цього об'єднання можемо порівняти зі сквотами «БЖ-АРТ» та «Паркомунуою», які свого часу стали ознакою і певною домінантою художніх процесів у Києві 1990-х років.

Майстерні стали тим середовищем, де митці взаємодіяли, спілкувалися й обмінювалися ідеями. З 2019 року виставки періодично трансформувались у «Дні відкритих майстерень». Водночас, діяльність майстерень як групи не розглядалася, не фіксувалася й не аналізувалася у мистецтвознавчому та історіографічному контекстах. І наша

стаття має закрити окремі прогалини у фіксації й документуванні історії спільноти.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Інформація про діяльність творчого об'єднання здебільшого зберігається в соціальних мережах та в інтернет-виданнях у форматі інтерв'ю та репортажів з виставок, і зовсім не розглянута критиками, її немає в архівах та аналітичних статтях. Відеоінтерв'ю з М. Мазуром та С. Кондратюком опубліковані у «Блозі серійного художника з Маріко Гельман» [1, 2]. Також інформативними є відеоінтерв'ю з митцями об'єднання, опубліковані на онлайн-порталі «МІТЕЦЬ» [3, 4]. У 2020 році навколо KIA та спроб створення Музею сучасного мистецтва України розгорнулася дискусія [5], в якій майстерні розглядалися як одне з місць розташування майбутнього музею.

Так, інтерв'ю Ю. Болса [6; 7] для електронних видань хоча й не стосуються безпосередньо спільноти, проте відображають частину її діяльності. У 2023 році у ЦСМ М17 відбувся великий виставковий проєкт «Схема збірки», який задокументовано частково на сайті інституції [8]. Не зважаючи на все це, діяльність творчого об'єднання досі не висвітлена в мистецтвознавчій та спеціальній літературі, у критичних та історіографічних дослідженнях.

Метою дослідження є фіксація, документація та аналіз етапів формування мистецького осередку на базі Київського інституту автоматики та огляд його виставкової діяльності.

Виклад основного матеріалу. Група художників, про яку йдеться, і яку в сучасному мистецькому середовищі неофіційно називають «Майстерні Інституту автоматики» фіксує початок своєї діяльності з 2016 року. Державну установу «Київський інститут автоматики» (надалі КІА) було засновано за радянських часів, у 1957 році як науково-дослідницький та виробничий комплекс, що займався розробкою та впровадженням автоматизованих систем управління для різних галузей промисловості. Однак, коли в інституті почалися фінансові труднощі й було порушено справу про банкрутство, тоді КІА почали здавати свої приміщення в оренду (за низькими цінами), що привабляло художників. Це стало гідною альтернативою майстерням Спільноти художників та винайму розрізаних дорогих комерційних приміщень. Першими орендарями у 2016 році стали О. Богомаз та Р. Іващенко. Згодом О. Богомаз опублікував пост у мережі Facebook про вигідні умови оренди. Інформація доволі швидко поширилася і згодом два поверхи КІА орендували молоді митці абсолютно різних спрямувань.

На відміну від угруповань на кшталт сквотів, як, скажімо, «Паркомуна» або «БЖ-АРТ», між орендарями не було ані тісної взаємодії, ані спільних мистецьких завдань і концепцій. Об'єднуючою платформою стала ідея «Дня відкритих дверей», запропонована у 2019 році кураторкою Л. Романухою та художником О. Богомазом. Концепція була максимально простою: у певний день відчинити двері майстерень і показати свої твори. Без виставкового приміщення, супроводжуючих текстів, кураторської участі тощо. По суті, це було повторенням формату художніх відкритих переглядів, які є стандартними для спеціалізованих мистецьких закладів. Спочатку подія планувалася як разова, але, через значну

зацікавленість з боку мистецької спільноти, стала регулярною. Згодом спільнота виокремилася в громадську організацію «Нагірна 22» та групу «Instytut Avtomatyku». ГО «Нагірна 22» – це об'єднання митців у КІА та організатор «Дня відкритих майстерень». Група «Instytut Avtomatyku» є самоорганізованим об'єднанням митців, яке знаходиться територіально в КІА, але не всі орендарі майстерень є його членами.

Цілі і завдання творчої групи опубліковані на її сторінці «Instytut avtomatyku» – ініціативна група, що працює як експериментальна творча лабораторія, уникаючи міметичних засобів виразності у сфері сучасного мистецтва. Вона концентрується на поняттях досвіду, використанні нетипових матеріалів, взаємодії з простором та знайденими предметами (ready-made).

«Instytut avtomatyku» заснували 20 липня 2020 року художники М. Мазур та А. Підлісний з метою сприяння розвитку локального творчого осередку, що стихійно виник у будівлі Київського інституту автоматики (вул. Нагірна, 22). Пріоритетами групи є створення мистецьких подій, виставкових проєктів та формування міжнародної колаборації художників на ґрунті спільних цінностей у мистецтві. «Instytut avtomatyku» працює поза єдиним сталим експозиційним простором і використовує метод колективного кураторства із залученням учасників проєкту [9]. Громадська організація «Нагірна 22» виступає і як об'єднання митців, які працюють в КІА, і як організатор події «День відкритих майстерень».

Упродовж 2019–2024 рр. формат «Днів відкритих майстерень» став однією з постійних експозиційних форм спільноти, яка не мала аналогів в Києві. Тут відбулося більше 10 експозицій, дати, теми та учасники яких ще мають бути уточнені. Частина з них не має спільної теми, а деякі є певним відгуком на актуальні події. Так, наскрізною темою виставки «Київ. Погляд» (25.05.2024 р., організатор ГО «Нагірна 22») було святкування Дня Києва. Учасниками виставки були: М. Ниркова, С. Магнітофон, В. Рябоштан, Н. Курносова, Р. Іващенко, О. Мелешко, М. Лакінська, Р. Педан, В. Немодна, Н. Власов, Р. Дзюба, М. Роут та Н. Колесник. Виставка «Що відбувається?» (20.04.2024, організатор «Instytut Avtomatyku») стала рефлексією на подію у Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука, коли туди влучила російська ракета і зруйнувала значну частину приміщення. В проєкті брали

участь: А. Саєнко, Ю. Болса, Н. Лісова, М. Мазур, А. Підлісний, М. Матієнко, М. Голембіовська, А. Дудченко, А. Шалгіте, Д. Шолох, О. Синиця, Н. Пожарська та інші.

Метою виставки «Спільний простір» (09.06.2023–11.06.2023) був аналіз творчого досвіду десяти митців, які залишилися в Києві на початку повномасштабної війни. Йдеться про Ю. Болса, Г. Андрусенко, О. Богомаза, А. Підлісного, П. Мацейовські, В. Рябоштану, С. Аграновську, С. Шахмурадову-Танську, М. Мазура, М. Роут.

Проект «Metadata» (організатор «Instytut Avtomatyky») був результатом взаємодії з простором КІА та подорожі його прихованими кімнатами. Мета проекту – оглянути руїни будівлі, які співіснують з митцями в одному часі та нагадують про ідеологічні утопічні сподівання. Учасники проекту: М. Мазур, А. Підлісний та Ф. Гаценко.

Закріплення юридичного статусу дало поштовх кільком масштабним проектам, реалізованим за підтримки донорських організацій. Один із них – резиденція «Ich komme und sehe» (2023), де вісім митців з Німеччини (Н. Беренд, Н. Кроу, С. Еллінговен, П. Мацейовські, А. Мірбах, Е. Павліцкий, Л. Зайдель, С. Шнельбах) досліджували простір Києва та обмінювалися досвідом з місцевими художниками. Результати цієї резиденції були представлені у форматі виставок в КІА: «Observing : Observing» Л. Зайделя (05.08. 2023) та «Parked here (transition continues)» С. Елінгховена, (17.08.2023).

9 листопада 2023 року в ЦСМ М17 відкрився виставковий проект «Схема збірки» (09.11.2023–03.03.2024), який об'єднав 60 митців, відобразивши розвиток мистецької спільноти у Київському інституті автоматики. Виставковий проект не мав хронологічної послідовності – це була модель, певна схема, яку кожен глядач міг зібрати по-своєму, через призму власного сприйняття та скласти в цілісну конструкцію. Концепція проекту «Vanitas» передбачала звернення до артефактів радянського часу. Художники, залучені для роботи над проектом, здебільшого не можуть пам'ятати СРСР. Але будівля на Нагірній, 22 заповнена артефактами того часу. Творче переосмислення пережитків минулого представлене у відеороботах, інсталяціях, скульптурах та живописних полотнах.

