**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ**

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА

ВИДАННЯ ЗАСНОВАНЕ У 1994 РОЦІ

ВИПУСК 34

**Видавничий дім
«Гельветика»
2023**

УДК 7:378.6(477.411)(082)]НАОМА
З-41

Друкується за ухвалою Вченої ради
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА)
Протокол № 11 від 7 грудня 2023 року.

Збірник рекомендований для викладачів, здобувачів вищої освіти мистецьких закладів, мистецтвознавців, художників, архітекторів, шанувальників образотворчого мистецтва і архітектури.

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР:

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

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР:

Олена ГОМИРЕВА, кандидат мистецтвознавства,
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна.

ЧЛЕНИ РЕДКОЛЕГІЇ:

Гнатюк Ліля Романівна, кандидат архітектури, доцент кафедри дизайну інтер'єру, факультет архітектури, будівництва та дизайну, Національний авіаційний університет, Україна.

Ковальська Гелена Леонідівна, доктор архітектури, професор, завідувач кафедри теорії архітектури, Київський національний університет будівництва і архітектури, Україна.

Котляр Євген Олександрович, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри монументального живопису, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Україна.

Лагутенко Ольга Андріївна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії та історії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна.

Лінда Світлана Миколаївна, доктор архітектури, професор кафедри архітектури і урбаністики, Опольський політехнічний університет, м. Ополе, Польща.

Майстренко-Вакуленко Юлія Вячеславівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри комп'ютерних технологій дизайну і графіки Національного авіаційного університету, Україна.

Марковський Андрій Ігорович, доктор архітектури, доцент, учений секретар відділення синтезу мистецтв Національної академії мистецтв України, Україна.

Михайлова Рада Дмитрівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри дизайну інтер'єру та меблів, Київський національний університет технологій та дизайну, Україна.

Олійник Олена Павлівна, доктор архітектури, доцент, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна.

Павельчук Іванна Андріївна, доктор мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну факультету образотворчого мистецтва та реставрації, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна.

Подхалянський Богуслав (Podhalański Bogusław), доктор архітектури, професор, професор (посада), Краківський Політехнічний Університет ім. Тадеуша Костюшко, Краківська політехника (Politechnika Krakowska), Республіка Польща.

Прищенко Світлана Валеріївна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри інформаційних технологій і дизайну, Державний університет інфраструктури та технологій, Україна.

Роготченко Олексій Олексійович, доктор мистецтвознавства, професор, старший науковий співробітник, головний науковий співробітник, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Україна.

Чернявський Володимир Георгійович, доктор архітектури, професор, Україна.

Шевцова Галина Вікторівна, доктор архітектури, професор, професор кафедри основ архітектури і архітектурного проектування, Київський національний університет будівництва і архітектури, Україна.

Редколегія не завжди поділяє думки авторів.

Фахова реєстрація (категорія «Б»): Наказ МОН України від 10.10.2022 № 894

ISSN: 2411-3034 (Print)
ISSN: 2786-5606 (Online)

© Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2023



АРХІТЕКТУРА

Денис Вітченко
Будинок Володимира Чубука-Подільського авторства Василя Кричевського в місті Переяславі: особливості дослідження, шляхи збереження та реабілітації 9

Орест Гірний
Локація художніх музеїв (галерей) в історико-культурному середовищі міста 15

Євгенія Демешкант
Досвід відновлення зруйнованого житла в історичних європейських містах після Другої світової війни 24

Леонід Прибєга, Ірина Жежеріна, Анастасія Гученко
Історична житлова забудова середмістя Києва: пам'яткоохоронний аспект 31

Олексій Радзей
Історичні сільські поселення Київщини та їхня історико-культурна значущість 40

Владислав Радченко
Принципи архітектурного проєктування медичних закладів на основі новітніх тенденцій 46

Олена Трошкіна
Семіотичний аналіз архітектурного середовища на основі методу побудови кіносценарію 53

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Ганна Андрес, Олена Деревська
Естонський національний музей: досвід збереження культурної спадщини та формування на її основі національної ідентичності 62

Ван Шижу, Ольга Денисюк
Вплив фресок Дуньхуану на олійний живопис Китаю XX ст. 71

Костянтин Добрянський
Творчі новації в меморіальних дошках Києва наприкінці XX – на початку XXI століття 77

Алла Дяченко
Естетичні складники українського національного стилю формотворення та декорування 85

Оксана Здор, Наталія Балабуха, Валерій Тихонюк
Базові навички з рукописного шрифту в проєктній роботі студентів спеціалізації «Графічний дизайн» 92

Анна Кадькало, Ганна Андрес
Українське мистецтво як основа формування культурної дипломатії між Україною та Францією у 1920–1930-х роках 101

Юрій Копанський
Вітраж 1970–1990 років на Закарпатті 109

Катерина Левченко
«Молоді митці»: закордонні й вітчизняні підходи та критерії до визначення поняття 114

Анастасія Мельничук, Андрій Яковенко
Наповнення колекції кабінету пластичної анатомії НАОМА остеологічними матеріалами з фондів Інституту археології НАН України 120

Савва Мостовий, Ірина Ластовкіна, Ірина Розенберг
Експозиційні засоби археологічних пам'яток декоративно-ужиткового мистецтва 127

Олексій Овчаренко, Ольга Шпанко
Скульптурна серія «Галантне століття» Наталії Мудрук 135

Володимир Петрашик, Вікторія Пилипчук
Еволюція української банкноти у XX – на початку XXI століття: стилістичні й художні особливості 144

Світлана Прищенко
Вебресурс із колористики для сучасної мистецької освіти 152

Анна Пузиркова
Графічні твори Олександра Богомазова як приклад символізму в українському образотворчому мистецтві початку XX сторіччя 160

Анастасія Сейтасанова
Французький період у творчості А. Ерделі (1929–1930 рр.): творчі студії та стилістичні особливості 168

Марина Терещенко
Жіночі образи у творчості Зої Лерман 176

Маргарита Тупчій, Ганна Андрес
Реституція пам'яток образотворчого мистецтва України у 2000–2023 роках 184

Олександр Цугорка
Необхідність вивчення основ інтелектуальної власності
та авторського права в мистецьких закладах вищої освіти.....192

Сергій Щербаков, Наталія Ревенок
Вплив технологій доповненої реальності на сприйняття творів скульптури
у виставковому просторі.....200

ARCHITECTURE

Denys Vitchenko
House of Vladimir Chubuk-Podolsk by Architect Vasily Krychevsky in Pereyaslav: Study Features, ways of Preservation and Rehabilitation 9

Orest Hirnyi
Location of Art Museums (Galleries) in the Historical and Cultural Environment of the City 15

Yevheniia Demeshkant
Experience of Recovery of Damaged Housing in Historic European Cities after the Second World War 25

Leonid Prybiega, Iryna Zhezherina, Anastasia Huchenko
Historic Residential Building in the Center of Kyiv: Monument Protection Aspect 32

Oleksii Radzei
Kyiv Region Historical Rural Settlements and their Historical and Cultural Significance 40

Vladyslav Radchenko
Principles of Architectural Design Medical Institutions Based on Foreign Experience 46

Olena Troshkina
Semiotic Analysis of the Architectural Environment Based on the Method of Building a Film Screen 53

ART STUDIES

Hanna Andres, Olena Derevska
Estonian National Museum: the Experience of Forming National Identity by Means of Cultural Heritage Preservation 63

Wang Shiru, OlhaDenysiuk
The Influence of Dunhuang Fresco on the Oil Painting of China of the XX Century 72

Kostiantyn Dobrianskyi
Creative Innovations in the Commemorative Plaques of Kyiv at the end of the 20th – Beginning of the 21th Century 77

Alla Dyachenko
Aesthetic Components of the Ukrainian National Style of Formation and Decoration 86

Oksana Zdor, Nataliia Balabukha, Valerii Tykhoniuk
Basic Skills of Handwriting in the Project Work of Graphic Design Students.....93

Anna Kadkalo, Hanna Andres
Ukrainian Fine Art of the 1920s–1930s as the First Manifestation of Cultural Diplomacy Between Ukraine and France.....102

Yurii Kopanskyi
Stained Glass From the 1970s-1990s in Transcarpathia.....109

Kateryna Levchenko
Emerging Artists: Western and Ukrainian Approaches and Criteria for Definition.....114

Anastasiia Melnychuk, Andrii Yakovenko
Replenishment of the Collection of Cabinet of Plastic Anatomy of the NAFAA with Osteological Materials from the Funds of the Institute of Archeology of the NAS of Ukraine.....121

Savva Mostovyi, Iryna Lastovkina, Iryna Rozenberh
The Role of Mounts in Restoration of Applied Art Movable Heritage.....128

Oleksiy Ovcharenko, Olga Shpanko
Sculpture Series "The Gallant Century" by Natalia Mudruk.....136

Volodymyr Petrashyk, Viktoriia Pylypchuk
The Evolution of Ukrainian Banknotes in the 20th – at the Beginning of the 21st Century: Style and Artistic Features.....145

Svitlana Pryshchenko
Web Resource on Colouristics for Modern Art Education.....152

Anna Puzyrkova
Graphic Works of Oleksandr Bohomazov as an Example of Symbolism in Ukrainian Visual Arts at the Beginning of the 20th Century.....160

Anastasiia Seitasanova
The French Period in the Work of A. Erdelyi (1929–1930): Creative Studies and Stylistic Features.....168

Maryna Tereshchenko
Women's Images in the Art Works of Zoia Lerman.....176

Marharyta Tupchii, Hanna Andres
Restitution of the Cultural Heritage in Ukraine in the Period 2000–2023.....185

Oleksandr Tsugorka
Need to Study the Basics of Intellectual Property and Copyright in Art Institutions of Higher Education.....193

Serhiy Shcherbakov, Natalia Revenok
The Influence of Augmented Reality Technologies on the Organization of the Exhibition Space of Works of Sculpture 201



№ 34 (2023) С. 9–14
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 72.01
ORCID ID: 0000-0002-3766-6311
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-1

Денис Вітченко
кандидат архітектури,
доцент кафедри будівництва, геотехніки і геомеханіки
Національний технічний університет «Дніпровська політехніка»
denis_vitchenko@ukr.net

БУДИНОК ВОЛОДИМИРА ЧУБУКА-ПОДІЛЬСЬКОГО АВТОРСТВА ВАСИЛЯ КРИЧЕВСЬКОГО В МІСТІ ПЕРЕЯСЛАВІ: ОСОБЛИВОСТІ ДОСЛІДЖЕННЯ, ШЛЯХИ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА РЕАБІЛІТАЦІЇ

Анотація. Мета статті *– визначити джерела й особливості застосування патернів української самобутності в проєкті будинку Володимира Чубука-Подільського в м. Переяславі авторства Василя Кричевського як інструменти дослідження й реабілітації цього об'єкта.* ***Методи дослідження.*** *У праці застосована сукупність таких методів, як: аналіз і систематизація наукової літератури, натурне обстеження й графічне опрацювання об'єктів дослідження, збирання фактичних (вербальних і візуальних) даних та систематизація натурних обстежень, аналіз проєктних, іконографічних і текстових першоджерел, порівняльний аналіз архітектурних концепцій. Також застосовані історико-порівняльний, історико-генетичний та іконографічний методи, які переважно застосовують під час дослідження архітектури XX ст.* ***Результати.*** *Проаналізовано останні дослідження та публікації щодо об'єкта розгляду. Об'ємно-просторова структура, пластика й декор об'єкта дослідження представлені як елементи та ознаки патернів української самобутності, виділені автором проєкту з українського традиційного контексту. Визначено, що джерелом української самобутності є основні типи українського традиційного житла. Як узагальнений прототип виділено українське традиційне житло – хату. Зазначено, що в 1920-х роках під впливом соціально-політичних перетворень в архітектурних об'єктах Кричевського відбувається еволюція в бік раціональності та функціональності зі збереженням народно-стильової своєрідності. Наведено шляхи збереження та реабілітації об'єкта. Характер реставраційних заходів буде залежати від результатів комплексних передпроєктних досліджень і можливих варіантів подальшого функціонального використання об'єкта. Першорядним завданням відновлення об'єкта визначено збереження автентичної матеріальної субстанції пам'ятки. Другорядне завдання – виявлення прихованих і втрачених особливостей пластики фасадів.*
Ключові слова: *патерни української самобутності, прототип, новотвір, реабілітація.*

Denys Vitchenko
PhD in Architecture,
Senior Lecturer at the Department of Construction, Geotechnics and Geomechanics
Dnipro University of Technology
denis_vitchenko@ukr.net

HOUSE OF VLADIMIR CHUBUK-PODOLSK BY ARCHITECT VASILY KRYCHEVSKY IN PEREYASLAV: STUDY FEATURES, WAYS OF PRESERVATION AND REHABILITATION

Abstract. The purpose of the article *is to determine the sources and peculiarities of the application of patterns of Ukrainian identity in the project of the house of Vladimir Chubuka-Podolsky in Pereyaslav by*

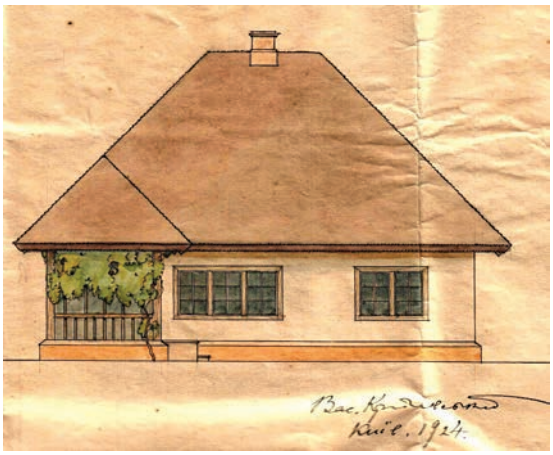
Vasyl Krychevsky, as a tool for research and rehabilitation of this object. ***Methods.*** *The work uses a set of methods, such as: analysis and systematization of scientific literature, in-situ survey and graphic processing of research objects, collection of actual (verbal and visual) data and systematization of in-situ surveys, analysis of project, iconographic, and textual sources, comparative analysis of architectural concepts. Historical-comparative, historical-genetic and iconographical ones are also used, which are mainly used during the study of architecture of the 20th century.* ***Results****. The latest research and publications on the object of study are analyzed. The volume-spatial structure, plasticity and decor of the object of study are presented as elements and signs of patterns of Ukrainian identity, identified by the author of the project in the Ukrainian traditional context. It is determined that the main types of Ukrainian traditional housing are the source of Ukrainian identity. As a generalized prototype, it is distinguished from traditional Ukrainian accommodation a specific type of house, called khata. It is noted that in the 1920s under the influence of socio-political transformations in the architectural objects by Krichevsky there is an evolution towards rationality and functionality while maintaining folk style originality. The ways of preservation and rehabilitation of the object are introduced. The nature of the restoration measures will depend on the results of comprehensive pre-project studies and possible options for the further functional use of the object. The primary task is the preservation of authentic material substance of the listed building. The secondary task is to reveal the hidden and lost features of facade plastics.*
Key words: *patterns of Ukrainian identity, prototype, novotvir, rehabilitation.*

Постановка проблеми. 12 січня 2023 р. на державному рівні відзначено 150-річчя з дня народження Василя Кричевського. Формування самобутньої української архітектури першої третини ХХ ст. невіддільне від імені видатного українського архітектора, художника, сценографа, мистецтвознавця, педагога. Грунтовно досліджені два широковідомі архітектурні витвори В. Кричевського – будівля колишнього Полтавського земства в Полтаві та музей Тараса Шевченка у Каневі. Дослідження маловідомих та незначних за обсягом архітектурних об'єктів авторства Кричевського є вкрай важливим для виявлення шляхів розвитку творчого методу майстра.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У переліку своїх праць 1891–1933 років В. Кричевський вказав і проєкт житлового будинку Чубука-Подільського в Переяславі. Цей перелік був опублікований Валентиною Рубан-Кравченко в її монографії «Кричевські і українська художня культура ХХ ст. Василь Кричевський» (2004 р.) [1, с. 615–630]. Оригінали креслень будинку збереглись у правнучки забудовника, журналістки Олени Мех [2]. Журналіст Сергій Шевченко, виявивши на проєкті плану будинку підписи Кричевського, 2010 р. оприлюднив матеріали власної архівної розвідки в кількох публікаціях [3]. У двотомнику «Василь Григорович Кричевський: хрестоматія» (2016 р.) опубліковано авторські списки творчих робіт, підготовані В. Кричевським у 1933 та 1938 роках, серед яких запис про проєктування цього будинку в Переяславі, наведено креслення плану та фасаду будинку [4, с. 475].

Мета статті – привернути увагу до маловідомого архітектурного об'єкта авторства В. Кричевського – будинку Володимира Чубука-Подільського на вул. Григорія Сковороди, 24 у м. Переяславі. Визначити джерела й особливості застосування патернів української самобутності в проєкті будинку Володимира Чубука-Подільського у м. Переяславі авторства В. Кричевського як інструменту дослідження й реабілітації об'єкта. Розкрити особливості його дослідження, накреслити шляхи збереження та реабілітації.

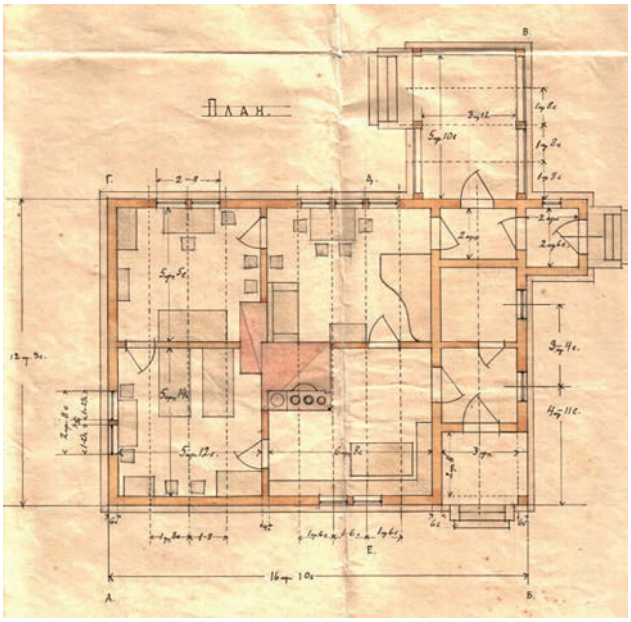
Виклад основного матеріалу. Об'єкт дослідження – 1-поверховий житловий будинок, знаходиться в середмісті м. Переяслава, на вул. Григорія Сковороди, 24 (кол. Монастирська), неподалік від річки Трубіж. Будинок розташований у глибині присадибної ділянки в оточенні плодових дерев. Має зрубну конструкцію стін, виконану з дубового брусу на цоколі з цегляного мурування. Стіни будинку за проєктом були потинькувані в характері глиняної обмазки української хати Середньої Наддніпрянщини. Покриття високого вальмового даху проєктом передбачене із солом'яних снопів, укладених рівно, без рельєфного рисунка та гребенів, що характерно для українського традиційного житла Лівобережжя. Дах має значний винос покрівлі на дерев'яних кронштейнах – «коніках». Потинькований цоколь має значний виступ за межі стіни, тобто трактований як хатня призьба. Великоформатні віконні прорізи розчленовані імпостами та обрамлені широкою лиштвою без профілювання та різьблення (іл. 1).



Іл. 1. Авторський кресленик В. Кричевського. Фасад. *1924* [1, 475]

Характерною ознакою будівлі є наявність літнього приміщення – ґанку-веранди, де легка огорожа з вертикальних брусків передбачає плетіння по них в'юнких рослин. Прототипом такого приміщення може слугувати «рундук» провінційних панських садиб України XIX ст., що має своє коріння в житлових будинках козацької старшини часів Гетьманщини. На початку XX ст. не залишилося пам'яток панського «старосвітського» будівництва XVIII ст. Тому «каталогом» віджилих форм українського зодчества для Василя Кричевського став гостьовий будинок Григорія Ґалаґана 1856 року у с. Лебединці на Чернігівщині авторства академіка архітектури Євгена Червінського. Будинок Галаґана став для Кричевського своєрідним прототипом-посередником між втраченими взірцями народного зодчества та власними новотворами на базі української традиції народного будівництва. Василь Кричевський звернувся до архітектури будинку, ще збираючи матеріал для розробки проєкту будівлі Полтавського губернського земства, й протягом життя постійно повертався до цього образу у своїй художній творчості [5, с. 30]. Форма даху й матеріал покрівлі, характер вікон, використання літніх приміщень будинку Чубука-Подільського є модернізованою й раціоналізованою реплікою будинку Ґалаґана. Досліджуючи покрівлю на проєктному фасаді будинку Чубука-Подільського, можна припустити, що її характер тотожний покрівлі будинку Ґалаґана, де солом'яні снопи покрівлі були сформовані корінням стебел (гузирем) назовні, що надавало дахові матового відтінку.

План будівлі – компактної прямокутної форми. До прямокутника плану прибудовані вхідний ґанок та крита тераса. Центром планувальної структури будинку є піч на твердому паливі, яка слугує також і для приготування їжі. Від печі розходяться 4 перегородки, які розгороджують внутрішній простір на 3 кімнати та кухню. Усі житлові приміщення й кухня прохідні з можливістю кругового проходу блоком приміщень. Праворуч до основного блоку житлових приміщень прилягають приміщення вхідної групи (ґанки, веранда, вхідні тамбури) та комора. До будинку веде 3 входи, включаючи окремий вихід на «зелену» веранду (іл. 2). У внутрішньому просторі, в рішенні стелі, використана система дерев'яних балок-сволоків, відкритих в інтер'єрі кімнат.



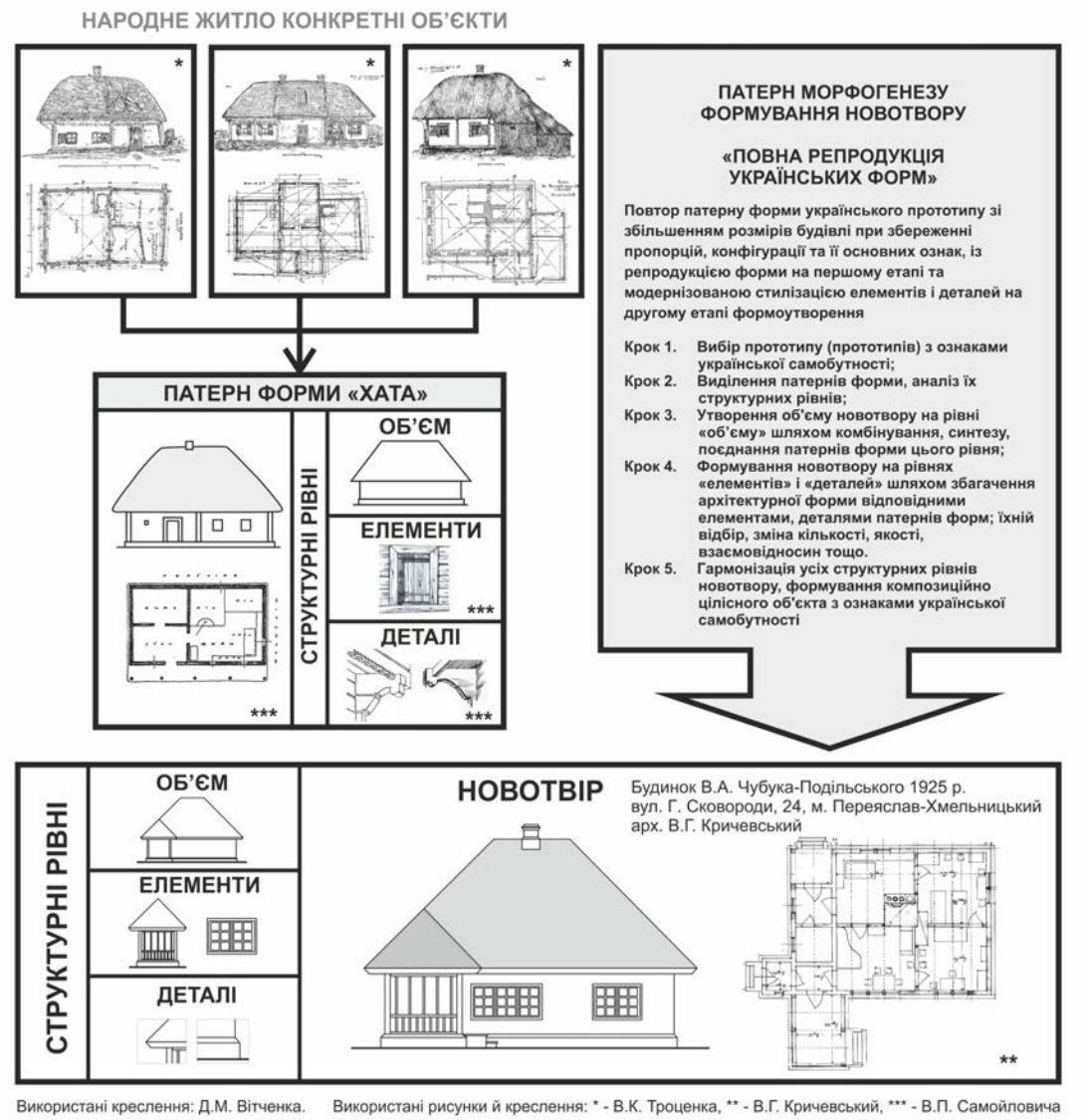
Іл. 2. Авторський кресленик В. Кричевського. План. *1924.* [1, 475]

Замовником і першим власником будинку був Володимир Андрійович Чубук-Подільський (1883–1967), у 1920-х роках співробітник Інституту Тараса Шевченка в Києві (нині Інститут літератури імені Тараса Шевченка НАН України). Небайдужість замовника до української культури, мабуть, і стала причиною звернення до Василя Кричевського щодо проєкту будинку в традиційній українській стилістиці.

Василь Кричевський свідомо прагнув надати своїм творінням чіткої національної приналежності. Це відбилося в прагненні використати у своїй архітектурній практиці патерни української своєрідності – інструменти формотворення архітектурного об'єкта з ознаками української самобутності, що включають патерни форми й патерни

морфогенезу. Патерни форми – узагальнена впізнавана модель (шаблон) реальних архітектурних об'єктів певного типу, що має структурні рівні (об'єм, елементи, деталі), які відповідають рівням візуального сприйняття будівлі. Патерни форми є результатом усталеного в традиційній культурі розв'язання завдань формоутворення, які відповідають функціональним потребам і матеріалізуються в будівлях за допомогою різних конструктивних схем у різних будівельних матеріалах. Патерн морфогенезу – послідовність дій залучення елементів структурних рівнів для формування новотвору. Новотвір – новий архітектурний об'єкт, що є кінцевим результатом залучення патернів форми прототипу за допомогою патернів морфогенезу [6, с. 3–4]. Один із патернів морфогенезу «репродукція» (від лат. reproduco – відтворення) форми українського прототипу – це повтор патерну форми українського прототипу зі зміною (зазвичай зі збільшенням) розмірів споруди зі збереженням пропорцій, конфігурації та її основних ознак [6, с. 119].

Висновки. У проєкті будинку Чубука-Подільського Василь Кричевський репродукував українську хату. У цьому об'єкті чітко відтворено патерн форми «хата»: компактний паралелепіпед із високим вальмовим дахом, асиметричною композицією фасаду за рахунок зміщеного вліво головного входу з критим ґанком (рундуком») і чітко підкресленою призьбою, на яку спирається невисока білена стіна з двома вікнами на південному (головному) фасаді. Відтворені деталі (лиштви вікон, характер покрівлі) вказують на патерн повної



Іл. 3. Схема застосування патерну «повна репродукція українських традиційних форм» на прикладі проєкту будинку В. А. Чубука-Подільського у м. Переяславі. [Схема автора]

репродукції на другому рівні. Габаритні розміри прототипу й новотвору приблизно однакові, тобто змін розмірів не відбулося (іл. 3). Як бачимо, для Кричевського стильовим орієнтиром була українська народна дерев'яна архітектура. У 1920-х роках під впливом соціально-політичних перетворень в архітектурних об'єктах Кричевського відбувається еволюція в бік раціональності та функціональності зі збереженням народно-стильової своєрідності.

Перспективи використання результатів дослідження. Незважаючи на перебудови та втрати (зміна конфігурації даху, обличкування стін цеглою) (іл. 4, 5), будинок на вул. Григорія Сковороди у Переяславі значною мірою зберіг свою автентичність і може бути запропонований для занесення до Державного реєстру нерухомих пам'яток України (вид – пам'ятка архітектури та історії) за однією з ознак, а саме «є витвором видатного архітектора». Відповідно, характер реставраційних заходів залежить від результатів комплексних передпроєктних досліджень об'єкта та подальшого функціонального використання (житловий будинок, музей, артрезиденція тощо). У будь-якому разі першорядним завданням відновлення об'єкта має стати збереження автентичної матеріальної субстанції пам'ятки. Другорядне завдання – виявити приховані й втрачені особливості пластики фасадів. Реставрація об'єкта має передбачати:

– зміцнення інженерно-технічного характеру для забезпечення збереження автентичної матеріальної структури пам'ятки (хімічна консервація деревини);

– розкриття автентичних поверхонь фасадів пам'ятки, їх пластичного вирішення (демонтаж сучасних прибудов, очищення фасадів від пізнішого обличкування цеглою, відтворення тиньку фасадів);

– відтворення втрачених дерев'яних частин будівлі: первісної конфігурації даху та покриття покрівлі, веранди, піддашку над входом. Відтворення втрачених дерев'яних деталей: лиштви вікон та кронштейнів даху. Основна вимога до заміни полягає в тому, щоб матеріал-замінник за фізичними властивостями та параметрами, а також будівельно-технологічні прийоми були максимально наближеними до традиційних.

Враховуючи незначний обсяг такого об'єкта авторства Василя Кричевського, як будинок Володимира Чубука-Подільського, та зрубну конструкцію стін, можливий варіант викупу будинку в теперішнього власника з подальшим відтворенням первісного вигляду в Музеї



Іл. 4. Сучасний вигляд будинку. (Світлина С. Шевченка). [7, 567]



Іл. 5. Інтер'єр будинку. (Сучасна світлина С. Шевченка). [7, 567]

народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини у м. Переяслав Київської області.

Як варіант, можна створити реставраційну копію будівлі у вказаному музеї. Будівельно-відновлювальна операція «реставраційна копія» передбачає високий рівень достовірності відтворень, оскільки здійснюється за умови існування оригіналу, що виконаний із нетривких матеріалів, і для подальшого існування первісної форми потребує оновлення матеріальної структури [7, с. 153].

Відтворений реставраційними заходами об'єкт не може вважатися пам'яткою, відтворена форма має суто інформаційний, символічний характер. Натомість відтворений будинок мав би стати своєрідною пам'яткою архітектурної творчості видатного українського митця – Василя Кричевського.

Список використаних джерел

1. Рубан-Кравченко В. Кричевські і українська художня культура XX ст. Василь Кричевський : монографія. Київ : Криниця, 2004. 704 с.
2. Мех О. Чубуки-Подільські: нові сторінки в історії козацького роду. *Вісник Переяславщини*, 22.10.2014. URL: https://visnik-press.com.ua/?p=21499 (дата звернення: 14.06. 2023).
3. Шевченко С. Переяславське відкриття. *Соловецький реквієм*. Київ : Експрес-Поліграф, 2013. С. 561–568.
4. Кричевський Василь Григорович : хрестоматія : в 2 т. Т. 1 : 1891–1943 рр. / упоряд. тому О. О. Савчук. Харків : Вид. О.О. Савчук, 2016. 532 с.
5. Вітченко Д. М. Ремінісценції будинку Г. П. Галагана в с. Лебединцях в архітектурних проектах В. Г. Кричевського. *Містобудування та територіальне планування*. 2016. Вип. 60. С. 27–34.
6. Вітченко Д. М. Патерни української самобутності в спадщині Харківської архітектурної школи першої третини XX ст.: джерела й особливості реабілітації : дис. ... канд. архітектури : 18.00.01. Харків, 2019. 362 с.
7. Прибєга Л. В. Архітектурна спадщина України: пам'яткоохоронний аспект : монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2015. 255 с.

References

1. Ruban-Kravchenko, V. (2004). *Kry'chevs'ki i ukrayins'ka xudozhnya kul'tura XX st. Vasy'l' Kry'chevs'ky'j : monografiya* [Krichevsky and Ukrainian artistic culture of the XX century. Vasily Krichevsky: monograph]. Ky'yiv : Kry'ny'cya [in Ukrainian].
2. Mech, O. (2014, Zhovten 22). Chubuky'-Podil's'ki: novi storinky' v istoriyi kozacz'kogo rodu [Chubuki-Podolskyi: new pages in the history of the Cossack family]. *Visny'k Pereyaslavshhy'ny'* [Herald of Pereyaslavshchyna]. https://visnik-press.com.ua/?p=21499 [in Ukrainian].
3. Shevchenko, S. (2013). Pereyaslavs'ke vidkry'ttya [Pereyaslav find]. *Solovecz'ky'j rekviyem* [Solovetsky Requiem]. 561–568 [in Ukrainian].
4. Savchuk, O.O. (Uporiad.) (2016). *Kry'chevs'ky'j Vasy'l' Gry'gorovy'ch : xrestomatiya (T. 1 : 1891–1943 rr.)* [Krychevskii Vasily Hryhorevich : anthology : in 2 vol., Vol. 1: 1891–1943]. Kharkiv [in Ukrainian].
5. Vitchenko, D. M. (2016). Reminiscenciyi budy'nku G.P. G'alagana v s. Lebedy'ncyax v arxitekturny'x proektax V. G. Kry'chevs'kogo [Inheritance of the building owned by G.P. Galagan in the village Lebedintsy in the architectural projects of V. G. Krichevsky]. *Mistobuduvannya ta tery'torial'ne planuvannya*. [Urban planning and territorial planning], 60, 27–34 [in Ukrainian].
6. Vitchenko, D. M. (2019). *Paterny' ukrayins'koyi samobutnosti v spadshhy'ni Xarkivs'koyi arxitekturnoyi shkoly' pershoyi trety'ny' XX st.: dzherela j osobly'vosti reabilitaciyi* [Patterns of Ukrainian originality in the legacy of the Kharkiv architectural school of the first third of the XXth century: sources and features of rehabilitation]. (Dys. kand. Arxitektury). Kharkivs'kyy natsional'nyy universytet mis'koho hospodarstva imeni O.M. Beketova, Kharkiv [in Ukrainian].
7. Pry'byega, L. V. (2015). *Arxitekturna spadshhy'na Ukrayiny': pam'yatkooxoronny'j aspekt : monografiya* [Architectural heritage of Ukraine: monument protection aspect: monograph]. Ky'yiv : Insty'tut kul'turologiyi NAM Ukrayiny'[in Ukrainian].

Подано до редакції 17.07.2023



№ 34 (2023) С. 15–23
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 727.7
ORCID ID: 0000-0002-4211-0676
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-2

Орест Гірний
аспірант кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
orest.hirnyi@naoma.edu.ua
***Науковий керівник – Л. Скорик,** кандидат архітектури, професор*

ЛОКАЦІЯ ХУДОЖНІХ МУЗЕЇВ (ГАЛЕРЕЙ) В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ МІСТА

***Анотація. Мета статті** – проаналізувати і визначити особливості містобудівних локацій художніх музеїв у процесі їхнього розвитку. **Методи дослідження** базуються на узагальненні результатів авторських досліджень центру історичного міста та його впливу на локацію художніх музеїв (і галерей) в Україні та світі. **Результатами** є поглиблене дослідження архітектурних пам'яток у структурі історичного міста крізь призму часу й нашарування різних стилів в архітектурі. На сучасному етапі музейні комплекси пройшли процес модернізації і реновації, що характерне для всіх культурних та просвітницьких споруд і є дуже актуальним для нашого часу. У зв'язку з цим виникає проблема нової типологічної структури – «структури одного дня», не прив'язаної до хронологічної послідовності, тобто такого типу будівлі, архітектура якої могла б поєднувати в собі статику закінченої будівлі й динаміку організаційної структури, що розвивається. **Висновки.** На підставі проведених наукових досліджень та виконаних практичних робіт зроблено висновок, що художні музеї національного значення потребують комплексного розширення своїх експозицій у різних площинах території. Складні взаємозв'язки між середовищем, що історично склалося, та естетичними характеристиками архітектури музейних будівель відповідно до їхньої реновації та розширення не втрачають при цьому своєї автентичності, збереженої часом. Архітектурний об'єкт має бути адресований відразу декільком споживачам – сьогоднішнім (реальним) та завтрашнім (потенційним).*
***Ключові слова:** історичне середовище, дислокація, локація, міський центр, пам'ятки архітектури, галерея, музеї, структура міста, культурні центри, міське середовище, експозиційні простори, рекреація.*

Orest Hirnyi
PhD Candidate at the Department of Theory and History of Architecture and Synthesis of Arts
National Academy of Fine Arts and Architecture
orest.hirnyi@naoma.edu.ua
***Academic supervisor – L. Skoryk,** Professor of Architecture*

LOCATION OF ART MUSEUMS (GALLERIES) IN THE HISTORICAL AND CULTURAL ENVIRONMENT OF THE CITY

***Abstract. The purpose of this article** is to analyze and determine the features of urban planning locations and Art museums in their development process. **The research methods** are based on the generalization of the results of the author's research of the center of historical city and its influence on the location of art museums (and galleries) in Ukraine and in the world. On the basis of conducted scientific research and practical work, Art Museums of National Importance need comprehensive expansion of their expositions in various areas of the territory. **The results** are a deepening of the study of architectural monuments in the structure of the historical city through the prism of time and the layering of different styles in architecture. At the current stage, museum complexes are moving into a new type, to the quality of universality, modernization and*

renovation, which is characteristic of all types of cultural and educational buildings and is the most relevant nowadays. In connection with this, the problem of a new typological structure arises i.e. the "structure of one day", not tied to a chronological sequence, that is, such a type of building, the architecture of which could combine the statics of a finished building and the dynamics of a developing organizational structure.
Conclusions. *To explain the complex interrelationships between the historically developed environment and the aesthetic characteristics of the architecture of museum buildings in accordance with their renovation and expansion, while not losing their authenticity preserved by time. An architectural object should be addressed to several consumers at once, to today's (real) and tomorrow's (potential).*
Key words: *historical environment, dislocation, location, city center, architectural monuments, gallery, museums, city structure, cultural centers, urban environment, exhibition spaces, recreation.*

Постановка проблеми. Загалом реновація музеїв національного значення – це ідея сучасності, спільноти, яка, безперечно, потребує поліфункційності в усіх культурних контекстах.

В останні десятиліття відзначається музейний розквіт у розвинених країнах світу завдяки суттєвій зміні парадигми щодо значення, архітектурної виразності музейних закладів у житті спільноти та розвитку міського середовища. Практичні й теоретичні пошуки в цій сфері віддзеркалюють потребу переосмислення звичних музейних доктрин і формування сучасних розвинутих поліфункційних музейних комплексів у найбільш відомих містах світу, враховуючи можливість мінливих потреб та запитів суспільства.

Актуальність дослідження зумовлена нагальною потребою пожвавити дослідження у галузі музейної архітектури, чітким усвідомленням сутності історичного середовища, яке сприятиме збереженню його цінної спадщини і появі нових архітектурних об'єктів – сучасних, які будуть підсилювати ідентичність, успадкованість території та історично успадковану забудову.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З огляду на активний інтерес українських архітектурознавців до теорії архітектури останніми публікаціями з обраної теми варто вважати засадничі праці, пов'язані з моделюванням у центрі міста і термінами розв'язання конкретних історико-архітектурних проблем. Питаннями типології міських просторів у вітчизняній науці займалися М. Дьомін, Н. Войко, О. Олійник [1, с. 148–163; 2, с. 33–44; 3, с. 274–286]. Їхні роботи стали основою для аналізу локацій художніх музеїв у сітці історичного ареалу міста.

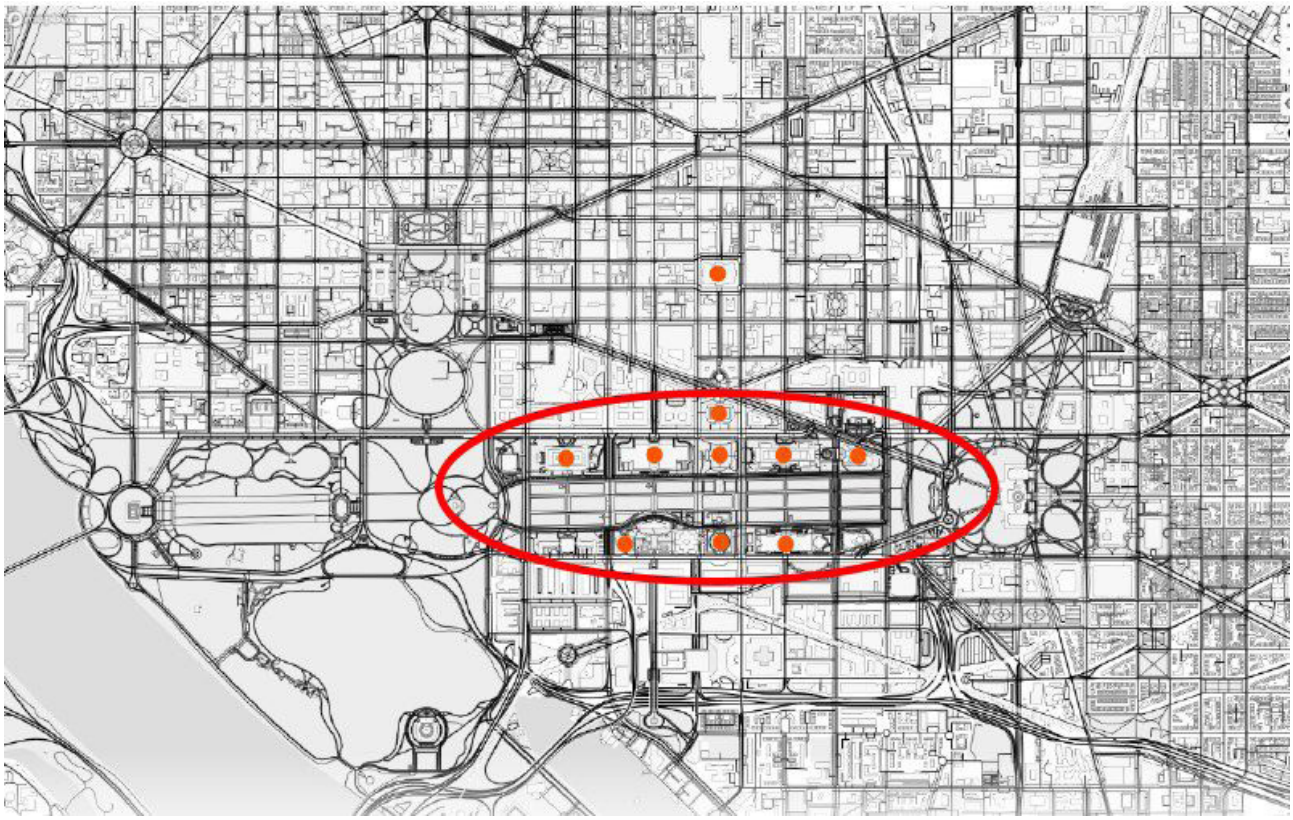
Мета статті – розкрити значущість художніх музеїв в історичному культурному середовищі міста й визначити чинники, які впливають на розвиток міста.

Виклад основного матеріалу. У соціальних і гуманітарних науках у XX ст. починається бурхливий розвиток теорій і практик, зайнятих переосмисленням проблем розмаїття, багатоскладності й інакшості культур, а також традиційних та інноваційних культурних процесів і явищ. Багатовекторний розвиток опосередковано етнічними, соціальними, історичними, а також іншими контекстами, що створює чималі труднощі для наукової рефлексії.

Художні музеї національного значення і масштабу є концентрацією найвищих творчих досягнень людських спільнот і їхніх унікальних представників у різних видах мистецтва на найвищому професійно-естетичному, емоційно-художньому й унікальному філософсько-світоглядному рівні. Саме ці неперевершені властивості предметів експозиції визначних художніх музеїв були і залишаються найвагомішими та найвартіснішими серед найдостойніших еквівалентів експозиційних предметів усіх інших музеїв, і це є доказом найвищого рівня талантів країни. Як засвідчує історична реальність після XV ст., коли розпочалося конкурентне заповнення часто награбованими під час війн мистецькими творами приватних резиденцій вельмож, аж до середини XIX ст., що стала періодом відліку інтенсивного створення спеціальних споруд для експозиції найвидатніших творчих досягнень кількох поколінь, урбаністичною специфікою таких музеїв стала їхня локалізація у центральних частинах історичних міст як у фокусах концентрації найвищих інформативно-світоглядних, архітектонічних та історико-естетичних вартостей міських утворень.

Метаморфозний дискурс кожної нової споруди художнього музею, особливо національного регістру, неухильно має стосуватися фізичних містобудівних реалій і передбачень неминучої потреби їхнього корегування в процесі так само неминучої реновації, яка підпорядкована потребам невідворотного розширення експозиційних площ, невіддільного від фундаментальної функції примноження раритетів мистецьких скарбниць.

Художні музеї національного значення, зазвичай, створювались у центральних частинах



Іл. 1. Локація Національної галереї мистецтва (Вашингтон) у структурі центральної частини міста. (арх Р. Поп, Б. Юймін). *1941.* [4]

історичних міст, незважаючи на щільну забудову й ускладненість перспектив реновації, якої часто потребують такі музеї, враховуючи їхню перманентну накопичувальну функцію артефактів та змінність культурно-соціальної парадигми протягом розвитку поколінь (іл. 1).

Проте від середини XIX ст. і до XXI ст. тенденція дислокації художніх музеїв у центрі історичного великого міста залишається актуальною. Маємо враховувати емоційно-естетичний зв'язок унікальної архітектурної субстанції різних часів, прагнення надати концентрації найвищих архітектурно-композиційних вартостей історичного міського центру новітніх композиційних і смислових акцентів, забезпечити доступність до унікальної скарбниці мистецьких творінь відвідувачів із різних районів міста. Водночас така ситуація кардинально впливає на пошук неординарних реноваційних рішень модернізації основоположної музейної тріади: архітектурної виразності споруди музею, вдосконалення сценарності експозиції і забезпечення оптимальності пізнавального дозвілля відвідувача.

Проблему містобудівної узгодженості історичної і нової забудови порушує Л. Скорик, яка виявила, що в урбаністичній структурі міського утворення шляхи архітектонічної ревалоризації ґрунтуються на принципах об'ємно-тектонічної довершеності історичної субстанції прийомами реставрації, усунення спотворювальних випадкових нашарувань, відтворення втрачених елементів композиційної цілісності споруд і ансамблів нерідко засобами тонко темперованої гармонізації старих і нових архітектонічних рішень [5, с. 21–28].

Основними містобудівними чинниками, що впливають на оптимальність дислокації визначних музейних споруд у структурі історичного середовища міста, варто вважати:

– історико-культурні традиції міста і його позицію в ієрархії міст країни;

– специфіку поєднання музею з комплексом інших закладів культури, інформації, дозвілля;

– особливості урбаністичної ситуації та довколишньої архітектурної субстанції;

– потенційні можливості територіального розширення музею, близькість озеленених чи паркових зон;

– транспортну інфраструктуру, можливість пішохідної доступності в межах 15 хв чи міським транспортом до 30 хв;

– структуру населення (соціально-професійний рівень, освіченість, інтелектуально-культурні потреби, рівень і склад туристичного контингенту);

– можливість організації основних функційних зон на території музейного комплексу: вхідної та рекреаційно-експозиційної просто неба як своєрідної інтродукції до закритої експозиції музейних артефактів, забезпечення мінімального відступу 15 м від червоних ліній забудови для створення захисної озелененої смуги [6].

За браком резервних площ для належної реновації музею популярною стає ідея надбудови наявної споруди музею, яка, однак, створює ризик недопустимої радикальної зміни історичної пам'ятки й порушення масштабності складеної архітектурно-містобудівної субстанції провідного містобудівного ансамблю історичного міста. Варіантом ідеї розширення експозиційних площ головної споруди Національного художнього музею є технічно складніший і суттєво дорожчий прийом активного використання в інноваційних процесах підземного простору для різних типів приміщень: основних, допоміжних і обслуговуючих [7, с. 51–77].

Зазвичай, максимальне збереження параметрів історико-архітектурної пам'ятки національного значення (тобто музею) в процесі перетворення у провідний соціально-культурний центр потребує високопрофесійного застосування цілого комплексу трансформаційних прийомів: перепланування, пристосування, поліфункційного використання приміщень, продемонстрованого Норманом Фостером [NormanFoster] у його проєкті реновації Національного Британського художнього музею в історично сформованих зовнішніх параметрах із мультифункційним потужним використанням підземного простору й у традиційній нерозривності з елітарною національного значення мистецькою колекцією родини Воллесів (іл. 2).

Ідеальною з погляду збереження домінантності розміщення національного художнього музею в історичній зоні міського центру і водночас його розширення без порушення основної експозиційної квінтесенції історико-архітектурної пам'ятки, що стала акцентною в середовищі сформованої архітектурно містобудівної субстанції і є провідною у взаєминах відвідувача, предметів експозиції та архітектурного простору музею, варто вважати історично складену локалізацію художнього музею поблизу озеленених просторів і парків. Наприклад, якщо зелені насадження розташовані безпосередньо біля Лувру, або коли головна будівля Національної галереї мистецтв у центрі Вашингтона є частиною зеленої смуги, навколо якої розташовані інші музейні колекції, або де паркова зона створюється паралельно з будівництвом історичної музейної будівлі чи необхідного зеленого спортивно-оздоровчого комплексу. Послідовно формується принцип як містобудівного оновлення вхідних зон музейних комплексів, так і створення рекреаційних зон. Або ж розміщення необхідних для розвитку музею прибудов, дискретно вписаних у зелені зони, без шкоди для масштабу, та створення зручних пішохідних сполучень з основними історичними будівлями музейного комплексу (іл. 3). М. Дьоміним та О. Олійник було проаналізовано систему громадських просторів, де міста є високоінтегрованими просторами, пов'язаними з багатьма сусідніми громадськими просторами.



а *б*

Іл. 2. Локація Британської галереї: *а* – у фрагменті міського центру; *б* – центральний простір галереї (реновація, арх. Норман Форстер, *2000*). [8]

До лінійного, осьового типу віднесені Нью-Йорк, Вашингтон (іл. 4). У більшості міст структура громадських просторів являє собою комбіновані типи – багатоцентрові кільцеві (Париж) або багатоцентрові осьові (Прага) [11, с. 148–163].

У статі Л. Прибєги визначено, що історичне середовище, в якому інтегрується характерний ландшафт території з відповідним розпланування, об'єкти культурної спадщини й історична забудова, традиції життєдіяльності мешканців, інші процеси, пов'язані з історією міста, мають стати підґрунтям не лише охорони традиційного устрою історичного середмістя, але й шляхового розвитку – зведення сучасних архітектурних об'єктів у певних параметрах, гармонійних до історично успадкованої забудови [13, с. 14–20.].

Перетворення набережної річки Майн у центральній частині міста Франкфурт у специфічну Набережну музеїв, де 11 відновлених історичних споруд високого архітектурно-художнього регістру доповнено двома сучасними музейними будівлями авторства видатних архітекторів Освальда Унгерса [Oswald Ungers] та Річарда Меєра [Richard Meier], сприяло



а *б*

Іл. 3. Музей Лувр: *а* – схема локації у фрагменті міського центру [9];
б – загальний вигляд (схематичне зображення): *1* – головний вхід «Піраміда»,
2 – вхід через Лев'ячі ворота; *3* – вхід через галерею «Каррузель»; *4* – вхід через сад Тюїльрі;
5 – Пасаж Рішельє. [9]

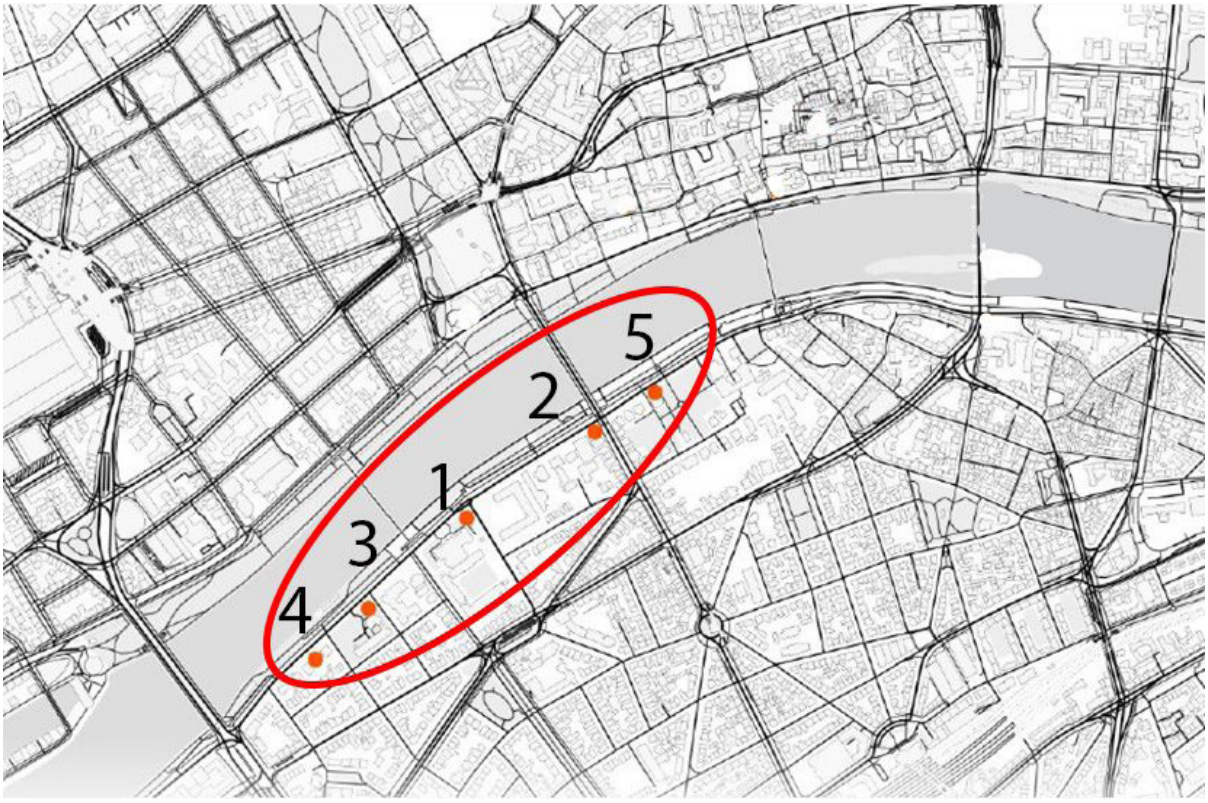


Іл. 4. Музей мистецтва Метрополітен (арх. Колвер Во, Рей Маулд). *1870.*
Локація у структурі центральної частини Нью-Йорка. [10]

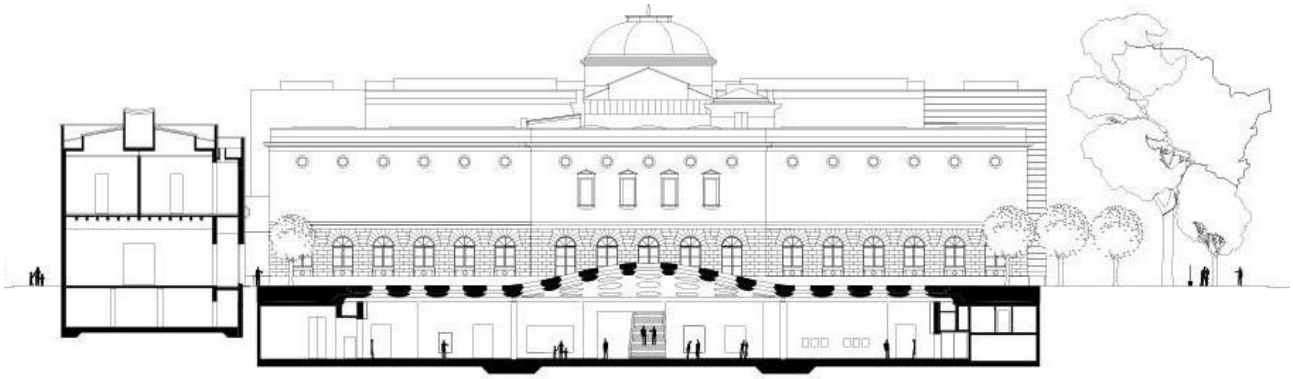
створенню унікального комплексу музеїв різних видів мистецтв, серед яких домінує Національний художній музей Штеделя, створений у 1815 р. на основі подарованої місту приватної колекції художніх раритетів видатного мецената, банкіра й бізнесмена Йогана Фрідріха Штеделя – творів давніх майстрів: Ботічеллі, Ієроніма Босха, Рембрандта та Ван Ейка. У 1878 р. музей Штеделя перейшов зі старого замку до спеціально створеної елегантної споруди на набережній Майну і став найпопулярнішим із національних художніх музеїв Німеччини та Європи, який протягом року відвідує близько півмільярда осіб (іл. 5).

Із залученням пристосованих інтер'єрів довколишніх історичних споруд у процесі реконструкції та розширення Музейна набережна у Франкфурті перетворилася на мультифункційний культурний комплекс загальнонаціонального значення: лише площа постійної експозиції зросла до 3000 м². Під внутрішнім двориком Штеделя влаштована ефектна художня галерея (іл. 6). Її округлі вікна-ілюмінатори розташовані на куполоподібному покритті, котре із зовнішнього боку підіймається лагідним пагорбом над озелененою поверхнею дворика, створюючи оригінальний парк із вікнами на траві, що став візитною карткою реновaційно перетвореного загальнонаціонального художнього музейного комплексу.

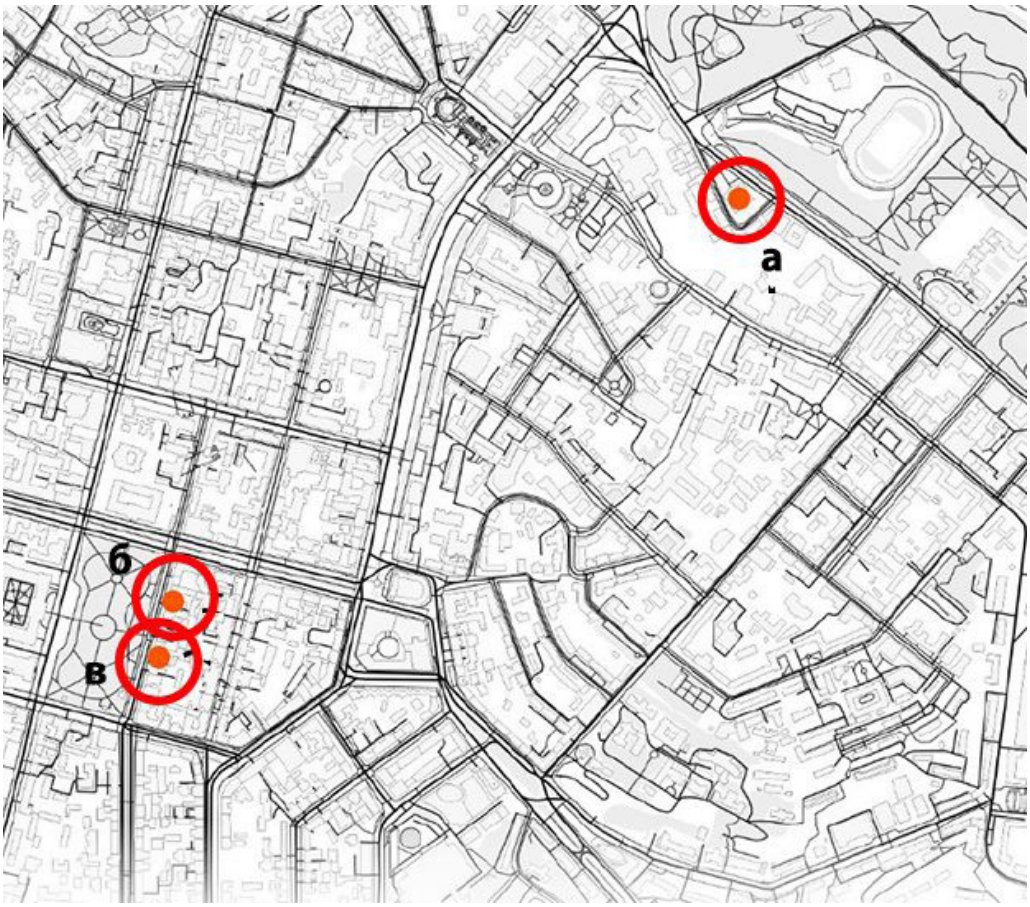
Варіантом *дисперсної* локалізації історичних музейних споруд національного значення у структурі історичного центру міста наприкінці XIX – початку XX ст. можна вважати і створення в цей період експозиційної потужності історичної споруди Національного художнього музею України двох музейних скарбниць національного значення – Музею західного художнього мистецтва у палаці родини меценатів Ханенків та Національної художньої галереї українського мистецтва, призначеної головним чином для тимчасових виставок творів відомих вітчизняних митців (іл. 7). Однак значна територіальна віддаленість від Національного художнього музею суттєво ускладнює гармонійність функціонування музейної тріади й потребує пошуків логічної та естетичної реновації історичного музейного комплексу на кшталт запропонованого автором цього дослідження реновaційного



Іл. 5. Схема локації музеїв на Музейній набережній у структурі центральної частини Франкфурта-на-Майні: *1* – Музей Штеделя (StdelMuseum); *2* – Музей німецького кіно (DeutschesFilmmuseum); *3* – Музей скульптури (Liebieghaus); *4* – Музей Гірша (MuseumGiersch); *5* – Музей комунікацій (MuseumfьrKommunikation). [12]



Іл. 6. Музей Штеделя (StddelMuseum). Схематичний розріз (арх. ТільШнайдер (T. Schneider), МіхаельШумахер (M. Schumacher), реновація). *2007.* [13]



Іл. 7. Схема локацій у структурі Києва: *а* – Національний художній музей України (НХМУ); *б* – Київська картинна галерея; *в* – Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. [16]

прийому, що ґрунтується на використанні підземного простору, значного перепаду рельєфу до 12 м та частини довколишніх будинків, що не мають історико-архітектурної цінності.

Висновки. Художні музеї національного значення переважно створювалися в центральних частинах міст, незважаючи на щільність забудови й ускладненість перспектив реновації.

Фактично до XXI ст. подібна тенденція дислокації художніх музеїв у центрах історичних визначних міст залишалася незмінною, спонукаючи до неординарних інноваційних рішень у модернізації музейної тріади: архітектурної виразності, музейної сценарності, забезпечення оптимального дозвілля пізнавального типу для відвідувачів.

Вагомого значення набувають чинники містобудівної реновації музейних споруд та комплексів в умовах історичних центрів міст із трансформацією у провідні соціокультурні комплекси, серед яких особливо вирізняється перепланування, пристосування й поліфункційне використання приміщень, поєднання ділянок музейних споруд з озелененими територіями, які дають змогу вхідну частину музею перетворювати на рекреаційні зони, інтродукції до художнього мистецтва в експозиційній частині музеїв.

Отже, здійснюється оновлення форми – реновація, яка зберігає традиційний екстер'єр і водночас включає сучасні елементи, об'єднує розвинені музейні функції в унікальній історичній будівлі і надає можливість більш компактного і зручного огляду мистецьких колекцій різного мистецького спрямування, без розпорошення музейних будівель, зокрема Музею сучасного мистецтва, який розташований у новій будівлі далеко від центру музейного комплексу, що є національною пам'яткою культурного значення.

Список використаних джерел

1. Дьомін М. М., Олійник О. П. Аналіз мережі громадських просторів Києва на основі конфігураційних моделей. *Містобудування та територіальне планування :* збірник наукових праць. 2022. Київ, Вип. 79. С. 148–163. URL: http://mtp.knuba.edu.ua/article/view/256252/253358 (дата звернення: 26.07.2023).
2. Войко Н. Ю. Типологія міських відкритих громадських просторів. *Містобудування та територіальне планування :* науково-технічний збірник / відп. ред. М. М. Осетрін ; Київ. нац. ун-т буд-ва і архітектури. Київ : КНУБА, 2019. Вип. 69. С. 33–44. URL: https://repositary.knuba.edu.ua/items/e3f4e9ac-bee4-4933-b9d5-1ef83a747985 (дата звернення: 26.07.2023).
3. Олійник О. П. Особливості просторового та синтаксичного аналізу музейно-культурних комплексів. *Містобудування та територіальне планування :* науково-технічний збірник. Київ, 2021. Вип. 81. С. 274–286. URL: http://mtp.knuba.edu.ua/article/view/265651/261711 (дата звернення: 26.07.2023).
4. Національна галерея мистецтва у Вашингтоні. *Карти Google*. URL: https://www.google.com/map (дата звернення: 20.07.2023).
5. Скорик Л. П. Шляхи архітектонічної ревалоризації архітектурної субстанції в історичному середовищі міста. *Українська академія мистецтва :* збірник наукових праць. Київ, 2021. Вип. 30. С. 21–28. URL: https://naoma-science.kiev.ua/index.php/journal/article/view/80 (дата звернення: 26.07.2023).
6. Міжнародна хартія з охорони й реставрації нерухомих пам'яток і визначних місць (Венеціанська хартія) / Верховна Рада України. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_757#Text (дата звернення: 26.07.2023).
7. Prior N. Having Ones Tate and Eating it : Transformation of the Museum in Hypermodern Era. *Art and its publics: Museum Studies at the Millenium*. Coomwall UK, 2003. P. 51–76. URL: https://www.researchgate.net/publication/229703841_Having_One's_Tate_and_Eating_It_Transformations_of_the_Museum_in_a_Hypermodern_Era (дата звернення: 26.07.2023).
8. Британський музей. *Карти Google*. URL: https://www.google.com/map.
9. Великий двір : [зображення]. *ArchDaily*. URL: https://www.archdaily.com/975099/the-architecture-of-museums-the-evolution-of-curatorial-spaces?ad_campaign=normal-tag (дата звернення: 20.07.2023).
10. Лувр. *Карти Google*. URL: https://www.google.com/map (дата звернення: 20.07.2023).
11. Загальний вигляд (схематичне зображення Лувру). *Voyages Photos Manu*. URL: http://www.voyagesphotosmanu.com/Complet/images/rez_chaussee_louvre.jpg (дата звернення: 20.07.2023).
12. Музей мистецтва Метрополітен в Нью-Йорку. *Карти Google*. URL: https://www.google.com/map (дата звернення: 20.07.2023).
13. Прибєга Л. В. Історичне середовище міста: сутність і засади охорони. *Українська академія мистецтва :* збірник наукових праць. Київ, 2021. Вип. 30. С. 14–20. URL: https://naoma-science.kiev.ua/index.php/journal/article/view/79 (дата звернення: 26.07.2023).
14. Музейна набережна у Франкфурті на Майні. *Карти Google*. URL: https://www.google.com/map (дата звернення: 20.07.2023).
15. Stdel Museum. *ArchDaily*. URL: https://www.archdaily.com/266833/stodel-museum-schneider-schumacher (дата звернення: 20.07.2023).
16. Локації: НХМУ (Національний художній музей України), Київська картинна галерея, Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. *Карти Google*. URL: https://www.google.com/map (дата звернення: 20.07.2023).

References

1. Dyomin, M.M., & Oliinyk, O.P. (2022). Analiz merezhi hromadskykh prostoriv Kyieva na osnovi konfihuratsiinykh modelei [Analysis of the network of public spaces of Kyiv based on configuration models]. *Mistobuduvannia ta terytorialne planuvannia : zb. nauk. pr. [Urban planning and territorial planning].* Kyiv, 79, 148–163. URL: http://mtp.knuba.edu.ua/article/view/256252/253358 (date of access: 26.07.2023) [in Ukrainian].
2. Voyko, N. Yu. (2019). Typolohiia miskykh vidkrytykh hromadskykh prostoriv [Typology of urban open public spaces]. *Mistobuduvannia ta terytorialne planuvannia : nauk.-tekhn.* zb. *[Urban planning and territorial planning],* Kyiv National University of Construction and Architecture ; resp. ed. M. M. Ossetrin. Kyiv, 69, 33–44. URL: https://repositary.knuba.edu.ua/items/e3f4e9ac-bee4-4933-b9d5-1ef83a747985 (date of access: 26.07.2023) [in Ukrainian].
3. Oliinyk, O.P. (2021). Osoblyvosti prostorovoho ta syntaksychnoho analizu muzeino-kulturnykh kompleksiv [Peculiarities of spatial and syntactic analysis of museum and cultural complexes]. *Mistobuduvannia ta terytorialne planuvannia : nauk.-tekhn. zb. [Urban planning and territorial planning].* Kyiv, 81, 274–286. URL: http://mtp.knuba.edu.ua/article/view/265651/261711 (date of access: 26.07.2023) [in Ukrainian].
4. Natsionalna halereia mystetstva u Vashynhtoni [National Gallery of Art]. *Google Maps.* URL: https://www.google.com/map (date of access: 20.07.2023) [in Ukrainian].
5. Skoryk, L.P. (2021). Shliakhy arkhitektonichnoi revaloryzatsii arkhitekturnoi substantsii v istorychnomu seredovyshchi mista [Ways of architectural revaluation of architectural substance in the historical environment of the city]. *Zbirny knaukovykh prats "Ukrainsk aakademiia mystetstva" [Ukrainian Academy of Arts].* Kyiv, 30, 21–28. URL: https://naoma-science.kiev.ua/index.php/journal/article/view/80 (date of access: 26.07.2023) [in Ukrainian].
6. Mizhnarodna khartiia z okhorony y restavratsii nerukhomykh pamiatok i vyznachnykh mists (Venetsianska khartiia) [International Charter for the Protection and Restoration of Immovable Monuments and Places of Interest (Venice Charter)]. *Verkhovna Rada Ukrainy.* URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_757#Text (date of access: 26.07.2023) [in Ukrainian].
7. Prior, N. (2003). Having Ones Tate and Eating it : Transformation of the Museum in Hypermodern Era. *Art and its publics: Museum Studies at the Millenium.* (51–76). Coomwall UK. URL: https://www.researchgate.net/publication/229703841_Having_One's_Tate_and_Eating_It_Transformations_of_the_Museum_in_a_Hypermodern_Era (date of access: 26.07.2023) [in English].
8. Brytanskyi muzei [The British Museum]. *Google Maps.* URL: https://www.google.com/map [in Ukrainian].
9. Velykyidvir [Great Yard] : [zobrazhennia]. *ArchDaily.* URL: https://www.archdaily.com/975099/the-architecture-of-museums-the-evolution-of-curatorial-spaces?ad_campaign=normal-tag (date of access: 20.07.2023) [in Ukrainian].
10. Luvr [The Louvre]. *Google Maps.* URL: https://www.google.com/map (date of access: 20.07.2023) [in Ukrainian].
11. Zahalnyi vyhliad (skhematychne zobrazhennia Luvra) [General view (schematic image)]. *Voyages Photos Manu.* URL: http://www.voyagesphotosmanu.com/Complet/images/rez_chaussee_louvre.jpg (date of access: 20.07.2023) [in Ukrainian].
12. Muzei mystetstva Metropoliten v Niu-Yorku [The Metropolitan Museum of Art]. *Google Maps.* URL: https://www.google.com/map (date of access: 20.07.2023) [in Ukrainian].
13. Prybieha, L.V. (2021). Istorychne seredovyshche mista: sutnist i zasady okhorony [The historical environment of the city: the essence and principles of protection]. *Zbirnyk naukovykh prats "Ukrainska akademiia mystetstva" [Ukrainian Academy of Arts].* Kyiv, 30, 14–20. URL: https://naoma-science.kiev.ua/index.php/journal/article/view/79 (date of access: 26.07.2023) [in Ukrainian].
14. Muzeina naberezhna u Frankfurti na Maini [Museumsufer]. *Google Maps.* URL: https://www.google.com/map (date of access: 20.07.2023) [in Ukrainian].
15. Stдdel Museum. *ArchDaily.* URL: https://www.archdaily.com/266833/stodel-museum-schneider-schumacher (date of access: 20.07.2023) [in Germany].
16. Lokatsii: NKhMU (Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy), Kyivska kartynna halereia, Natsionalnyi muzei mystetstv imeni Bohdana ta Varvary Khanenkiv [Location of NAMU (National Art Museum of Ukraine), Kyiv National Art Gallery, Khanenko Museum]. *Google Maps.* URL: https://www.google.com/map (date of access: 20.07.2023).