Ще один інсталяційний проект «Переходи», під керівництвом Н. Власова, – це коридор, наповнений роботами тридцяти митців, де глядач поринав

у простір з багатовимірною культурною семантикою. Коридори КІА наповнені різними артефактами, які хаотично з'являються і так само хаотично зникають. Точне походження їх ніколи не відоме, але деякі об'єкти можуть стати частиною творчого проекту, тоді як інші не матимуть мистецького сенсу. Мета цієї інсталяції – показати, як живе і дихає Інститут, немов би живий організм. У коридорі на стінах висіли роботи з експозиції «Схеми збірки», що підкреслювало постійні зміни, які відбуваються в КІА: одні люди йдуть, інші приходять, хтось як символ стабільності залишається. На думку куратора проекту Н. Власова: «Інститут – Спільнота – Майстерня – Художник. І, як об'єднуюча ланка в цій доволі вільній структурі, – коридори. Коридори перетворюються на артерії, якими мистецтво, як кров, омиває скелет будівлі. Це альтернативна велика галерея, місце для візуального та інтелектуального діалогу між художниками, де свої висловлювання можна вільно залишати навіть на поверхні чужих робіт, вивішених на стінах. Інсталяція-рефлексія це спроба занурити глядача у цей діалог із візуальних жестів» [10].

Невіддільною частиною проекту «Схема збірки» були змінні експозиції.

Проект під назвою «Instytut avtomatyky» non objective присвячений питанням простору і уваги до використання об'єктів, структур та нових технологій.

Експозиція «Ich komme und sehe» представила результати мистецької резиденції німецьких художників в майстернях КІА.

У змінній експозиції «ЗЛАМ. Епізод 2» у межах виставкового проекту «Схема збірки» художниці С. Агроновська та П. Щербина провели аналогію з воєнним часом, використовуючи образ дерева. Додаючи зображення мертвих птахів, розкиданого каміння, кокона вони провокували діалог із глядачем щодо тіла, його ран, вразливості та болю. Проект відверто розповідає про крихкість тіла, що постає незахищеним перед машиною війни. Проте, як дерево може відростити нове гілля, так і є надія на зцілення живої рани людства.

Мета експозиції «Він розчинився у просторі», авторства А. Саєнка та Х. Мельник, дослідити як тіло розщеплюється у просторі та стає частиною пейзажу.

Експозиція «Червоноград» Ю. Болса – це промовисте питання до глядача: чи маєш ти право ідентифікувати себе з місцем, де ти виріс, але не живеш в ньому. Проект став своєрідною рефлексією

особистого досвіду художника. Це спогади, думки про його рідне місто Червоноград, з якого він виїхав багато років тому. Тому митець створює іншу канву реальності існування цього міста.

Виставка «Аритмія», авторства Н. Власова, фіксувала події з січня – лютого 2022 року до січня – лютого 2023. Тут представлені різні за емоційним навантаженням роботи, які немовби відображають кардіограму суспільства, зафіксовану художником на папері.

Загалом проєкт «Схеми збірки» тривав три місяці. Упродовж цього часу у просторі M17 відбулися перформанси, екскурсії, майстер-класи та artist talk.

Проєкт «Схема збірки» показав, що навіть за відсутності спільної мистецької програми, художники можуть виступати як колектив і формувати спільні мистецькі висловлювання. Різноманітність бачення, мистецьких форм та практик, громадянської позиції, соціальних поглядів тощо не заважає формувати такі спільні проєкти. Навпаки, робить їх ще більш суттєвими, багатошаровими і здатними викликати полеміку.

Висновки. Мистецьке об'єднання на базі Київського інституту автоматики є важливим елементом сучасного культурного простору Києва. Воно забезпечує платформу для художників різних стилів та напрямків, об'єднуючи їх у спільноту через регулярні події, як-от «Дні відкритих майстерень». Незважаючи на відсутність єдиної концептуальної основи, це об'єднання відіграє ключову роль у розвитку сучасного мистецтва міста. Відсутність обов'язкової участі у проєктах, або підтримка тієї чи іншої програми, робить її відкритою та гнучкою. Водночас наявність спільного простору як місця спілкування, обміну думками та взаємодії, створює підґрунтя для спільних проєктів, які віддзеркалюють як тимчасові події, так і загальнохвилюючі теми.

Реалізація масштабного проєкту «Схема збірки» засвідчила зростаюче значення цієї спільноти в мистецькому середовищі Києва. Важливість об'єднання підкреслюється реалізованими проєктами, резиденціями та виставками, які ставлять перед собою завдання пошуку нових шляхів взаємодії з простором, суспільством та технологіями.

Список використаних джерел

1. Mariko Gelman. Художник Максим Мазур: поетика, форма vs наповнення, композиція та творчий метод, поради молодим : відео // YouTube.. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pOBiu0ey8l0> Дата публікації: 26.07.2020. (дата звернення: 08.09.2024).
2. Mariko Gelman. Художник Сергій Кондратюк: фарфор, космонавти-бандуристи, творча кухня і чи потрібна художнику освіта // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zzIAEkYPO4I> Дата публікації: 12.07.2020. (дата звернення: 08.09.2024).
3. Богомаз О., Левицька Л. Інститут автоматики. Майстерні : відео. *МіТЄЦ*. URL: <https://mitec.ua/institut-avtomatiki-majsterni/> Дата публікації: 04.03.2020. (дата звернення: 08.09.2024).
4. Богомаз О., Левицька Л. Майстерні Інституту автоматики/Нагірна 22 : [серія відео]. *МіТЄЦ*. URL: <https://mitec.ua/category/institutes/majsterni-institutu-avtomatyky-nagirna/> (дата звернення: 08.09.2024).
5. Мирошниченко А. Ще один і досі жодного. У (марних) пошуках Музею сучасного мистецтва України. *Your Art*. URL: <https://supportyourart.com/stories/shche-odyn-y-dosi-zhodnykh-u-marni-poshukakh-muzeyu-suchasnoho-mystetstva-ukrainy/> Дата публікації: 19.11.2020. (дата звернення: 08.09.2024).
6. Черничко А. Це вам не іграшки: Дитячі монументи Юрія Болси. *Bird In Flight*. URL: <https://birdinflight.com/nathnennya-2/20220831-bolsa-toy-monuments.html> Дата публікації: 31.08.2022. (дата звернення: 08.09.2024).
7. Болса Ю. Юрій Болса про Червоноград, монстрів та червоні сонця : [інтерв'ю] / розмову вела Н. Калита. *Your Art*. URL: <https://supportyourart.com/conversations/yuriy-bolsa-pro-chervonograd-personazhiv-svoyih-robit-ta-chervoni-sonczya/> Дата публікації: 3.06.2021. (дата звернення: 08.09.2024).
8. M17 Contemporary Art Center: сайт. <https://m17.kiev.ua> (дата звернення: 10.09.2024).
9. Інститут Автоматики: сторінка https://www.facebook.com/InstituteofAutomation/?locale=uk_UA (дата звернення: 10.09.2024).
10. M17 Contemporary Art Center: відкриття оновленої експозиції “Схеми збірки”. URL: <https://m17.kiev.ua/calendar/new-assembly-schemes/> Дата публікації: 25.01.2024. (дата звернення: 10.09.2024).

References

1. Gelman, M. (2020, May 15). Khudozhnyk Maksym Mazur: poetyka, forma vs napovnennia, kompozytsiia ta tvorchyi metod, porady molodym [Artist Maksym Mazur: poetics, form vs content, composition and creative method, advice for young artists] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=pOBiu0ey8l0> [in Ukrainian].
2. Gelman, M. (2020, July 16). Khudozhnyk Serhii Kondratiuk: farfor, kosmonavty-bandurysty, tvorcha kukhnia i chy potribna khudozhnyku osvita [Artist Serhii Kondratiuk: porcelain, bandura-playing cosmonauts, creative process, and is education necessary for an artist] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zzIAEkYPO4I> [in Ukrainian].