Подано до редакції 27.07.2023



№ 34 (2023) С. 24–30
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 728.1(438+492)-049.32"1945/..."
ORCID ID: 0009-0002-7417-1884
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-3

Євгенія Демешкант
аспірантка кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
Yevheniia.Demeshkant@naoma.edu.ua
***Науковий керівник – Л. Прибєга,** кандидат архітектури, професор*

ДОСВІД ВІДНОВЛЕННЯ ЗРУЙНОВАНОГО ЖИТЛА В ІСТОРИЧНИХ ЄВРОПЕЙСЬКИХ МІСТАХ ПІСЛЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

***Анотація. Мета статті** – проаналізувати досвід відновлення зруйнованого житла в історичних європейських містах після Другої світової війни. **Методи дослідження.** Під час дослідження досвіду відновлення зруйнованого житла застосовано системний метод, а також аналіз, синтез та узагальнення наявних бібліографічних джерел. **Результати.** Міські ансамблі та квартали як результат діяльності не лише архітекторів найповніше виражають пам'ять поколінь – соціальний, культурний та технічний образ своєї епохи. Варто зазначити, що скрутні умови післявоєнного відновлення Польщі не найкраще вплинули на композиційний образ міських кварталів – пріоритетним було досягнення максимально високих експлуатаційних показників, тобто економічної доцільності, яка підкріплювалась технічними можливостями типового будівництва, а не архітектурно-просторовими вимогами. У результаті дослідження досвіду відновлення міст Нідерландів доходимо висновку, що тривала відсутність діалогу між традиційним і новаторським підходами – між ідеями відновлення, збереження історичного та докорінної зміни зовнішнього образу – є суттєвим недоліком. Однак приклади відновлення як Польщі, так і Нідерландів засвідчують, що успішними проєкти просторового розвитку міст були тоді, коли, окрім аналізу доречних композиційних можливостей відбудови, вони враховували майбутнє господарське значення певного кварталу. **Висновки.** У статті наведено результати аналізу досвіду післявоєнного відновлення зруйнованого житла в історичних містах Польщі та Нідерландів. Під час теоретичного дослідження було проаналізовано й узагальнено процеси відбудови європейських країн, а також порівняно обидва досвіди. Так, було сформульовано основні фактори, що впливають на процес відновлення зруйнованих історичних кварталів. Виокремлено основні шляхи відбудови історично цінних утворень. Йдеться про відновлення, нове будівництво та їхнє поєднання – гармонійний синтез двох попередніх напрямів. У процесі дослідження також було виділено методи відновлення зруйнованих кварталів, які сформулювали польські дослідники, практично ототожнюючи поняття санації та реновації, але чітко відокремлюючи їх від понять реставрації та реконструкції за ознакою кількості одночасно відновлюваних об'єктів. Результати статті можуть стати основою для подальших досліджень у галузі відновлення зруйнованих житлових утворень, допомогти у визначенні сучасних принципів відбудови українських міст.*
***Ключові слова:** відновлення, реновація, санація, житлові квартали, руйнування.*

Yevheniia Demeshkant
PhD student at the Department of Theory, History of Architecture and Synthesis of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
Yevheniia.Demeshkant@naoma.edu.ua
***Academic supervisor – L. Prybieha,** Candidate of Architecture, Professor*

EXPERIENCE OF RECOVERY OF DAMAGED HOUSING IN HISTORIC EUROPEAN CITIES AFTER THE SECOND WORLD WAR

***Abstract. The purpose of this article** is to analyze the experience of recovery of damaged housing in historical European cities after the Second World War. **Methods.** During the studying the experience of recovery of destroyed housing, we applied the systematic method, as well as the analysis, synthesis and generalization of data from bibliographic sources. **Results.** Urban ensembles and areas as the result of not only architects' activity, they most fully express the memory of generations – the social, cultural and technical image of their era. It is worth mentioning that the difficult conditions of the post-war recovery of Poland had a negative effect on the composite images of city areas – the priority was to achieve the highest performance indicators that is economic feasibility, which was supported by the technical possibilities of standard construction, and not by architectural and spatial requirements. As a result of the study of the experience of the cities recovery of the Netherlands we come to a conclusion: a significant drawback is in the long-term lack of dialogue between traditional and innovative approaches, e.g. between the ideas of restoration, preservation of history and fundamental change of the external image. However, examples of recovery in Poland and the Netherlands testify that projects of spatial cities development were successful when they involved analyzing both the appropriate compositional possibilities of recovery and the future economic value of a given area. **Conclusions.** The article presents the results of the experience research of the post-war recovery housing, damaged in the historic cities of Poland and the Netherlands. During the theoretical research, the reconstruction processes of European countries were analyzed and summarized, and both experiences were compared. As a result, the main factors affecting the recovery of damaged historical areas were formulated. The main ways of recovery of historically valuable formations are highlighted. It is about – recovery, new construction and their combination – a harmonious synthesis of the two previous directions. In the process of study, the methods of destroyed area recovery were also identified, which were formulated by Polish researchers practically equating the concepts of rehabilitation and renovation, but clearly separating them from the concepts of restoration and reconstruction based on the number of simultaneously restored objects. An obvious advantage in cities recovering is the use of a comprehensive recovery approach, which in addition to the analysis of the relevant compositional possibilities of reconstruction will take into account the future economic value of this area. The article results can become the basis for a further recovery research of housing units which were destroyed, help in defining modern rebuilding principles for Ukrainian cities.*
***Key words:** recovery, reconstruction, renovation, rehabilitation, residential quarters, damage.*

Постановка проблеми. Зважаючи на українське сьогодення – війну РФ проти нашої держави, вважаємо за потрібне акцентувати увагу на руйнації забудови в містах, що спонукає вже зараз готувати теоретичне підґрунтя для процесу відбудови цілих житлових кварталів, щоб якомога швидше повернути до них звичне життя. Прагнучи відновлення зруйнованих житлових утворень відповідно до сучасних технічних та безпекових тенденцій, принципів сталого розвитку міста, важливо звернутися до досвіду відновлення міського середовища, яке було зруйноване внаслідок воєнної агресії в минулому. Розпочати маємо з вивчення досвіду відбудови після Другої світової війни у містах Польщі та Нідерландів.

Об'єкт дослідження – зруйновані житлові утворення в історичних європейських містах.

Предмет дослідження – досвід післявоєнного відновлення зруйнованого житла в історичних європейських містах.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Звертаючись до досвіду відновлення історичних міст, варто проаналізувати монографії Б. Римашевського [1] та В. Борусевича [2], які увійшли до книги «Архітектурно-історичне середовище». Авторами сформульовано основні принципи, прийоми та методи післявоєнної відбудови цілих кварталів польських міст; наведено огляд основних шляхів відновлення, теоретичне обґрунтування історичного середовища та специфіку взаємодії з ним у процесі відбудови. У 1946 р. польськими архітекторами було сформульовано ідею повернення старим будівлям і навіть ансамблям вигляду, максимально близького до початкового. Незважаючи на значні воєнні

руйнування, в історичних кварталах майже усіх міст збереглися фрагменти старої архітектури. Відновлення будівель у їхніх історичних формах полягало в проведенні відповідних інженерних заходів, спрямованих на покращення житлових умов, але не на викривлення історичного характеру. Так, В. Борусевич підкреслює, що рішенню з відновлення передував аналіз цінності відповідного кварталу. У старих міських центрах тісно взаємопов'язані давнина та функціональність. Польські програми відновлення розроблялися з урахуванням можливості пристосування як окремих будівель, так і всієї просторової системи до нових функцій – передбачалося влаштування сучасного комфортного житла, відповідно до тогочасних вимог змінювалося внутрішнє планування. Відмова від відновлення історичних ансамблів у старих формах залежала від приватного фінансування, що спрямовувало відновлення на досягнення максимально високих експлуатаційних показників. Кожна сучасна будівля завжди порушуватиме старий характер забудови. Остаточна оцінка сучасної архітектури залежатиме від того, наскільки вона співвідноситься з уже існуючими та загальноприйнятими цінностями. Врахування особливостей пейзажу та відповідна гармонія з історичним будівлями мають вирішальне значення для такої оцінки [1].

Нідерландські дослідники К. Босма (Koos Bosma), К. Вагенаар (Cor Wagenaar) у книзі «Тихий прорив. Історія архітектури та містобудування під час окупації та реконструкції Нідерландів» [3] детально описують процеси післявоєнного відновлення нідерландських історичних міст, висвітлюють причини необхідності органічного поєднання історичної забудови з новою архітектурою. У дискусії про повоєнне майбутнє голландських міст було два важливі питання: збереження історичного характеру традиційного голландського міста та необхідність забезпечити його функціональний розвиток. Для визначення предмета реконструкції для кожного окремого міста чи історичного кварталу потрібно, з одного боку, зафіксувати ключові елементи, що вимагають відновлення (планувальна структура, вціліла архітектура), а з іншого – зрозуміти характер місця, його виняткову функцію. Однак на практиці в перші десятиліття відновлення ці дві тези зумовили дві окремі моделі відбудови зруйнованих міст Нідерландів. Водночас архітектори скористалися шансом уточнити ключові характеристики культурної спадщини, ідентифікувати важливий історичний досвід. Лише наприкінці 1960-х було досягнуто компромісного рішення щодо відновлення – нова житлова забудова враховувала контекст історичного оточення, логіку кварталів і характер їхніх функції [4].

Цікавою та емоційною є стаття Л. Вудса «Війна та архітектура: три принципи» [5], де автор дослідив досвід відбудови зруйнованих під час війни міст та виділив основні принципи відбудови, які застосовував, розробляючи концептуальні проєкти для відновлення кварталів Сараєва. Його робота не пропонує реконструкцію окремих будівель, а спрямована на формування керівних принципів відбудови. Концептуальні вирішення будівель у його проєктах – демонстрація того, як ці принципи можуть працювати в окремих випадках, а не реальні пропозиції щодо будівництва. Водночас проєкти відновлення мають розробляти місцеві архітектори, які розуміють умови та оточення, що склалися [5].

Виклад основного матеріалу. Вивчаючи досвід післявоєнного відновлення польських міст [1], варто проаналізувати методику підходу архітекторів до процесу відновлення історичних кварталів. Проблеми післявоєнного відновлення міст розглядалися ще до закінчення бойових дій на території Польщі. Питання відновлення руїн міських кварталів стало супутнім до питання національного самоусвідомлення. Руйнування ворогом історично цінних міських кварталів призводило до повного знищення пам'яток, пов'язаних з боротьбою за національну незалежність. У надскладних воєнних умовах сильніше, аніж у мирний час, відчувалася прив'язаність до будь-яких символів польського побуту. Тому так важливо було відновити спадщину.

Процес забудови зруйнованих кварталів стимулював організацію нових робочих місць, що призвело до збільшення кількості населення та підвищеного попиту на житло. Для задоволення цих потреб використовували території, розміщені в центрі міст, які вже були інженерно освоєними. Збереження старої мережі вулиць часто зумовлювалося наявністю збережених підземних комунікацій. Загалом саме вони, а також кілька історичних будівель, які мали перспективу відновлення, були єдиним доказом історичного характеру кварталу (іл. 1). Водночас величезного значення набула проблема проєктування транспортної мережі, яка залежала від масштабів старовинного кварталу та його ролі щодо інших частин міста.



а *б*

Іл. 1. Ринкова площа Старого міста (Варшава):
а – під час Другої світової війни; *б* – після відновлення. [7]

У польській практиці відновлення міських комплексів часто висувалися аргументи на користь будівництва в історичних кварталах об'єктів у сучасному стилі. Йшлося про вщент зруйновані будівлі, для відновлення яких в історичному вигляді не вистачало документальних джерел. Нові будівлі утворювали нове середовище для фрагментів старої архітектури. Хоча найпоширенішою реставраторською вимогою було обмеження висоти нових споруд, на практиці виникали абсолютно нові просторові композиції.

Будівництво нових житлових будівель поряд із готичними соборами або будинками у стилі бароко змінило сприйняття масштабів та комбінацій об'єму, які не характерні для історичних ансамблів. Найчастіше у разі зміщення нових будівель від старої червоної лінії забудови виникали пропорції, що суттєво відрізнялися від співвідношень, які склалися раніше, і таким чином створювали нову атмосферу. Відбулося певне зміщення просторових акцентів – різко зменшилася роль історичних будівель, які раніше, домінуючи над оточенням, утворювали з ним єдину композицію. Однак незабудований простір – там, де раніше були будівлі, – порушував гармонію просторової системи так само, як будівництво нових будівель без урахування масштабів навколишнього середовища.

Тогочасна відбудова Польщі мала уніфікований характер. Стандартизація і типізація полегшують будівництво індустріальними методами, однак досить обмежують можливості архітектора. У процесі відновлення кварталів передбачалось використовувати їхні території для влаштування житла. Крім кількох будівель громадського призначення (кінотеатр або школа), переважну частину забудови становили житлові будівлі, на перших поверхах яких інколи розміщувались заклади торгівлі та обслуговування. Навіть під час проведення конкурсу проєктів з відбудови архітектори діяли у межах чинних норм та економічних мотивів, і результатом було лише краще чи гірше розміщені будівлі в новому масштабі, який у жодному разі не пов'язувався з фрагментами збереженої старої архітектури [1]. Типове будівництво стверджує нову архітектурну естетику. Формальна мова архітектури втілювала дух індустріалізації необробленими матеріалами, геометричними формами та відсутністю орнаментування. Такі містобудівні утворення – відображення суспільних процесів, згідно з якими забезпечення житлом усіх громадян є ключовим аспектом формування нового добробуту та нового способу життя [6].

На початку відбудови у Польщі було проголошено принцип або відновлення зруйнованої, або ж сучасної забудови історичного району. Однак на практиці завжди застосовували комбіновані рішення. Аналіз результатів відбудови привів Б. Римашевського до висновку, що краще виглядають історичні будівлі на тлі нової забудови, аніж нові споруди, оточені старовинними будівлями [1].

Схожого висновку дійшов хорватський науковець Л. Вудс (Lebbeus Woods), який досліджував засоби післявоєнного відновлення Сараєва. Він сформулював три основні принципи, які застосовують під час відновлення. Відновити втрачене до довоєнного стану – цей принцип виправдовує себе для відновлення символічних споруд історичного значення, які є ключовими для культурної пам'яті містян. Однак застосовувати такий принцип до звичайних будинків немає сенсу через його високу вартість. У такому випадку для житлових, інколи громадських споруд доцільно застосовувати принцип нового будівництва. Останній

принцип – створення нового із пошкодженого старого – передбачає максимальне використання того будівельного фонду, який можна врятувати, включаючи будівельні матеріали з демонтованих споруд, для будівництва відновлюваних кварталів [5].

Звертаючись до досвіду післявоєнного відновлення Нідерландів, варто зауважити, що проєкти відновлення зруйнованих міст почали розроблятися, коли країна ще перебувала під окупацією. Архітектори прийняли цей виклик, розцінюючи його як можливість уточнити основні характеристики культурної спадщини і якнайшвидше повернути звичне життя та забути трагічні події. Вони дійшли висновку, що, відбудовуючи цілі міста, необхідно в кожному окремому випадку визначати й архітектурні композиції, які потребують відновлення, і функції району, які склалися історично та є звичними. Тому відновлення цілих районів здійснювалося найчастіше за індивідуальними проєктами. Йшлося про вирішення або відтворення візуального образу міста або ж відновлення його економічного та культурного значення. Такі моделі окремо застосовувалися у практиці відновлення зруйнованих міст у Нідерландах.

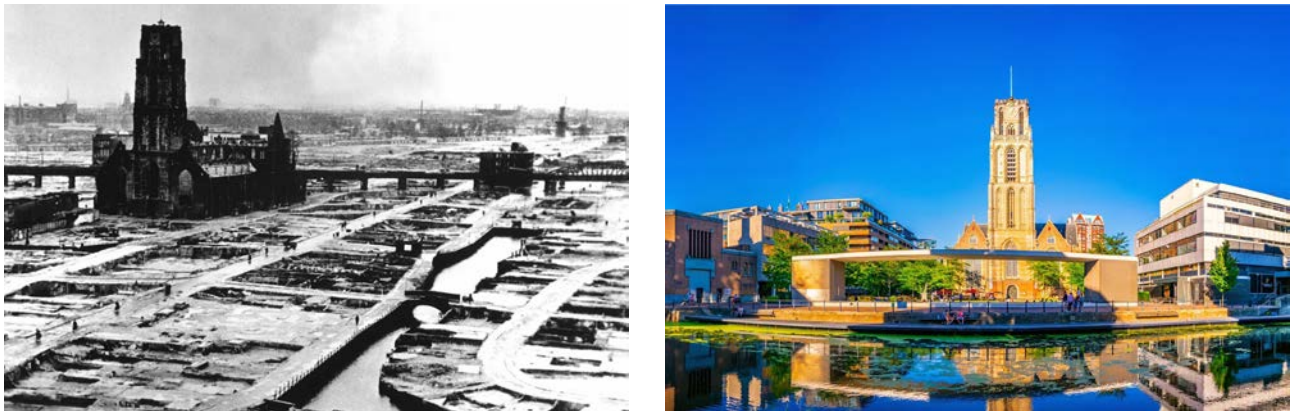
За принципом збереження традиційного характеру було відновлено історичний центр нідерландського міста Мідельбург (Middelburg) разом з його унікальною атмосферою в оточенні історичного ландшафту. Були відновлені основні просторові елементи центрального району – історичні будівлі, ринкова площа, парки, громадські заклади. Водночас вдалося покращити сприйняття архітектурно-просторової композиції центральної частини міста завдяки відмові від відновлення значної кількості будівель. Для цього також було змінено історичне розміщення головного проспекту, з якого став відкриватися мальовничий вигляд відновлених пам'яток. На межі з історичним центром було запроєктовано декілька житлових районів, де будівлі, які зазнали руйнувань, відновлювались відповідно до історичного вигляду – кожен будинок мав індивідуальний проєкт. Такий підхід до відновлення зазнав критики через неможливість його функціонального розвитку: плани розвитку міста не відповідали тогочасним індустріалізованим методам будівництва.

Принципово інший підхід нідерландські архітектори застосували під час відновлення міста Роттердам (Rotterdam) (іл. 2). Було розібрано всі зруйновані будівлі, споруди та демонтовано підземні комунікації й запроєктовано абсолютно нове місто, яке здатне вмістити втричі більше мешканців, аніж там проживало до війни. Роками рішення щодо відновлення міста змінювалось, коригувалося аж до повного знецінення історичного планування. Старий Роттердам не викликав у його мешканців ніякої ностальгії, тому сенсом його відновлення стало загальне оновлення, а символом – порт – гарант економічного розвитку міста. Центральна міська площа стала символом нового життя. Тут були втілені яскраві ідеї модернізму, які призвели до виникнення нових соціальних функцій, через інтеграцію міста у внутрішні простори багатофункціональних будівель. Величезну кількість магазинів було перенесено з центру до торгівельного кварталу, за яким виростали житлові райони. У цьому проєкті було застосовано розмірний модуль, використовуючи який запроєктували більшість архітектурно-просторових елементів [4].

Однак пов'язані зі стандартизацією проблеми байдужості до простору, відсутності з ним ментального зв'язку стали головними у процесі утворення життєздатного, успішного середовища житлових районів та формування їхньої ідентичності [6]. Сучасні квартали, які виникали під час відновлення Нідерландів, все менше задовольняли потреби містян, хоча ті щиро вітали відбудову відповідно до нових містобудівних принципів. Згодом все яскравіше виявлялися недоліки обраних просторових рішень. Часто житлові райони були ізольовані від центру, де розташовувались багатоповерхові офісні комплекси. Водночас зі зростаючим рівнем автомобілізації це створювало незатишну атмосферу. Наприкінці 1960-х років у Нідерландах вперше було застосовано принцип «делікатної» відбудови – споруджено нові житлові комплекси з урахуванням особливостей місцевого історичного контексту відповідно до навколишнього середовища. За основу було взято ритм та логіку кварталів, що склалися, а також розуміння характеру виконуваних функцій [4].

Важливо виокремити методи, які застосовувались архітекторами під час післявоєнної відбудови міст Польщі та Нідерландів, – санацію та реновацію, а також нове будівництво кварталів з досвіду Нідерландів.

Науковець Б. Римашевський визначає поняття «санація» та «реновація» як основні методи відновлення історичних кварталів. Поняття реставрації та консервації можна



а *б*

Іл. 2. Церква св. Лаврентія в історичному центрі (Роттердам):
а – під час Другої світової війни; *б* – після відновлення. [8]

визначити лише для окремих об'єктів. Так, поняття реконструкції, застосоване до кварталу, не відображає сутності усіх виконуваних робіт. Вдаліше його замінити на «відновлення», з яким можна пов'язати цілу низку інших заходів, зокрема з адаптації. Водночас такі перебудови районів називають санацією або реновацією. Ці терміни можна вважати тотожними, однак термін «санація», як давніший, застосовують щодо робіт зі зниження щільності квартальної забудови – покращення гігієнічних умов, підвищення пожежної безпеки та вдосконалення транспортної мережі, а програму реставраційної перебудови усього району, поліпшення експлуатаційних, архітектурних і композиційних умов слід називати реновацією [1].

На думку дослідника В. Борусевича, реновація передбачає сукупність заходів з реставрації, консервації, ремонту, перебудови тощо, які спрямовані на повернення історичної, художньої, експлуатаційної цінності та традиційного характеру будівлям разом з містобудівним ансамблем, природою та ландшафтом, для того аби вони слугували мешканцям відповідно до нових функцій та вимог [2].

Робота з відновлення міських кварталів виходить за межі реставраторських доктрин, оскільки історичне місто є живим організмом, який існує за власними законами. Міські ансамблі та квартали включають також об'єкти різного типу та призначення, які загалом становлять спадок різних професійних та соціальних прошарків.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. У результаті аналізу досвіду післявоєнного відновлення житла в історичних європейських містах виявлено основні шляхи відбудови кварталів – відновлення зруйнованих будівель, нове будівництво та їхнє поєднання. Окреслені шляхи відновлення можуть бути використані для подальших досліджень, під час визначення процедури комплексного відновлення кварталів українських міст.

Підсумовуючи, виокремимо основні фактори, які впливали на рішення з відновлення кварталів, – історичну цінність, архітектурно-просторову композицію, функціональне призначення, характер транспортної мережі, стандартизацію будівництва, техніко-економічні показники. Зазначені чинники, які історично склалися для забудови, мають бути проаналізовані та враховані перед початком розроблення проєктів відновлення кварталів українських міст. Важливо також підкреслити, що економічна доцільність не має призводити до байдужості простору, яка притаманна типовому будівництву, і вирішуватись за рахунок індивідуального проєктування.

Польські дослідники також визначають основні методи відновлення зруйнованих кварталів, практично ототожнюючи поняття санації та реновації, але чітко відокремлюючи їх від понять реставрації та реконструкції за ознакою кількості одночасно відновлюваних об'єктів. На їхню думку, вдалим для використання є поняття «відновлення», яке може містити цілу низку різних заходів та краще відображати сутність усіх робіт. Водночас поняття реставрації доцільно використовувати для процесів та робіт з відбудови історично цінної будівлі або ж комплексу. Розуміння цих методів дасть змогу окреслити межі та перелік завдань з відбудови, які необхідно виконати у кожному окремому випадку.

Список використаних джерел

1. Римашевський Б. Збереження старих міст Польщі : монографія. Варшава : Аркади, 1984.
2. Борусевич В. Реставрація пам'яток кам'яної архітектури : монографія. Варшава : Аркади, 1985.
3. Босма К., Вагенаар К. Тихий прорив. Історія архітектури та містобудування під час окупації та реконструкції Нідерландів. Роттердам : NAi, 1995. 536 с.
4. Омельченко О. Б. Містобудівні особливості реконструкції міст, що зруйновані внаслідок воєнних дій. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2016. Вип. 43. Ч. 2. С. 139–144.
5. War and architecture: Three principles. *Lebbeus Woods* URL: https://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/12/15/war-and-architecture-three-principles/ (дата звернення: 12.02.2023).
6. Мисак Н. Р. Значення архітектурної ідентичності для районів масової житлової забудови. *Вісник Національного університету Львівська політехніка. Архітектура*. 2015. Вип. 836. С. 45–52.
7. Місто з попелу. Як Варшаву вдалося відбудувати після війни. *РБК-Україна*. URL: https://www.rbc.ua/rus/travel/gorod-pepla-varshavu-udalos-otstroit-vtoroy-1657207615.html/ (дата звернення: 28.10.2023).
8. Нове серце Роттердама. Післявоєнна реконструкція зруйнованого міста. *Pragmatika*. URL: https://pragmatika.media/nove-serce-rotterdama-pisljavoienna-rekonstrukcija-zrujnovanogo-mista/ (дата звернення: 28.10.2023).

References

1. Rymashevskyi, B. (1984). Zberezhennia starykh mist Polshchi. [Preservation of the old cities of Poland]. Varshava: Arkady [in Ukrainian].
2. Borusevych, V. (1985). Restavratsiia pam'iatok kam'ianoi arkhitektury. [Restoration of monuments of stone architecture]. Varshava: Arkady [in Ukrainian].
3. Bosma, K., &Vahenaar, K. (1995). Tykhyi proryv. Istoriia arkhitektury ta mistobuduvannia pid chas okupatsii ta rekonstruktsii Niderlandiv [A silent breakthrough. History of architecture and urban planning during the occupation and reconstruction of the Netherlands]. Rotterdam: NAi [in Ukrainian].
4. Omelchenko, O. B. (2016) Mistobudivni osoblyvosti rekonstruktsii mist, shcho zruinovani vnaslidok voiennykh dii. [Urban planning features of the reconstruction of cities destroyed as a result of military operations]. Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia [Modern problems of architecture and urban planning], 43, 139–144 [in Ukrainian].
5. War and architecture: Three principles (2011, 15, 12). *Lebbeus Vuds*. URL: https://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/12/15/war-and-architecture-three-principles/ [in English].
6. Mysak, N. R. (2015). Znachennia arkhitekturnoi identychnosti dlia raioniv masovoi zhytlovoi zabudovy [The importance of architectural identity for areas of mass residential development]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu Lvivska politekhnika. Arkhitektura [Bulletin of the Lviv Polytechnic National University. Architecture],* 836, 45–52 [in Ukrainian].
7. Misto z popelu. Yak Varshavu vdalosia vidbuduvaty pislia viiny (2022, 11, 07). *RBK-Ukraina* [A city of ashes. How Warsaw managed to rebuild after the war : RBC-Ukraine] URL: https://www.rbc.ua/rus/travel/gorod-pepla-varshavu-udalos-otstroit-vtoroy-1657207615.html/ [in Ukrainian].
8. Nove sertse Rotterdama. Pisliavoienna rekonstruktsiia zruinovanoho mista [The new heart of Rotterdam. Post-war reconstruction of the destroyed city] (2022, 04, 05). *Pragmatika*. URL: https://pragmatika.media/nove-serce-rotterdama-pisljavoienna-rekonstrukcija-zrujnovanogo-mista/ / [in Ukrainian].

Подано до редакції 25.09.2023



№ 34 (2023) С. 31–39
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 711.52:728.1](477.411)"185/191"
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-4

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

Ірина Жежеріна
аспірантка 3 року навчання кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
iryna.zhezherina@naoma.edu.ua

Анастасія Гученко
магістерка 2 року навчання факультету архітектури
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
anastasia.huchenko@naoma.edu.ua

ІСТОРИЧНА ЖИТЛОВА ЗАБУДОВА СЕРЕДМІСТЯ КИЄВА: ПАМ'ЯТКООХОРОННИЙ АСПЕКТ

Анотація. Метою *статті є визначення типологічних й архітектурно-стилістичних особливостей історичної житлової забудови Києва другої половини XIX – початку XX ст., її значення у формуванні середовища вулиць київського середмістя й шляхів збереження пам'яткових об'єктів та використання житлового фонду міста в сучасних умовах.* ***Методика дослідження*** *базується на узагальненні наукових праць попередніх часів, зокрема пам'яткоохоронного спрямування, та результатів авторських натурних обстежень численних реліктових будівель житлового призначення у межах центрального історичного ареалу міста. За* ***результатами*** *дослідження встановлено, що саме формування розпланувальної мережі вулиць київського середмістя і їх активна забудова житловими будинками в зазначену добу забезпечили створення композиційно цілісного урбаністичного утворення, завдяки якому утримується історично успадкований просторовий каркас міського середовища.* ***Висновки.*** *Історична житлова забудова київського середмістя другої половини XIX – початку XX ст. позначена характерним для цієї доби стилістичним розмаїттям, вишуканою архітектурно-декоративною пластикою й створена талантом цілої плеяди відомих київських зодчих, як визначний пласт культурного надбання вона підлягає захисту від подальших руйнацій та охороні на державному рівні.*

Пам'яткова цінність об'єктів історичної житлової забудови визначається історико-культурною значущістю відповідних житлових будинків як творів мистецтва архітектури і як помешкань у минулому видатних постатей української культури, мистецтва, літератури й науки, пов'язаних з важливими історичними подіями у ствердженні української державності.

Завдяки історичній житловій забудові київського середмістя досягається композиційна цілісність містобудівного утворення центральної частини міста. У поєднанні з визначними творами архітектури, що набули статусу пам'яток національного і світового значення, виявляється його струк-

турна побудова, і в органічній єдності з характерним ландшафтом розкриваються особливості історичного середовища древнього Києва.
Архітектурна, містобудівна, історична та соціальна значущість житлової забудови XIX – початку XX ст. зумовлює необхідність її поглибленого вивчення, дослідження, проведення пам'яткоохоронних і реставраційних заходів з метою належного утримування і формування своєрідності історичного образу Києва.
Ключові слова: *архітектура, київське середмістя, історична житлова забудова, житлові будинки, прибуткові житлові будинки, особняки, історичне середовище, історично успадкований просторовий каркас, історичний ареал, зони охорони пам'яток, буферна зона, реставрація, модернізація, реновація, санація, функціональна адаптація.*

Leonid Prybiega
PhD in Architecture,
Professor at the Department of Theory and History of Architecture and Synthesis of Arts
National Academy of Fine Arts and Architecture
leonid.prybiega@naoma.edu.ua

Iryna Zhezherina
3rd year PhD Student at the Department of Theory and History of Architecture and Synthesis of Arts
National Academy of Fine Arts and Architecture
iryna.zhezherina@naoma.edu.ua

Anastasia Huchenko
2nd year Master's Student at the Faculty of Architecture
National Academy of Fine Arts and Architecture
anastasia.huchenko@naoma.edu.ua

HISTORIC RESIDENTIAL BUILDING IN THE CENTER OF KYIV: MONUMENT PROTECTION ASPECT

Abstract. The purpose *of this article is to determine the typological, architectural, and stylistic features of the historical residential buildings of Kyiv in the second half of the XIX – early XX centuries, their significance in shaping the street environment of the Kyiv city center, and ways to preserve monuments and use the city's housing stock in modern conditions.* ***The research methodology*** *is based on the generalization of previous scientific works, especially those related to monument protection, and the results of the author's field surveys of numerous relic residential buildings within the central historical area of the city.* ***The study has established*** *that it was the formation of the planning network of streets of the Kyiv city center and their active development with residential buildings in the specified period that ensured the creation of a compositionally integral urban formation, thanks to which the historically inherited spatial framework of the urban environment is maintained.* ***Conclusions.*** *The historical residential development of the Kyiv city center of the second half of the XIX – early XX centuries is marked by the stylistic diversity that is typical for this period, exquisite architectural and decorative plasticity and was created by the talent of a pleiad of famous Kyiv architects, and as an outstanding layer of cultural heritage is subject to protection at the state level from further destruction.*
The monument value of historic residential buildings is determined by the historical and cultural significance of the respective residential buildings as works of architectural art and as the former homes of prominent figures of Ukrainian culture, art, literature, and science associated with important historical events in the formation of Ukrainian statehood.
The historic residential buildings of Kyiv's city center contribute to the compositional integrity of the city center. Combined with the outstanding works of architecture that have acquired the status of national and world significance, its structural construction is discovered. In organic unity with the characteristic landscape, the peculiarities of the historical environment of ancient Kyiv are revealed.
The architectural, urban planning, historical, and social significance of the residential buildings of the nineteenth and early twentieth centuries point to the need for in-depth study, research, and monument protection and restoration measures to properly maintain and shape the originality of the historical image of Kyiv.
Key words: *Kyiv city center, historical residential buildings, residential buildings, profitable residential buildings, mansions, historical environment, historically inherited spatial frame, historical area, monument protection zones, buffer zone, restoration, modernization, renovation, rehabilitation, functional adaptation.*

Постановка проблеми. Київське середмістя, незважаючи на глибинне історичне коріння міста, почало формуватися в середині XIX ст. на основі поєднання трьох давніх осередків міста – Старокиївського, Подолу і Печерська. Композиційним стрижнем його стала видовжена вулиця Хрещатик із трьома площами: Бессарабською, Думською (тепер майдан Незалежності) та Європейською. З будівництвом комплексу університету та інституту шляхетних панянок, розпочатого у 1837 р. за проєктами архітектора В. Беретті, та знесенням оборонних валів й прокладанням численних нових вулиць, таких як Ярославів Вал, Прорізна, Інститутська, Бібіковський бульвар, Бульварно-Кудрявська, Малопідвальна, Золотоворітська, та інших складається розвинута мережа вулиць і майданів середмістя. Будівництво залізниці й зведення станційних будівель, зокрема вокзалу, стимулювали розвиток міського організму в південно-західному напрямку. Таким чином, на зламі XIX–XX ст. окреслились параметри середмістя Києва.

Бурхливий економічний розвиток Києва цього часу активізував зведення численних будівель громадського призначення. Але основним складником формування київського середмістя, його вулиць і майданів стала житлова забудова. Гостра потреба житла в чисельно зростаючому місті спонукала до зведення чотирьох-, семиповерхових багатоквартирних будинків, так званого прибуткового житла. Запроєктовані професійними архітекторами, прибуткові житлові будинки з репрезентативними фасадами, цільною забудовою зорганізували вулиці міста. Зберігаючи місцевий колорит, архітектура київського середмістя цієї доби не поступалася європейським столицям і великим містам.

Понад сто років поспіль вишукані прибуткові будинки, тепер уже історичні, у забудові київських вулиць виглядають здебільшого занедбаними, кинутими напризволяще, переважно зумисно, щоб, довівши до аварійного стану, знести й на їхньому місці звести висотки, не враховуючи історичне тло забудови середмістя.

Отже, на часі актуальним постає питання пізнання особливостей історичної житлової забудови київського середмістя, розкриття її значення у формуванні середовища української столиці й визначення шляхів охорони та використання пам'яткових будинків другої половини XIX – початку XX ст. в сучасних умовах.

Актуальність теми посилюється ще й європейським вектором інтеграції української держави й, відповідно, зобов'язанням суспільства щодо дотримання міжнародних норм збереження культурних надбань минувшини. Важливо зазначити, що на території київського середмістя знаходяться пам'ятки, внесені до Списку об'єктів світової культурної спадщини UNESCO – це ансамблі пам'яток Софії Київської й Києво-Печерської лаври, традиційне середовище буферних зон яких визначає передусім історична житлова забудова.

Тож **метою дослідження** є визначення типологічних й архітектурно-стилістичних особливостей історичної житлової забудови Києва другої половини XIX – початку XX ст., її значення у формуванні середовища вулиць київського середмістя й шляхів збереження та використання житлового фонду міста в сучасних умовах.

Об'єктом дослідження є особняки і прибуткові житлові будинки, що збереглися у середмісті Києва, а **предмет дослідження** – типологічні й архітектурно-стилістичні особливості особняків і прибуткових будинків, їхнє значення у формуванні середовища міського середмістя та засади охорони.

Виклад основного матеріалу. Торкаючись історіографії порушеної проблеми, апріорі слід зазначити, що загалом серед науковців тема історичного міського житла, зокрема й київського середмістя, широкої зацікавленості не набула насамперед тому, що в радянську добу архітектура особняків та прибуткових будинків вважалася буржуазною й, відповідно, малоцінною.

Наприкінці 1980-х років XX ст. та з набуттям незалежності зазначена тематика досліджень в українському архітектурознавстві дещо пожвавішала. Варто вказати на внесок у вивчення й дослідження київського житла на зламі XIX–XX ст. В. Ясієвича, В. Чепелика, В. Тимофієнка, З. Мойсеєнко, Д. Малакова, Т. Скібіцької, О. Сердюк, О. Друг, А. Пергаменщик та інших.

Поштовхом до досліджень і тотальної наукової інвентаризації історичної житлової забудови поряд з іншими пам'ятковими об'єктами стала підготовка матеріалів до Зводу пам'яток історії й міста Києва зокрема, розпочата на початку 1980-х років минулого сторіччя. За участю численного загону співробітників наукових установ і навчальних закладів Києва, зокрема й названих вище імен, активістів Українського товариства охорони пам'яток історії та культури були проведені натурні

обстеження міста для виявлення пам'яток минувшини. За результатами натурних обстежень було здійснено пошукову робота в архівах, підготовлено історичні довідки та відібрано ілюстративний матеріал. Багаторічна копітка робота науковців зрештою склала кілька томів Зводу пам'яток історії та культури міста Києва, де знаходимо й інформацію про численні пам'яткові об'єкти житлової архітектури досліджуваної доби [2].

Видання Зводу пам'яток історії та культури м. Києва дало змогу ввести до наукового обігу раніше маловідомі об'єкти культурної спадщини міста, взяти їх на облік як щойно виявлені й таким чином певною мірою забезпечити їх охорону до надання статусу пам'яток. Зібрані у Зводі відомості про пам'ятки надалі стали важливим матеріалом для складання історико-архітектурного опорного плану м. Києва й визначення на цій основі, з певними уточненнями, буферних зон пам'яток світової культурної спадщини Києва та меж історичних ареалів міста, що були виконані Науково-дослідним інститутом пам'яткоохоронних досліджень [3]. Зважаючи на значущість Зводу пам'яток історії та культури міста Києва для висвітлення інформації про пам'яткову житлову забудову київського середмістя, треба зазначити, що на відстані часу і в умовах нових соціально-політичних реалій, військової агресії рф і декомунізації та дерусифікації в українській державі постає питання про переоцінку історичної значущості окремих об'єктів житлової архітектури Києва, вміщених у Зводі.

Звід пам'яток історії та культури міста Києва, як видання довідкове, спрямований на опис окремих пам'яткових об'єктів і позбавлений аналітичних узагальнень, зокрема й щодо архітектури житлових будівель київського середмістя досліджуваної нами історичної доби. Для висвітлення цілісної картини житлового будівництва середмістя Києва другої половини XIX – початку XX ст. повернемося до напрацювань уже названих нами науковців.

Дослідженню архітектурно-типологічних і стилістичних тенденцій архітектури України на зламі XIX–XX ст. присвячена монографія В. Ясієвича, де автор торкається питань міського житлового будівництва, зокрема київського середмістя, аналізуючи кілька прибуткових будинків та особняків [11, с. 105–135].

У контексті стилістики архітектури українського модерну розглядав житлові будівлі Києва початку XX ст. відомий архітектурознавець В. Чепелик [10, с. 149–177].

У руслі загального розвитку архітектури другої половини XIX – початку XX ст. подана інформація про житлове будівництво досліджуваного нами періоду в авторських розділах В. Тимофієнка і З. Мойсеєнко «Історії української архітектури» [4, с. 332–335; 362–367].

Як самостійне явище в архітектурній творчості київське житло, зокрема особняки й прибуткові будинки другої половини XIX – початку XX ст., розглядає О. Сердюк [3]. Використовуючи матеріали численних авторських натурних обстежень історичної житлової забудови середмістя Києва, окрім архітектурно-типологічної характеристики пам'яткових будівель, авторка акцентує увагу на архітектурно-стилістичному вирішенні фасадів та організації інтер'єрів цих будівель. Але загалом досить незначна частина пам'яткового житла потрапила до поля зору науковиці.

У контексті нашого дослідження заслуговують на увагу й видання авторства Д. Малакова та О. Друг, в яких історичне житло – прибуткові будинки й особняки Києва кінця XIX – початку XX ст. – розглядається дещо в культурологічному аспекті [1; 5].

Отже, узагальнюючи результати зазначених наукових досліджень й окремих пошукових розвідок Т. Скібіцької, А. Пергаменщик та інших [6; 9], можемо зробити висновок, що у другій половині XIX – на початку XX ст. основними типами будівель у формуванні житлової забудови київського середмістя були переважно особняки і прибуткові будинки.

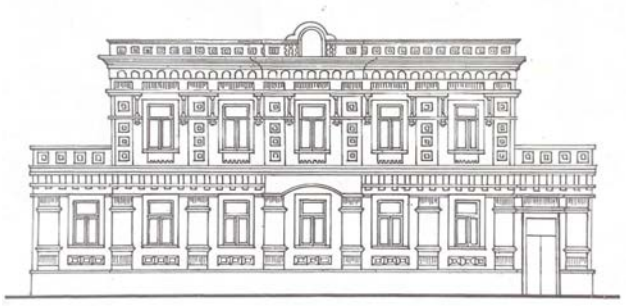
За даними О. Друг і Д. Малакова, у Києві збереглися понад 100 особняків, здебільшого у середмісті. Особняк як тип житлового будинку бере свій початок від садибного будинку й означає осібний, тобто такий, що розрахований на проживання однієї родини й окремо розміщений на земельній ділянці.

У міському середовищі розмір ділянок під забудову був обмежений, тому особняки споруджували зазвичай у декілька поверхів з виходом фасаду на червону лінію забудови вулиць; у такий спосіб підкреслювався статус власника. Висока вартість земельних ділянок у місті, значні витрати на зведення та утримання особняків засвідчують, що такі помешкання були доступні лише доволі заможним міщанам – підприємцям, лікарям, інженерам, архітекторам, митцям, науковцям професорського рівня або високопоставленим чиновникам. Репрезентативність родинного помешкання в системі міської забудови визначалася

не тільки фізичним обсягом будівлі, але й вишуканим архітектурно-пластичним трактуванням фасаду і значною мірою залежала від смаків власників. Стилістичні тенденції історизму, що базувалися на використанні й інтерпретації пластичних мотивів різних архітектурних стилів минулого – готики, ренесансу, бароко, класики, у другій половині XIX ст. набули поширення в архітектурній творчості багатьох київських зодчих. Але вже на початку XX ст. утверджується стилістика модерну. Відповідним стилістичним розмаїттям характеризується й вирішення інтер'єрів особняків. Для підвищення престижності помешкань і власників до проєктування й будівництва особняків запрошували знаних архітекторів, скульпторів, художників, як-от В. Ніколаєв, П. Спарро, А. Краусс, Г. Ледоховський та інші.

За розпланування ням і функціональним використанням приміщень в особняку, окрім житлової частини, поєднувались функції приватних контор, офісів, аптек, різного роду салонів, крамниць, що зазвичай розміщувались на першому поверсі з окремим вхідним приміщенням. На поверхах вище знаходились велика вітальня, кабінет власника, спальні кімнати, їдальня, кухня, санітарні вузли, а також відокремлено, із входом через так звані чорні сходи, приміщення для прислуги.

Серед досить відомих особняків Києва варто назвати колишнє помешкання Ф. Терещенка та Б. Ханенка на вулиці Терещенківській, відповідно 9-й та 15-й номери; особняк купця С. Лібермана (вул. Банкова, 2); особняк лікаря П. Качковського (вул. О. Гончара, 33); особняк на вул. Великій Житомирській, 28 та багато інших.



Іл. 1. Особняк. Київ, вул. Велика Житомирська, 28. (Арх. І. Ніколаєв). *1893.* [Рис. А. Гученко]

В умовах активного розвитку міста й зростання попиту на житло у другій половині XIX ст. поширеним типом забудови київського середмістя стає прибутковий будинок. На відміну від особняка, прибутковий будинок – це багатоквартирна житлова будівля у декілька поверхів. Найбільш поширеним був односекційний варіант прибуткового будинку, в якому на поверсі з двох боків до основних (парадних) сходів прилягали дві квартири з розвинутим розпланування м на 5–8 кімнат різного призначення, як-от: передпокій, вітальня, кабінет, спальні, їдальня, кухня, дитячі кімнати, санітарні вузли, комори тощо, а також помешкання служниці з окремими сходами і входом. Основні кімнати квартири були зорієнтовані вікнами на вулицю й розміщувались уздовж головного фасаду, інші виходили вікнами у двір. Прикладами таких помешкань є прибуткові односекційні будинки на вулиці Великій Житомирській, №№ 13 і 23; на вулиці Бульварно-Кудрявській, №№ 19 і 38; на вулиці Івана Франка, 17; кілька подібних пам'яткових будівель збереглися й на вулиці Ярославів Вал (будинки №№ 4, 14, 16) та на інших київських вулицях.



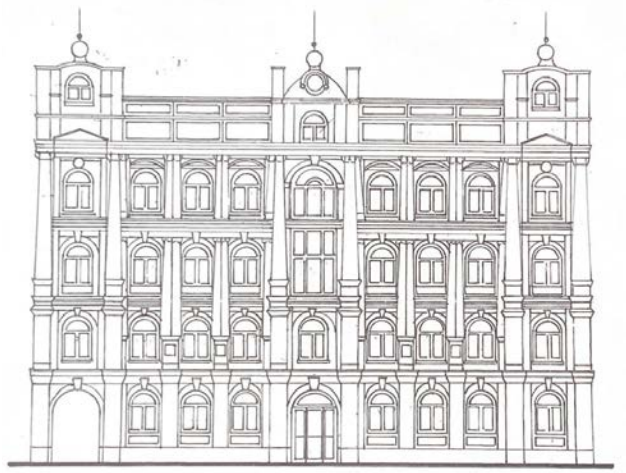
Іл. 2. Прибутковий будинок. Київ, вул. Велика Житомирська, 13. (Арх. М. Казанський). *1901.* [Рис. А. Гученко]



Іл. 3. Прибутковий будинок. Київ, вул. Бульварно-Кудрявська, 19. (Арх. М. Клуг). *1910.* [Рис. А. Гученко]



Іл. 4. Прибутковий будинок. Київ, вул. Івана Франка, 17. (Арх. В. Риков). *1915.* [Рис. А. Гученко]



Іл. 5. Прибутковий будинок. Київ, вул. Ярославів Вал, 16. (Арх. А. Краусс). *1898.* [Рис. А. Гученко]

Залежно від конфігурації ділянки забудови, місця в системі вулиці прибуткові односекційні будинки у плані мали прямокутну, П-подібну, або ж Г-подібну конфігурацію й висоту 3–7 поверхів, інколи з флігелями у дворах. З ущільненням забудови вулиць до існуючих секцій почали прибудовувати нові й відповідно утворилися дво- чи навіть багатосекційні прибуткові будинки. Зустрічалися також прибуткові будинки так званого особнякового типу – з розвинутим родинним помешканням на увесь поверх, скажімо такі, як відомі прибуткові будинки на вулиці Ярославів Вал, 1 та вулиці Банковій, 10 – будинок В. Городецького.

На першому поверсі прибуткових будинків у приміщеннях, що виходили на вулицю, розміщувалися крамниці, приватні контори, салони, аптеки, ресторани тощо.

В архітектурному вирішенні прибуткових будинків зазначеної доби, як і особняків, переважала стилістика історизму, що базувалася на використанні архітектурно-пластичних мотивів готики, ренесансу, бароко чи їхнього сплетіння. На початку XX ст. поряд з ретроспекцією в архітектурі набув поширення й модерн, інколи з використанням традицій української народної творчості. Щільна забудова вулиць київського середмістя житловими будинками обмежувала можливості їхнього пластичного вирішення всебічно, тому зусилля архітекторів зосереджувались на головному фасаді, орієнтованому на вулицю й формування її забудови.

Творцями київських прибуткових будинків, як і особняків, були відомі архітектори, зокрема П. Альошин, В. Безсмертний, Е. Брадтман, О. Беретті, О. Вербицький, В. Городецький, М. Горденін, М. Даміловський, Є. Єрмаков, Й. Зекцер, М. Клуг, А. Краусс, В. Кричевський, І. Ледоховський, А. Меленський, В. та І. Ніколаєви, В. Риков, П. Спарро, В. Сичугов, О. Шіле, М. Яскевич та багато інших. Тож навіть частково названі імена плеяди творчих особистостей київського архітектурного цеху на зламі XIX–XX ст. вказують на пам'яткову значущість тогочасної житлової забудови середмістя Києва як їхнього творчого доробку.

Оцінюючи історичну житлову забудову київського середмістя за пам'яткоохоронними критеріями, маємо зазначити, що у Зводі пам'яток історії та культури м. Києва житлові будинки поділяються на два види – пам'ятки архітектури і пам'ятки історії, або ж віднесені одночасно до одного й другого виду. А за категорією це переважно пам'ятки місцевого значення. Чималий за чисельністю список складають будівлі історичної житлової забудови, віднесені до так званих об'єктів культурної спадщини, щойно виявлених.

Не менш чисельною частиною історичного житла київського середмістя другої половини XIX – початку XX ст. є фонова забудова, тобто така, що не становить особливої історико-культурної цінності, окрім утилітарної, хоч і забезпечує структурну цілісність містобудівних утворень, зокрема вулиць і майданів.

Але, щоб всебічно оцінити історичну житлову забудову середмістя Києва в пам'яткоохоронному сенсі, маємо поглянути на неї через призму історичного середовища і його матеріального виміру – історично успадкованого просторового каркасу київського середмістя [7, с. 164–171].

Розпочате у другій половині XIX ст. формування розпланувальної мережі вулиць середмістя

Києва і їх активна забудова, зокрема, житловими будинками забезпечили створення композиційно цілісного містобудівного утворення, що досі визначає архітектурну своєрідність міста. Й натепер саме історична житлова забудова залишається тією основою, завдяки якій утримується історично успадкований просторовий каркас міського середовища, є тлом, на якому виявляються мистецькі риси визначних пам'яток минувшини, їхня домінантна роль у системі міста.

Просторовий історично успадкований каркас у поєднанні з неповторним природним ландшафтом Києва і є тією матеріальною основою, що утримує характерне традиційне середовище київського середмістя. Збереження історично успадкованого просторового устрою середмістя, а відповідно, й традиційного для міста середовища нині залишається надважливим завданням київської громади. Особливого захисту потребують території в межах буферних зон пам'яток світової культурної спадщини (Софії Київської й Києво-Печерської лаври), заповідника «Стародавній Київ» та загалом київського середмістя у межах центрального історичного ареалу [3, с. 232–234]. А це означає, що охорона історичної житлової забудови потребує особливої уваги – належного утримання, реставрації та інших пам'яткоохоронних заходів щодо як конкретних житлових будинків, так і квартальних утворень.

Будь-яким пам'яткоохоронним заходам мають передувати ґрунтовні дослідження об'єктів історичної житлової забудови на предмет уточнення їхньої історико-культурної цінності й містобудівної значущості, технічного стану тощо. Оптимальним треба вважати проведення досліджень проєктних робіт та виконання пам'яткоохоронних заходів комплексно в територіальних параметрах кварталу (одного чи кількох) або вулиць загалом, що дасть змогу вирішувати одночасно й низку питань, пов'язаних з регенерацією містобудівних утворень, зокрема створення сучасної системи громадського обслуговування, транспортних комунікацій, інших функцій первинної ланки надання послуг, а також належного облаштування відповідних територій. Поквартальне чи в межах вулиць комплексне проведення пам'яткоохоронних заходів на об'єктах історичної житлової забудови водночас дає змогу визначити території необхідної компенсаційної вбудови сучасних споруд у систему відповідних утворень, безумовно, з урахуванням історично успадкованого просторового каркасу відповідного утворення, не порушуючи його устрою.

Стосовно заходів збереження історичних житлових будинків треба зазначити, що з урахуванням історично-культурної значущості об'єктів можуть бути застосовані такі методи, як реставрація, реновація, модернізація, санація або ж їхнє поєднання.

Будинки, що віднесені за статусом до пам'яток архітектури чи історії як національного, так і місцевого значення, зокрема і щойно виявлені, належить реставрувати для забезпечення збереження архітектурного вигляду фасадів і цінних у мистецькому вимірі інтер'єрів.

Сучасні привнесення в структуру будівель історичної забудови, викликані необхідністю покращення санітарно-гігієнічних умов мешканців, влаштування сучасних вертикальних комунікацій, окремі перепланування, що не зачіпають конструктивний остов історичних споруд, зміцнення й заміна конструкцій можуть мати місце, але за умови, що вони не змінюють об'ємно-просторовий устрій пам'яткових об'єктів і їхнє архітектурно-пластичне вирішення. Загалом комплекс таких заходів визначатиметься як реновація або модернізація. Щодо об'єктів так званої фонової забудови, то тут прийнятні як реновація, так і модернізація чи комплексний ремонт. Основна вимога: в кінцевому результаті об'єкт історичної забудови за архітектурним вирішенням не має випадати з контексту історично успадкованого просторового каркаса відповідної вулиці чи іншого містобудівного утворення.

Функціональна адаптація, або пристосування історичних житлових будинків до сучасного утилітарного використання, їхня функціональна переорієнтація мають вирішуватися одночасно з проведенням пам'яткоохоронних заходів (реставрацією, реновацією чи модернізацією). Наявний досвід засвідчує, що, окрім первинної функції помешкання, історичні житлові будівлі успішно пристосовують під готелі, представницькі офісні установи, виставкові салони й музеї тощо. Важливо, щоб нова функція не спотворювала змістовий складник пам'яток, а до них забезпечувалась доступність.

Отже, ми окреслили тільки вузьке коло проблем, пов'язаних з охороною об'єктів історичної житлової забудови київського середмістя. Усвідомлюючи історико-культурну

й містобудівну значущість історичної житлової забудови другої половини XIX – початку XX ст. у формуванні своєрідності середовища центру Києва, маємо водночас пам'ятати, що це ще й житловий фонд міста, живий організм, що потребує проведення цілої низки інфраструктурних перетворень, необхідних для забезпечення життєдіяльності мешканців і, відповідно, розробки проєкту містобудівної регенерації в межах центрального історичного ареалу міста.

Висновки. Історична житлова забудова київського середмістя другої половини XIX – початку XX ст. позначена характерним для цієї доби стилістичним розмаїттям, вишуканою архітектурно-декоративною пластикою й створена талантом цілої плеяди відомих київських зодчих і, як визначний пласт культурного надбання, має бути захищена від подальших руйнацій та спотворень і підлягає охороні на державному рівні.

Пам'яткова цінність об'єктів історичної житлової забудови визначається не тільки історико-культурною значущістю відповідних житлових будинків як творів мистецтва архітектури, але й як помешкань у минулому видатних постатей української культури, мистецтва, літератури й науки, пов'язаних з важливими історичними подіями у ствердженні української державності.

Завдяки історичній житловій забудові київського середмістя, що постала переважно на зламі XIX–XX ст., досягається композиційна цілісність містобудівного утворення центральної частини міста. У поєднанні з визначними творами архітектури, що набули статусу пам'яток національного і світового значення, виявляється його структурна побудова, і в органічній єдності з характерним ландшафтом розкриваються особливості історичного середовища древнього Києва.

Окрім зазначених історико-культурних аспектів значущості історичної житлової забудови другої половини XIX – початку XX ст., слід звернути увагу й на її утилітарну цінність, на необхідність використання житлових будинків цієї доби за прямим призначенням у сучасних умовах як важливого складника історичного середовища київського середмістя.

Архітектурна, містобудівна, історична та соціальна значущість житлової забудови другої половини XIX – початку XX ст. зумовлюють необхідність її поглибленого вивчення, досліджень, проведення пам'яткоохоронних і реставраційних заходів з метою належного утримання й формування своєрідності історичного образу Києва як європейського міста.

Список використаних джерел

1. Друг О. М., Малаков Д. В. Особняки Києва. Київ : Вид-во «КИЙ», 2004. 824 с.
2. Звід пам'яток історії та культури України. Київ : енциклопедичне вид. Кн. 1. Ч. 1: А–Л / редкол. тому: відп. ред. П. Тронько та ін.; упоряд.: В. Горбик, М. Кіпоренко, Л. Федорова. Київ : Укр. енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1999. 584 с. : іл.
3. Звід пам'яток історії та культури України. Київ : енциклопедичне вид. Кн. 1, ч. 2: М–С / редкол. тому: відп. ред. П. Тронько та ін.; упоряд.: В. Горбик, М. Кіпоренко, Л. Федорова. Київ : Укр. енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2004. 585–1216 с. : іл.
4. Історико-містобудівні дослідження Києва / за ред. Вечерського В. В.; відп. за вип. Сердюк О. М. Київ : Фенікс, 2011. 454 с. : іл.
5. Історія української архітектури / Ю. С. Асєєв, В. В. Вечерський, О. М. Годованюк та ін.; за ред. В. І. Тимофієнка. Київ : Техніка, 2003. 472 с. : іл.
6. Малаков Д. Прибуткові будинки Києва. Київ: Вид-во «КИЙ», 2009. 384 с.
7. Пергаменщик А. Прибуткові будинки в планувальній структурі Києва на початку XX с. *Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр.* Київ, 2006. Вип. 13. С. 247–252.
8. Прибєга Л. В. Охорона та реставрація об'єктів архітектурно-містобудівної спадщини України: методологічний аспект : монографія. Київ : Мистецтво, 2009. 304 с. : іл.
9. Сердюк О. Київське житло другої пол. XIX – поч. XX ст. Львів : Центр Європи, 2010. 608 с. : іл.
10. Скібіцька Т. Прибутковий будинок як провідний архітектурний тип у забудові міст України кінця XIX – початку XX ст. *Теорія та історія архітектури.* Київ : НДІТІАМ, 1995. С. 105–117.
11. Чепелик В. В. Український архітектурний модерн / упоряд. З. В. Мойсеєнко-Чепелик. Київ : КНУБА, 2000. 378 с. : іл.
12. Ясиевич В. Е. Архитетура на рубеже XIX–XX веков. Киев : Будівельник, 1988. 184 с. : ил.

References

1. Druh, O. M., Malakov, D. V. (2004). *Osobniaky Kyyeva* [Mansions of Kyiv]. Kyiv: Vyd-vo «KYY» [in Ukrainian].
2. *Zvid pam'yatok istoriyi ta kul'tury Ukrayiny. Kyyiv: entsyklopedychne vydannia. Kn. 1. Ch. 1. A–L.* (1999) [Collection of historical and cultural monuments of Ukraine. Kyiv: encyclopedic edition. Book 1. Vol. 1. A–L]. Kyiv: Ukrainian encyclopedia named after M. P. Bazhan [in Ukrainian].

3. *Zvid pam'yatok istoriyi ta kul'tury Ukrayiny. Kyyiv: entsyklopedychne vydannia. Kn. 1. Ch. 2. A–L.* (2004) [Collection of historical and cultural monuments of Ukraine. Kyiv: encyclopedic edition. Book 1. Vol. 2. M–S]. Kyiv: Ukrainian encyclopedia named after M. P. Bazhan, 585–1216 [in Ukrainian].
4. *Istoryko-mistobudivni doslidzhennia Kyyeva* (2011) [Historical and urban planning studies of Kyiv]. Kyiv: Phoenix [in Ukrainian].
5. *Istoriya ukrayins'koyi arkhitektury* (2003) [History of Ukrainian architecture]. Kyiv: Tekhnika [in Ukrainian].
6. Malakov, D. (2009). *Prybutkovi budynky Kyyeva* [Profitable houses of Kyiv]. Kyiv: Vyd-vo «KYY» [in Ukrainian].
7. Perhamenshchyk, A. (2006). *Prybutkovi budynky v planuval'niy strukturi Kyyeva na pochatku XX st.* [Profitable houses in the planning structure of Kyiv at the beginning of the 20th century]. *In: Ukrayins'ka akademiya mystetstva: doslidnyts'ki ta naukovo-metodychni pratsi* [Ukrainian Academy of Arts: research and scientific-methodological works], 13, 247–252 [in Ukrainian].
8. Prybieha, L. V. (2009). *Okhorona ta restavratsiya ob'yektiv arkhitekturno-mistobudivnoyi spadshchyny Ukrayiny: metodolohichnyy aspekt: monohrafiya* [Protection and restoration of objects of architectural and urban planning heritage of Ukraine: methodological aspect: monograph]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
9. Serdyuk, O. (2010). *Kyivs'ke zhytlo drugoyi polovyny XIX – pochatku XX stolittya* [Apartments of Kyiv in the second part of XIX – beginning of XX century]. L'viv: Tsentr Yevropy [in Ukrainian].
10. Skibits'ka, T. (1995). *Prybutkovyy budynok yak providnyy arkhitekturnyy typ u zabudovi mist Ukrayiny kintsya XIX – pochatku XX st.* [Profitable building as a leading architectural type in the development of Ukrainian cities of the late XIX and early XX centuries]. In: *Teoriya ta istoriya arkhitektury* [Theory and history of architecture]. Kyiv: NDITIAM, 105–117 [in Ukrainian].
11. Chepelyk, V. V. (2000). *Ukrayins'kyy arkhitekturnyy modern* [Ukrainian architectural modern]. Kyiv: KNUBA [in Ukrainian].
12. Yasiyevich, V. Ye. (1988). *Arkhitektura na rubezhe XIX – XX vekov* [Architecture at the turn of the XIX–XX centuries]. Kiev: Budivel'nyk [in Russian].

Подано до редакції 10.04.2023



№ 34 (2023) С. 40–45
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 911.373:930.85(477.41)
ORCID ID: 0009-0009-1947-6109
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-5

Олексій Радзей
магістр архітектури та містобудування
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
radzeioleksa@gmail.com
***Науковий керівник – Л. Прибєга,** кандидат архітектури, професор*

ІСТОРИЧНІ СІЛЬСЬКІ ПОСЕЛЕННЯ КИЇВЩИНИ ТА ЇХНЯ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА ЗНАЧУЩІСТЬ

Анотація. *У статті розкриваємо поняття історичних сільських поселень з акцентом на селах Київщини як історичної області України. Проаналізовано їхні особливості розвитку, традиційну народну архітектуру та історико-культурну значущість у контексті нинішнього регіонального та загальнонаціонального розвитку. Упродовж минулого століття планувальна структура населених пунктів суттєво змінилася, а в результаті масштабних руйнувань через російсько-українську війну деякі поселення потребують істотної відбудови. З огляду на ці вкрай негативні чинники проаналізуємо значення історичних сільських поселень для сьогодення у контексті охорони загальнонаціональної культурної спадщини.* ***Метою статті*** *є визначення історико-культурної значущості історичних сільських поселень Київщини.* ***Методика дослідження*** *полягає в опрацюванні літературних джерел, порівнянні старовинних мап XIX століття із сучасною топографією, відвідинах музеїв народної архітектури (Пирогів та Переяслав-Хмельницький), історичних сільських поселень смт Ржищів та Баліко-Щучинка, пам'яток археології – городищ та оборонних земляних валів із супровідним веденням нотаток та замальовок.* ***За результатами*** *дослідження встановлено, що запорукою збереження села як документа історії є розробка окремого реєстру саме сільських історичних поселень. Останні можуть бути включені до нього на таких підставах, як: збережена або відновлена топоніміка, висвітлення зв'язку з важливими постатями чи історичними подіями, збережені пам'ятки археології або виявлені їхні сліди, що засвідчують тривалу історію існування поселення, збережені аутентичні виробничі або господарські споруди, відтворені народні ремесла та види образотворчого мистецтва, що побутували на цих теренах, аутентична планувальна структура з чіткими композиційними центрами та планувальними осями тощо.* ***Висновки.*** *За відсутності реєстру історичних сільських поселень та неконтрольованої розбудови сіл, в умовах повномасштабного вторгнення росії в Україну постає питання збереження історичної культурної спадщини, зокрема історичних сіл Київщини. Передусім ідеться про розробку відповідного держреєстру та наявність підстав для включення до нього історичних сільських поселень. Зокрема, варто виявляти та зберігати об'єкти культурної значущості в умовах розвитку територіальних громад для забезпечення їхнього економічного розвитку.*
Ключові слова: *історичні сільські поселення, топоніміка сільських поселень, планувальна організація, пам'ятка культури, культурна спадщина, композиційний центр, архітектурна домінанта.*

Oleksii Radzei
Master of Architecture and Town Planning
National Academy of Fine Arts and Architecture
radzeioleksa@gmail.com
***Scientific supervisor – L. Prybieha,** Candidate of Architecture, Professor*

KYIV REGION HISTORICAL RURAL SETTLEMENTS AND THEIR HISTORICAL AND CULTURAL SIGNIFICANCE

Abstract. *This article examines the concept of historical rural settlements, with a focus on the villages of the Kyiv region as a historical region of Ukraine. There were analized their peculiarities of development, traditional folk*

architecture, historical and cultural significance in the context of current regional and national development. Over the last century, the planning structure of settlements has changed significantly, and as a result of large-scale destruction due to the Russian-Ukrainian war, some settlements need substantial reconstruction. In view of these extremely negative factors, let us analyze the significance of historic rural settlements for the present in the context of the protection of the national cultural heritage. The purpose of this article is to determine the historical and cultural significance of historical rural settlements in the Kyiv region.
The research methodology consists of studying literary sources, comparing old maps of the nineteenth century with modern topography, visiting museums of folk architecture (Pirohovo and Pereiaslav-Khmelnytskyi), historic rural settlements of Rzhyshchiv and Balyko-Shchuchynka, archaeological sites such as hillforts and defensive earthen ramparts, and taking notes and sketches.
The study found that the key to preserving villages as historical documents is the development of a separate register of rural historical settlements. The latter can be included in it on the following grounds: preserved or restored toponymy, highlighting the connection with important figures or historical events, preserved archaeological monuments or traces of them that testify to the long history of the settlement, preserved authentic industrial or household buildings, reproduced folk crafts and fine arts that were used in these areas, authentic planning structure with clear compositional centers and planning axes, etc. ***Conclusions.*** *In the absence of a register of historical rural settlements and uncontrolled development of villages, in the context of Russia's full-scale invasion of Ukraine, the issue of preserving historical cultural heritage, in particular the historical villages of the Kyiv region, arises. First of all, it is a question of developing an appropriate state register and the grounds for including historical rural settlements in it. In particular, it is necessary to identify and preserve objects of cultural significance in the context of the development of territorial communities in order to ensure their economic development.*
Key words: *historical rural settlements, place names of rural settlements, planning organization, cultural monument, cultural heritage, compositional center, architectural dominant.*

Постановка проблеми. На сьогодні у пам'яткоохоронній практиці не надається належної уваги дослідженню сіл як історичних населених місць, що потребують охорони та регламентації господарської діяльності для збереження їх як документів історії за умов сталого розвитку. Зокрема, це сприяло б ефективнішому дослідженню місцевих пам'яток культури та їхньому збереженню в умовах неконтрольованої забудови села. Найгостріше питання збереження історичних сільських поселень постає у контексті повномасштабного вторгнення росії в Україну та завданих масштабних руйнувань. Маємо ризик втрати історичних поселень як документальних свідчень історії регіонального розвитку. Сліди пам'яток або щойно виявлені пам'ятки культури, а також аутентична планувальна структура сільських поселень здатні сприяти ґрунтовному фаховому дослідженню цього регіону, його автентичних традицій та визначенню його ролі у загальнонаціональному культурному розвитку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Згідно зі Списком історичних населених місць Київщини, затвердженим у постанові № 878 Кабінету Міністрів України від 26 липня 2001 р. [1], щодо яких впроваджуватиметься комплекс заходів, спрямованих на захист традиційного характеру середовища цих населених пунктів, ідеться виключно про міста та одне селище міського типу (Ржищів). Натомість не названо жодного села, як і засад визнання його історичним. Запорукою внесення сільських поселень до відповідного реєстру як історичних зокрема могли би стати збережені планувальні структури сіл, аутентична топоніміка, просторовий каркас, що зазнав мінімальних втручань, та наявність древніх оборонних споруд (валів), що засвідчують тяглість існування цього поселення від часів Русі, наведених, зокрема, у збірнику А. Бугая «Змійові вали» [2], а також опосередковано згаданих масивних земляних в «Описах Київського намісництва 70–80 років XVIII ст.» [3, с. 198, 207, 211, 215, 225, 229, 234]. Питання доцільності та методу охорони історико-культурної спадщини сільської місцевості неодноразово порушував у своїх наукових статтях професор Л. Прибєга [4; 5].

Виклад основного матеріалу. Як центр державних утворень, що виникали тут упродовж історії, а також важливий торговий вузол Київ зазнавав суттєвих впливів з боку сусідніх держав, зокрема Візантії та західноєвропейських монархій, запозичуючи їхні архітектурні й містобудівні традиції. На противагу ж столиці та іншим крупним населеним пунктам, сільські поселення значно меншою мірою зазнавали змін сталих звичаїв через певну відокремленість від міжрегіональної та міждержавної комунікації. Завдяки цьому окремі поселення зберегли аутентичний характер забудови, що нині становить велику цінність та предмет досліджень етнографії та краєзнавства.

Отже, з огляду на природні умови – рельєф, відповідну сировинну базу, традиційними

ремеслами сільського населення Київщини [6; 7] були деревообробка та бортництво (на Поліссі), а на центральних та південних теренах – хліборобство і ткацтво. Зодчі традиції Київщини також зумовлювались кліматичними особливостями на різних її теренах. У поліській зоні та на заході етнокультурного регіону через часті опади будівлі, а особливо культові (церкви), зводились зі значним опасанням (дерев'яним навісом по периметру, на кронштейнах та обмеженим стовпцями-підпорами). Поліські храми вирізнялися аскетичністю оздоблення, а також були нижчими за церкви південніших теренів [6].

Основними конструктивними вирішеннями стін народного житла Київщини [7] були зруби, каркасні та монолітні конструкції. Перші зводились з колод-кругляків, пластин та брусків. Останні два застосовували за умов нестачі сировини у необхідному обсязі або високої її вартості. Габарити будівлі у плані диктувались довжиною використаної деревини. Основою каркасних будинків також була деревина, якої, однак, не вистачало для зрубу. Заповненням могли слугувати короткі бруски з малоцінної деревини, глиновальки, глинопліт або, за наявності, очерет. Монолітні стіни зводились на півдні регіону, де вкрай мало лісів, але вдосталь глини обабіч річок та природного каміння – вапняку та черепашнику. На Київщині стелили солом'яні або дерев'яні дощаті дахи (на Поліссі), дво- або чотирискатні вальмові. Оздоблення поліських хат вкрай аскетичне. Лише на півдні дім білили повністю, а на решті регіону – тільки житлову частину або акцентували вхід. У центральних районах Київщини оздоблювали різьбленням віконниці. Архітектурні традиції також повсякчас мали риси, притаманні зодчеству сусідніх регіонів.

Згідно з визначенням у Постанові Кабінету Міністрів України від 3 липня 2006 р. № 909 «Про затвердження порядку визнання населеного місця історичним» [8], «...історичне населене місце – це місто, селище чи село, яке зберегло повністю або частково свій історичний ареал з об'єктами культурної спадщини і пов'язані з ними розпланування та форму забудови, типові для певних культур або періодів розвитку, та занесене до Списку історичних населених місць, якщо вони відповідають, щонайменше, двом з таких критеріїв: 1) наявність історичних, архітектурних, ландшафтних та садово-паркових об'єктів культурної спадщини, які мають містобудівне значення; 2) розпланування відповідно до минулих історичних епох (до початку XX століття); 3) збереження основних композиційних центрів та композиційних осей населених місць; 4) наявність рядової історичної забудови» [8].

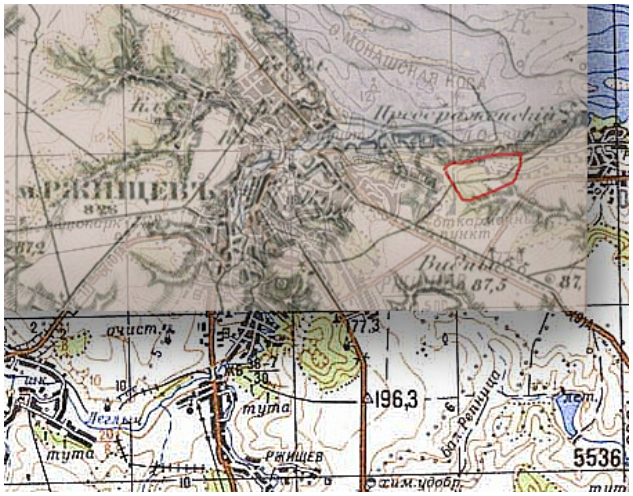
Наприклад, розглянемо два поселення, згадані, зокрема, у роботі О. Бреяк «По шляху із варяг у греки. Туристичні маршрути «Стародавня Київщина»» [9], монографії Л. Похилевича «Сказания о населенных местностях Киевской губернии, или Статистические, исторические и церковные заметки о всех деревнях, селах, местечках и городах, в пределах губернии находящихся» [10]. Одне з них не увійшло до Списку історичних населених місць України – йдеться про село Балико-Щучинка, що у Кагарлицькому районі, а інше, що фігурує у Списку, – це Ржищів, раніше смт, а нині місто.

На околиці Ржищева у XIX столітті було виявлено давньоруське городище, що височить над руслом Дніпра аж на 174 метри. Вчені ототожнюють його з древнім містом-фортецею Іван-горою XI–XIII століть [11, с. 1]. Ця археологічна пам'ятка доводить: щонайменше з тих часів територія нинішнього міста Ржищів була населеним місцем.

У XVI ст. (за Речі Посполитої) тут було споруджено фортецю, яку в 1663 році використовували війська короля Яна Казимира як плацдарм для вторгнення на Лівобережжя (за однією з версій, гора названа на честь монарха) [12]. Важливим історичним об'єктом також є так званий Будинок ксьондза, який є пам'яткою архітектури. Це будівля орденської консисторії (по суті будівля адміністрації) Тринітарського монастиря, закладеного однойменним орденом у 1740 році для протистояння набігам татар зі степу та антипольським заколотам місцевого населення. Головною ж домінантою архітектурно-просторового каркаса міста слугував костел Святої Трійці (1863 р.). Він мав розвинену систему підземних ходів, які сполучали підвальні приміщення храму з келіями монахів. Власне, ці підземні галереї та підвалини фортеці – єдине, що залишилось понині, разом із вищезгаданим консисторієм (Будинком ксьондза) [13].

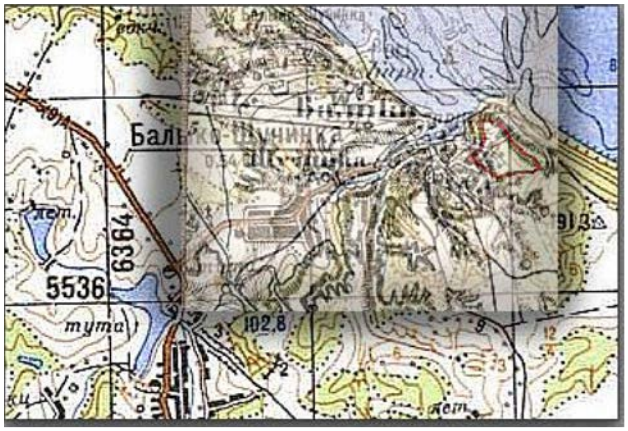
Отже, у складі поселення маємо пам'ятку культури, яка частково збереглася до наших днів. Однак вона більше не функціонує як архітектурна домінанта. Перевірити ж ступінь відповідності сучасної планувальної структури оригінальній пропонуємо шляхом накладення сучасної топографічної мапи на архівну

XIX століття [14]. Проте тут слід врахувати, що русло Дніпра у ті часи (до спорудження за СРСР водосховищ) було значно мілкішим. Для кращої наочності відтінимо накладену архівну карту XIX ст. на сучасну топографічну мапу (іл. 1). Для виразності абриси городища умовно окреслимо червоним кольором відповідно до рельєфу місцевості. Отримане зображення засвідчує, що нині, як і 200 років тому, містечко природно розвивається вздовж одних і тих самих планувальних осей. Тож планувальна структура є аутентичним складником цього поселення як історичного населеного місця, попри втрату архітектурно-просторово композиційного центру. Городище Іван-гора за таких умов перебирає на себе роль висотної домінанти з огляду на те, що це панівна висота цього поселення.



Іл. 1. Накладення карти Ржищева XIX на сучасну топографічну мапу із вказаними приблизними абрисами городища Іван. [авторська схема Ржищева на базі оцифрованої мапи Європи XIX ст. [8] та сучасної топографії]

Прикладом невнесеного до Списку історичних населених місць України села є населений пункт Балико-Щученка [9, с. 74]. Відповідно до згадок у літописах, датованих 1110 роком, саме тут знаходилось давнє місто Чучин, городище якого виявлене поблизу сучасного села. Історія села як населеного місця розпочинається мінімум від XII століття. Проаналізувати відповідність сучасної топографії історичному плануванню пропонуємо за допомогою вищезгаданої мапи Європи XIX століття (іл. 2). Городище Чучин є висотною домінантою як у ландшафті, так і в планувальній структурі. На архівній мапі схематично позначена церква, що є центром планувальної композиції, від якого розходяться осі-промені у південно-західному напрямку. На жаль, церква не збереглася. Храм та подільну частину села було затоплено водами Канівського водосховища. Однак маємо нагоду проаналізувати просторовий каркас села Балико-Щученка за малюнком, представленим у «Медико-топографічному описі державної власності Київського округу», укладеному в XIX доктором медицини П'єром де ла Фліз [15, с. 609] (іл. 3). На ілюстрації чітко простежуються дві основні планувальні осі, які й до сьогодні сходяться над високим берегом Дніпра на площі, де розташована дерев'яна одноверха тридільна церква – одна з типових форм для церков Київщини згідно з монографією Юлії Івашко [6]. Позаду церкви зображено високий пагорб, де і розташовувалось літописне місто Чучин.