3. MITets. (n.d.). Instytut Avtomatyky. Maisterni [Institute of Automation. Studios]. <https://mitec.ua/institut-avtomatiki-majsterni/> (Accessed: September 8, 2024) [in Ukrainian].
4. MITets. (n.d.). Maisterni Instytutu Avtomatyky/Nahirna 22 [Studios of the Institute of Automation/Nahirna 22]. <https://mitec.ua/category/institutes/majsterni-instytutu-avtomatyky-nagirna/> (Accessed: September 8, 2024) [in Ukrainian].
5. Your Art. (n.d.). Shche odyń i dosi zhodnoho: U (marnykh) poshukakh Muzeiu suchasnoho mystetstva Ukrainy [Another one and still none: In (futile) search of the Museum of Contemporary Art of Ukraine]. <https://supportyourart.com/stories/shche-odyn-y-dosi-zhodnykh-u-marni-poshukakh-muzeyu-suchasnoho-mystetstva-ukrayiny/> (Accessed: September 8, 2024) [in Ukrainian].
6. Bird In Flight. (2022, August 31). Tse vam ne ihrashky: Dytiachi monumenty Yurii Bolsy [These are not toys: Yurii Bolsa's children's monuments]. Bird In Flight. <https://birdinflight.com/nathnennya-2/20220831-bolsa-toy-monuments.html> (Accessed: September 8, 2024) [in Ukrainian].
7. Your Art. (n.d.). Yurii Bolsa pro Chervonohrad, monstriv ta chervoni sontsia [Yurii Bolsa on Chervonohrad, monsters, and red suns]. <https://supportyourart.com/conversations/yurij-bolsa-pro-chervonograd-personazhiv-svoyih-robit-ta-chervoni-sonczya/> (Accessed: September 8, 2024) [in Ukrainian].
8. M17 Contemporary Art Center. <https://m17.kiev.ua> (Accessed: September 10, 2024) [in Ukrainian].
9. Instytutu Avtomatyky https://www.facebook.com/InstituteofAutomation/?locale=uk_UA (Accessed: September 10, 2024) [in Ukrainian].
10. M17 Contemporary Art Center: vidkryttya onovlenoi expozycji Shema zbirky. [M17 Contemporary Art Center: Opening of the updated exhibition "Assembly schemes"]. URL: <https://m17.kiev.ua/calendar/new-assembly-schemes/> Дата публікації: 25.01.2024. (Accessed: September 10, 2024) [in Ukrainian].

Подано до редакції 8.10.2024



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-2-15>

УДК 75.047(477.411)"20"

ORCID ID: 0000-0003-1451-7118

ORCID ID: 0009-0008-6128-0321

Олесь Соловей

кандидат мистецтвознавства, доцент,
в. о. завідувача кафедри живопису та композиції
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
oles.solovei@naoma.edu.ua

Світлана Чайковська

здобувачка вищої освіти другого
(магістерського) рівня
кафедра теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури
chaykovskaya.lana@gmail.com

ІНДУСТРІАЛЬНИЙ ПЕЙЗАЖ У ТВОРЧОСТІ КИЇВСЬКИХ ХУДОЖНИЦЬ ОЛЕНИ ПРИДУВАЛОВОЇ ТА НАТИ ЛЕВІТАСОВОЇ

Анотація. Мета статті – дослідження жанру індустріального пейзажу та спроможності твору мистецтва відображати період його створення, а також розвиток індустріалізації і сприйняття її суспільством у різні часові проміжки. Оглядаючи картини цього жанру, починаючи з XIX століття, можна простежити еволюцію індустріалізації та ставлення суспільства до неї. Від захоплення та подиву перед інженерною креативністю людини – до стану, коли промислові об'єкти стають звичними й непомітними для міського мешканця. Також жанр індустріального пейзажу відображає розвиток живопису загалом, охоплюючи період понад сто років. **Методи дослідження.** У статті використано аналіз художніх творів індустріального жанру, вивчення історичних контекстів, в яких ці твори були створені, а також інтерпретація сучасних тенденцій у цьому жанрі.

В Україні, у другій половині XX ст., поглиблений інтерес до індустріального пейзажу посилювався через зацікавленість радянської влади в оспівуванні досягнень комуністичної партії. Натомість у решті країн індустріальний пейзаж втрачає свою первісну романтику, і замість цього відображає реальність індустріалізованого світу. Митці починають зображувати не лише велич і масштабність промислових споруд, але й їхній вплив на навколишнє середовище, і на людей, які живуть та працюють у таких умовах. **Результати.** Дослідження показало, як індустріальний пейзаж змінювався від захоплення інженерною креативністю до критичного осмислення впливу індустріалізації на довкілля та суспільство. Також виявлено, що митці використовують цей жанр для соціальної критики та рефлексії.

Таким чином, індустріальний пейзаж став не просто зображенням промислових об'єктів, але й важливим інструментом для висловлення власного ставлення до сьогодення. Цей шлях українські митці і все наше суспільство почали проходити вже наприкінці XX століття. Тепер індустріальний пейзаж, продовжуючи переосмислюватись, висвітлює актуальні проблеми, такі як глобалізація, технологічний прогрес та їхній вплив на людей і довкілля. **Висновки.** Індустріальний пейзаж є важливим жанром, який дає змогу відстежувати еволюцію ставлення суспільства до індустріалізації та її вплив на життя людей і стан довкілля. Цей жанр актуальний і в сучасному мистецтві, оскільки дає можливості для експериментів та нових інтерпретацій.

Індустріальний пейзаж стає полем для експериментів з формою, колоритом, перспективою та матеріалом, виражаючи через це різні погляди на сучасний індустріалізований світ. Він може бути зображений як монолітна і холодна структура, що домінує над природою, або ж, навпаки, як частина гармонійного симбіозу з навколишнім середовищем.

Київські мисткині Олена Придувалова і Ната Левітасова якнайкраще показують сучасне бачення і ставлення до індустріального пейзажу. Їхні роботи, об'єднані одним жанром, мають безліч відмінностей, але мають спільну мету – показати місто з різних ракурсів і зацікавити глядача пізнавати й переосмислювати містя, насичені інфраструктурою і промисловістю.

Ключові слова: індустріальний пейзаж, живопис, Київ, Олена Придувалова, Ната Левітасова.

Oles Solovei

*PhD in Art Studies, Associate Professor,
Head of the Department of Painting and Composition
National Academy of Fine Arts and Architecture
oles.solovei@naoma.edu.ua*

Svitlana Chaikovska

*Second-Year Student
of the Second (Master's) Level of Higher Education
Faculty of Architecture
National Academy of Fine Arts and Architecture
chaykovskaya.lana@gmail.com*

INDUSTRIAL LANDSCAPE IN THE WORKS OF KYIV ARTISTS OLENA PRYDUVALOVA AND NATA LEVITASOVA

Abstract. *The purpose of this article is* to examine the genre of industrial landscape and how it reflects the era in which it was created, as well as the development of industrialization and society's attitude to it in different periods of time. Looking at the paintings of this genre, starting from the XIX century, you can trace the evolution of industrialization and society's attitude towards it. Also, the genre of industrial landscape beautifully reflects the development of painting, covering a period of more than a hundred years. **Research methods.** The article uses the analysis of artistic works of the industrial genre, the study of the historical contexts in which these works were created, as well as the interpretation of modern trends in this genre. **The results of the research.** The study showed how the industrial landscape changed from a fascination with engineering creativity to a critical understanding of the impact of industrialization on the environment and society. It is also found that artists use this genre for social criticism and reflection.

Thus, the industrial landscape became not just an image of industrial objects, but also an important tool for expressing one's own relationship to the present. **Conclusions.** Industrial landscape is an industrial genre that allows you to trace the evolution of society's attitude to industrialization and its impact on people's lives and the state of the environment. It continues to be relevant in contemporary art as well, providing opportunities for experimentation and new interpretations.

Kyiv artists Olena Pryduvalova and Nat Levitasova best show the modern vision and attitude to the industrial landscape. Their works united by one genre have many differences. However, they serve the same purpose, show the city from different angles and interest the viewer in learning and reinterpreting places saturated with infrastructure and industry.