Іл. 2. Накладення карти Балико-Щученки XIX ст. на сучасну топографічну мапу із вказаними приблизними абрисами городища Чучин. [авторська схема Балико-Щучинки на базі оцифрованої мапи Європи XIX ст. [8] та сучасної топографії]



Іл. 3. Панорама с. Балико-Щучинки. Середина XIX ст. [15, с. 609]

Важливим аспектом визнання села історичним є, зокрема, давність походження його назви (Дивин, Бишів, Фосня, Витачів та інші) або можливість її повернення за наявних вичерпних інформаційних джерел. Так, Щучинку цілком доцільно перейменувати на Чучин, повернувши історичну, до того ж співзвучну назву та підкресливши у такий спосіб історичний зв'язок із наявним городищем.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Розробка окремого списку історичних сільських поселень із чітко визначеними підставами для присвоєння цього статусу селу – це запорука збереження його як документа історії. Такими підставами можуть бути: збережена або відновлена топоніміка, висвітлення зв'язку з важливими постатями або історичними подіями, збережені пам'ятки археології або виявлені їхні сліди, що засвідчують тривалу історію існування поселення, збережені аутентичні виробничі або господарські споруди, відтворені народні ремесла та види образотворчого мистецтва, що побутували на цих теренах, аутентична планувальна структура з чіткими композиційними центрами та планувальними осями.

Цінність історичних сільських поселень зокрема полягає у наочній демонстрації того, як у разі збереження аутентичних ознак, поселення не перетворюється на своєрідний скансен, а продовжує розвиватися і повноцінно функціонувати в умовах сьогодення.

Список використаних джерел

1. Про затвердження Списку історичних населених місць України : Постанова Кабінету Міністрів України від 26 липня 2001 р. № 878. Документ 878-2001-п, поточна редакція. Прийняття від 26.07.2001. URL: http://consultant.parus.ua/?doc=00ZOD6B0D1 (дата звернення: 27.08.2023).
2. Бугай А.С. Змійові вали : збірник матеріалів науково-дослідницької спадщини. Київ : Персонал, 2011. 276 с. : іл.
3. Описи Київського намісництва 70–80-х років XVIII ст. / Г. В. Болотова та ін. Київ : Наук. думка, 1989. 392 с.
4. Івашко Ю. Дерев'яне церковне зодчество Київщини. Київ : Гопак, 2003. 119 с.
5. Самойлович В.П. Українське народне житло (кінець XIX – початок XX ст.). Київ : Наук. думка, 1972. 50 с.
6. Про затвердження порядку визнання населеного місця історичним : Постанова Кабінету Міністрів України від 3 липня 2006 р. № 909. Документ 909-2006-п, чинний, поточна редакція – Редакція від 28.04.2019, підстава – 367-2019-п. URL: https://ips.ligazakon.net/document/view/kp060909?an=45&ed=2019_03_27 (дата звернення: 26.07.2023).
7. Бреяк О.В. По шляху із варяг у греки. Туристичні маршрути «Стародавня Київщина». Туристичний маршрут по правому берегу Дніпра. Київ : Обл. Центр охорони та наук. досліджень пам'яток культур. спадщини, 2006. 96 с.
8. Europe in the XIX century. URL: https://maps.arcanum.com/en/map/europe-19century-secondsurvey/?bbox=-2209947.361781016%2C4867969.188430311%2C4687730.070673289%2C7284602.274694445&layers=158%2C164 (дата звернення: 27.08.2023).
9. Де ля Фліз Д.П. Медико-топографічний опис державних маєтностей Київської округи з зображенням деяких природних витворів рослинного і тваринного світу, разом зі статистикою кожного села, їхнім виглядом, зробленим з натури, зображенням селянських костюмів та географічною картою Київської округи. Київ : [б. в.], 1854. 1245 с. : іл. *Ukrainica*. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0000002 (дата звернення: 26.07.2023).
10. Похилевич Л.И. Сказания о населенных местностях Киевской губернии, или Статистические, исторические и церковные заметки о всех деревнях, селах, местечках и городах, в пределах губернии находящихся. Киев : В тип. Киево-Печер. лавры, 1864. *Ukrainica*. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0002928 (дата звернення: 20.08.2023).
11. Прибєга Л.В. Збережемо історичні села. *Пам'ятки України*. 1994. № 1. С. 70–72.

References

1. Pro zatverdzhennia Spysku istorychnykh naselenykh mists Ukrainy: Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 26 lypnia 2001 r. № 878. Dokument 878-2001-p, potochna redaktsiia. Pryiniattia vid 26.07.2001 Retrieved from: http://consultant.parus.ua/?doc=00ZOD6B0D1 [in Ukrainian].
2. Buhai, A.S. (2011). *Zmiiovi valy: zbirnyk materialiv naukovo-doslidnytskoi spadshchyny*. Kyiv: Personal [in Ukrainian].
3. Bolotova, G.V., Vislobokov, K.A., Girich, I.B., Girich, T.Yu., Gistsova, L.Z., Grabova, N.S., Gurzhiy, O.I., Zotikov, O.L., Naydenko, P.P., Polegaylov, O.G., Sas, P.M. & Yakushkin, G.R. (1989). *Opysy Kyivs'koho namisnytstva 70–80 rokiv XVIII stolittia*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
4. Ivashko, Y. (2003). *Dereviane tsercovne zodchestvo Kyivshchyny*. Kyiv: Hopak [in Ukrainian].

5. Samoilovych, V.P. (1972). *Ukrains'ke narodne zhytlo (kin. XIX – poch. XX)*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
6. Pro zatverdzhennia poriadku vyznannia naselenoho mistsia istorychnym: Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine since 3 July 2006 year. № 909. Document 909-2006-p, current edition – Evaible since 28.04.2019, reason – 367-2019-p. Retrieved from: https://ips.ligazakon.net/document/view/kp060909?an=45&ed=2019_03_27 [in Ukrainian].
7. Breyak, O.V. (2006). *On the way from Varangians to Greeks. Tourists' ways "Starodavnia Kyivshchyna". Tourists' itinerary on the right bank of Dnipro* Kyiv: The Regional Center for Protection and Scientific Research of Cultural Heritage Monuments [in Ukrainian and in English].
8. Europe in the XIX. Century. Retrieved from: http://surl.li/kafef [in English].
9. De la Flize, D.P. (1854). *Medical-topographical description of the state property of the Kyiv district.* Kyiv: The Imperial Moscow Medical and Surgical Academy. Retrieved from: http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0000002 [in Russian and in French].
10. Pohylevych, L.I. (1864). *Skazania o nasielionnyh miestnostiah Kievskoj gubernii, ili Statisticheskiye, istorichieskiye i tserkovnyye zametki o vsieh dierievniah, siolah, miestiechkah i gorodah, v priedielah gubiernii nahodiashchihsia.* Kyiv: Kyievo-Piechiers'ka lavra. Retrieved from: http://surl.li/kviae [in Russian].
11. Prybieha, L.V. (1994). Zberezhemo istorychni sela. *Pamiatky Ukrainy*, 1. 70–72 [in Ukrainian].

Подано до редакції 25.09.2023



№ 34 (2023) С. 46–52
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 725.51
ORCID ID: 0000-0002-3838-1721
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-6

Владислав Радченко
аспірант кафедри архітектурного проєктування цивільних будівель і споруд
Київський національний університет будівництва і архітектури
vavgustin@gmail.com
***Науковий керівник – В. Куцевич,** доктор архітектури, професор, заслужений архітектор України*

ПРИНЦИПИ АРХІТЕКТУРНОГО ПРОЄКТУВАННЯ МЕДИЧНИХ ЗАКЛАДІВ НА ОСНОВІ НОВІТНІХ ТЕНДЕНЦІЙ

***Анотація. Мета статті** – дослідити основні принципи проєктування медичних закладів у зарубіжних країнах, проаналізувати основні види принципів архітектурного проєктування, визначити рівень впливу у сучасних умовах гнучкості, інклюзивності та інтегрованості як базових засад проєктування медичних закладів на їхнє архітектурне та планувальне вирішення. **Методи дослідження.** В основу дослідження покладено методи спостереження й порівняння, аналізу архітектурних об'єктів, які дали змогу виявити вплив принципів проєктування на структуру медичних закладів. **Результати.** У статті на базі зарубіжного досвіду розглянуто сучасні принципи проєктування в архітектурній галузі закладів охорони здоров'я, визнається їхній вплив на проєктування конкретного медичного закладу, розглянуто чинники, які впливають на архітектурне планування медичних закладів, підкреслено залежність архітектурних проєктувальних рішень закладів охорони здоров'я від їх призначення, сфери застосування, типу та розташування. **Висновки.** Проведене дослідження базових засад архітектурного планування медичних закладів дозволяє виокремити три основні обов'язкові принципи проєктування закладів охорони здоров'я: гнучкість, інтегрованість та інклюзивність. Зазначені засади відображають сучасні тенденції розвитку медицини (адаптивність до трансформацій, орієнтованість на пацієнта, комплексність у наданні медичних послуг) та забезпечують ефективність майбутнього функціонування запроєктованого з урахуванням конкретного медичного закладу. Водночас кожен проєкт є самостійним та унікальним архітектурним рішенням будівлі закладу охорони здоров'я.*
***Ключові слова:** проєктування медичних закладів, принцип архітектурного проєктування, гнучкість, інклюзивність, інтегрованість, архітектурно-планувальне рішення.*

Vladyslav Radchenko
PhD Student at the Department of Architectural Design of Civil Buildings and Structures
Kyiv National University of Construction and Architecture
vavgustin@gmail.com
***Academic supervisor – V. Kutsevich,** Doctor of Architecture, Professor, Honored Architect of Ukraine*

PRINCIPLES OF ARCHITECTURAL DESIGN MEDICAL INSTITUTIONS BASED ON FOREIGN EXPERIENCE

***Abstract**. **The purpose of this article** is to study the main principles of designing medical facilities in foreign countries, to analyze the main types of architectural design principles, to determine the level of influence in modern conditions of flexibility, inclusiveness and integration as the basic principles of designing medical facilities on their architectural and planning solutions. **Methods.** The research is based on methods of observation and comparison, analysis of architectural objects, which made it possible to reveal the influence of design principles on the structure of medical institutions. **Results.** The article, based on foreign experience, examines modern principles of design in the architectural field of health care institutions,*

recognizes their influence on the design of a specific medical institution, explores factors that affect the architectural planning of medical institutions, emphasizes the dependence of architectural design solutions of health care institutions on their purpose, scope of application, type and location. ***Conclusions.*** *The conducted study of the basic principles of architectural planning of medical institutions allows us to single out three main principles of designing health care institutions: flexibility, inclusiveness and integration. The specified principles reflect modern trends in the development of medicine (adaptability to transformations, patient orientation, comprehensiveness in the provision of medical services) and ensure the effectiveness of the future functioning of a specific medical institution designed with them in mind. At the same time, each project is an independent and unique architectural solution of a health care facility building.*
Key words: *design of medical institutions, principle of architectural design, flexibility, inclusiveness, integration, architectural and planning solution.*

Постановка проблеми. Наукові дослідження засвідчують, що фізичне середовище може суттєво впливати на самопочуття пацієнтів, відвідувачів і персоналу лікарень [1, с. 70–80; 2].

Для медичних організацій важливо застосовувати науково обґрунтовані проєктні рішення через великі й довгострокові інвестиції в реконструкцію та нові будівлі. Оскільки на процес проєктування можуть впливати численні чинники, такі як стійкість, технічне обслуговування, технічні та функціональні вимоги, важливо, щоб на початкових етапах створення лікарень і архітектори, і всі залучені учасники процесу проєктування мали чітке бачення бажаного результату, яке керує процесом проєктування.

Тому перш ніж розпочати проєктування в архітектурній сфері, варто визначити основні принципи цієї діяльності, щоб виконати проєктну роботу точно й отримати результат, який буде найбільш відповідати меті проєктної роботи.

Принципи архітектурного проєктування – це фундаментальні правила проєктування та використання архітектурних творів для отримання бажаного результату [3]. Принципи архітектурного проєктування базуються на певних основних засадах, дотримуючись яких архітектори та дизайнери можуть виконати проєктне рішення.

Метою публікації є дослідження основних принципів проєктування медичних закладів на основі новітніх тенденцій, аналіз основних видів принципів архітектурного проєктування, визначення рівня впливу у сучасних умовах принципів гнучкості, інклюзивності та інтегрованості на архітектурно-планувальне вирішення медичних закладів як базових засад проєктування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання принципів архітектурного планування медичних закладів та їх проєктувального вирішення були предметом дослідження українських і зарубіжних учених, зокрема, І. Булах, Е. Авіс, А. Бургер, Б. Макджаді, Д. Флавел, К. Бейлер та інших.

Аналіз зарубіжної літератури в галузі архітектурного проєктування та дизайну медичних закладів засвідчує можливість виокремити основні, базові принципи сучасного архітектурного вирішення медичних закладів: принципу гнучкості, інклюзивності та інтегрованості. Розглянемо їх більш детально.

Розробляючи ідею для будь-якої архітектурної споруди, архітектор має розуміти, що проєкт повинен мати гнучкість, щоб урахувати мінливі часи та протистояти викликам і вимогам часу.

Гнучкість – це термін, який часто можна почути, коли йдеться про проєктування лікарні. Причина досить очевидна: розвиток охорони здоров'я вимагає різних просторових потреб. Однак це не є новим принципом. Новим у цьому процесі є швидкість, із якою відбуваються відповідні трансформації [4]. Так, у середні віки нова лікарня була функціональною копією тієї, яку з технічних причин довелося замінювати. В наш час зміни у суспільстві та в охороні здоров'я йдуть одна за одною настільки швидко, що технічний термін експлуатації будівлі значно перевищує проміжок часу між необхідними функціональними змінами.

Як відзначають дослідники [5], лікарні, які в минулому були побудовані за шаблоном, особливо відчули, що означає не мати адаптованої будівлі. Необхідні розширення зробили багато з цих лікарень немислимим будівельним комплексом і, що ще гірше, деякі з них також повністю забудували територію, тож заміна (частин) будівлі стала майже неможливою або принаймні дуже складною.

Ще в 1960-х роках минулого століття нові будівлі лікарні були переважно схожі на середньовічні. Однак розвиток системи охорони здоров'я змінився настільки швидко, що робота такого лікарського закладу була обмеженою, а якість послуг набагато нижчою

від тієї, на яку розраховують пацієнти. Та не лише технічні вдосконалення призвели до серйозних змін у просторових потребах лікарень. Соціальні зміни у суспільстві, такі як поширення Інтернету й зміни в поглядах на те, як економічно керувати лікарнею, зробили більше.

Важко передбачити, що майбутнє принесе в галузь охорони здоров'я, але варто враховувати, що в наш час, коли люди пов'язані по всьому світі глобальною мережею Інтернет, інновації та їхній вплив на суспільство йдуть майже одне за одним. Ігнорування інтеграції інноваційних рішень з інших країн у проєктування протягом останніх десятиліть призвело до появи в нашій країні лікарень без пралень, архівів, технічних служб, лабораторій, аптек, а відділи для зберігання, адміністрування мають змогу зменшити свої площі. Серйозних змін зазнали також відділи для основних видів діяльності, таких як хірургія, візуалізація та палати медсестер.

Будівлю медичного закладу можна розглядати як приміщення, яке обслуговує організацію і пацієнта. Тому очевидно, що нові розробки вимагають змін у плануванні та технічній інфраструктурі. Для того щоб ці модифікації пройшли з мінімальними перешкодами та неприємностями, будівля має бути гнучкою на всіх рівнях.

Відправною точкою досягнення гнучкості в проєктуванні є мислення у можливих майбутніх сценаріях. Але також сценарії, які не є настільки очевидними, можуть допомогти з розміщенням рівнів гнучкості. Це спосіб тестування проєкту, коли треба ставити запитання «що, якщо». Ці запитання можна поставити на трьох рівнях: на рівні ділянки, на рівні будівлі та на рівні кімнати. Сценарії, що їх відтворюють на цих рівнях, визначають, скільки гнучкості насправді потрібно клієнтові.

Таким чином, зміна характеру відшкодування витрат на медичне обслуговування, все більша кількість людей похилого віку та загальні тенденції в охороні здоров'я – все це зумовлює потребу в гнучкіших закладах. Проєкти, які мають сенс нині, можуть не задовольнити потреб організації через десятиліття.

У США проєктувати гнучкий медичний заклад зазвичай не починають із креслярської дошки. Часто це починається до моменту виділення ділянки під забудову [5].

Наприклад, багато служб обслуговування пацієнтів переміщують із центральних лікарень у розрізнені райони. Оскільки райони змінюються, а населення розширюється в різних напрямках, гнучке розташування може добре служити організації охорони здоров'я. Як відзначають експерти [5], під час розробки гнучкості варто враховувати кілька стратегій. Вони включають:

1) Підхід до будівельних блоків. Коли HGA [5] проєктувала масонську дитячу лікарню, вона використовувала підхід «будівельного блоку», щоб створити гнучкий простір. Системи були спроєктовані та створені таким чином, щоб їх можна було легко розширювати за потреби. Дизайнери прийняли «модульний» менталітет, а це означало, що вони включили більшу кількість менших одиниць стандартного розміру, а не меншу кількість більших одиниць.

2) М'який простір, що прилягає до жорсткого простору. Набагато легше розширити відділення невідкладної допомоги або відділення візуалізації, якщо простір у сусідньому будинку є «м'яким», наприклад, складське приміщення чи офіс. Врахування цього факту під час планування значно полегшує можливе розширення.

Інший спосіб організувати простір для майбутнього будівництва – переконатися, що додаткові простори й приміщення розташовані вздовж зовнішньої стіни, яка не є несучою. Таким чином, стіну можна прибрати та додати новий простір.

3) Стандартизовані багатофункціональні кімнати. Багато нових закладів охорони здоров'я спроєктовано зі стандартизованими кімнатами, які можна використовувати для різних цілей, якщо виникне потреба. Наприклад, за наявності інфраструктури звичайну палату для пацієнтів можна переобладнати в палату інтенсивної терапії або, навпаки, зменшити до офісу чи складського приміщення. Те саме стосується невеликих кабінетів для огляду або процедурних приміщень. Якщо вони добре спроєктовані, їх призначення можна, за потреби, легко змінити.

3. Ділянка майбутнього закладу має бути спроєктована з урахуванням довколишніх об'єктів та чинників, наприклад, шумового забруднення від доріг або інших споруд. Медичний заклад можна забезпечити захистом від шуму висаджуванням високих листяних дерев, організувати зону скверу на території за можливості, але при цьому залишити місце біля будівлі для майбутнього розширення та розвитку по території.

Стандартизація також може заощадити гроші, оскільки зведення багатьох ідентичних

приміщень є більш ефективним, ніж будівництво багатьох індивідуальних, унікальних приміщень [5].

Таким чином, гнучкість є базовим принципом проєктування медичних закладів, що передбачає можливість вносити зміни в первинний проєкт будівлі медичного закладу з урахуванням майбутніх тенденцій розвитку системи охорони здоров'я, таких як розширення спеціалізації медичного закладу, потреб в інформатизації, збільшення його інфраструктури тощо.

Водночас проєкт медичного закладу не є універсальним для всіх. Кожен проєкт є самостійним, і процес отримання гнучкого кінцевого об'єкта відрізняється. Кожна організація відрізняється від інших, тому важко визначити єдине універсальне рішення, яке можна було б застосувати в багатьох місцях.

Поряд із гнучкістю іншим загальнообов'язковим для всіх будівель принципом проєктування є принцип інклюзивності, закріплений чинними нормами законодавства.

Здоров'я є основним правом людини, як зазначено в конституції Всесвітньої організації охорони здоров'я, а найвищий досяжний стан здоров'я є основним правом кожної людини [6]. Тим не менш, окремі групи населення мають гірші показники психічного та фізичного здоров'я, ніж загальне населення, через нерівність у стані здоров'я [7; 8; 9], здебільшого викликану соціальними детермінантами – умовами, в яких люди живуть протягом усього життя [10]. Як зазначають науковці [11], існує причинно-наслідковий зв'язок між недоліками, спричиненими соціальними детермінантами здоров'я, і поганими наслідками для здоров'я. Поганий стан здоров'я ставить людей у додаткові невигідні умови, наприклад, обмежуючи їхню можливість здобути освіту чи працювати. Своєю чергою ті, хто перебуває в неблагополучному стані, часто мають обмежений доступ до медичних послуг. Послуги охорони здоров'я, які не є інклюзивними для різних груп населення, ще більше сприяють цій нерівності у здоров'ї, якої можна уникнути. Усвідомлення несправедливості призвело до розвитку інклюзивної, орієнтованої на людину/пацієнта практики охорони здоров'я, адаптованої до індивідуальних ідентичностей, переконань і потреб [11].

Медичні середовища, які вміщують повний спектр різноманітності та задовольняють різні фізичні, сенсорні та когнітивні потреби пацієнтів, покращують досвід пацієнтів [12]. Всесвітня організація охорони здоров'я розробила сім модулів із порадами, щоб допомогти закладам охорони здоров'я запровадити більш інклюзивну практику для інвалідів [13].

Водночас інклюзивність під час проєктування медичних закладів виходить за межі вимог відповідності законодавчим або плановим нормам і зосереджується на проєктуванні, орієнтованому на конкретного пацієнта чи групу пацієнтів. Деякі потреби щодо доступності (такі як пандуси та ліфти) могли бути врегульовані, проте медичні працівники повинні задовольняти додаткові потреби пацієнтів. Наприклад, дверні пройми мають бути досить широкими, щоб через них могли пройти люди з інвалідними візками з приводом або мобільними скутерами. Меблі, халати та обладнання (наприклад, манжети для вимірювання артеріального тиску та ваги) мають бути пристосовані до різних розмірів тіла. Колір і контраст корисні, щоб допомогти орієнтуватися пацієнтам із деменцією або певними розладами нервової системи [14]. Хорошою практикою є надання окремої кімнати для людей, яким може знадобитися дотримуватися релігійних обрядів. Місця для культурної взаємодії [15] можуть підтримувати пацієнтів через залучення культурних і духовних потреб.

Таким чином, у сфері охорони здоров'я менталітет єдиного розміру повільно поступається місцем різноманітнішим принципам архітектурного проєктування. Приміщення медичних закладів стають доступнішими. Також визнається, що окремі середовища, які підтримують певні групи населення, можуть підвищити якість медичної допомоги та покращити функціональність простору. Відповідально побудоване, продумане середовище, яке вміщує всіх пацієнтів, може покращити безпеку, роботу та клінічні результати, зробивши інклюзивний дизайн пріоритетом сучасних медичних закладів.

Хоча деякі лікарні мають спеціалізацію, більшість медичних закладів повинні бути розроблені для рівного доступу до медичної допомоги різних демографічних груп. Такі простори треба проєктувати цілісно, маючи на увазі повністю реалізоване бачення функціональності простору, а не вносити дрібні виправлення для покращення доступності.

Універсальний дизайн забезпечує простір доступним для кожного, незалежно від його здібностей; незалежно від того, чи страждає людина від фізичних, комунікативних чи когнітивних бар'єрів, кожна кімната спроєктована, побудована та обладнана відповідно до потреб

пацієнта. Універсальний дизайн не тільки відповідає базовим юридичним рівням доступності, а й перевищує ці мінімальні вимоги та робить доступність пріоритетом. Приміщення, призначені для людей як з видимими, так і з невидимими вадами, мають гарантувати, що пацієнти почуватимуться комфортно та отримають рівний доступ до необхідних медичних послуг.

Медичні приміщення доцільно проєктувати з урахуванням будь-якого віку. Незалежно від того, пацієнт молодий чи літній, він повинен почуватися комфортно в медичному закладі. Щоб задовольнити унікальні потреби таких людей, доцільно запроєктувати для них спеціальні приміщення.

Наприклад, зручні для хворих на деменцію заклади можуть допомогти літнім пацієнтам почуватися комфортніше. Такі функції, як пошук шляху, можуть допомогти пацієнтам знайти дорогу та почуватися впевнено в цьому. Методи визначення шляху включають використання нетрадиційних способів «картографування» простору: наприклад, використання кольору та текстури для розрізнення зон або позначення шляху.

Таким чином, під час проєктування закладів охорони здоров'я варто дотримуватися засад інклюзивності, тобто орієнтованості на потреби та особливості конкретного пацієнта, враховуючи сучасні тенденції розвитку медицини, які розвинулися в умовах інформатизації суспільства.

Ще одним сучасним принципом розвитку системи охорони здоров'я, яким варто керуватися, проєктуючи медичні заклади, є інтегрованість.

Інтегроване здоров'я – це нова тенденція в галузі охорони здоров'я Сполучених Штатів, яка обіцяє швидший, більш комплексний і економічно ефективний підхід до надання допомоги, розміщення та лікування пацієнтів [16].

Брак персоналу, тривала інфляція витрат і попит на послуги посилили заклик до ефективнішого та результативнішого використання обмежених ресурсів за допомогою інтегрованих моделей надання послуг [17]. Вважається, що інтегровані системи охорони здоров'я забезпечують найкращі результати з погляду якості та безпеки внаслідок ефективної комунікації та стандартизованих протоколів [18].

Інтегрована медична допомога – це спільний підхід до догляду за пацієнтами, який поєднує фізичні, психічні, поведінкові та фінансові аспекти медичної допомоги. Мета полягає в тому, щоб забезпечити цілісне лікування й профілактику широкого спектра хронічних захворювань [16].

Порівняно з відокремленим підходом традиційної охорони здоров'я багатодисциплінарний характер інтегрованих систем вимагає тісної координації та обміну інформацією між усіма ключовими учасниками догляду за пацієнтом. До нього входять фахівці з охорони здоров'я з різних галузей, такі як лікарі, медсестри, поведінкові психологи, терапевти й навіть навігатори медичного страхування.

Одним із фундаментальних принципів інтегрованих моделей охорони здоров'я є задоволення як фізичних, так і психічних потреб пацієнта.

Більшість пацієнтів, які перебувають на стаціонарному лікуванні, можуть страждати від депресії, стресу або інших психічних проблем, що негативно впливає на їх лікування. Тому звернення до психічного стану пацієнта разом з лікуванням фізичних недуг може значно покращити якість лікування. Щоб комплексні медичні послуги були успішними, вони повинні включати різноманітну команду медичних працівників, які охоплюють різні дисципліни та галузі охорони здоров'я. Це лікарі й психологи, медсестри, асистенти, терапевти, які мають безпосередній стосунок до нагальних медичних потреб пацієнта, що тягне за собою додавання до об'єму проєктованої будівлі додаткових кімнат для цього медперсоналу. Фахівці з поведінкового здоров'я також є важливою частиною команди догляду. Це можуть бути психологи, сімейні терапевти, менеджери з догляду тощо [16].

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Проведене дослідження базових засад архітектурного планування медичних закладів дозволяє виокремити три основні принципи проєктування закладів охорони здоров'я: гнучкість, інклюзивність та інтегрованість.

Зазначені засади відображають сучасні тенденції розвитку медицини (адаптивність до трасформацій, орієнтованість на пацієнта, комплексність у наданні медичних послуг) та забезпечують ефективність майбутнього функціонування запроєктованого з урахуванням конкретного медичного закладу. Водночас кожен проєкт медичного закладу є самостійним та унікальним архітектурним рішенням. Кожна медична організація відрізняється від інших, тому важко визначити єдине універсальне правило, яке можна було б застосувати під час проєктування всіх закладів охорони здоров'я.

Список використаних джерел

1. Huisman E.R.C.M. et al. Healing environment: A review of the impact of physical environmental factors on users. *Building and Environment*. 2012. № 58. P. 70–80.
2. Eijkelenboom A. et al. Integration of EBD principles in a futureproof academic hospital from campus to bed. *The Evolving Scholar*. 2022. URL: https://dapp.orvium.io/deposits/6235dc9ff8c7f611fcf363e8/view/ (дата звернення: 01.08.2023).
3. Architectural Design Principles. 2023. *EDUCBA*. URL: https://www.educba.com/architectural-design-principles/ (дата звернення: 31.07.2023).
4. Burger A. Flexibility in hospital design. *Dutch Hospital Design*. URL: https://dutchhospitaldesign.com/flexibility-in-hospital-design/// (дата звернення: 02.08.2023).
5. Avis E. The importance of flexible health care design. *Health Facilities management*. 2015. Feb. 4. URL: https://www.hfmmagazine.com/articles/1471-the-importance-of-flexible-health-care-design/ (дата звернення: 03.08.2023).
6. Constitution of the World Health Organization. 1946. *World Health Organization*. 2002. № 80 (12). P. 983–984. URL: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/12571729/ (дата звернення: 03.08.2023).
7. Dowling A. et al. The association of migration experiences on the self-rated health status among adult humanitarian refugees to Australia: an analysis of a longitudinal cohort study. *International Journal for Equity Health*. 2019. № 18(1). DOI: 10.1186/s12939-019-1033-z (дата звернення: 03.08.2023).
8. Tan K.K. et al. Mental health inequities among transgender people in Aotearoa New Zealand: Findings from the Counting Ourselves Survey. *Int. J. Environ. Res. Public Health*. 2020. Apr. 21. № 17 (8). DOI: 10.3390/ijerph17082862 (дата звернення: 03.08.2023).
9. Schultz R. Closing the gap and the sustainable development goals: Listening to Aboriginal and Torres Strait Islander people. *Aust. N.Z.J. Public Health*. 2020. Feb. № 44 (1). P. 11–13. DOI: 10.1111/1753-6405.12958 (дата звернення: 03.08.2023).
10. Closing the Gap in a Generation: Health Equity Through Action on the Social Determinants of Health – Final Report of the Commission on Social Determinants of Health / Commission on the Social Determinants of Health. *World Health Organization*. 2008. August 27. URL: https://www.who.int/publications/i/item/WHO-IER-CSDH-08.1 (дата звернення: 03.08.2023).
11. Marjadi B. Twelve Tips for Inclusive Practice in Healthcare Settings / Marjadi B., Flavel J., Baker K. et al. *Int J. Environ Res Public Health*. 2023. Mar. 20(5) DOI: 10.3390/ijerph20054657 (дата звернення: 03.08.2023).
12. Myerson J., West J. Make It Better: How universal design principles can have an impact on healthcare services to improve the patient experience. *Universal Design in Education Conference*. Dublin, Ireland, 12–13 Nov. 2015. https://arrow.tudublin.ie/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=exdesthe1 (дата звернення: 03.08.2023).
13. World Health Organization. Disability-Inclusive Health Services Toolkit: A Resource for Health Facilities in the Western Pacific Region. 2020. URL: https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/336857/9789290618928-eng.pdf (дата звернення: 10.08.2023).
14. Waller S., Masterson A. Designing dementia-friendly hospital environments. *Future Hosp Journal*. 2015. Feb. № 2 (1). P. 63–68. DOI: 10.7861/futurehosp.15.017 (дата звернення: 03.08.2023).
15. Dimer L. Build it and they will come: Outcomes from a successful cardiac rehabilitation program at an Aboriginal Medical Service / Dimer L., Dowling T., Jones J. et al. *Australian Health Review*. 2013. № 1. P. 79–82 DOI: 10.1071/AH11122 (дата звернення: 03.08.2023).
16. Eden Health Team. What is an Integrated Health System? 2021. *EDENHEALTH*. URL: https://www.edenhealth.com/blog/what-is-an-integrated-health-system/ (дата звернення: 10.08.2023).
17. Fleury M.J. Integrated Service Networks: The Quebec Case. *Health Services Management Research*. 2006. https://journals.sagepub.com/doi/10.1258/095148406777888080 (дата звернення: 10.08.2023).
18. Gillies R.R. The Impact of Health Plan Delivery System Organization on Clinical Quality and Patient Satisfaction / Gillies R.R., Chenok K.E., Shortell S.M. et al. *Health Services Research*. 2006. № 41 (4. Pt. 1). DOI: 10.1111/j.1475-6773.2006.00529.x (дата звернення: 10.08.2023).

References

1. Huisman, E.R.C.M., Morales, E., Van Hoof, J., & Kort, H.S.M. (2012). Healing environment: A review of the impact of physical environmental factors on users. *Building and Environment*, 58, 70–80 [in English].
2. Eijkelenboom, A., Hobo, I., Bleeker, R. & Van den Berg, D. (2022). Integration of EBD principles in a futureproof academic hospital from campus to bed. *The Evolving Scholar*. Retrieved from: https://dapp.orvium.io/deposits/6235dc9ff8c7f611fcf363e8/view/ [in English].
3. Architectural Design Principles (2023). *EDUCBA*. Retrieved from: https://www.educba.com/architectural-design-principles/ [in English].
4. Burger, A. Flexibility in hospital design. *Dutch Hospital Design*. Retrieved from: https://dutchhospitaldesign.com/flexibility-in-hospital-design/// [in English].

5. Avis, E. (2015). The importance of flexible health care design. *Health Facilities management,* Feb. 4. Retrieved from: https://www.hfmmagazine.com/articles/1471-the-importance-of-flexible-health-care-design/ [in English].
6. Constitution of the World Health Organization 1946 (2002). *World Health Organization*, 80 (12), 983–984. Retrieved from: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/12571729/ [in English].
7. Dowling, A., Enticott, J., Kunin, M., & Russell, G. (2019). The association of migration experiences on the self-rated health status among adult humanitarian refugees to Australia: an analysis of a longitudinal cohort study. *International Journal for Equity Health*, 18(1). DOI: 10.1186/s12939-019-1033-z [in English].
8. Tan, K.K., Ellis, S.J., Schmidt, J.M., Byrne, J.L., & Veale, J.F. (2020). Mental health inequities among transgender people in Aotearoa New Zealand: Findings from the Counting Ourselves Survey. *Int. J. Environ. Res. Public Health*, Apr. 21, 17(8). DOI: 10.3390/ijerph17082862 [in English].
9. Schultz, R. (2020). Closing the gap and the sustainable development goals: Listening to Aboriginal and Torres Strait Islander people. *Aust. N.Z.J. Public Health*, Feb. 44 (1), 11–13. DOI: 10.1111/1753-6405.12958 [in English].
10. Closing the Gap in a Generation: Health Equity Through Action on the Social Determinants of Health – Final Report of the Commission on Social Determinants of Health / Commission on the Social Determinants of Health (2008). *World Health Organization*, August 27. Retrieved from: https://www.who.int/publications/i/item/WHO-IER-CSDH-08.1 [in English].
11. Marjadi, B., Flavel, J, Baker, K., Glenister, K., Morns, M., Triantafyllou, M., Strauss, P., Wolff, B., Procter, M.A., Mengesha, Z., Walsberger, S., Qiao, X., & Gardiner, P.A. (2023). Twelve Tips for Inclusive Practice in Healthcare Settings. *Int J. Environ Res Public Health*, Mar. 20(5). DOI: 10.3390/ijerph20054657 [in English].
12. Myerson J., West, J. (2015). Make It Better: How universal design principles can have an impact on healthcare services to improve the patient experience. *Universal Design in Education Conference.* Dublin, Ireland, 12–13 Nov. Retrieved from: https://arrow.tudublin.ie/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=exdesthe1 [in English].
13. World Health Organization (2020). Disability-Inclusive Health Services Toolkit: A Resource for Health Facilities in the Western Pacific Region. Retrieved from: https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/336857/9789290618928-eng.pdf?sequence=1&isAllowed=y [in English].
14. Waller, S., Masterson, A. (2015). Designing dementia-friendly hospital environments. *Future Hosp Journal*, Feb. 2(1), 63–68. DOI: 10.7861/futurehosp.15.017 [in English].
15. Dimer, L., Dowling, T., Jones, J., Cheetham, C., Thomas, T., Smith, J., McManus, A., & Maiorana, A.J. (2013). Build it and they will come: Outcomes from a successful cardiac rehabilitation program at an Aboriginal Medical Service. *Australian Health Review*, 1, 79–82. DOI: 10.1071/AH11122 [in English].
16. Eden Health Team (2021). What is an Integrated Health System? *EDENHEALTH*. Retrieved from: https://www.edenhealth.com/blog/what-is-an-integrated-health-system/ [in English].
17. Fleury, M.J. (2006). Integrated Service Networks: The Quebec Case. *Health Services Management Research*. 2006. Retrieved from: https://journals.sagepub.com/doi/10.1258/095148406777888080 [in English].
18. Gillies, R.R., Chenok, K.E, Shortell, S.M., Pawlson, G., & Wimbush, J.J. (2006). The Impact of Health Plan Delivery System Organization on Clinical Quality and Patient Satisfaction. *Health Services Research*, 41 (4. Pt. 1). DOI: 10.1111/j.1475-6773.2006.00529.x [in English].

Подано до редакції 25.09.2023



№ 34 (2023) С. 53–61
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 72.01:77
ORCID ID: 0000-0002-0597-9700
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-7

Олена Трошкіна
кандидат архітектури, доцент,
в.о. завідувача кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
olena.troshkina@naoma.edu.ua

СЕМІОТИЧНИЙ АНАЛІЗ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА НА ОСНОВІ МЕТОДУ ПОБУДОВИ КІНОСЦЕНАРІЮ

Анотація. Мета статті *– вивчення кінематографічних методів побудови сюжетної композиції, що є важливим для використання їх під час аналізу сюжетної структури архітектурного середовища, формування сценарію його сприйняття.* ***Методи дослідження.*** *На основі конфігураційних моделей громадського простору досліджено роль точок-«гачків» сюжетної композиції архітектурного середовища на семантичному, морфологічному і синтактичному рівнях та їх вплив на рух людини.* ***Результати.*** *Проведене дослідження показало, що, відповідно до поставлених завдань, архітектор може маніпулювати архітектурним простором за допомогою знаків на семантичному, морфологічному та синтаксичному рівнях. Використовуючи кінематографічні точки-«гачки», котрі рухають сюжет фільму, – перешкоду, загрозу, загадку й новину, можна впливати на сюжетну композицію архітектурного простору, змінюючи рух людини: або навмисно уповільнювати його, або, навпаки, прискорювати, спонукаючи людину до розвороту, відхилення від основного маршруту і навіть зміни його кінцевої мети.* ***Висновки.*** *Представлений графічний аналіз точок-«гачків» на різновидах конфігураційних моделей громадського простору дозволив зробити висновок про особливості їх розміщення залежно від мети використання. Загадка, як правило, розміщується у вузлових частинах простору, на їх стиках і порогах, тоді як новина найчастіше є кінцевою метою, акцентом суміжного простору. Перешкода здатна направляти рух, а загроза – кардинально його змінювати. Результати цього дослідження надалі можуть стати основою не тільки для побудови сценарію сприйняття архітектурного середовища, а і сценарію його функціонального використання у різні пори року та час доби залежно від нагальних потреб мешканців.*
Ключові слова: *архітектурне середовище, семіотичний аналіз, сценарій, точки-«гачки» сюжету, сприйняття, конфігураційні моделі.*

Olena Troshkina
PhD in Architecture,
Acting Head of the Department of Theory, History of Architecture and Synthesis of Arts
National Academy of Fine Arts and Architecture
olena.troshkina@naoma.edu.ua

SEMIOTIC ANALYSIS OF THE ARCHITECTURAL ENVIRONMENT BASED ON THE METHOD OF BUILDING A FILM SCREEN

Abstract. The purpose of this article *is to study cinematographic methods of constructing a plot composition, which is important for their use in the analysis of the plot structure of the architectural environment, the formation of the scenario of its perception.* ***Methods.*** *Based on configuration models of public space the role of "hook" points in the plot composition of the architectural environment at the semantic, morphological and syntactic levels and their influence on human movement were investigated.* ***Results.*** *The conducted research showed that, depending on the tasks, the architect can manipulate the architectural space with the*

help of signs at the semantic, morphological and syntactic levels. Using cinematographic points-"hooks" that move the plot of the film – obstacle, threat, mystery and novelty, you can influence the plot composition of the architectural space. To change a person's movement, deliberately slowing it down or, on the contrary, speeding it up, to encourage a person to stop, turn around, deviate from the main route and even change his final goal. ***Conclusions.*** *The presented graphic analysis of "hook" points on various configuration models of public space made it possible to draw a conclusion about the peculiarities of their placement depending on the purpose of use. As a rule, the mystery is placed in the nodal parts of the space, at their junctions and thresholds, while the novelty is most often the final goal, the accent of the adjacent space. An obstacle can direct movement, and a threat can radically change it. In the future, the results of this study can become the basis not only for building a scenario of perception of the architectural environment, but also a scenario of its functional use at different times of the year and time of day, depending on the urgent needs of residents.*
Key words: *architectural environment, semiotic analysis, scenario, "hook" points of the plot, perception, configurational models.*

Постановка проблеми. Значну кількість наукових праць останніх років присвячено дослідженню архітектурного середовища. Складність питань, які виникають у цьому процесі, вказує на складність самого явища «архітектурне середовище» та неможливість його повного описання самими лише архітектурними методами. Саме тому ще з 1970-х років методика архітектурознавчих досліджень часто включає методи, розроблені в інших галузях наукових знань, таких як кібернетика, лінгвістика, філософія, психологія тощо. Віднедавна до цього списку долучились методи, розроблені в царині візуальних видів мистецтва – фотографії, театрознавства і кінематографа, що пов'язано із загальною візуалізацією та цифровізацією культури, розвитком нових медіа.

Тотальна комп'ютеризація призвела до трансформації всієї естетичної парадигми повсякденності та змістилася у бік видовищності. Віртуальні світи і комп'ютерні ігри вплинули на світосприйняття людини, яка відтепер відчуває певну когнітивну депривацію в міському середовищі, сформовану новими знаками і значеннями у віртуальній реальності та перенесену у міський простір. Молода людина відчуває все більшу потребу у видовищності й інтерактивності міського простору, тоді як людина старшого віку, яка не настільки включена у віртуальний світ, потребує додаткового розкодування візуальної інформації. Таким чином, семантика міського середовища набуває нових значень, відмінних від попереднього часу, а отже, потребує сучасного ретельного дослідження, з'ясування таких питань: як у сучасних умовах архітектор повинен проєктувати середовище? Яким чином архітектор може прогнозувати його використання та програмувати в ньому емоції і враження? І взагалі, чи коригована візуальність сучасного міста і яким чином можна формувати його знакову систему, враховуючи різні вікові категорії споживачів та регулюючи потік візуального шуму, позбавляючи надлишкової інформації? Які методи при цьому варто застосовувати?

Семіотичну систему архітектурного середовища міста (відповідно до лінгвістичних традицій) поділяють на три складники: семантику, морфологію і синтаксис. Семантика середовища – це всі знаки в ньому, від знаків розміщення в тій чи іншій структурній частині міста об'єктів архітектури (будівель та споруд), їхньої загальної форми, об'єму та образу до їхніх декоративних деталей, орнаментів та скульптурної пластики тощо. Все це в комплексі передає зміст середовища, повідомляє про його наповнення і вказує на функціональне призначення окремих частин.

Уточнюється інформація на морфологічному рівні – тут значення має форма будівель і простору. Знаки цього рівня дають інформацію про конкретне місце в міському середовищі і також про його функціональне призначення. Для морфологічного аналізу часто залучають поняття «фігура-фон», завдяки якому визначається конфігурація і геометрія як архітектурних просторів, так і об'ємів.

Просторовий синтаксис проявляє взаємозв'язок усіх знаків на всіх рівнях. Тут необхідно враховувати ще одну важливу невід'ємну складову частину міського простору – людей, їхнє сприйняття простору, а звідси – і їхню поведінку в цьому конкретному місці.

Під впливом нових медіа та сучасного кінематографа віртуальний простір усе більше проникає в реальне міське середовище, формуючи потребу у своїй видовищності, театральності і грайливості. Він не тільки генерує нові знаки-повідомлення-речення, які зрештою складаються і сприймаються як кінотекст міського середовища, а й провокує застосовувати до його дослідження і формування кінематографічні методи.

Кінематографічний підхід до формування семантики архітектурного середовища міста

найбільше відповідає природному руху погляду людини від фрагмента до фрагмента і досить вузькою сферою чіткого сприйняття. Саме ця «покадровість» бачення найбільше зближує кіномистецтво й архітектуру, а отже, дозволяє говорити про можливість спеціально вибудовувати кадри, маніпулювати поглядом, його навмисним спрямуванням, тобто створювати сценарій сприйняття архітектурного середовища через семантичну систему, що складається з певного набору знаків і символів, які трансформуються у відповідний кінотекст середовища.

Актуальність дослідження. Отже, семантика архітектурного середовища сучасного міста формується під впливом цифрової культури, а її невід'ємні складники – кінематограф і нові медіа створюють нові знаки та репродукують їх на простір, що оточує людину. Міський кінотекст впливає на емоційне сприйняття людиною місця та її поведінку в ньому, але за умови, що вона вміє правильно його читати і розуміти. Отже архітектор має знати правила сучасної граматики, морфології і синтаксису архітектурної мови, щоб уміти передбачати й навмисне програмувати враження. Саме тому дослідження семантики архітектури кінематографічними методами має стати одним із підходів до вивчення архітектурного середовища, що і визначає актуальність цього дослідження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Значна кількість наукових праць останніх десятиліть присвячена дослідженню архітектурного середовища, проте багатовекторність цього питання не дає змоги вченим із різних галузей знань зупинити свої наукові розвідки. Цікавість до семіотичних досліджень як простору міста загалом, так і окремих будівель та споруд коливається з певною амплітудою – від тотального захоплення (1970-ті–1980-ті рр.; 2010-ті рр.) до майже повного нехтування і забуття (1990-ті–2000-ті рр.). Тенденція залучати до дослідження архітектури знання з інших наук, зокрема лінгвістики, знову стають актуальними, оскільки сучасна архітектурна мова не стає простішою, а навпаки, ускладнюється під впливом цифрової культури та нових медіа, які активно впливають як на сам міський архітектурний простір, так і на сприйняття його людиною. Все це змушує нас знову говорити про семантику архітектурного середовища, сформовану новими знаками і текстами.

У нашій роботі ми спиралися на наукове дослідження О. Олійник, яка розробила методи просторового аналізу та просторового синтаксису відкритих громадських просторів і запропонувала принципові конфігураційні моделі зовнішнього та інтер'єрного громадських просторів [1]. Ці моделі стали основою для аналізу сюжетної структури архітектурного середовища міста.

Правомірність і можливість досліджувати архітектурне середовище кінематографічними методами авторка неодноразово доводила в попередніх публікаціях, де зазначалося, що рух кінокамери найбільш точно відображає рух людини в архітектурному середовищі, а фізіологічні особливості нашого зору відповідають покадровому баченню довколишнього світу [2]. Раніше авторка вже досліджувала сюжетну структуру кінофільму й виявила її схожість із сюжетною структурою міста, а також довела можливість аналізувати архітектурне середовище методом кінематографічного сценарію [3]. Проте досі не розв'язані питання сучасної семантичної означеності міського архітектурного простору, який дедалі більше стає видовищним і театралізованим, та практичного застосування цих знань у разі формування архітектурного середовища, що включає побудову запрограмованих вражень і, як наслідок, впливає на поведінку людини в ньому.

Метою цієї статті є дослідження точок-«гачків» сюжетної композиції архітектурного середовища на семантичному, морфологічному і синтактичному рівнях та їхнього впливу на рух людини в громадському просторі відповідно до конфігураційних моделей.

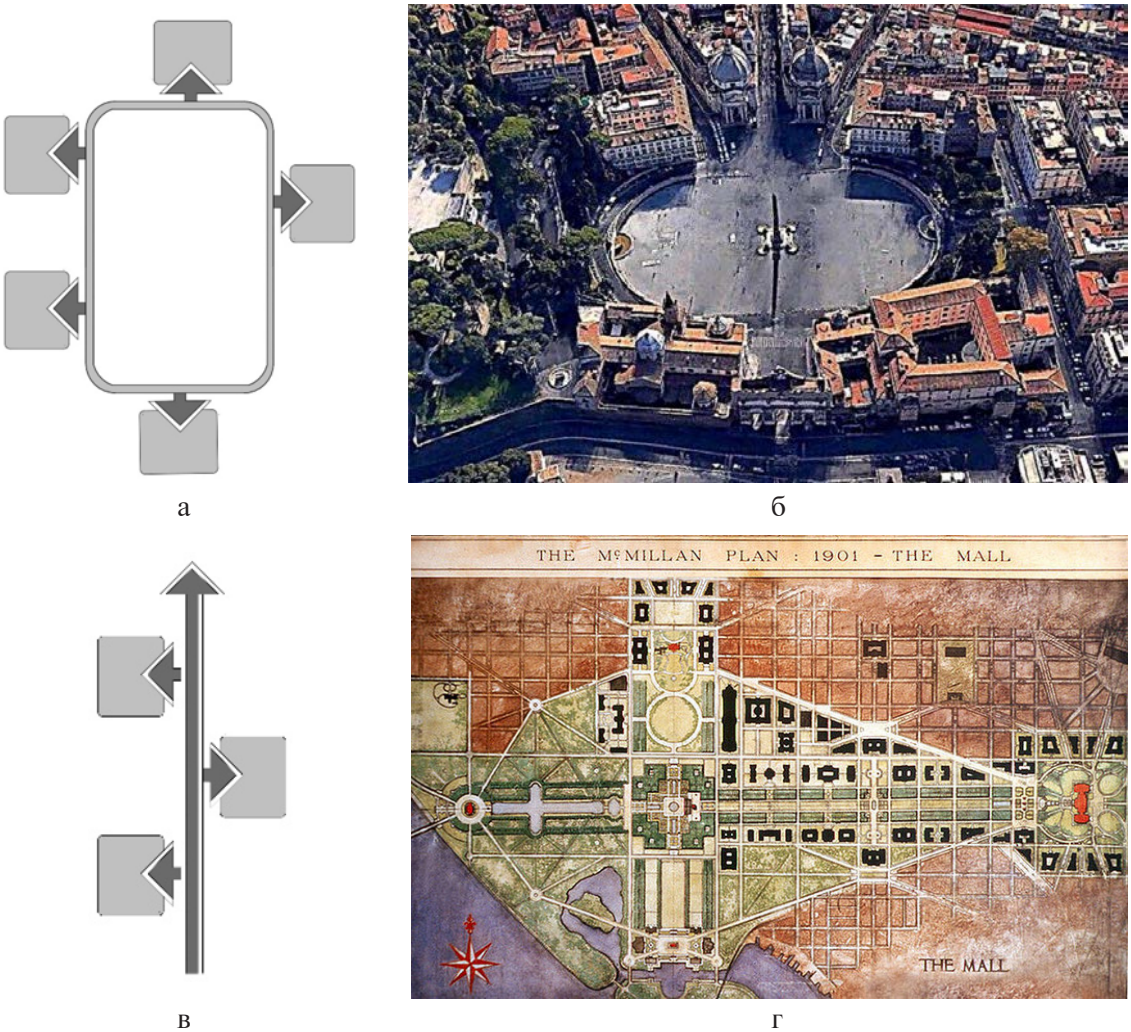
Виклад основного матеріалу. Побудова сценарію сприйняття архітектурного середовища з метою створення запрограмованих вражень у ньому базується на аналізі і синтезі сюжетної структури кінофільмів, їхніх типів і жанрів, що корелюються із сюжетною композицією міського архітектурного простору. Під сюжетною структурою архітектурного середовища міста розуміється його містобудівна структура, яка, як і в кінематографі, може розвиватися лінійно – від початку маршруту до кінцевої точки по одній лінії вулиці, або бути більш складною (нелінійною), де всі елементи розміщені в довільному порядку.

Раніше ми визначили, що структурні елементи сюжетної композиції фільму можуть бути використані для аналізу архітектурного середовища, щоб вивчити його сюжетну структуру на основі конфігураційних моделей простору, розроблених О. Олійник [4]. Так, *центрична конфігураційна модель* демонструє наявність центрального, розподільчого простору, поєднаного з довколишніми просторами або безпосередньо,

або через проміжні лінійні простори в полі зору. Така модель, за О. Олійник, була характерною для екстравертних, демократичних суспільств, вона передбачає постійне повернення до розподільчого ядра, спілкування і зустрічі. *Лінійно-осьова конфігураційна модель* громадського простору демонструє велику свободу вибору індивідуального руху і зменшує його детермінованість, проте в ній відсутня можливість соціальних контактів та спільних дій – це більш екзистенціальна, індивідуальна модель, характерніша для тоталітарних режимів. Ці дві основні конфігураційні моделі мають свої різновиди, як і в кінокомпозиції, в міському архітектурному середовищі позначатимуть окремі сюжетні лінії і лейтмотиви та різні їхні співвідношення і з'єднання (іл. 1).

У кінематографі організовує рух сюжету та задає формулу фіналу ідея фільму, тоді як в архітектурному середовищі людина, пересуваючись містом, сприймає це середовище через просторово-часовий аспект, що склався історично, а ідеєю тут виступає архітектурно-художній образ міста.

Рух у архітектурному просторі, як і розвиток історії у кінофільмі, може розвиватися по прямій – *лінійно*, що відповідає сюжетно-лінійній композиції фільму, де час іде з минулого через теперішнє у майбутнє – історія розвертається від початку до середини і далі до кінця у вигляді прямої лінії. Проте так буває не завжди, сюжет може розвиватися і *не лінійно* (довільно): *циклічно чи реверсивно* – повернення в ту точку сюжету, з чого почалась історія; *рамково* – це також повернення до того, із чого починали, але не лише на початку і наприкінці фільму, але й декілька разів усередині, що характерно для історій, де важливу роль відіграють спомини про



а б в г

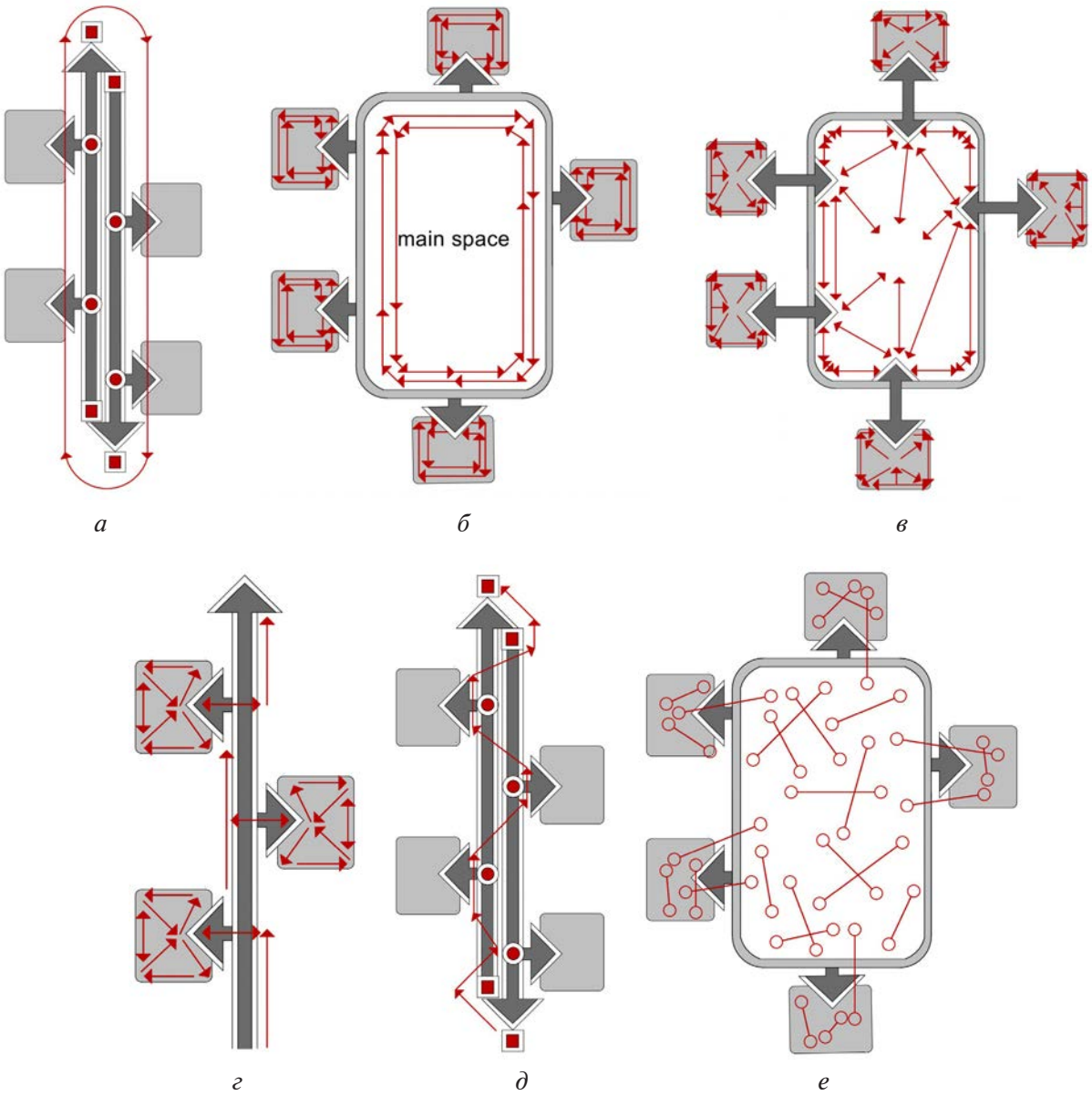
Іл. 1. Приклади громадських просторів, що відповідають моделям центричної та лінійно-осьової конфігурації: *а* – центрична конфігураційна модель громадського простору [4]; *б* – Рим. Пьяцца делла Попполо [5]; *в* – лінійно-осьова конфігураційна модель громадського простору [4]; *г* – частина плану Джеймса МакМіллена для центру Вашингтона *(1901)* [6]

минуле головних героїв; *паралельно чи перехресно* («плетінка» – з відходом від основної сюжетної лінії на другорядні, їхнє переплетіння та, зрештою, повернення на основну лінію); *різоматично* – рух сюжету може відбуватися довільно, хаотично, без чітко означених початку і кінця.

Накладаючи ці види розвитку сюжету в кінематографі на конфігураційні моделі громадських просторів, ми отримаємо композиційні моделі архітектурного середовища, що відповідають рисункові руху людини в цих просторах (іл. 2).

Отже, головною умовою сприйняття всіх сюжетних ліній середовища є рух людини, але що ж спонукає людину рухатися і, головне, змінювати темп і напрямок руху – то прискорюватись, то сповільнюватися, обирати інші маршрути, робити зупинки в одних місцях і не зупинятися в інших?

Розвиткові подій у кінокартині сприяють «стусани» сюжету, котрі його «підігрівають» і задають йому нові напрями розвитку. Ці несподівані сюжетні повороти відомий голлівудський



Іл. 2. Нелінійна сюжетна композиція руху на конфігураційних моделях громадського простору [4]: *а* – кільцевий або реверсивний (циклічний) рух у лінійно-осьовій конфігураційній моделі громадського простору; *б* – кільцевий або реверсивний (циклічний) рух у центричній конфігураційній моделі громадського простору; *в* – рамкова композиція руху в центричній конфігураційній моделі громадського простору; *г* – рамкова композиція руху в лінійно-осьовій конфігураційній моделі громадського простору; *д* – композиція руху «плетінка» в лінійно-осьовій конфігураційній моделі громадського простору; *е* – ризоматична композиція в центричній конфігураційній моделі громадського простору

кіносценарист Сід Філд [7] називає точками-«гачками» сюжету. Їхня роль дуже важлива, адже за них зачіплюється увага глядача, якому постійно повинно бути цікаво, «а що там буде далі?» й утримувати його перед екраном.

Такий кінематографічний підхід можна використовувати й у архітектурному середовищі, де людину треба зацікавити та спонукати не лише до подальшого руху, але й до цілковитого поглинання її уваги, розглядання елементів і, загалом, осмислення і «включеності» в довколишній простір. Тобто змусити людину сприймати запрограмовані архітектором враження, впливаючи на її поведінку.

Кінематографісти визначають такі елементи сценарію, які «працюють» точками-«гачками»: *перешкода, загроза, загадка, новина* [7; 8]. Усі вони існують і в архітектурному середовищі, проте зауважимо, що найкраще вони «спрацюють» у тих випадках, коли глядач уперше перебуває у середовищі, наприклад, є туристом. Звичне середовище, в якому людина перебуває повсякденно, з конкретною метою або щодня транзитом його проходить, не дає такого ефекту через звикання і притуплення реакцій.

Кожен із цих елементів розглянемо на семантичному, морфологічному та синтактичному рівнях. *Перешкодою* в архітектурному просторі може бути будь-яка матеріальна або символічна річ, котра змушує людину зупинитись, сповільнити рух, змінити його напрям – обійти, повернути назад. На семантичному рівні це можуть бути як іконічні знаки, наприклад, дорожній знак «рух заборонено», так і символічні знаки – червоно-біла стрічка, тимчасові дорожні загородження – пластикові конуси, бетонні блоки. На морфологічному рівні це будь-які стіни і перегородки – від суцільних, через які неможливо бачити простір за ними, до прозорих і пунктирних, що дають змогу бачити все, що розташоване поза такою стіною, але не дає можливості її подолати напряму, лише обійти. Сюди ж віднесемо і границі (обмеження) простору, які класифікував Ян Гейл – жорсткі, м'які, пом'якшені [9], а також усі «порогові простори» (місця дотику різних просторів), які дослідила Г. Коптєва: перехрестя вулиць, сходи, стіни, тріумфальні арки, вхідні вузли, портали, елементи споруд (отвори, куполи тощо), внутрішні дворики, мости [10, с. 35].

На рівні просторового синтаксису *перешкодою* є простір, який людина сприймає як перепону, хоча насправді він таким може й не бути, наприклад: строго направлений, затиснутий, звужений, порівняно з перетікаючим, вільним і широким; темний, особливо в тому разі, якщо поряд із ним яскраво освітлені ділянки; багатолюдний порівняно з малолюдним тощо.

Відзначимо, що названі *перешкоди* можуть ставати *загрозами* залежно від сприйняття конкретною людиною, від величини контрасту між елементами простору й від конкретної ситуації. Так, незважаючи на ту обставину, що для більшості з нас натовп завжди сприймається як негативне явище і *загроза* життю, інколи *загрозу* являє малолюдний порожній простір, а багатолюдний, навпаки, мислиться як безпечний. Простір без видимої проглядної інтеграції з іншими супутніми просторами та без чіткого розуміння розміщення виходів з нього також сприймається як небезпека. Порушення відчуття територіальності та відсутність можливості персоналізувати простір також є *загрозою*.

На морфологічному рівні жорсткі границі простору (за Я. Гейлом) без можливості їх подолати й чітко зафіксований в одному напрямку рух також є *загрозою*. Нахилені площини стін, характерні для деконструктивістських будівель, відчуття важкості і пригніченості у просторах, над якими «нависають» монументальні частини будівель, гіпертрофований масштаб архітектури тоталітарних режимів, їхні агресивні конструктивні й декоративні деталі, а також величезні вільні простори, де ніде сховатись і немає можливості візуально контролювати територію – все це *загроза*.

На семантичному рівні загроза позначається як індексальними знаками, що сповіщають про небезпеку, наприклад, червоний знак світлофора, попереджувальні таблички на зразок «Стій! Небезпечна зона!», так і архітектурними знаками-деталями – величезним порталом, що позначає вхід у представницьку урядову будівлю епохи тоталітаризму, а також наявну охорону – людей у військовій формі та загорожу на підступах до будівлі. Різкий обрив рельєфу над урочищем і відсутність або прозорість загорожі, різні обмеження простору, що спонукають до вимушеної зупинки, або його зміни через перешкоджання вільному руху також сприймаються як *загроза*, оскільки ускладнюють досягнення мети маршруту.

Іноді *загроза* є уявною, створеною спеціально задля забезпечення цікавості, такий собі атракціон. Прикладом слугує прозоре покриття пішохідно-велосипедного мосту через Володимирський узвіз у м. Києві. Цей об'єкт ілюструє *загадку* і *новину* у сюжетній композиції архітектурного середовища. Він є місцем, що притягує до себе як місцевих мешканців,

так і туристів, але для того, щоб його відвідати, потрібно спеціально обрати відповідний маршрут із численними змінами напрямку руху, незалежно від його початкової точки.

Морфологічний рівень *загадки* розкривається через незвичність форми будівлі, важку ідентифікацію її функціонального призначення, нетрадиційне використання класичних архітектурних елементів, як це характерно, приміром, для архітектури постмодернізму.

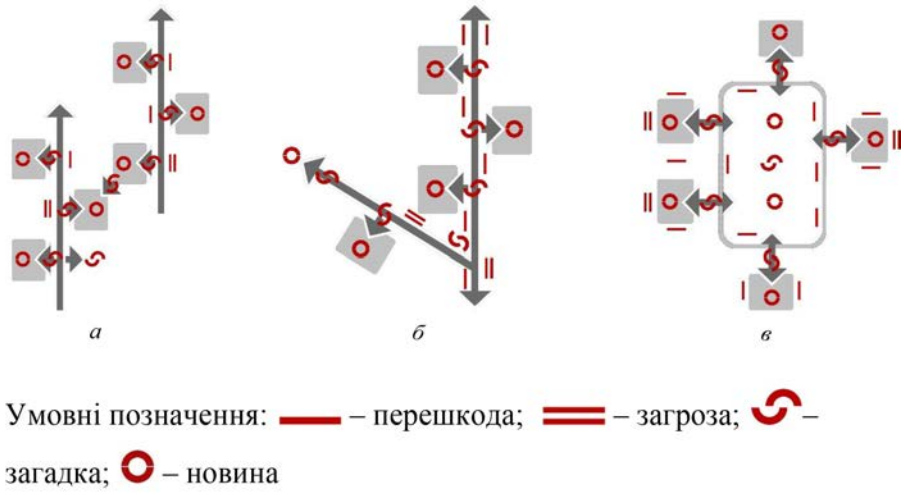
Новина виявляється в новій архітектурній формі або у використанні якихось нових технологій у конструкції чи декорі. Проте зазначимо, що *новина* має свій термін існування. З часом, коли всі звикають до нового або коли кількість нового (такого ж чи подібного) збільшується, воно стає звичним, повсякденним і *новина* втрачається.

Загадка і *новина* на рівні просторового синтаксису можуть виникати на порогах суміжних із головним простором переважно так, щоб зацікавити, спонукати до їх відвідування чи переходу на паралельні вулиці, а далі – повернення людини на головний маршрут, у головний простір. Сприяє цьому проглядність просторів, зрозумілість їхніх взаємозв'язків та виправдані очікування у змозі відгадати *загадку*, задовольнивши свою цікавість, побачити чи відвідати новий об'єкт – архітектурну *новину*.

На семантичному рівні *загадка* й *новина* означені: незвичним розміщенням у структурі міста чи будівлі як, наприклад, ресторан на Ейфелевій вежі; новою архітектурною формою (об'ємом), що різко контрастує не лише з навколишнім середовищем, але й із усім баченим раніше; певними знаками, які ніби підготовлюють, налаштовують людину до того, що вона побачить щось незвичне, якщо зайде у суміжний простір. Такими знаками можуть бути прозорі чи пунктирні перегородки, арки, через які проглядається об'єкт, у які хочеться заглянути, а також відповідно організовані підходи до нього, що обіцяють винагороду (розгадану *загадку* чи *новину*) наприкінці маршруту.

Отже, *перешкода й загроза* спонукають до сповільнення або прискорення руху, а іноді до зупинки, відходу від основного маршруту чи зміни його кінцевої мети, аж до повернення в початкову точку, що характерно для кільцевої, або реверсної (циклічної) композиції. *Загадка і новина* – до відходу від головного маршруту, захід у суміжний простір, повернення на основний маршрут, продовження руху – у рамковій композиції та «плетінці». Ризоматична композиція, як найбільш складна, включатиме всі названі елементи кіносценарію (див. іл. 2).

Розглянуті елементи сценарію – *перешкода, загроза, загадка, новина* – графічно зображені на різновидах конфігураційних моделей громадського простору: лінійно-двохосьовій, гілчасто-осьовій та центрично-розгалуженій (іл. 3). Наведені приклади демонструють можливість роботи із сюжетними елементами для спонукання людини до руху в потрібному проєктувальникові напрямку, для чого потрібно продумати розміщення точок-«гачків» сценарію в архітектурному просторі. Її рух можна забезпечити, закриваючи простір та обмежуючи прохід *перешкодою* чи *загрозою*. Розкриваючи та запрошуючи до відвідування простору *загадкою*



Іл. 3. Точки-«гачки» на різновидах конфігураційних моделей громадського простору: *а* – лінійно-двохосьова; *б* – гілчасто-осьова; *в* – центрично-розгалужена [4]

чи *новиною*, спонукатимемо до продовження руху, уповільнення і зупинки, тривалого перебування. Відзначимо, що *загадка*, зазвичай, розміщується у вузлових частинах простору, на їх стиках і порогах, тоді як *новина* найімовірніше є кінцевою метою, акцентом суміжного простору. Перешкода здатна направляти рух, а *загроза* – кардинально його змінювати.

Виявлені особливості кінематографічних елементів сюжетної композиції надалі можуть стати основою не тільки для побудови сценарію сприйняття архітектурного середовища, але й сценарію його функціонального використання у різні пори року та час доби залежно від нагальних потреб мешканців.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Отже, цим дослідженням ми ще раз підтвердили правомірність використання кінематографічних методів у аналізі архітектурного середовища.

У результаті вивчення сюжетної композиції фільму ми дійшли висновку, що його структурні елементи та їхні особливості можуть бути використані для аналізу архітектурного середовища з метою вивчення його сюжетної структури на основі конфігураційних моделей простору. Під сюжетною структурою архітектурного середовища міста розуміється його містобудівна структура, яка, як і в кінематографі, може розвиватися лінійно – від початку маршруту до кінцевої точки по одній лінії вулиці, або бути більш складною (нелінійною), де всі елементи розміщені у довільному порядку. В кінематографі ідея фільму організовує рух сюжету та задає формулу фіналу, але в архітектурному середовищі людина, пересуваючись містом, сприймає це середовище через просторово-часовий аспект, що склався історично, а ідеєю тут виступає архітектурно-художній вигляд міста.

Проведене дослідження показало, що, залежно від завдань, архітектор може маніпулювати архітектурним простором за допомогою знаків на семантичному, морфологічному та синтаксичному рівнях. Використовуючи кінематографічні точки-«гачки», котрі рухають сюжет фільму, можна впливати на сюжетну композицію архітектурного простору, змінюючи рух людини, навмисно уповільнюючи його чи, навпаки, прискорюючи, спонукаючи людину до зупинки, розвороту, відхилення від основного маршруту і навіть зміни його кінцевої мети. Такі маніпуляції діють на сприйняття архітектурного середовища, їм будуть присвячені подальші дослідження авторки.

Список використаних джерел

1. Олійник О.П. Теоретико-методологічні основи формоутворення міських громадських просторів : дис. ... д-ра архітектури : 18.00.01. Харків, 2021. 437 с.
2. Трошкіна О. Засоби композиції у побудові кіно- та «природного» кадрів при сприйнятті архітектурного середовища. *Архітектура, будівництво, дизайн в освітньому просторі* : монографія / ред. В. Карпов. Рига, 2021. С. 147–181.
3. Трошкіна О. Сюжетна структура кінофільму та архітектурного середовища. *Проблеми розвитку міського середовища*. 2020. № 1(24). С. 136–152.
4. Олійник О. Просторовий синтаксис як інструмент дослідження структури та конфігурації громадського простору. *Містобудування та територіальне планування*. 2020. № 76. С. 195–204. DOI: https://doi.org/10.32347/2076-815x.2021.76.195-204.
5. Piazza Del Popolo Rymбban: Tцrtйnelem, Bttekintйs, Fotyk – Eurypa. *Szyrakozbsom*. URL: https://hu.caleche.org/2076-piazza-del-popolo-one-of-the-most-famous-squares-in-t.html (дата звернення: 14.08.2023).
6. Національний Молл. *Енциклопедія США*. URL: https://prousa.info/national_mall (дата звернення: 14.08.2023).
7. Field S. Script – the basics of screenwriting. New York : Random House Publishing Group, 2007. 336 p.
8. McKee R. Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting. New York : HarperCollins Publishers, 2010. 456 p.
9. Гейл Я. Міста для людей. Київ : Основи, 2018. 304 с.
10. Коптева Г. «Семантика порога» в архитектурной ритмике городской среды : монография. Харьков : ХНАМГ, 2009. 104 с.

References

1. Oliinyk, O.P. (2021). *Teoretyko-metodolohichni osnovy formoutvorennia miskykh hromadskykh prostoriv* [Theoretical and methodological foundations of the formation of urban public spaces]. (Neopubl. dys. d-ra arkhitektury). Kharkivskyi natsionalnyi universytet budivnytstva ta arkhitektury [in Ukrainian].
2. Troshkina, O. (2021). Zasoby kompozytsii u pobudovi kino- ta «pryrodnoho» kadriv pry spryiniatti arkhitekturnoho seredovyshcha [Means of composition in the construction of film and “natural”

frames when perceiving the architectural environment]. Karpov U.V. (Red.). *Arkhitektura, budivnytstvo, dyzain v osvitnomu prostori – Architecture, construction, design in the educational space*, 147–181. Baltija Publishing [in Ukrainian].
3. Troshkina, O. (2020). Siuzhetna struktura kinofilmu ta arkhitekturnoho seredovyshcha [The plot structure of the film and the architectural environment]. *Problemy rozvytku miskoho seredovyshcha – Problems of the development of the urban environment*, 1(24), 136–152 [in Ukrainian].
4. Oliinyk, O. (2020). Prostorovyi syntaksys yak instrument doslidzhennia struktury ta konfihuratsii hromadskoho prostoru [Spatial syntax as a tool for researching the structure and configuration of public space]. *Mistobuduvannia ta terytorialne planuvannia – Urban planning and territorial planning*, (76), 195–204 [in Ukrainian].
5. Piazza Del Popolo Rymбban: Tцртйnelem, Бttekintйs, Fotyk – Eurypa (dateless). *Szyrakozбsom*. Retrieved from: https://hu.caleche.org/2076-piazza-del-popolo-one-of-the-most-famous-squares-in-t.html [in Hungarian].
6. *Natsionalnii Moll* (dateless). *Entsiklopediya SShA* [Encyclopedia of the USA]. Retrieved from: https://prousa.info/national_mall [in Ukrainian].
7. Field, S. (2007). *Script – the basics of screenwriting.* Random House Publishing Group [in English].
8. McKee, R. (2010). *Story: style, structure, substance, and the principles of screenwriting.* Harper Collins Publishers [in English].
9. Heil, Y. (2018). *Mista dlia liudei* [Cities for people]. Osnovy [in Ukrainian].
10. Kopteva, G. (2009). *Semantika poroga v arkhitekturnoi ritmike gorodskoi sredi* [*The Semantics of the Threshold in the Architectural Rhythm of the Urban Environment*]. KhNAMG.