Key words: industrial landscape, painting, Kyiv, Olena Pryduvalova, Nata Levitasova.

Постановка проблеми. Актуальність індустріального пейзажу полягає в тому, що він допомагає нам побачити місто з різних ракурсів, насолоджуючись інфраструктурою так само, як ми насолоджуємося парками й зеленими зонами. Цей жанр не лише зберігає історичну та культурну спадщину, але й сприяє сталому розвитку міста, створюючи гармонійний урбаністичний простір для всіх його мешканців. Індустріальний пейзаж, з його здатністю до трансформації та адаптації, залишатиметься важливим і надалі, відзначаючи інженерну думку людини та її здобутки в урбаністичному середовищі.

На жаль, тема індустріального пейзажу в Україні недостатньо вивчена і не оцінена. Хоча індустріальний пейзаж у сучасному міському контексті не зникає, а навпаки, стає дедалі важливішим. Цей жанр мистецтва дає змогу побачити красу в тому, до чого ми вже нібито звикли, у тому, що оточує нас щодня. Індустріальний пейзаж відображає еволюцію міського середовища та

зміни, які відбуваються в ньому, стаючи символом сучасного життя.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наявні наукові праці, статті та інші публікації українських авторів недостатньо розкривають тему індустріального пейзажу. Вітчизняні мистецтвознавці здебільшого мимохідь пишуть про жанр індустріального пейзажу, частіш за все у ракурсі міського пейзажу ХХ століття. У дослідженнях таких мистецтвознавців, як Н. Асєєва, Т. Павлова, О. Лагутенко, Л. Савицька знаходимо лише згадки про розвиток індустріального пейзажу в Україні. Так, у статті Т. Павлової про «Художньо-стилістичні напрямки в українському пейзажі І третини ХХ ст.» зазначено, що «...загальні тенденції жанроутворення українського пейзажу цієї доби не були в зоні уваги науковців» [1].

Мета статті полягає в розкритті історії жанру індустріального пейзажу та його відображеннях у сучасних роботах українських художників на прикладі робіт двох київських художниць – Олени

Придувалової і Нати Левітасової. Розглянуто важливість уваги саме до цього жанру і те, як він може впливати на сучасне місто. Переосмислення промислових об'єктів за допомогою мистецтва зберігає історичну та культурну спадщину, сприяє сталому розвитку міста та створює гармонійний урбаністичний простір для всіх його мешканців. Творчість О. Придувалової і Н. Левітасової засвідчує, що індустріальний пейзаж зберігатиме свою актуальність ще чимало років, оспівуючи місто з усіх ракурсів і відзначаючи інженерну думку людини.

Виклад основного матеріалу. Індустріальний пейзаж ХХІ ст. відображає будні багатьох міст. Звісно, абсолютно природним здається бажання бачити у краєвидах, що нас оточують, не лише холодні, металеві й бетонні індустріальні машини, але й красу, витонченість об'єктів інженерної думки. У цьому нам допомагають художники з їхнім баченням прекрасного.

Загалом індустріальний пейзаж можна розглядати як наймолодший різновид пейзажного жанру. Сама його поява у другій половині ХІХ ст. пов'язана з прагненням художників показати стрімкі зміни у світовому розвитку, однією з найяскравіших їхніх ознак був бурхливий розвиток промислового виробництва.

Місто як явище культури, а сучасний мегаполіс як втілення урбанізму, стало сприйматися на початку ХХ ст. як синонім сучасності.

Батьківщиною індустріального пейзажу вважають Англію, оскільки саме вона стала першою країною з розвиненим промисловим виробництвом. Наближення духу технічної ери, у новаторській для середини ХІХ ст. художній формі, відображене в картині Вільяма Тернера (William Turner) «Дош, пара і швидкість» (1844), де перед нами потяг, що мчить [2] (іл. 1).



Іл. 1. Дж. М. В. Тернер (J. M. W. Turner). Дош, пара та швидкість. Велика західна залізниця. («Rain, Steam, and Speed – The Great Western Railway»). Полотно, олія. 91×121,8 см. 1844. [2]

Осередком зародження цього жанру можна також вважати і Францію, оскільки на зламі століть французький реалізм набув нового виміру: на зміну відтворенню сільської праці та селян прийшли зображення міського життя та індустріальних сцен.

Костантен Мен'є (Constantin Émile Meunier), провідний французький представник цього типу реалізму, був членом нового товариства художників і скульпторів і, своєю чергою, сильно вплинув на Френка Бренгвіна (Sir Frank William Brangwyn) – англійського художника, який був одним із піонерів індустріального пейзажу. Гравер і монументаліст Ф. Бренгвін вловив особливу ритмічну і монументальну красу виробничих об'єктів, естетику ажурних конструкцій, і вплинув на майстрів промислового пейзажу багатьох країн. У техніці офорту, сухої голки, акварелі створені твори, які стали класикою індустріального пейзажу. Фігури у його композиціях – це робітники, люди, які беруть участь у мрії прогресу, які керують машинами, будують голими руками та гордо напружують м'язи. Їхня зовнішність така ж героїчна, як і їхні завдання [3], [4] (іл. 2).



Іл. 2. Френк Бренгвін (Sir Frank Brangwyn). «Риштування № 1» («Scaffolding, No. 1 (L'Échafaudage)»). Офорт. Суха голка, чорнило. 62×74 см. 1919. [4]

У ХХ ст. в Україні виникнення індустріального пейзажу невіддільно пов'язане з глибокими трансформаціями економіки і соціуму. Індустріалізація, що почалася на початку століття, призвела до стрімкого розвитку промисловості, будівництва заводів та інфраструктури. Зміни у виробничих технологіях і швидке зростання міського

населення створили новий контекст для художників, які бачили в індустріальних пейзажах виразний символ модернізації і соціальних зрушень. Цей період відображався в їхніх творах не лише як технічний прогрес, але й як нова реальність українського життя, де заводи, фабрики і робітничі маси стали ключовими елементами індустріального пейзажу.

Надихались Києвом, Харковом, Дніпром, Запоріжжям і Донецьком такі українські митці, як Д. Безуглий, О. Литвинов, І. Падалка, М. Родзін, М. Глушенко [5; 6] (іл. 3; 4).



Іл. 3. Д. Безуглий. Київська ГЕС. Картон, олія. 48×70 см. 1967. [5]



Іл. 4. І. Падалка. Будинок промисловості. Колекція NAMU. Папір, дереворит. 1927. [6]

Більшість митців звертали увагу на індустріальні краєвиди лише час від часу, проте були й ті, хто зробив цей жанр справою усього свого життя.

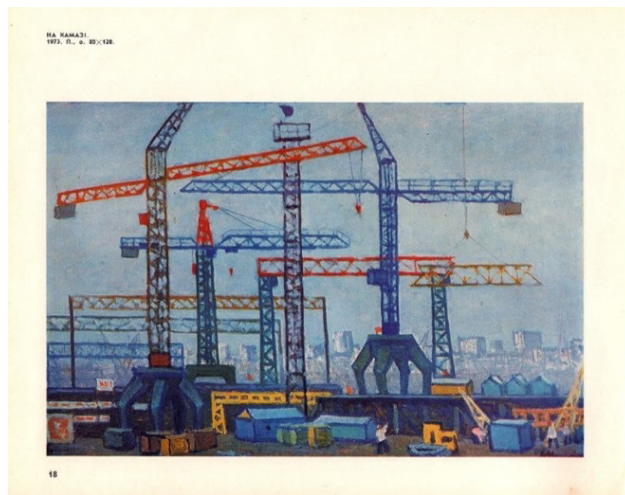
Зауважимо, що в епоху розвитку авангарду нове мислення, народжене промисловою революцією, породило такі течії, як кубізм, футуризм, кубофутуризм, абстракціонізм, супрематизм,

конструктивізм і представники усіх цих напрямів, так чи інакше, віддали данину захопленню технікою [7] (іл. 5).