Подано до редакції 01.03.2023



№ 34 (2023) С. 62–70
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 75:069] (474.2)
ORCID ID: 0000-0002-2643-0944
ORCID ID: 0000-0002-7057-6051
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-8

Ганна Андрес
кандидат історичних наук,
доцент кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
hanna.andres@naoma.edu.ua

Олена Деревська
бакалавр образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації
olena.derevska@naoma.edu.ua

ЕСТОНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ: ДОСВІД ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ТА ФОРМУВАННЯ НА ЇЇ ОСНОВІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Анотація. Метою статті *є представлення історії формування колекції та принципів сучасної діяльності Естонського національного музею, дослідження виконання музеєм функції формування національної ідентичності, висвітлення принципів фондової, консерваційної (реставраційної), просвітницької роботи в ЕНМ, видавничої діяльності, діяльності музею як культурного центру тощо.* ***Методи дослідження.*** *В основу дослідження, виходячи з принципів всебічності та системності, із застосуванням діалектичного та міждисциплінарного підходів, покладено аналітичний, хронологічно-історичний, емпірично-описовий та синтетичний загальнонауковий методи.* ***Результатами дослідження*** *є визначення базових принципів та практик Естонського національного музею, методів його роботи в процесі формування національної ідентичності.* ***Висновки.*** *Національна культурна спадщина є потужним фактором формування національної ідентичності, тому впровадження культурних практик збереження спадщини, сучасних принципів фондової, консерваційної (реставраційної) та просвітницької роботи на основі прикладу Естонського національного музею є корисними для застосування новітніх підходів у діяльності українських музеїв, що сприятиме зростанню відвідуваності, формуванню позитивного іміджу країни та зміцненню національної свідомості.*

Ключові слова: *музей, національна ідентичність, культурна спадщина, експонати, колекція, фонди, культура, мистецтво, символ.*

Hanna Andres
PhD in History,
Associate Professor at the Department of Theory and History of Arts
National Academy of Fine Arts and Architecture
hanna.andres@naoma.edu.ua

Olena Derevska
Bachelor of Fine Arts, Decorative Arts and Restoration
olena.derevska@naoma.edu.ua

ESTONIAN NATIONAL MUSEUM: THE EXPERIENCE OF FORMING NATIONAL IDENTITY BY MEANS OF CULTURAL HERITAGE PRESERVATION

Abstract. *The* ***purpose*** *of the article is to present the history and principles of acquisition of the collection of the Estonian National Museum, to study the museum's implementation of the function of national identity formation, to highlight the principles of preservation, conservation (restoration), educational work in the Estonian National Museum, its publishing activities, the use of the museum as a cultural centre, etc.* ***Methods.*** *Based on the principles of comprehensiveness and systematicity, with the help of dialectical and interdisciplinary approaches, the research is conducted by means of a historical chronological method, empirical-descriptive and research synthesis methods.* ***Results*** *of the research present the basic principles and practices of the Estonian National Museum, its work methods in the process of forming national identity.* ***Conclusions.*** *National cultural heritage is a powerful factor in the formation of national identity, thus introduction of cultural practices of heritage preservation, modern principles of preservation, conservation (restoration), educational work based on the example of the Estonian National Museum, development of new memorial concepts of Ukrainian museums will contribute to the growth of visits to Ukrainian museums, a positive image of the country in the world and strengthening national consciousness.*
Key words: *museum, national identity, cultural heritage, exhibition, collection, museum collection storage, culture, art, symbol.*

Постановка проблеми. Досвід Естонського національного музею як інституції, як центру збереження, дослідження і популяризації національної спадщини, що стрімко розвинулася від любительських колекцій старожитностей до одного з найсучасніших європейських музеїв, є цікавим та практично корисним. В основу сучасної естонської культурної політики здебільшого покладені ідеї духовного лідера естонської нації XIX ст., пастора Якоба Гурта: «Ми ніколи не можемо стати політично могутньою нацією, але ми можемо стати великою нацією в духовно-культурному сенсі» [1, с. 75; 2, с. 93]. Крім збереження культурної спадщини, Естонський національний музей відіграв ключову роль у формуванні естонської національної ідентичності. Історія Естонії та України має багато паралелей – колоніальне становище упродовж багатьох століть, русифікація, тоталітаризм, національно-визвольні змагання після Першої світової війни (вдалі для Естонії й неуспішні для України), збройна боротьба підпільних армій проти радянського режиму в 1944–1953 рр., національно-культурний спротив у часи застою, відновлення незалежності на початку 1990-х років. Галузь культури Естонії загалом і діяльність Естонського національного музею зокрема має стати предметом нашого уважного вивчення.

Актуальність дослідження. Тепер, коли Україна є партнером провідних країн світу, зокрема, в гуманітарній сфері, коли ми потребуємо подолання негативних постколоніальних впливів, віднайдення частково втраченої культурної ідентичності, нам варто запозичити успішний досвід тих країн, котрі також пережили період російської окупації / колонізації. Питання ствердження національної ідентичності, відновлення значення української культурної спадщини, вивчення та підтримання її належного стану на сучасному європейському рівні є ключовим для подальшого розвитку української нації, і корисним тут буде вивчення естонських культурних практик.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В українській науковій літературі тема вивчення естонського музейного досвіду згадується побіжно. О. Лісовий, І. Савченко, Г. Храпач розглянули естонський морський музей “Lennusadam” як приклад сучасного інтерактивного музею для дітей [3]. К. Могер у своїй магістерській дисертації торкається теми державного естонського фонду «Культурний капітал Естонії» та законодавчих підстав його функціонування [4, с. 40–44]. М. Брич згадує просторову організацію естонських музеїв просто неба [5, с. 73, 227].

Натомість закордонні джерела є численними та ґрунтовними; зокрема, П. Иунапуу [6] всебічно розглядає теми історії та сучасності Естонського музею, його роль у формуванні естонської національної ідентичності. М. Метслайд вважає початок свідомого колекціонування естонської культурної спадщини інструментом усвідомлення суспільством своєї ідентичності [7, с. 37], наголошує, що створена естонською державою в міжвоєнний період культурна модель сприяла національній ідентичності, а збирачі фольклору й матеріальної спадщини «конструювали» національну культуру [7, с. 31–37]. Докторська дисертація директора ЕНМ О. Петерсона присвячена принципам комплектування колекцій музею в 1960–1990 рр. та зміщенню акцентів зі зберігання та вивчення культури на усвідомлення свого місця серед потужної фіно-угорської культурної спадщини [8]. Е. Павлуш розглядає нову музейну концепцію ЕНМ як місце формування естонської національної пам'яті передусім з погляду персональних практик, з акцентом на інклюзивність більше, аніж на національність [9].

Метою дослідження є представлення детального опису історії та принципів створення колекції ЕНМ, практичних методів роботи, що застосовувалися в музейній практиці, виконання музеєм функції формування національної ідентичності та її трансформацій, залучення суспільства як до формування колекцій, так і до імплементації культурних практик, висвітлення принципів фондової, консерваційної (реставраційної), просвітницької роботи в ЕНМ, видавничої діяльності, використання музею як потужного культурного центру. Окремо розглядається трансформація останнього десятиліття, коли для ЕНМ була розроблена нова концепція і створений новий музейний комплекс в історичному середовищі. Стаття побудована не лише на теоретичних дослідженнях, але й на особистому відвіданні експозиції ЕНМ, ознайомленні з особливостями діяльності структурних підрозділів (крім скарбниці дорогоцінних металів), інтерв'ю зі співробітниками установи.

Виклад основного матеріалу. Естонський національний музей у Тарту, другому після Таллінна місті країни, відомому своїм класичним університетом, було первісно створено в 1909 р. [7, с. 38; 10, с. 19] як місце для зберігання спадщини Якоба Гурта [11], естонського пастора, фольклориста, етнографа, філолога, громадського діяча. Якоб Гурт (1839–1907) був однією з ключових постатей естонського національного пробудження. Цим терміном позначають процес усвідомлення естонцями себе як нації. Естонія історично послідовно перебувала під владою германців, данців, шведів, поляків, а з 1710 р. – Російської імперії. Панівні еліти були переважно німецькими, а з XVIII ст. додався і російський колоніальний вплив. Процес національного пробудження розпочався приблизно у 1850-х рр. і тривав до проголошення незалежності Естонії у 1918 р. [12, с. 57–59, 64]. Якоб Гурт ініціював збирання та наукове видання фольклору, передусім пісенного, просував освіту рідною мовою, видав кілька лінгвістичних праць. Менше відомо про внесок Гурта в колекціонування матеріальної спадщини; достеменно відомо, що він підготував промову для X Всеросійського археологічного з'їзду (Рига, 1896 р.), в якій закликав збирати естонську етнографічну колекцію [13], і це стало поштовхом до усвідомлення культурної та національної ідентичності [7, с. 37]. З політичного погляду проведення з'їзду в Ризі, увага до місцевих балтійських старожитностей і наукових організацій була покликана пом'якшити опозиційні настрої балтійської національної інтелігенції щодо процесів русифікації. З'їзд супроводжувався виставкою етнографічних предметів, а зібрані для виставки експонати стали пізніше основою колекції Естонського національного музею. Цікаво, що в опублікованих матеріалах з'їзду є і праці українського вченого Миколи Біляшівського [14, с. 67; 14, Доклады и речи, с. 56, 70, 117], який був членом Попереднього (підготовчого) комітету з'їзду [15], та доповіді харківського історика і громадського діяча Дмитра Багалія [14, Доклады и речи, с. 58, 108] тощо. Таким чином з'їзд, що став ключовим для привернення уваги до естонської культури, розвитку естонської музейної справи, засвідчив і активізацію українських досліджень культурної спадщини.

Збирали естонські артефакти здебільшого представники двох наукових товариств у Тарту: «Товариства вчених естонців» 1838 р. (Gelehrte Estnische Gesellschaft) та «Естонського студентського товариства» 1870 р. (Eesti Ьlixpilaste Selts). Діячів періоду національного пробудження надихала подібна діяльність у сусідній Фінляндії [11]. Зібрання розвивалося настільки швидко й набуло таких масштабів, що заснований у 1909 р. музей перестав бути присвяченим одному Якобу Гурту, його стали називати просто Естонським. Збирачі

здебільшого були ентузіастами. У 1913 р. музей отримав перше приміщення, яке було орендованим. Місця оренди доводилося змінювати. Приміром, одним із таких тимчасових місць для музею став будинок театру Ванемуйне. Тільки після набуття Естонією незалежності музею було передано у 1922 р. будинок маєтку Рааді, колишню власність заможної німецької сім'ї Ліпгард, націоналізовану державою після втечі власників від більшовиків. У тому ж 1922 р. було призначено директора. Оскільки на той час в Естонії не було людей зі спеціальною етнографічною освітою, фінський професор археології Тартуського університету Аарне Міхаель Талльгрен запросив фінського етнографа, доктора наук Ілмарі Маннінена очолити музей, надати його роботі наукової бази та розпочати викладання етнографії естонською мовою в університеті. У 1923 р. була сформована перша постійна експозиція музею. У 1927 р. експозиція ЕНМ була нарешті відкрита на постійній основі для відвідувачів. Паралельно йшло створення власної естонської наукової школи: Маннінен швидко опанував естонську мову й упродовж 1924–1928 рр. підготував перше покоління професійних етнографів в Естонії [10, с. 19–20]. Експонатами постійної експозиції були колекція естонських національних костюмів, предмети побуту, археологічні матеріали, предмети мистецтва. Трохи згодом відкрили ще 2 зали, де представлено споріднені естонцям фіно-угорські народи. Поступово музей розвивався, ставав серйозною науково-дослідною установою на міжнародному рівні, проводив успішні виставки в Стокгольмі (1928), Брюсселі (1929), Берліні, Кельні та Вільнюсі (1930), Парижі (1935, 1937) [7, с. 41].

Маєток Рааді, де розміщувався музей, було зруйновано під час проведення Тартуської операції у період Другої світової війни. Експозиція змушена була переїхати в інше місце, пізніше відкрили ще одне виставкове приміщення. За радянської влади музей, що був основним центром досліджень естонської культури й зберігав багаті аудіо, книжкові й рукописні матеріали, був розпорошений та репресований ідеологічно. Усі предмети, які не належали до етнографії, були розподілені по інших установах. Здійснено поділ на дві окремі інституції: Державний етнографічний музей Естонської РСР (ENSV Riiklik Etnograafiamuuseum), що відповідав виключно за збереження та дослідження матеріальної культури, і Державний літературний музей (Riiklik Kirjandusmuuseum), що займався збиранням фольклору, письмових документів і книг. Частина експонатів потрапили у спецохоронний фонд, спеціалісти були звільнені й репресовані. Після смерті Сталіна становище трохи покращилося, музейні ентузіасти і далі шукали артефакти у складних умовах (транспортували їх з етнографічних експедицій на човнах, велосипедах, лісовозах тощо) [16].

У 1958 р. директором музею став Олексій Петерсон, який обіймав цю посаду до 1992 р. З 1960 р. він розпочав систематичне поповнення етнографічних колекцій естонського та інших фіно-угорських народів, у результаті чого фонди значно збільшилися. Матеріальна культура фіно-угорських народів фіксувалася також на кінострічках (загалом більше 50 тис. м кінозаписів). Ішли інтенсивні експедиції на схід, у віддалені райони Росії, заселені фіно-угорськими народами, проводилися наукові конференції, відновилися контакти з фінськими етнографами. В етнографічні експедиції їздили не тільки співробітники музею, але й студенти різних споріднених вишів, приміром художники з Інституту мистецтв. Унаслідок тридцятирічної роботи фіно-угорська колекція ЕНМ стала однією з найбагатших у світі, а польова робота естонських дослідників, завдяки вивченню місцевого етносу та традиційної народної культури, сприяла усвідомленню місцевими жителями своєї ідентичності [8]. Пошук свого коріння в ці роки став актуальним і модним, і якщо в XIX ст. естонці шукали свою ідентичність у давньоестонській спадщині, то зараз усвідомили себе частиною потужного потоку народів уральської мовної сім'ї [11].

Після відновлення Естонією незалежності в 1991 р. постало питання про постійне приміщення для Естонського національного музею. Невеликі споруди, надані після зруйнування в часи Другої світової війни будівлі маєтку, були затісними й не відповідали концепції національної пам'яті. Виникла ідея реконструювати старий історичний маєток Рааді як місце пам'яті, проте руїни були значно ушкоджені й первісні об'єми споруди не відповідали сучасним вимогам.

У 2005 р. Міністерство культури Естонії та Спілка естонських архітекторів оголосили разом із музеєм конкурс на створення нової будівлі Естонського національного музею на території маєтку Рааді. Переміг проєкт міжнародної асоціації архітекторів із роботою молодих паризьких архітекторів Дена Дорелла,

Ліни Готме та Цуоші Тане «Поле пам'яті». На території маєтку в радянські часи була розташована військова авіабаза, величезний парк перетинала злітна смуга. Цю спадщину травматичного минулого було включено в концепцію проєкту – з минулого досвіду виросла незалежна європейська країна, як з авіасмуги «виростає» сучасна будівля музею. Радянське минуле не забувають хоча би для того, щоб не допустити його повторення. Не забувають і історію незалежної міжвоєнної Естонії: музейний комплекс включає і парк з озером, над яким стоять величні руїни старовинного маєтку. Естонці сподіваються, що колись буде фінансова можливість їх відновити. У вікнах руїн споруди розміщені постери з ретрофотографіями. Збереглася старовинна кам'яна вхідна брама до маєтку. Інші споруди на території парку також відреставровані, або законсервовані, або ж призначені для освітніх потреб (приміром, невисокий курінь із дерев'яним ґонтовим дахом для дитячої аудиторії). Доступ до парку упродовж дня відкритий для відвідування і безкоштовний. Музейний парк доглянутий, для його утримання використовують сучасні технології. В одному з колишніх господарських приміщень працюють мистецькі майстерні, на території розташовані артоб'єкти. В одній половині старої господарської споруди розміщується частина фондів, в іншій – мінірезиденція для гостей (музейників, науковців) і зал у середньовічному стилі з каміном.

Біля озера реконструйована національна забавка – величезна гойдалка. Є інструкція з її використання (всюди інформація перекладена, переважає переклад англійською мовою). Поруч із гойдалкою – лава з краєвидом на пейзаж з освітленим фонтаном. На руїнах колишньої винокурні працює мініамфітеатр – камерний концертний зал просто неба (точніше, зі скляним дахом), поруч – естрада на велику кількість місць. Таким чином, на території музейного комплексу ЕНМ можна проводити відкриті камерні чи масові заходи. Найбільші свята для естонців – це їхні пісенні фестивалі просто неба: вважається, що урочисте спільне виконання національної музики сприяє згуртуванню нації. Ідея згаданого вище пастора Якоба Гурта була такою: лютеранські релігійні гімни й народні пісні формують духовне і національне самоусвідомлення. Приклад естонців свідчить про важливість фольклору, національних гімнів і об'єднальної функції релігії як історичної культурної основи суспільства; для нас ця ідея теж актуальна стосовно формування національної культурної політики.

Щодо сучасної споруди ЕНМ відзначимо, що її будівництво розпочалося у 2009 р. 2011 року нова музейна споруда відкрила свої двері для відвідувачів. Музей являє собою 5-тирівневе приміщення – 6 тис. кв. м виставкової площі та 28 тис. кв. м допоміжної площі, яка включає фонди, кабінети співробітників, кінозали, ресторан і кафе для відвідувачів, службові куточок та кухню-їдальню, кімнати для дітей, навчальні майстерні, реставраційні майстерні, бібліотеку, музейний магазин і багато іншого. Бібліотека музею доступна для всіх. Тут є необхідна техніка (комп'ютери, сканер, принтер). Більшість книг оцифровано, чи їх можна замовити в паперовому вигляді. Стелажі в приміщенні використовують швидше як елемент декору (книги розставлені у вигляді літери Е – логотипу музею). Кінозал використовують для демонстрації навчальних і документальних фільмів. Кабінети співробітників обладнані та просторі. Співробітники музею під час перерв користуються зручними службовими приміщеннями, є також 50% знижки на обід у кафе. Така знижка – це один із бонусів, також співробітники мають право на безкоштовні абонементи у спортзали чи басейни.

В ЕНМ є велика сучасна крамниця з широким асортиментом товарів, що стилістично пов'язаний з естонською національною культурою і ремеслами. Усі ці товари можна придбати й через інтернет-сайт музею.

Велику увагу приділено освітній функції. При музеї існують дворічні курси, де будь-хто охочий може двічі на місяць у вихідні за помірну плату (100 євро на рік станом на 2017 р.) навчитися робити майже все, що пов'язане з естонським національним костюмом (вишивати, шити, плести тощо), і наприкінці 2-х років навчання отримати костюм обраного регіону. Готові вироби урочисто презентують на сцені музею. Упродовж навчання учні працюють над курсовими роботами – альбомами з вклеєними зразками та кроєм одягу в мінірозмірах тощо. А ще створюють книги-самовчителі для виготовлення народного строю – з викрійками, стислими технологіями, фотографіями готових костюмів різних регіонів. Це є способом практичного збереження нематеріальної спадщини й передачі культурних традицій.

Видання музею дуже різнопланові, від популярних до спеціалізованих наукових – про

народні костюми, книги рецептів народної кухні, путівники, археологічні щорічники, видання про міфологію уральських народів, про традиційні срібні прикраси, книги для дітей і про дітей, що ґрунтуються на сучасних етнографічних дослідженнях. Розповісти про це варто саме так детально, щоб зайвий раз показати, як комплексно естонці розуміють функції свого національного музею, навіть якщо його основна сфера – етнографія.

Левову частку експозиційної площі займає одна з двох постійних експозицій – «Зустрічі». Вона присвячена історії Естонії від Льодовикового періоду до сьогодення. Всі експлікації в музеї інтерактивні: за допомогою спеціального жетона, який відвідувач обирає на вході, можливо перекласти експлікацію на одну з доступних мов за вибором. На сучасних просторих виставкових площах, оформлених в екостилі – скло, камінь, дерево, експонують предмети побуту. Мармурові сходи-лави, подушки для сидіння – все тут пристосовано для відвідувачів. Варто окремо розглянути археологічне поховання в музеї. Це поховання так званої Дами з Кукрузе, рекордне за кількістю рідкісних знахідок. Решти дослідили, сфотографували, оцифрували, зробили всі необхідні виміри та 3D-моделі й експонують у темному залі без світла (для збереження експоната) фактично в цілісному вигляді, in situ. У сусідньому залі є стіл з інтерактивною панеллю, що демонструє цікаві деталі скелета й прикрас. У разі натискання на позначки випадає та чи інша інформація, що стосується історичних, фізіологічних, технологічних аспектів поховання чи подробиць роботи археологів. 3D-реконструкція представляє можливий зовнішній вигляд жінки, прикрас і побутових речей, обґрунтовує її соціальний статус, таким чином відвідувач отримує вичерпну інформацію про поховання та деталі археологічних досліджень.

В етнографічній частині виставки «Зустрічі» показані народний одяг, аксесуари, прикраси, меблі. Динамічні пози манекенів імітують народний танок. Діорама за склом демонструє, як росте овес – одна з основних культур. У залі килимів експонують традиційні вироби різних районів Естонії, демонструють фільм про те, як було прийнято їздити до церкви: віз, укритий килимами, підкреслював родинний соціальний статус. Предмети з фондів використовують виключно для зйомок навчальних відео для музею. Інтерактивна панель, яка є ще й артоб'єктом, пояснює види візерунків на килимах.

Наступна частина експозиції присвячена індустріальним часам. Якщо покрутити кермо на макеті пароплава, з труб піде дим. Червоний прапор часів революції початку XX ст. показує і цей складний період історії в Естонії. Одна з важливих галузей естонської економіки – морські промисли. Розділи експозиції «Люди і навколишній світ», «Моє власне місце» та «Їжа, яку ми готуємо» розповідають про різні аспекти життя естонського суспільства. Глядачі, особливо діти, дуже жваво сприймають різні інтерактивні відео, голограми.

Окремо варто описати напрям дитячої освіти в музеї. Спеціально для дітей створена кімната «Приклади́ ру́ки», де представлені найважливіші теми, пов'язані з історією, домом, технікою, їжею Естонії. Сюди приводять дітей для етнографічних занять в ігровій формі. У центрі кімнати – стіл для дискусій та рельєфна мапа Естонії. Шафки, розташовані по колу, розмальовані коміксами про різні історичні періоди всього світу. Але найцікавіше те, що дверцята відчиняються і за ними є якийсь етнографічний предмет. Малюнки і предмети подано за хронологічною віссю, за допомогою якої можна вивчати історичні події і речі. Представлені макети житл різних періодів з відповідним начинням. Можна детально роздивитися і до чогось навіть доторкнутися. Макет панельного будинку радянських часів – теж експонат.

У постійній експозиції «Відлуння Уралу» представлена інформація про культуру, світогляд, мови, гени та сучасний стан фіно-угорських народів, які населяють північ Євразії від Скандинавії на заході до Приоб'я на сході й до низов'їв Дунаю на півдні. Коридором «тече» ріка часу, на стінах з одного боку представлені зображення фіно-угорських жінок у традиційних костюмах, з іншого боку – чоловіків. Як відомо, естонці за походженням – один із народів уральської мовної родини. Тільки три народи цієї родини – угорці, фіни, естонці – мають свою державність. Інші – під загрозою розчинення у «великій родині русскіх». У холі інтерактивна панель, де можна вибрати, яке слово ти хочеш почути різними уральськими мовами; таким чином музей навчає походження мови та популяризує її. На стіну проєктується світлове дерево мов, на якому по черзі виростають листочки – різні мови. Представлена карта, на якій видно, де саме живе народ, який розмовляє цією мовою, можна на вибір послухати, як звучать кілька базових слів різними уральськими мовами.

Концепція експозиції «Відлуння Уралу» – інтерпретація фіно-угорських культур через повсякденне. В експозиції представлено приблизно 1/10 частину всієї тематичної колекції – традиційні споруди, побутові речі тощо. Широко використовуються інтерактивні технології. Зали наповнені аудіосупроводом – голосами тварин і птахів, звуками роботи з інструментами тощо. Відео цієї постійної експозиції є на сайті розробників аудіо- та відеодизайну експозиції [17].

Ще один відділ – галерея сучасного мистецтва. Тут можна побачити скульптури-шаржі відомого колекціонера живопису; актора, що озвучував платівки з дитячими казками; культурної діячки, яка була категорично проти проєкту нової будівлі музею та навіть організувала гучну кампанію в пресі; режисера, котрий започаткував міську моду на естонські острівні светри. Експонуються сучасні портрети, й серед них – співак Тиніс Мягі.

У відділі змінних виставок щорічно проводиться одна тимчасова виставка. У 2017 р., приміром, проходила найбільша в історії виставка естонського національного одягу. На ній було представлено більше 150 повних комплектів національних костюмів за сезонами – весна, літо, осінь, зима.

Що стосується фондів музею, їх частково демонструють відвідувачам у спеціальній залі експозиції, таким чином втілюється принцип системи відкритого зберігання. Тут пояснюють, що таке фонди, як там зберігають артефакти, й відвідувачі через скляну підлогу мають змогу з ними ознайомитися. Обладнання – це сучасні стелажі з автоматичними розсувними системами. Але від класичного обладнання не відмовляються, як від додаткового місця для зберігання експонатів. Робочі місця зберігачів розташовані безпосередньо у фондах. Більшість експонатів у фондах запаковані, однак музейні предмети можуть зберігатися і на відкритих стелажах – це дерев'яні й шкіряні вироби, стара документація. Загалом система зберігання подібна до традиційної української.

Основним пріоритетом естонського музейництва є диджиталізація фондів, яку активно впроваджують у практику. 2023 року заплановано оцифрувати вже третину державних музейних фондів. Кожен зберігач зобов'язаний створити 10 електронних паспортів на день (внести до загальної системи інформації з паперових карток і завантажити підготовлені фотографії). Професійні світлини експонатів роблять фотолабораторії у складі музеїв або незалежні фотографи в межах грантових проєктів. Електронні паспорти експонатів зі всіх музеїв країни об'єднують у єдиний Публічний портал Естонії з відкритим доступом. Можна задати пошук за специфічною назвою експонатів, і всі експонати, що мають задані слова в назві, будуть видані системою. Приміром, задавши пошук за контекстним словом «Україна», можна знайти такі експонати, як 50 українських карбованців часів Визвольних змагань, емблему українського підрозділу в армії Канади чи значок річкового флоту УРСР.

В Естонському національному музеї обладнані різні види реставраційних майстерень, наприклад майстерня для всіх видів мокрих робіт із ванною для миття килимів; майстерня по металу; по дереву; майстерня, де створюють викрійки; майстерня з реставрації текстилю. Спеціалісти-реставратори ЕНМ регулярно представляють результати своєї роботи на міжнародних наукових конференціях, де часто бувають і українські реставратори.

Не можна не відзначити зростання відвідуваності ЕНМ після відкриття нової споруди музею. Так, якщо до 2016 р. річна кількість відвідувань становила близько 50 тис. осіб, то з жовтня до кінця 2016 р. ця кількість сягнула 100 тис. У 2017 р. кількість відвідувань досягла рекордних 268 тис., що можна пояснити тим, що тривав перший рік після відкриття нової споруди. Автори цієї статті також відвідали ЕНМ саме в 2017 р. У 2018 р. та 2019 р. відвідуваність очікувано дещо впала, проте склала відповідно 200 тис. та 170 тис. (У 2018 р. Естонія святкувала своє 100-річчя, тому цілком імовірно, що внутрішні й зовнішні туристи відвідували ЕНМ, а 2019 р. був також ювілейний (150-річчя вищезгаданого найпопулярнішого в Естонії Свята пісні). Парадоксально, але ковідні 2020 та 2021 рр. дали стабільну відвідуваність по 100 тис. У 2022 р. знову відбулося зростання: ЕНМ відвідали 180 тис. Значною частиною відвідувачів є родини, віковий склад коливається, іноземні туристи становлять близько 25% [18]. Ці цифри дають на підстави зробити висновок, що створення нової концепції пам'яті музею та використання передових сучасних технологій, разом із продуманою роботою з різновіковими групами відвідувачів і забезпеченням їхнього комфорту, сприяють зростанню відвідуваності музейної інституції.

Висновки. Вивчаючи досвід Естонського національного музею, українським музеям

варто вдосконалити й осучаснити власні експозиції як технологічно, так і ідейно; розробити глибокі змістовні концепції для представлення культурної спадщини української нації в часи докорінної зміни парадигми й перегляду нашого колоніального минулого; вкладати кошти (як бюджетні, так і позабюджетні) в подальші дослідження, пошуки, археологічні та етнографічні експедиції, щоб глибше пізнати себе та передати нашу культуру нащадкам. Практичний досвід Естонського національного музею, з огляду на описану в статті його різноплановість, може бути цікавий українським музеям різного профілю.

Список використаних джерел

1. Ruutsoo R. The Estonians: Identity of Small Nation in Past and Present. *Anthropological Journal on European Cultures.* 1997. Vol. 6. № 1. P. 73–99.
2. Поворотные моменты истории Эстонии: сборник документов и материалов для гимназий / сост. Т. Карьяхярм, А. Адамсон ; пер. с эстонск. Э. Вяря и др. Таллинн : Арго, 2008. 408 с.
3. Лісовий О.В., Савченко І.М., Храпач Г.С. Естонський морський музей «Lennusadam» як приклад сучасного інтерактивного музею науки для розвитку дослідних компетенцій і креативності нового покоління юних винахідників. *Освіта та розвиток обдарованої особистості.* 2019. № 4 (75). С. 49–55.
4. Могер К.М. Роль музею в популяризації культурної спадщини українства / Role of museum in popularization of Ukrainian cultural heritage : магістерська робота : 029 «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» ; Тернопільський нац. економічн. ун-т. Тернопіль, 2018.
5. Брич М.Т. Архітектурно-просторова організація музеїв під відкритим небом в Україні : дис. ... канд. арх. : 18.00.01 «Теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури» ; Національний ун-т «Львівська політехніка». Львів, 2020. 205 с.
6. Õunapuu P. On Estonian Folk Culture: Pro et contra. *Folklore. Electronic Journal of Folklore /* Ed. M. Kõiva, A. Kuperjanov, A. Korb. Tartu: *Folk Belief and Media Group of Estonian Literary Museum.* 2014. Vol. 58. P. 187-206. doi:10.7592/FEJF2014.58.ounapuu
7. Metslaid M. Between the Folk and Scholarship: Ethnological Practice in Estonia in the 1920s and 1930s : Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy in Ethnology ; University of Tartu. Tartu, 2016. 195 p.
8. Koosa P., Karm S. Soome-ugri välitööd ja muuseumikogud: sissevaateid uurimislukku. *Eesti Rahva Muuseumi aastaraamat.* 2021. Vol. 63, № 1. P. 5–14. URL: https://doi.org/10.33302/ermar-2020-001.
9. Pawłusz E. The Role of Estonian National Museum in the Process of Redefining the Boundaries of National Identity. *Identity at the Borders and Between the Borders /* Ed. K. Kullasepp, G. Marsico. Springer, 2021. P. 73-87. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-030-62267-1_6.
10. Nõmmela M. Ühe mälukoha loomisest: esimene eesti rahvakultuuri püsinäitus Eesti Rahva Muuseumis. *Eesti Rahva Muuseumi aastaraamat.* 2011. № 54. P. 14-37.
11. History. *Eesti Rahva Muuseum (Estonian National Museum)* : веб-сайт. URL: https://www.erm.ee/en/content/history (дата звернення: 26.08.2023).
12. Raun T.U. Estonia and the Estonians. 2nd ed. Stanford, CA : Hoover Institution Press, 2001. 336 p.
13. Hurt J. Berieht uber seine Sammlung estnischer Volksuberlieferungen. *Труды Десятого Археологического съезда в Риге. 1896.* Том II. Рига : Типография В. Ф. Геккера, 1899. С. 64-72.
14. Труды Десятого Археологического съезда в Риге. 1896 / под ред. графини Уваровой. Том III. Москва : Типография Г. Лисснера и А. Гешеля, 1900.
15. Десятый археологический съезд в Риге: 1-20 августа 1896 года. Москва : Типография Э. Лисснера и Ю. Романа, 1894. 34 с.
16. Tael T. Pildireportaaž vanavara kogumisretkedelt I. Esemete teekond muuseumisse. *Eesti Rahva Muuseumi ajaveeb.* 2014. URL: https://blog.erm.ee/?p=4897 (дата звернення: 26.08.2023).
17. Echo of the Urals – Estonian National Museum's (ERM) permanent exhibition. *Velvet.* 2016. URL: https://www.velvet.ee/work/echo-of-the-urals-estonian-national-museums-erm-permanent-exhibition (дата звернення: 26.08.2023).
18. Aldzhas, A. [Letter to Olena Derevska, 16 August 2023]. *Архів Деревської О.* 1 арк.

References

1. Ruutsoo, R. (1997). The Estonians: Identity of Small Nation in Past and Present. *Anthropological Journal on European Cultures.* Vol. 6, 1, 73–99 [in English].
2. Kariakhiarm, T., & Adamson, A. (Sost.). (2008). *Povorotnye momenty istoriyi Estonii : Sbornyk dokumentov i materialov dlia gimnazii* [Turning points in the history of Estonia : Collection of documents and materials for gymnasiums]. E. Viaria, M. Vyime, & A. Tomynhas (Per.). Tallynn: Arho [in Russian].
3. Lisovyi, O., Savchenko I., & Khrapach, H. (2019). Estonskyi morskyi muzei «Lennusadam» yak pryklad suchasnoho interaktyvnoho muzeiu nauky dlia rozvytku doslidnykh kompetentsii i kreatyvnosti novoho pokolinnia yunykh vynakhidnykiv [Estonian Maritime Museum "LENNUSADAM" as an

example of a modern interactive museum of science for the development of research competencies and creativity of a new generation of young inventors]. *Osvita ta rozvytok obdarovanoi osobystosti* /Education and Development of Gifted Personality], 4 (75), 49–55 [in Ukrainian].
4. Moher, K. M. (2018). *Rol muzeiu v populiaryzatsii kulturnoi spadshchyny ukrainstva* [Role of museum in popularization of Ukrainian cultural heritage]. (Mahisterska robota). Ternopilskyi natsionalnyi ekonomichnyi un-t, Ternopil [in Ukrainian].
5. Brych, M. T. (2020). *Arkhitekturno-prostorova orhanizatsiia muzeiv pid vidkrytym nebom v Ukraini* [Architectural and spatial organization of open-air museums in Ukraine]. (Dys. kand. arkhitektury). Natsionalnyi un-t "Lvivska politekhnika", Lviv [in Ukrainian].
6. Õunapuu, P. (2014). On Estonian Folk Culture: Pro et contra. In M. Kõiva, A. Kuperjanov, & A. Korb (Eds.) *Folklore. Electronic Journal of Folklore*. Vol. 58, 187-206. Folk Belief and Media Group of Estonian Literary Museum, Tartu. URL: doi:10.7592/FEJF2014.58.ounapuu [in English].
7. Metslaid, M. (2016). *Between the Folk and Scholarship: Ethnological Practice in Estonia in the 1920s and 1930s*. (Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy in Ethnology). University of Tartu, Tartu [in English].
8. Koosa, P., Karm S. (2021). Soome-ugri välitööd ja muuseumikogud: sissevaateid uurimislukku [Finno-Ugric Fieldwork and Museum Collections: Insights into the Research Storage]. *Eesti Rahva Muuseumi aastaraamat* [Annual of the Estonian National Museum] Vol. 63, no. 1, 5–14. URL: https://doi.org/10.33302/ermar-2020-001. [in Estonian].
9. Pawłusz, E. (2021). The Role of Estonian National Museum in the Process of Redefining the Boundaries of National Identity. In: K. Kullasepp, G. Marsico (Eds.) *Identity at the Borders and Between the Borders,* 73-87. Springer. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-030-62267-1_6 [in English].
10. Nõmmela, M. (2011). Ühe mälukoha loomisest: esimene eesti rahvakultuuri рьsinдitus Eesti Rahva Muuseumis [The creation of a new realm of memory: the first permanent exhibition on Estonian national culture at the Estonian National Museum]. *Eesti Rahva Muuseumi aastaraamat* [Annual of the Estonian National Museum], 54, 14–37 [in Estonian].
11. History. Eesti Rahva Muuseum (Estonian National Museum) URL: https://www.erm.ee/en/content/history [in English].
12. Raun, T.U. (2001). *Estonia and the Estonians* (2nd ed.). Stanford, CA: Hoover Institution Press [in English].
13. Hurt, J. (1899). Berieht uber seine Sammlung estnischer Volksuberlieferungen [Reports on our collection of Estonian folk lore]. *Trudy Desiatogo Arkheologicheskogo siezda v Rige. 1896* [Proceedings of the Tenth Archaeological Congress in Riga. 1896] T. II, 64-72. Tipografiia V. F. Gekkera, Riga [in German].
14. Uvarova (Red.). (1900). *Trudy Desiatogo Arkheologicheskogo siezda v Rige. 18*96 [Proceedings of the Tenth Archaeological Congress in Riga. 1896] (Tom III). Tipografyia H. Lissnera i A. Geshelia, Moskva [in Russian].
15. *Desiatyi arkheologicheskii siezd v Rige: 1-20 avgusta 1896 goda* (1894) [Tenth Archaeological Congress in Riga: August 1-20, 1896]. Tipografiia E. Lissnera i Yu. Romana, Moskva [in Russian].
16. Tael, T. (2014). Pildireportaaž vanavara kogumisretkedelt I. Esemete teekond muuseumisse [Photo report from antique collection trips I. The journey of the items to the museum] *Eesti Rahva Muuseumi ajaveeb* [Estonian National Museum's blog]. URL: https://blog.erm.ee/?p=4897 [in Estonian].
17. Echo of the Urals — Estonian NationalMuseum's (ERM) permanent exhibition. (2016). Velvet. URL: https://www.velvet.ee/work/echo-of-the-urals-estonian-national-museums-erm-permanent-exhibition [in English].
18. Aldzhas, A. (2023, 16 Serp.). [Letter to Olena Derevska, 16 August 2023]. *Arkhiv Derevskoi O.* [Archive of O. Derevska] [in English].