Іл. 5. М. Родзін. Ударна будова. Із серії «Комсомольські будови Дніпропетровщини». Офорт. 1958. [7]

Так, київська художниця другої половини ХХ ст. Ядвіга Мацієвська (1916–1996) мала своєрідне тяжіння до індустріальних пейзажів столиці. Вона не отримала офіційних звань, але стала однією з київських мисткинь, чиє ім'я увійшло до багатьох іноземних художніх каталогів [8; 9] (іл. 6).



Іл. 6. Я. Мацієвська. На камазі. Полотно. 89×120 см. 1973. [9]

На думку завідувачки художнього відділу Державного історико-культурного заповідника міста Острога Л. Козловської: «Мисткиня працювала в галузі ліричного та індустріального пейзажу, натюрморту. Полотна художниці спокійні, світлі, тяжіють до ліричного напрямку в українському

пейзажі. Відзначаються оригінальністю та неповторністю, мелодійною колірною гамою. Кожне полотно унікальне, тому що в ньому художниця зуміла увіковічнити для наступних поколінь найяскравіші миті міста» [10].

Безумовно, сучасні українські митці надихаються здобутками попередніх поколінь пейзажистів. Зокрема такі художниці як О. Придувалова і Н. Левітасова також звернули свою увагу на індустріальні пейзажі Києва.

О. Придувалова народилася 11 квітня 1960 року в Києві. Закінчила РХСШ ім. Т. Г. Шевченка у 1979 році. У 1986 році завершила навчання у Київському державному художньому інституті (відділення театральньо-декоративного мистецтва, майстерня Д. Лідера). Її педагогом за фахом був С. Подерв'янський.

О. Придувалова працює у сфері графіки, живопису, декоративно-прикладного мистецтва, займається виготовленням ляльок-мотанок; часто пише гуашшю. Також під час роботи художниця використовує пастель, акварель, акрил, темперу [10]. «Моя головна тема – Київ: «портрети» вулиць, будинків, арок, кутків, каріатид, гра світла та тіні. Мій погляд – крізь колір: максимальна інтенсивність кольору та світла. Життя повне несподіванок. Головне – зберегти в собі здатність дивуватися життю. Природа вже існує – вона довершена, її не можна зобразити, можна лише дивуватися нею та представляти її такою, як ти це відчуваєш. Тоді будь-який будинок, вулиця, дерево, обличчя захопить та поведе за собою (...) і прийде натхнення. Мої роботи мають нести стан спокою та радості» – ділиться думками О. Придувалова [12].

На рівні з міськими пейзажами, краєвидами зелених пагорбів і величним Дніпром, мисткиня звертає увагу і, на перший погляд, непоказні шляхопроводи, зупинки трамваїв та заводські димарі.

Український живописець Матвій Вайсберг, говорячи про живопис О. Придувалової, зауважує ту любов, яку випромінюють роботи мисткині, присвячені рідному місту: «Уміння художника, доступне дуже небагатьом колегам по цеху – естетизувати урбаністичне середовище з його подекуди майже промисловими елементами, будовами, ліхтарними стовпами, дорожньою розміткою і тому подібне – одна з дивовижних властивостей міських пейзажів Олени Придувалової» [13, с. 159].

Також, як зазначає мистецтвознавець Б. Пінчевська, твори О. Придувалової вражають своєю щирістю, просторістю і колірною гамою: «Любов до Києва, що нею художниця ділиться

з якоюсь суто дитячою, сильною і чистою відвертістю. Замінником цих емоцій в її акриловому живописі є відкриті фарби, стрімкі діагональні чи врівноважені і відцентровані композиції, де чітко відчувається вітер; повітря як таке; словом, простір, який тут може, відтворюючи реальну дійсність, водночас конструювати іншу, паралельну, свою власну – і загальна декоративність живописного тла, що сама по собі є тією формою життєрадісності, яка навіть неосвіченому читачу знайома завдяки буянню життя на картинах Анрі Маттіса» [14].

Те, як вдається мисткині передавати світло і тінь, повітря і простір за допомогою кольору, вбачається чимось магічним. Таким, що хочеться зрозуміти, але насправді можна тільки відчути. Кожен перехожий, продавець чи робітник на картинах, здається знайомим і привітним, а місто викликає болісні відчуття від правдивості сцен і ракурсів. Складається враження, що глядач разом із художницею гуляв цими вулицями і загортався у місто як у ковдру, теплу і безпечну [15] (іл. 7).



Іл. 7. О. Придувалова. Роботи із серій: «Київські пейзажі» та «Вокзали». Папір, гуаш. 2013, 2018. [15]

Н. Левітасова народилася у Києві 21 жовтня 1996 року. Виросла у творчій родині. Закінчила факультет живопису Київського державного художнього ліцею імені Тараса Шевченка у 2014 році і кафедру книжкової та станкової графіки Української академії друкарства імені Івана Федорова у Львові у 2018 році. Художниця розкриває тему індустріалізації, витіснення містами природи, самотності людини в сучасному світі.

Стиль живопису тяжіє до неокубізму та геометричного спрощення. З 2014 року мисткиня бере участь у групових виставках в Україні та за кордоном. Її твори зберігаються у колекціях

Хмельницького обласного художнього музею (Хмельницький), галереї Артсвіт (Дніпро), галереї Lysenko gallery (Лондон) та у приватних колекціях України, Німеччини, Швейцарії, Великої Британії, Литви, Фінляндії, США [16].

В одному з її перших інтерв'ю зауважено, що «До війни Наталія Левітасова жила та працювала у Києві: писала краєвиди з натури, зображуючи природу й місто. У її роботах було багато геометрії, барв і світла» [17].

Живопис мисткині справляє оптимістичне враження. Навіть, якщо тема роботи не є ані життєрадісною, ані гарною на перший погляд. Н. Левітасова має талант помічати ті деталі, на які більшість не звернула б уваги. Проте на полотні, здавалося б зовсім звичайні і звичні будівельні крани, паркани промислових підприємств і металеві конструкції набувають витонченості і складної композиції. Здається, що пейзаж побудований з конструктора, проте має глибокий сенс і задум.

Колірна гама багата на відтінки і використання складних кольорів. В роботах Н. Левітасової рідко можна побачити чистий колір, що додає складності і змушує глядача прикипіти поглядом до твору. «Основна ідея моїх робіт – дослідити вплив урбанізму та індустріалізму на себе. Показати, занурюючись у саморефлексію, як змінюється моє розуміння світу, мій погляд на нього та сприйняття. Мої індустріальні серії зображують предмети як іграшки, маленькі з висоти. Інфантильне ставлення до питань збереження природи, уникнення гіркої правди червоною лінією проходять у моїй творчості, закарбовані яскравими геометричними будівлями, машинами, заводами» [18] – так відгукується мисткиня про свої полотна (іл. 8).



Іл. 8. Н. Левітасова. Роботи із серій: «Фенікс», «Ламана геометрія» та «Потяг Київ-Рахів». Полотно, олія. 2022. [16], [18]

Порівняльний аналіз. Схожість у роботах О. Придувальної і Н. Левітасовій є не тільки у виборі теми індустріального пейзажу. Обидві мисткині використовують колір як засіб для зображення буденного насиченим і привабливим. Вони майстерно привертають увагу глядача до тих ракурсів міста, які неодмінно супроводжують кожного містянина. Після перегляду робіт глядач інакше сприйматиме те, що його оточує. Він бачитиме життя і в металі, і в бетоні, і у звичній міській інфраструктурі. Дещо спрощена техніка виконання не позбавляє інтересу, а навпаки, робить акцент на настрої, який відчувається в роботах.

Спільним також є любов до Києва, рідного міста обох художниць. Вони ніби хочуть закохати глядача в те, що так сильно люблять самі. Показати місто з інших ракурсів поза туристичними локаціями і провести глядача тими місцями, які близькі для них з дитинства і юності.

Проте є й відмінність, яка виражається в кольорі. О. Придувальова частіше використовує чисті кольори, якими майстерно передає об'єм, світло і тінь. Н. Левітасова ж послуговується складними, іноді навіть пастельними, кольорами. Об'єм мисткиня передає мазками і перспективою.

Також відрізняються матеріали, які використовують художниці. Улюблений матеріал О. Придувальної – це гуаш, якою вона робить швидкі і впевнені рухи. Гуаш, завдяки своїй властивості швидко висихати, дає змогу передавати настрої і сюжет не затримуючись, не витрачаючи часу на поетапність роботи. Н. Левітасова використовує переважно олійні фарби. Завдяки їхній пластичності можна практично «ліпити» пейзаж, що художниця майстерно використовує.

Незважаючи на те, що мисткині належать до різних поколінь і мають різне бачення міста, вони однаково тонко передають його настрої. А відмінність у поглядах лише повніше розкриває грані столиці для глядача. Різний досвід, різний час проживання у столиці не заважають помічати в роботах мисткинь спільні риси, що втілюють атмосферу і дух міста. Кожна з них, через свою унікальну оптику, підкреслює розмаїтість і складність Києва, збагачуючи сприйняття його історії та сучасності.

Висновки. Переосмислення й перепрофілювання колишніх промислових об'єктів є важливою складовою для будь-якого сучасного міста. Замість того, щоб зносити старі заводи, варто запозичувати європейський та американський досвід і перебудовувати колишні промислові

об'єкти на соціальні, креативні та інші проєкти, які слугуватимуть центром тяжіння містян. Для цього необхідно переконувати людей у важливості цієї місії. Найкраще з цим можуть впоратись митці. Популяризуючи індустріальний пейзаж, вони дають змогу побачити під іншим кутом те, що повсякчас оточує нас у сучасному міському житті. Заводи, будівництва, вокзали, шляхопроводи і промислові об'єкти можуть виглядати інакше в очах людей. Варто продемонструвати, що можна насолоджуватись містом не тільки в парках, але й прогулюючись місцями, насиченими інфраструктурою.

Переосмислення промислових об'єктів за допомогою мистецтва не лише зберігає історичну та культурну спадщину, але й сприяє сталому розвитку міста, створюючи гармонійний і привабливий урбаністичний простір для всіх його мешканців.

Київ, з його давньою історією, потребує людей, які бачать у ньому не лише величне минуле, але й бурхливе сьогодення; енергію великого, проте затишного міста, в якому вирує життя.

Київські художниці О. Придувалова і Н. Левітасова виконують саме ту функцію, яка так необхідна місту. Незважаючи на те, що

мисткині належать до різних поколінь і мають різне бачення міста, вони однаково тонко передають його настрій, заховаючи у нього через свої роботи. Художниці зображають Київ таким, як він є: з його шрамами, трагедіями й перемогами, показують найвіддаленіші куточки Києва, якими теж варто пишатися.

Індустріальний пейзаж залишатиметься актуальним об'єктом для досліджень і художнього відображення ще багато років. Він може дещо змінюватись, але все ж виконуватиме свою основну функцію – зображати місто у всіх його ракурсах й оспівувати технічну майстерність людини.

Перспективи подальших досліджень індустріального пейзажу передбачають вивчення його впливу на культурну ідентичність міста та мешканців, а також історичний контекст розвитку індустріального мистецтва в Україні, починаючи з радянських часів і до сучасності. Порівнювати українських митців із закордонними колегами й виявляти схожість і відмінність розвитку цього жанру в різних умовах. Аналіз виставок, каталогів та архівних матеріалів дасть змогу відкрити нові імена і твори, що зроблять вагомий внесок у мистецький дискурс.

Список використаних джерел

1. Павлова Т. В. Художньо-стилістичні напрямки в українському пейзажі I третини XX ст. (харківське мистецьке коло). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 7. С. 115–117.
2. Joseph Mallord William Turner. 155 artworks. *Art Renewal Center*. URL: <https://www.artrenewal.org/artworks/joseph-mallord-william-turner/rain-steam-and-speed-the-great-western-railway/14508> (дата звернення: 15.05.2024).
3. Mary Alice Lee. An Australian student of Frank Brangwyn: Jessie C. A. Traill in London and Belgium, 1907–1908. *NGV*. 2014. 18 Jun. URL: <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/an-australian-student-of-frank-brangwyn-jessie-c-a-traill-in-london-and-belgium-1907-1908/> (дата звернення: 20.05.2024).
4. Sir Frank Brangwyn. Etching, "Scaffolding, No. 1 (L'Échafaudage)" (item #1365380). Trocadero. URL: <https://www.trocadero.com/stores/neart/items/1365380/Sir-Frank-Brangwyn-etching-Scaffolding-No-Lchafaudage> (дата звернення: 21.05.2024).
5. Данило Безуглий. *Київська ГЕС*. 1967 р. [Живопис]. *Галерея LArt*. URL: https://lartgallery.ua/uk_collection/kartina-danilo-bezuglij-kiivska-ges-t00228 (дата звернення: 22.05.2024).
6. Іван Падалка. Будинок промисловості. 1927 р. Пап., дереворит. *Колекція NAMU*. URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10157181174823144&set=pcb.10157181175778144> Дата публікації: 26 травень 2020 р. (дата звернення: 22.05.2024).
7. Сівач Тетяна, Овсяннікова Ірина. Микола Родзін – майстер індустріального пейзажу та віртуоз офорту. *ДніпроКультура. Портал культурного надбання Дніпропетровщини*. URL: [https://www.dnipro.lib.dp.ua/Mykola_Rodzina](https://www.dnipro.lib.dp.ua/Mykola_Rodzina Дата публікації: 28.11.2017 (дата звернення: 25.05.2024).) Дата публікації: 28.11.2017 (дата звернення: 25.05.2024).
8. І. В. Огієвська. Мацеєвська Ядвіга Олександрівна. *Енциклопедія сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-65816> Дата публікації: 01.01.2023 (дата звернення: 25.05.2024).
9. Каталог виставки живопису "По рідній країні". *Спілка художників Української РСР. Київська організація*. Київ, 1978 рік. С. 18, 27.
10. Козловська Л. Картина української мисткині, уродженки Петрограда зберігається в музеї Острога. *Державний історико-культурний заповідник міста Острога*. URL: <https://ostroycastle.com.ua/kartyna-ukrayinskoyi-mystkyni-urozhenky-petrograda-zberigayetsya-v-muzeyi-ostroga/> Дата публікації: 17.04.2021 (дата звернення: 27.05.2024).
11. Олена Придувалова. Художник. *Imagine point*. URL: <https://imaginepoint.gallery.ua/artists/210> (дата звернення: 05.06.2024).
12. Олена Придувалова. Художниця про себе та свої твори. *Kyiv gallery*. URL: <https://kyiv.gallery/olena-pryduvalova> (дата звернення: 05.06.2024).
13. Вайсберг М. Смуга відчуження. *Калита АртКлуб. Проєкт «Мистецтво на папері»*. 2014. С. 159.

14. С. І. Очеретянко. Пінчевська Богдана Марівна. *Енциклопедія Сучасної України*. 2024. URL: <https://esu.com.ua/pdf/file/881897.pdf> Дата публікації: 2024. (дата звернення: 07.06.2024).
15. Олена Придувалова. Твори. *Imagine point*. URL: <https://imaginepoint.gallery/ua/artists/210/artworks> (дата звернення: 05.06.2024).
16. Ната Левітасова. Портфоліо. *Україна в огні*. URL: <https://www.ukraineablaze.art/artists/nata-levitasova/> (дата звернення: 05.06.2024).
17. Світлана Корнієнко. Війна у великому форматі: Картини Наталії Левітасової. *Bird In Flight*. URL: <https://birdinflight.com/nathnennya-2/20220429-kartini-nataliyi-levitasovoyi.html> Дата публікації: 29.04.2022. (дата звернення: 09.06.2024).
18. Ната Левітасова. Інтерв'ю. *Nata Levitasova*. URL: <https://www.nata-levitasova.com/> (дата звернення: 09.06.2024).

References

1. Pavlova T. V. Artistic and stylistic trends in the Ukrainian landscape of the first third of the 20th century. (Kharkiv artistic circle) (2012). National Library of Ukraine named after V. I. Vernadskyi. Web. 15 May. 2024. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2012_7_28.
2. Joseph Mallord William Turner. 155 artworks. Art Renewal Center. Home - Art Renewal Center. Web. 15 May. 2024. URL: <https://www.artrenewal.org/artworks/joseph-mallord-william-turner/rain-steam-and-speed-the-great-western-railway/14508>
3. An Australian student of Frank Brangwyn: Jessie C. A. Traill in London and Belgium, 1907–1908. NGV. NGV. Web. 20 May. 2024. URL: <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/an-australian-student-of-frank-brangwyn-jessie-c-a-traill-in-london-and-belgium-1907-1908/>
4. Sir Frank Brangwyn, etching, "Scaffolding, No. 1 (L'Échafaudage)" (item #1365380). Trocadero. Web. 21 May. 2024. URL: <https://www.trocadero.com/stores/neart/items/1365380/Sir-Frank-Brangwyn-etching-Scaffolding-No-Lchafaudage>
5. Danylo Bezugliy "Kyiv HPP" Cardboard/Oil [painting]. LArt Gallery. Web. 22 May. 2024. URL: https://lartgallery.ua/uk_collection/kartina-danilo-bezugliy-kiivska-ges-t00228
6. Ivan Padalka. House of Industry. 1927 Pap., woodcut [painting]. *NAMU collection*. Web. 22 May. 2024. URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10157181174823144&set=pcb.10157181175778144>
7. Mykola Rodzin is a master of industrial landscape and a virtuoso of etching. DniproCulture. Portal of the cultural heritage of Dnipropetrovsk region. Web. 25 May. 2024. URL: https://www.dnipro.lib.dp.ua/Mykola_Rodzin
8. Macievska Yadviga. Library of Ukrainian Art. Library of Ukrainian art. Web. 25 May. 2024. URL: <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/matsiyevska-yadviga/>
9. In the native country. Exhibition of painting by Yadviga Matsiyevska. Library of Ukrainian Art. Library of Ukrainian art. Web. 27 May. 2024. URL: <https://uartlib.org/knygy-pro-hudozhnykiv/po-ridnij-krayini-vystavka-zhyvopysu-yadvigy-matsiyevskoyi/>
10. The painting of the Ukrainian artist, a native of Petrograd, is kept in the Ostrog Museum. Web. 27 May. 2024. URL: <https://ostrohcastle.com.ua/kartyna-ukrayinskoyi-mystkyni-urodzenky-petrograda-zberigayetsya-v-muzeyi-ostroga/>
11. Olena Pryduvalova. Artist. Web. 5 Jun. 2024. URL: <https://imaginepoint.gallery/ua/artists/210>
12. Olena Pryduvalova. The artist about herself and her works. Web. 5 Jun. 2024. URL: <https://kyiv.gallery/olena-pryduvalova>
13. Vaisberg M. Strip of alienation [Text] / M. Vaisberg // O. G. Pryduvalova; according to T. Kalita. KalitaArtClub. "Art on paper" project. K.: VD Antikvar, 2014. 159 p., illustrations.
14. Bohdana Marivna Pinchevska Encyclopedia of Modern Ukraine. Encyclopedia of Modern Ukraine. Web. 7 Jun. 2024. URL: <https://esu.com.ua/pdf/file/881897.pdf>
15. Olena Pryduvalova. Paintings. Web. 5 Jun. 2024. URL: <https://imaginepoint.gallery/ua/artists/210/artworks>
16. Nata Levitasova. Portfolio. Web. 9 Jun. 2024. URL: <https://www.ukraineablaze.art/artists/nata-levitasova/>
17. War in a large format: Paintings by Natalia Levitasova – Bird In Flight. Bird In Flight. Web. 9 Jun. 2024. URL: <https://birdinflight.com/nathnennya-2/20220429-kartini-nataliyi-levitasovoyi.html>
18. Nata Levitasova. Web. 9 Jun. 2024. URL: <https://www.nata-levitasova.com/>

Подано до редакції 19.08.2024



Ганна Андрес

кандидатка історичних наук,

доцентка кафедри теорії та історії мистецтва

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

hanna.andres@naoma.edu.ua

Міла Басс

Анна Павлова

Анна Стажилова

Софія Тимошенко

здобувачки вищої освіти першого (бакалаврського) рівня

факультет теорії та історії мистецтва

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

ТРАДИЦІЯ ЧЕРЕЗ ЧАС: ВИСТАВКА ЗАПРОШЕНЬ

6 червня у виставковій залі Художнього музею НАОМА відбулося відкриття виставки «Традиція через час: виставка запрошень», яка тривала до 28 червня 2024 року.

Цей проєкт було втілено II курсом ФТІМ під керівництвом доцентки кафедри Г. Андрес, завдяки підтримці ректора О. Цугорки, в. о. проректора О. Кашшай, художнього музею НАОМА та допомозі власників колекції запрошень – В. Герасимчук і О. Афанасьєвій. Мета цього заходу – здобути практичний досвід в організації та проведенні виставкових проєктів. Студенти самостійно відпрацьовували всі етапи підготовки: розробку концепції, відбір експонатів, рекламу, формування експозиції та відкриття самої виставки. Завдяки представленим взірцям із оригінальним творчим стилем відомих митців вдалося відтворити період, коли кожна деталь творчого процесу була продуманою і значущою, адже саме запрошення на виставку було важливим елементом комунікації. Сьогодні культура запрошень відроджується, тому кураторська група поставила питання не лише перед собою, але й перед відвідувачами: чи вдасться повернути запрошенню його колишнє значення і наскільки це буде доречним у контексті нашого сьогодення?

Виставка дає можливість відчувати дух художнього життя України другої половини XX століття, поринути в атмосферу мистецького середовища та зрозуміти значення культурної спадщини й вплив українських художників на розвиток візуального мистецтва. Адже в часи, коли соціальних мереж ще не існувало, саме запрошення виконувало комунікаційну роль у спілкуванні художника з його аудиторією: воно не лише інформувало про

дату і місце проведення виставки, а й відображало індивідуальний стиль майстра, передавало повагу митця до своєї аудиторії та представляло творчий доробок художника.

На жаль, багато запрошень було втрачено, але ті, що збереглися, мають велике значення для дослідників і мистецтвознавців. Вцілілі зразки є цінними науково-допоміжними артефактами. Запрошення на виставки також дозволяють відтворити соціальні зв'язки художників і зрозуміти їхнє коло спілкування, що дає глибше уявлення про контекст епохи. Ця традиція є надзвичайно цінною для розуміння історії мистецтва.

Виставка «Традиція через час: виставка запрошень» спрямована на широку аудиторію, включаючи істориків мистецтва, студентів, колекціонерів та всіх, хто цікавиться історією й культурою України. Саме архівні матеріали та відновлення історичного контексту через мистецькі роботи, дає змогу продемонструвати вплив культури запрошень на мистецьке життя в Україні.

Виставка почала готуватися до відкриття ще в березні. Першим кроком стало створення електронного каталогу запрошень, який налічує близько 400 одиниць. Після детального огляду кожного запрошення, були відібрані найкращі зразки експонатів, які чудово репрезентують українську культуру II половини XX століття. Виставка урочисто відкрилася 6 червня в виставковій залі Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.

У відкритті взяли участь ректор О. Цугорка, перший проректор А. Гуменчук, завідувач кафедри теорії та історії мистецтва О. Овчаренко, а також викладачі, студенти академії та почесні

гості. До відкриття також долучилися власниці приватної колекції запрошень В. Герасимчук та О. Афанасьєва.

Під час підготовки проєкту організатори зіштовхнулися з численними викликами, зокрема було складно ідентифікувати роки створення деяких запрошень та вирішити питання їхнього розміщення у виставковій залі. Але під керівництвом Г. Андрес усі ці проблеми були успішно подолані. Особливо складно було забезпечити належне розташування картин на мольбертах, що вимагало уважності та дбайливого ставлення до кожного експонату. Знайти та транспортувати мольберти, стелажі, а також інші технічні засоби для експозиції виявилось дуже нелегким завданням. Проте завдяки співпраці з в.о. декана факультету образотворчого мистецтва та реставрації І. Мельничуком, вдалося успішно впоратися з усіма труднощами та забезпечити належний рівень підготовки. В.о. проректора з наукової роботи О. Кашшай допомагала з поширенням інформації про виставку на сайті та в соціальних мережах, завдяки чому про проєкт дізналося багато людей.

Завдяки співпраці з Художнім музеєм НАОМА експозиція була розширена творами митців, чийі імена зазначені на запрошеннях. Картини

розмістили на мольбертах, які стояли навколо стелажів з основними експонатами, створюючи вишуканий і гармонійний простір. Були представлені такі роботи: «Озеро Сенеж» Ю. Ятченка, «Біля річки» В. Пузиркова, «Весняний день» В. Костецького, «Інтер'єр Київського музею західноєвропейського мистецтва» О. Дубовика, «Луг в Конча-Заспі» С. Григор'єва та «Портрет дівчини в блідо-рожевій сорочці» В. Голованова. Акварельні роботи «Подвійна постановка» О. Чернеця та «Польові квіти» Петренка тонко доповнювали експозицію, розміщуючись на стелажах поруч із запрошеннями.

Особливо вдалим стало поєднання різноманітних художніх творів у єдиній експозиції. Композиційна структура, яка включала як запрошення, так і картини, дозволила створити насичену та багатошарову композицію. Відвідувачі мали змогу відчувати атмосферу мистецького життя України середини та кінця ХХ століття, занурившись у синергію епох і стилів. Виставка не лише продемонструвала унікальну колекцію запрошень, але й стала важливим кроком до відтворення і збереження культурної спадщини нашої країни. Відгуки відвідувачів був позитивними, що свідчить про успішне втілення концепції.



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-2-17>

Наталія Лісова

*аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
lisova_nataliia@ukr.net*

МИСЛИТИ МОВОЮ ДОВКІЛЛЯ

Влітку 2024 року студенти Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, митці та всі охочі мали змогу здобути теоретичні й практичні знання з лендарту, енвайронменталарту, сайтспецифікарту, ландшафтного та екологічного мистецтва, заповнивши заявку в гугл-форматі на освітній курс сучасного мистецтва творчої взаємодії з довкіллям «Школа лендарту». Курс відбувався за підтримки та у співпраці з Національною академією образотворчого мистецтва і архітектури, Освітньо-мистецьким центром НАОМА «Сошенко 33» та Галереєю НАОМА CENTER у місті Києві. Ініціатори курсу – Тарас Ковач, старший викладач Майстерні вільної графіки НАОМА, і Наталія Лісова, тьюторка курсу «Школа лендарту», аспірантка ФТІМ НАОМА, художниця, мистецтвознавиця, дослідниця українського лендарту. Вони поставили за мету залучити студентів НАОМА та іншу творчу молодь до художньої колаборації з дослідження історичного простору освітньо-мистецького центру НАОМА «Сошенко 33» через органічні елементи природного середовища. Неповторна краса й затишок вікового саду академічних майстерень по вулиці Сошенка, 33, та його багаторічного творчого простору стали для учасників курсу місцем для своєрідної лабораторії, де крізь призму лендарту було досліджено заснування, діяльність та подальшу долю мистецького осередку.

Лендарт у перекладі з англійської мови – «мистецтво землі», що виникло у США наприкінці 60-х років XX ст. як реакція митців на екологічні проблеми і як протест проти споживацького суспільства й комерціалізації мистецтва. Ідея руху полягала в тому, щоб покинути галереї та вийти у відкритий простір. В Україні мистецтво довкілля зародилося у 1990-х роках як спосіб ненасильницького втручання в середовище з метою підкреслити естетичні якості ландшафту й розвивається до сьогодні, розширюючи сферу культурного впливу новими засобами висловлення.

Так, із 15 червня по 6 липня 2024 року студенти Національної академії образотворчого

мистецтва і архітектури, а також митці з Києва, Львова, Івано-Франківська, Луцька та Дніпра художньо взаємодіяли з природним середовищем освітньо-мистецького центру НАОМА «Сошенко 33». Протягом місяця цикл лекцій про лендарт та практичні заняття прослухали і відвідали 35 учасників курсу: К. Бондаренко, К. Василенко, А. Глушко, А. Голосай, Є. Григор'ян, П. Гринюк, А. Денисенко, А. Діюк, Є. Домашук, А. Дріф, М. Жучкова, Х. Кіхно, Р. Ключко, Є. Кочанова, Є. Купчан, С. Купріянова, Д. Кучерова, В. Лазар, В. Максимова, О. Малов, Ю. Мартинів, Я. Мусійчук, С. Наден, С. Настевич, А. Немйо, О. Нефьодова, М. Ніжегородцева, Ю. Покидько, М. Прус, А. Самойлович, К. Самопалова, К. Слесарева, О. Теплюк, А. Тернова, О. Тихонова, Ю. Шаяхметова, М. Щегельська. На курсі студенти та митці дізналися про різні способи творчого діалогу з ландшафтом, дослідили, чим відрізняється вітчизняне мистецтво довкілля від закордонного аналогу, як лендарт представлений у творчості сучасних українських митців, а також, яким чином мистецтво довкілля реалізується в умовах війни.

Підсумком занять на території освітньо-мистецького центру НАОМА «Сошенко 33» у м. Києві стала виставка документації напрацювань учасників «Школи лендарту». З 18 по 31 липня 2024 року у галереї Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури CENTER відбулася виставка «Мислити мовою довкілля», де були представлені результати творчого дослідження природного середовища учасниками курсу сучасного мистецтва «Школа лендарту».

Творче занурення учасників курсу в історичне підґрунтя освітньо-мистецького центру НАОМА «Сошенко 33», у його рослинний і матеріальний світ, знайшло відображення у представлених в просторі галереї CENTER природних артоб'єктах, фото та відеодокументації. В цих роботах учасники намагалися знайти відповіді на актуальні питання та висвітлити результати пошуку мовою довкілля. Експозиційні органічні твори, з-посеред документальних робіт, змінювалися під час тривання

виставки, а деякі проіснували лише кілька годин, демонструючи відвідувачам унікальні властивості природних структур навколишнього середовища. Наприклад, «Мігруючий будинок» Євгенії Григор'ян із льоду повільно розчинявся у просторі галереї, «стаючи символом процесу адаптації, мандрівного притулку, переміщеного в недоречні середовища, де кожен новий ландшафт стає випробуванням, а водночас і можливістю для нового початку». Студентка Руслана Ключко в артбукі «Книга буття на Сошику» через релігійний контекст виявила основні складові підтримки життєдіяльності творчого осередку «Сошенко 33». «Квітка життя» Карини Василенко стала відображенням традицій, де з хаосу народжувалася квітка з гілок дерева як символ родинного коріння та самоідентифікації на тлі цупкої мішковини, що символізувала працю пращурів та складні часи, які ми переживаємо. В роботі Анастасії Дріф «Музика вітру» символом постійних змін, руху та свободи став вітер, співзвучний з контекстом художніх майстерень на вулиці Сошенка, 33, де багато поколінь митців пропагувало новаторський дух та творчу свободу цього осередку. Анна Самойлович у цифровому колажі «Захист» зобразила будинок

із майстернями, що перебуває під загрозою руйнування й потребує відновлення та захисту. До порятунку майстерень закликає і проєкт Павла Гринюка «Три коротких/три довгих/три коротких». Артбук Юлії Покидько вмістив створений нею трафарет та архівне фото вигляду хвіртки на «Сошенко 33», крізь отвори якого авторка споглядає стан сучасного простору майстерень. Марина Щегельська намагалася зберегти залишки простору способом консервації фрагментів: води, сонця, землі, трави, стін. Сніжана Настевич за допомогою техніки ціанотипії та елементів довкілля у роботі «Засвічене» намагалася зафіксувати простір «Сошенка 33» через зміну положення сонця відносно природної тіні.

Під час відкриття виставки ректор Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури Олександр Цугорка, в. о. декана факультету образотворчого мистецтва та реставрації Ігор Мельничук, в.о. проректора з наукової роботи Олена Кашшай та кураторка курсу, аспірантка ФТІМ НАОМА Наталія Лісова урочисто вручили всім учасникам сертифікати про успішне проходження курсу сучасного мистецтва творчої взаємодії з довкіллям «Школа лендарту».

ВІСНИК
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Випуск 2

Комп'ютерна верстка Н. Кузнецова
Редактори: Л. Григор'єва, Г. Лотоцька

Електронне наукове видання «Вісник НАОМА» засноване 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.