Подано до редакції 25.09.2023



№ 34 (2023) С. 71–76
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 75.052(510)7.041.7
ORCID ID: 0000-0002-2312-3869
ORCID ID: 0000-0002-8196-8608
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-9

Ван Шижу
аспірантка кафедри образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
wangshiru923@163.com

Ольга Денисюк
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
olyadenysiuk@gmail.com

ВПЛИВ ФРЕСОК ДУНЬХУАНУ НА ОЛІЙНИЙ ЖИВОПИС КИТАЮ XX СТ.

Анотація. Мета статті *– вивчити особливості впливу фресок Дуньхуану на китайський олійний живопис XX століття.* ***Методи дослідження.*** *Системний підхід зумовлює використання комплексу методів. Історико-культурний, компаративний та семіотичний методи дали змогу виявити вплив фресок Дуньхуану на китайський олійний живопис XX століття. Метод узагальнення використано для формулювання підсумків статті.* ***Результати.*** *Китайський олійний живопис XX століття демонструє синтез реалістичних тенденцій, національної самобутності китайської культури та зразків образотворчого мистецтва Заходу. Дуньхуан – унікальний регіон, який був центром Шовкового шляху та репрезентував результати культурної взаємодії Китаю та Заходу. Мистецтво гротів Дуньхуану демонструє тенденції буддизму, які розкривають культурну взаємодію Китаю та Індії. Кольорові рішення, композиція та сюжети фресок Дуньхуану репрезентують дві ключові тенденції – сприйняття західної культури та вплив індійського буддизму. Проаналізовано олійний живопис китайських митців: Дун Сівень «Казахська пастушка», «Кайго-дадянь» («Церемонія проголошення створення КНР»), Чан Шухун «Цзю-цен-Лоу» («Дев'ять поверхів»), Цзен Хао «Фейтянь» («Апсари, що літять»), «Гуань Інь». Домінантні характеристики мистецтва фресок у печерах Дуньхуану репрезентовано в китайському олійному живописі XX століття.* ***Висновки.*** *У результаті дослідження з'ясовано, що мистецтво гротів Дуньхуану демонструє перетин китайської та індійської культур, західної та східної традицій. У роботах Дун Сівеня «Казахська пастушка», «Кайго-дадянь» («Церемонія проголошення створення КНР»), Чан Шухуна «Цзю-цен-Лоу» («Дев'ять поверхів»), Цзен Хао «Фейтянь» («Апсари, що летять»), «Гуань Інь» виявлено сучасне творче осмислення фресок Дуньхуану.*

Ключові слова: *Дуньхуан, фреска, олійний живопис, вплив, Дун Сівень, Чан Шухун, Цзен Хао.*

Wang Shiru
PhD Candidate at the Department of Fine Arts and Decorative Arts
National Academy of Fine Arts and Architecture
wangshiru923@163.com

OlhaDenysiuk
PhD in Art Studies,
Associate Professor at the Department of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
olyadenysiuk@gmail.com

THE INFLUENCE OF DUNHUANG FRESCO ON THE OIL PAINTING OF CHINA OF THE XX CENTURY

Abstract. The purpose of this article *is to study the peculiarities of the influence of Dunhuang frescoes on Chinese oil painting of the twentieth century.* ***Methods.*** *A systematic approach determines the use of a set of methods. Historical and cultural, comparative, semiotic methods made it possible to reveal the influence of Dunhuang frescoes on Chinese oil painting of the twentieth century. The generalization method was used to formulate the results of the article.* ***Results.*** *Dunhuang is a unique region where the traditions of the East and West, China, India and European countries are combined. This unique situation is due to the fact that the Dunhuang Caves were located in the center of the Silk Road. The artists who painted frescoes in the Dunhuang caves represented a combination of different traditions, original means of painting, composition and plot, unique craftsmanship and original colors. Chinese artists of the XX century greatly appreciated Dunhuang frescoes and continued the tradition of cave paintings. Oil painting by Chinese artists is analyzed: Xiwen «Kazakh Shepherdess», «Ceremony of Proclamation of the Creation of the PRC», Chang Shuhong «Nine Floors», Zeng Hao «Feitian» and «Guan Yin». The oil paintings of artists of the XX century were strongly influenced by frescoes from the Dunhuang caves. Artists used the colors, subjects, compositions and images that we can see on the walls of the Dunhuang Caves. That the frescoes from the Dunhuang caves are of great importance for the development of oil painting in China.* ***Conclusions.*** *As a result of the study, it was found that the art of Dunhuang grottoes demonstrates the intersection of Chinese and Indian cultures, Western and Eastern traditions. In the works of Dong Siven Xiwen «Kazakh Shepherdess», «Ceremony of Proclamation of the Creation of the PRC», Chang Shuhong «Nine Floors», Zeng Hao «Feitian» and «Guan Yin» revealed a modern creative understanding of the frescoes of Dunhuang.*
Key words: *Dunhuang, fresco, oil painting, influence, Dong Xiwen, Chang Shuhong, Zeng Hao.*

Постановка проблеми. Витоки китайського живопису дослідники пов'язують із традиціями мистецтва каліграфії. За останні сто років олійний живопис у Китаї набув активного розвитку, репрезентуючи одночасний вплив національного образотворчого мистецтва та традицій Заходу. Дослідники зазначають, що ідеї, які знайшли своє віддзеркалення в олійному живописі ХХ століття, демонструють сприйняття та переосмислення західного мистецтва, ретельно вивченого митцями Китаю.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Ми вважаємо, що вивчення художньої рецепції фресок Дуньхуану китайськими майстрами олійного живопису потребує досконалішого розгляду, оскільки дасть змогу репрезентувати глибоке розуміння митцями власної культури та усвідомлення меж її інтеграції у сьогодення. Наразі ця проблема не знайшла повного висвітлення у дослідженнях китайських та європейських науковців. Лі Юй, Дуань Веньцзе, Гао Вейхуа, Ян Денфен, Лі Дунфен розглядають мистецьку історію Китаю, але не аналізують вплив фресок Дуньхуану на живопис ХХ століття [1–5]. Цзян Лі досліджує творчий потенціал, фресок Дуньхуану [6], не проводячи паралелей із сучасністю. Ван Цинтян, навпаки, вивчає реалістичний живопис Китаю ХХ–ХХІ століть і акцентує на інтеграції східних та європейських традицій у мистецтво цієї доби, але не розкриває значення розписів Дуньхуану для розвитку мистецького потенціалу [7]. На нашу думку, наукові розвідки, які формують особливості китайського олійного живопису ХХ століття, не наголошують на важливості впливу фресок Дуньхуану на сучасне мистецтво. Усе це зумовлює актуальність нашого дослідження, яке розглядає саме витоки живописних традицій Китаю.

Мета статті – вивчити особливості впливу фресок Дуньхуану на китайський олійний живопис ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Відомо, що мистецтво печер Дуньхуану є не лише національним надбанням Китаю, але й має світове значення, що зумовлене ідейно-тематичним змістом,

технічними особливостями та пам'ятками, які добре збереглися до наших днів.

Фрески Дуньхуану присвячені відтворенню гармонійного життя людини у таких аспектах, як музика і танець, вірування та світогляд, кольорові й композиційні рішення. Зазначимо, що танець і музика у фресках Дуньхуану демонструють синтез різних національних культур, який виник насамперед через унікальне географічне розташування місцевості (іл. 1).



Іл. 1. Фреска. Дуньхуан. Грот № 25. [8]

Техніка фресок демонструє поєднання традицій розпису гробниць Дуньхуану, що існували у добу Хань і Цінь, та техніку, яка була запозичена з доби Сію. Моделювання, лінійні зображення, композиції, колірні вирішення мають багато спільного із сучасним живописом. Мистецтво гротів Дуньхуану розкриває особливості буддизму, а сюжети, присвячені життю та діяльності Будди, спрямовані на розвиток особистості – підкреслюють прагнення до самовдосконалення і самопожертви.

У стародавньому Китаї у буддійських картинах «переважали золотий, блакитний, червоний, білий та чорний кольори. У традиційному буддійському живописі чорний колір символізує зло, а білий – добро. Тому в буддійському живописі білий колір зазвичай використовується для позначення бодхісатв, тобто того, що символізує святість» [1, с. 36]. Саме тому богиня Милосердя Гуань Інь (Гуаньшінь, авалокітешвара) зображена у білому кольорі (іл. 2).

У фресках Дуньхуану використання буддійських кольорів репрезентовано яскравими фарбами та візуальними ефектами, що підкреслює божественну тематику. «Золотий колір на фресках Дуньхуану символізує шляхетну урочистість та пишність, тому він використовується в одязі Будди та бодхісатв. Фрески, де розкрито теми приборкання демонів, переважно презентують використання чорних чи темних тонів» [1, с. 39].



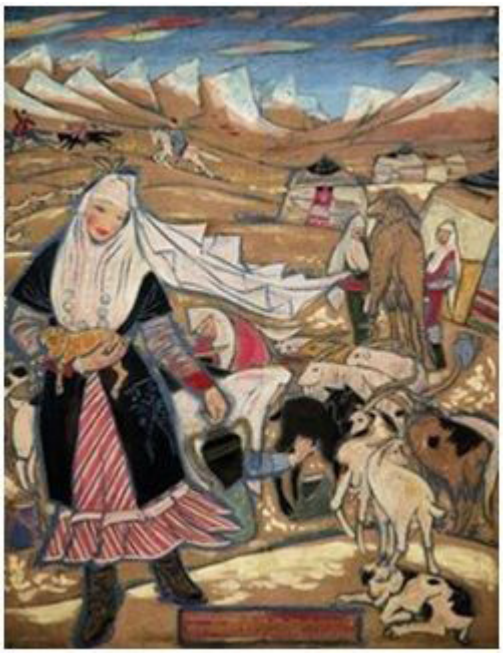
Іл. 2. Фреска. Гуаньшінь. Дуньхуан. Грот № 57. [8]

Ранні фрески Дуньхуану демонструють наявність двох методів фарбування: «Метод фарбування «Тяньчжу-Юньжань» (запозичений із давньої Індії) полягає у використанні одного й того ж кольору різної частоти, щоб зобразити тривимірне обличчя персонажа та відтінок його шкіри. Інший демонструє вплив природних факторів (наприклад, вітру та дощу), які призводять до хімічних змін пігментів кольорів, демонстрації зміни фрески під впливом часу» [9, с. 42].

Використання колористичної манери Дуньхуанських фресок бачимо у роботах китайських художників першої половини XX століття. Олійний живопис Дун Сівень «Казахська пастушка» (1948) (іл. 3) демонструє звернення митця до традицій живопису дуньхуанської фрески періоду династій Бейчао (386–58 рр.). Це відображено у композиції, колористиці та формі роботи. На тлі блідо-блакитного неба пливе кілька рожевих хмар. Художник використовує пастельні кольори як основні, що створює відчуття спокою й акцентує увагу на далеких горах, ярах, наметах.

Водночас у картині наявні елементи чорної, білої та зеленої палітри, що допомагає виокремити важливі деталі художнього задуму. «Такий колористичний синтез сприяє створенню ефекту нерухомості у рухливості» [7, с. 56]. Варто зауважити, що подібні поєднання кольорів, ліній та композиційного вирішення були новаторськими для цього періоду, але

водночас демонстрували дотримання традицій живопису дуньхуанської фрески (іл. 3).



Іл. 3. Дун Сівень. «Казахська пастушка». Олійний живопис. [10]

Подібні тенденції демонструє ще одна робота Дун Сівень – «Кайго-дадянь» («Церемонія проголошення створення КНР») (іл. 4).



Іл. 4. Дун Сівень. «Церемонія проголошення створення КНР». Олійний живопис. [10]

Дослідники зазначають, що у китайському живописі лінійний малюнок є основним методом моделювання, і це пояснює, чому саме розписи Дуньхуану вплинули на олійний живопис XX століття. «Фрески, що були створені в період розквіту китайського мистецтва династій Тан, Вей і Цзінь, демонструють використання ліній для пейзажів та персонажів. Відповідно до традицій китайського живопису, лінії не лише презентують «Сін» (форму), але й містять такі естетичні маркери: «Ші» (потенціал), «Ці» (енергія), «Лі» (сила) та «Юнь» (рима). Тому олійний живопис, який продовжує традиції фресок Дуньхуан, демонструє ефект легкості» [9, с. 15]. Дослідники підкреслюють, що в таких картинах «є поезія», є «унікальне співвідношення між формою та змістом» [9, с. 14].

В олійному живописі Чан Шухуна «Цзю-Цен-Лоу» («Дев'ять поверхів») (1952) автор чітко дотримується традиції поєднання ліній та колірних характеристик, які ми бачимо на фресках. У роботі гармонійно поєднуються прозоре блакитне небо і яскраво-червоні кольори дев'яти поверхів, водночас гроти на стінах скель відтіняються теплим сірим тоном. Яскраве й динамічне моделювання персонажів на картині також запозичене з печерних розписів поблизу Дуньхуану (іл. 5).

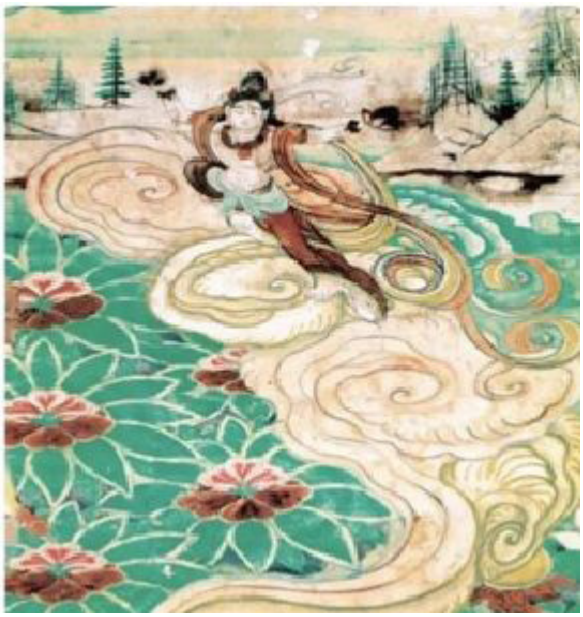


Іл. 5. Чан Шухун. «Дев'ять поверхів». Олійний живопис. [10]

На нашу думку, заслуговує на увагу олійний живопис сучасного митця Цзен Хао. Художник неодноразово наголошував, що саме культура Дуньхуану надихає його. Він створив цикл картин під назвою «Дуньхуан». Традиції фресок, зокрема, проглядаються в його роботі «Фейтянь» («Апсари, що летять») (іл. 6). Цзен Хао поєднав мотиви сучасності та власне світовідчуття з естетикою і культурою стародавнього Китаю – з унікальними традиціями печерних фресок, на яких є зображення Фейтянь (іл. 7). Картина демонструє таємничість та неземне походження міфічних персонажів, на які митця надихнули сюжети Дуньхуану. Його персонажі не світські, вони є відображенням «вірувань та традицій Дуньхуану. Фейтянь демонструє риси мистецтва Сіюй, поєднує сучасність та давню чарівність безсмертних богів. Цзен Хао репрезентує шляхетну, добру й прекрасну людську природу, яка навмисно відірвана від реального життя» [9, с. 16] (іл. 6, 7).



Іл. 6. Цзен Хао. «Фейтянь» («Апсари, що летять»). Олійний живопис. [10]



Іл. 7. Фреска. Фейтянь. Дуньхуан. Грот № 25. [8]

Безумовно, новаторство Цзен Хао полягає в тому, що він по-новому інтерпретував буддійські традиції Дуньхуану. Образ богині милосердя Гуань Інь демонструє поєднання західних і східних традицій, давньої естетики Дуньхуану та сучасності (іл. 8).



Іл. 8. Цзен Хао. «Гуань Інь». Олійний живопис. [10]

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Отже, мистецтво гротів Дуньхуану, яке демонструє перетин китайської та індійської культур, західної та східної традицій, репрезентовано в олійному живописі митців XX століття. У роботах Дун Сівеня «Казахська пастушка», «Кайгодадянь» («Церемонія проголошення створення КНР»), Чан Шухуна «Цзю-цен-Лоу» («Дев'ять поверхів»), Цзен Хао «Фейтянь» («Апсари, що летять»), «Гуань Інь» ми виявляємо сучасне творче осмислення фресок Дуньхуану. Перспективи нашого дослідження полягають у подальшому вивченні впливу естетики унікального стародавнього мистецтва Дуньхуану на китайський живопис XX–XXI століття.

Список використаних джерел

1. 李裕：中国美术史纲，辽宁美术出版社，1988年。223页
2. 段文杰：敦煌石窟鉴赏丛书，甘肃人民美术出版社，1990年。156页
3. 高巍华：敦煌壁画艺术的生存：一种媒介发展观的视角，贵州大学学报艺术版. 2009年.第1期。25页。
4. 周大正：《敦煌壁画与中国画色彩》，人民美术出版社2000年，165页。
5. 李东风：吉祥美好的化身——敦煌飞天的艺术美感，文艺研究. 2009年. 第2期。15页。
6. 张萍：《工笔重彩画》，山东美术出版社2002年. 98页。
7. 王庆田：东方与欧洲传统融合背景下二十至二十一世纪之交的中国写实油画，北京，2018年。236页。
8. 唐薇：《现代工笔重彩画技法》，山西人民美术出版社2001年. 21页。
9. 张萌萌：莫高敦煌石窟唐代佛像内容及其艺术特色，丝绸之路，2009年，第14期。12页。

References

1. Li, Yui (1988). Kytaiskamystetskaistoriia [Chinese art history]. Liaonin: VydavnytstvoLiaoninskohoo brazotvorchohomystetstva [in Chinese].
2. Duan, Ventsze (1990). SeriiaotsinkyDunkhuanskykhhrotiv [Dunhuang Grottoes Evaluation Series]. Hansu: VydavnytstvoHansuskohonarodnohoobrazotvorchohomystetstva [in Chinese].
3. Hao, Veikhua (2009). VzhyvanniamystetstvafreskyDunkhuana: zaohliadomzasobivmasovoiinformatsii [The Uses of Dunhuang Mural Art: A Media Review]. VisnykHuichzhouskohouniversytetu (khudozhniaversiia) [Journal of Guizhou University Art Edition] [in Chinese].
4. Zhou, Dazheng (2000). Dunhuang Murals and Chinese Painting Colors. People's Fine Arts Publishing House [in Chinese].
5. Li, Dunfen (2009). NepereversheneVtilenniakhudozhnoikrasyDunkhuan [The unsurpassed embodiment of the artistic beauty of Dunhuang]. Literaturno-mystetskydoslidzhennia[Literary Studies], 2, 15 [in Chinese].
6. Zhang, Ping (2002). Meticulous Brushwork and Heavy Color Painting, Shandong. Fine Arts Publishing House [in Chinese].
7. Van, Tsyntian (2018). RealistychnyimaslianyizhyvopysKytaiunarubezhi XX–XXI stolit u kontekstiintehratsiiskhidnykh ta yevropeiskykhtradytsii [Realistic oil painting of China at the turn of XX-XXI centuries in the context of the integration of Eastern and European traditions [in Chinese]
8. Tang, Wei (2001). Modern Meticulous Brushwork and Heavy Color Painting Techniques, Shanxi. People's Fine Arts Publishing House [in Chinese].
9. Chzhan, Menmen (2009). Zmistbuddiiskoistatuidynastii Tan ta yiikhudozhniosoblyvosti u hrotiMohaoDunkhuana [The content of the Tang Dynasty Buddhist statue and its artistic features in MogaoDunhuang grotto]. Shovkovyishliakh[silk road.], 14, 12 [in Chinese].

Подано до редакції 18.04.2023



№ 34 (2023) С. 77–84
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 725.945(477.411)"199/201"
ORCID ID: 0000-0001-5262-2790
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-10

Костянтин Добрянський
старший викладач кафедри скульптури
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
kostiantyn.dobrianskyi@naoma.edu.ua

ТВОРЧІ НОВАЦІЇ В МЕМОРІАЛЬНИХ ДОШКАХ КИЄВА НАПРИКІНЦІ XX – НА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Анотація. Метою статті *є аналіз дуже цікавого та проблемного феномена української сучасної скульптури – меморіальної дошки – на прикладах обраних творів м. Києва 1990-х – 2020-х років. Автори меморіальних дошок порушують дискусійні у наш час питання: йдеться про історичну пам'ять, відповідальність митця, рівновагу між традицією та експериментом, синтез мистецтв та матеріалів.* ***Методи дослідження.*** *Стаття загалом ґрунтується на аналітично-порівняльному методі зі спробою його адаптації до сучасної мистецтвознавчої практики. З огляду на малу розробленість відповідної теми в українській науці пріоритет надавався безпосередньо емпіричному вивченню, опису та аналізу наявних зразків у м. Києві. Також було враховано й особистий фаховий досвід автора статті, який брав участь у створенні окремих робіт досліджуваного жанру.* ***Результати.*** *Розглянуто та проаналізовано на обраних зразках феномен меморіальної дошки, що складається з багатьох аспектів, зокрема: історичної пам'яті, культурно-пізнавальної цінності, синтезу мистецтв та матеріалів. Також досліджені інноваційні підходи та прийоми під час створення меморіальних дошок останніх років. Вказано шляхи та перспективи розвитку цього жанру.* ***Висновки.*** *Меморіальна дошка – це унікальний мистецький жанр у публічному просторі, що демонструє нам на окремих зразках еволюцію його розвитку та великий потенціал перетворень завдяки сміливим композиційним рішенням, а також незвичним поєднанням скульптурних матеріалів. Завдяки використанню сучасних технологій розширюються інформативні можливості. Змінюється роль та значення меморіальної дошки в її комунікації з навколишнім простором і глядачем.*
Ключові слова: *меморіальна дошка, артоб'єкт, тло зображення, інформаційна функція.*

Kostiantyn Dobrianskyi
Senior Lector at the Department of Sculpture
National Academy of Fine Arts and Architecture
kostiantyn.dobrianskyi@naoma.edu.ua

CREATIVE INNOVATIONS IN THE COMMEMORATIVE PLAQUES OF KYIV AT THE END OF THE 20TH – BEGINNING OF THE 21TH CENTURY

Abstract. *The* ***purpose*** *of this article is to analyse an interesting and problematic phenomenon of Ukrainian contemporary sculpture – the memorial plaque – on selected examples of Kyiv in the 1990s–2020s. The authors of the plaques raise complex issues that are being discussed today: historical memory, artist's responsibility, balance between tradition and experiment, synthesis of arts and materials.* ***The research methods*** *used in this article are generally based on the analytical and comparative method, with an attempt to adapt pre-modern art history practice. Given the low level of development of the relevant topic in Ukrainian science, the priority was given to empirical research, description and analysis of the available samples in Kyiv. The personal professional experience of the author, who took part in the creation of individual works in this genre, was also taken into consideration.* ***Results.*** *The phenomenon of the memorial plaque, which consists of many aspects, namely: historical memory, cultural and cognitive value, synthesis of arts*

and materials, is considered and analysed on the selected samples. Innovative approaches and techniques in the creation of memorial plaques in recent years have also been studied. The ways and prospects for development are indicated. ***Conclusions.*** *The plaque is a unique artistic genre in public space that shows us the evolution of its development on individual examples and the great potential for transformation through bold compositional solutions and unusual combinations of sculptural materials. Informative possibilities are expanding using modern sculping approaches. The role of plaques and significance in communication with the surrounding space and the viewer is changing nowadays.*
Key words: *commemorative plague, art object, background, informative function.*

Постановка проблеми. Драматичні події останнього десятиріччя вкрай загострили питання історичної пам'яті українців, найвизначніші віхи якої візуалізуються у просторі міста й країни. У цьому сенсі не останнє місце належить такому неординарному жанру скульптурної творчості, як меморіальна дошка. Однак треба визнати, що значна частина меморіальних дощок Києва вирішена в стилістиці попередньої епохи, яка вже не може належним чином впливати на теперішнього глядача, не кажучи про те, що деякі її персонажі втратили свою історичну значущість. З іншого боку, не всі справді визначні постаті з пантеону вітчизняної історії вдостоїлися такої мистецької відзнаки, і, хоча справедливість поступово відновлюється, не можна стверджувати, що це відбувається бажаними темпами й на належному рівні. Також досі дається взнаки інерція поетики соцреалізму, а поетика нового бачення лише торує шляхи. Втім, кількість вдалих вирішень не є унікальною, а їхні автори вже встигли гідно заявити про себе; окремі зразки жанру ми й розглядаємо у нашій статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Важко переоцінити значення кількох монографій А. Галайчука [1], котрий у дусі свого часу описав (частково у співпраці з І. Воронцовим) меморіальні дошки Києва 1950-х – першої половини 1980-х років. Чимало важливої інформації знаходимо в енциклопедичних виданнях, наприклад у неодноразово оприлюдненому довіднику «Київ» (3-є вид., 1986 р.) [2]. На жаль, сам феномен меморіальної дошки вивчається порівняно мало, інтерес до нього зазвичай виникає, коли встановлюють черговий її зразок і це висвітлюють у ЗМІ; на публікації у деяких з них ми посилаємося в нашому дослідженні.

Також лише зрідка публікують інтерв'ю з митцями, котрі могли б розкрити деякі, так би мовити, секрети художньої творчості. До речі, у радянський час меморіальну дошку як окрему творчу одиницю взагалі видаляли з класифікаційного жанрового списку, де у відповідному переліку припускалося існування мавзолею, піраміди, арки тощо. Скажімо, в Англії цю галузь у максимально популярній формі активно опановував і пропагував Дерек Саммерей (Summeray) [3], у Франції – Юбер Деморі (Demory) [4].

Мета статті – на конкретних прикладах продемонструвати ментальну ефективність творчих новацій у жанрі міської скульптури, який донедавна вважався вкрай консервативним і через це – вторинним, повернути йому суспільну значущість і максимальну популярність в українському соціумі.

Виклад основного матеріалу. Феномен меморіальної дошки в українській містобудівній практиці можемо пояснити двоїстою (якщо не троїстою) її природою. З одного боку, меморіальна дошка невіддільна від певної архітектурної споруди з конкретною адресою, за якою мешкала (працювала, зупинялася на гостини чи ще якось позначила свою присутність) та чи інша особистість, тобто ця споруда має безумовну історико-пізнавальну цінність навіть тоді, коли вулицю умовно названо на честь шанованої персони, яка могла й не бувати в цьому місті взагалі. З іншого боку, це типова скульптура, а саме рельєфне зображення, зазвичай обличчя – зразок камерного портрета, розміщеного у гущі сучасного міста, і сьогодні такий об'єкт могли б віднести й до зразків стрітарту. Можна сказати, що візуально-фактурна природа зображення часто непомітно зближається з графічним мистецтвом, до якого меморіальна дошка зазвичай посилається завдяки активній експлуатації тексту та використанню різноманітних графічних прийомів. До того ж можливий і «аскетизований варіант», де є лише напис, а зображення взагалі не передбачене.

У контексті дослідження варто сказати, що саме такі меморіальні дошки поширені на значній території Західної Європи, де перевагу надають тривимірній, у повний зріст меморіальній скульптурі, а не меморіальній дошці, яка – навіть за умови максимальної значущості особи – обмежується лише короткою інформацією про її перебування тут у минулому. Наприклад, меморіальні дошки

на честь Пабло Пікассо та Джеймса Джойса у Парижі – це не стільки артефакти, скільки інформаційні таблички, тактовні доповнення до архітектурного фасаду, що не порушують його цілісності та стилістики. Треба визнати, що у нас із цим не все гаразд. Натомість меморіальна скульптура на Заході загалом, а в Парижі зокрема, користується всіма можливостями експериментування: наприклад, у тому ж місті ми бачимо монумент на честь письменника Марселя Еме в образі «le passй-muraile», роботи Жана Маре або пам'ятник героям Франца Кафки у Празі, тож навряд чи можна говорити про якесь «пригнічення» цього виду мистецтва в сучасному мегаполісі. Але саме той жанр, який розглядаємо ми, за кордоном менш за все претендує на втілення творчих новацій.

Український досвід у цьому плані виразно тяжіє до тривимірної візуалізації образу, який уявляється передусім як фігуративний; і винятки з цього правила не дуже суттєві. Надто мало в нас порівняно із Заходом, де період плідної інтелектуальної рефлексії тривав упродовж сторіч, було видано книг про діячів нашої історії та культури, надто часто змінювався політичний курс, зухвало викреслюючи з історичних скрижалей сотні, тисячі імен, тож процес надолуження історичної пам'яті відбувається прискореними темпами, заповнюючи прогалини меморіальною пластикою.

Історія української, а в нашому дослідженні – меморіальної, дошки Києва за два роки (у 2025 р.) святкуватиме вже сторічний ювілей, тож її колишнє побутування вже вивчалося в українській мистецтвознавчій літературі (наприклад, у дослідженнях А. Галайчука). Перші зразки публікацій з'являються у середині 1920-х років і пов'язані з утвердженням нового ідеологічного курсу, поштовх якому ще з 1918 р. дав «ленінський план монументальної пропаганди», реалізований на території Радянської Росії, але вплинув і на творчу практику України, на той час залежної від неї [5, с. 585]. Повоєнний період – час кодифікації та остаточного закостеніння образної міфології пізнього сталінізму, яка, попри висування на авансцену низки власно створених героїв одіозного ґатунку, не могла обійтися без «вічних супутників» (народу, країни, людства), зокрема безумовних класиків національних культур, кількість яких у столиці помітно зросла з періодом «відлиги».

Значна частина меморіальних дощок була виконана на досить високому професійному рівні, їхніми авторами були такі видатні діячі українського мистецтва, як М. Білик, А. Білостоцький, В. Борисенко, М. Вронський, К. Годулян, І. Гончар, М. Декерменджі, Н. Дерегус, Б. Довгань, Г. Кальченко, М. Короткевич, І. Макогон, І. Кавалерідзе, В. Клоков, О. Ковальов, І. Копайгоренко, К. Кузнецов, А. Кущ, В. Медведєв, А. Німенко, М. Рапай, О. Редько, Ю. Синькевич, О. Скобликов, В. Сухенко, А. Фуженко та інші. Зауважимо, що окремі автори продовжили у цьому жанрі плідну працю і за нових часів.

Сторічне побутування в контексті міста сформувало певний композиційний канон, що засвідчує сама назва цього жанру – «меморіальна дошка». Жорстка схема «чотирикутник-обличчя-текст» час від часу переосмислювалася, ревізувалася, доповнювалася новими штрихами. На прикладі меморіальної дошки роботи Е. Фрідмана, присвяченої Г. Верьовці (1970), бачимо тло лицьового боку, мережене декоративними складками, що вирізняється від безособових, тьмяних фонів більшості подібних тогочасних творів.

Герой мовчазно спілкується з персонажами власних картин на меморіальній дошці М. Врубелю авторства І. Кавалерідзе (1962).

Обрамленням постаті, зображеної у повний зріст, що само собою також було незвичним, виступають театральні куліси як атрибут творчості артиста в роботі М. Рапая (1981), присвяченій М. Гришкові.

Нарешті, скульптурне зображення Галшки Гулевичівни у творі В. Луцака (1983) зі щедрими бароковими формами активно домінує на площині стіни, не потребуючи додаткового фланкування і демонструючи активну приналежність до царини образотворчого мистецтва.

Усі названі нами зразки (одразу зауважимо, що майже всі вони, крім останнього, виконані у традиційній манері, яка анітрохи не поступалася за рівнем візуальної переконливості дошкам, позначеним експериментальними пошуками) не були системними, радше винятками з неписаного правила, ситуативними знахідками, які не зазіхали на цілісність соцреалістичного канону. Звідси, найімовірніше, і випливає як відсутність рефлексій над проблемами цього жанру, так і невіднесення меморіальної дошки до розлогого спектру синтезу мистецтв, епічний спокій якого вона неминуче порушувала.

Приречена монтуватись на поверхні давно сформованого архітектурного об'єкта вона

змушена рахуватися з його стилістичними і конструктивними особливостями, культурно історичним контекстом, а також із попередніми зразками власного жанру, встановленими раніше на тій же будівлі. Результатом іноді є неузгодженість двох мистецьких стихій – архітектурної та скульптурної, що може створювати засмічення візуального простору середовища та архітектурної споруди. Найпоказовіший приклад – це будинок на вул. Богдана Хмельницького, 68 (ефектна репрезентація класичного українського письменства XX ст.), що більше нагадує покази музейних експонатів, а не гармонійну галерею артефактів.

Однак, за всієї поваги до пам'яток недавнього минулого, маємо зауважити, що нинішня доба, зберігаючи загальну жанрову традицію кращих здобутків 1950–1980-х років, вимагає дещо іншого підходу до артефактів. Немає сенсу сліпо повторювати творчі рішення минулого століття, так само як і зовсім нехтувати ними. Сучасний твір мистецтва виникає на органічному перетині традиції та пошуку, і зазвичай його вагомість залежить не лише від певного нюансу, цікавого прийому, поготів – вибору самої особи, але й від принципово нової концепції довкола скульптурного простору.

Почнемо з того, що невпізнавано змінилося сприйняття меморіальної дошки сучасним глядачем, якого життєвий ритм мимоволі спонукає до більш стрімкого реагування на довкілля, не залишаємо поза увагою і майже фатальне залучення його до віртуального світу, який все енергійніше становить конкуренцію світові «живого мистецтва». Тож сучасний артефакт має не просто привернути увагу потенційного реципієнта – він має розмовляти з ним однією мовою, не цуратися його уподобань, іноді просто йти йому назустріч, використовуючи ресурси конкурентів.

І справді, сучасні технології дають змогу по-новому працювати з меморіальною дошкою, точніше, з її текстовою частиною. За допомогою QR-коду, який виступає в ролі ненав'язливого доповнення артоб'єкта, та смартфона, який із цим кодом взаємодіє, глядач одразу отримує доступ до розлогого інформаційного ресурсу, який розширює його знання як про автора меморіальної дошки (важливий нюанс, котрий і нині випускають з поля зору деякі ЗМІ), так і про її персонажа чи обставини створення артоб'єкта.

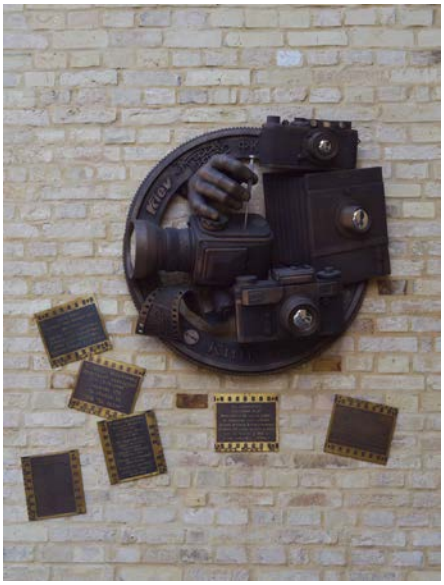
Також відомі спроби (на жаль, до цього часу не реалізовані) залучення глядача до процесу активного мистецького пізнання за допомогою технологій доповненої реальності. Завдяки їй сучасному глядачеві могла б розкритися панорама 3D-об'єктів, пов'язаних з особистістю чи подією, що постають перед нами через екран смартфона в середовищі, яке є зоною сприйняття меморіальної дошки. Вказане, однак, не є основою художнього образу, а лише його, так би мовити, додатковою вартістю.

Творчі пошуки скульпторів останніх двох десятиліть релятивізують усталені уявлення про гармонію і синтез, який якщо і виникає тут, то всупереч, а не завдяки. Сучасна меморіальна дошка ніби кидає виклик сліпому моноліту стіни й одразу впадає у вічі. Відтепер вона – не просто констатація історичного факту, але його переспів, тривимірна фантазія на задану тему. Меморіальна дошка поступово стає полігоном для авторських експериментів сучасності, і важко переоцінити питому вагу суб'єктивного фактора, тим вагомішого, коли він підкріплений гідним професійним рівнем виконавця.

Нині увага художника зосереджена не лише на окремій особистості (хоча здебільшого так відбувається) чи події історико-культурного значення, а на складному культурно-мистецькому явищі, не обмеженому у часі та просторі. Таким прикладом є меморіальний артоб'єкт «Фотоапарат Київ» (2022 р.) (іл. 1), (автор ідеї І. Зотиков, виконавець – «Класичний ювелірний дім "Лобортас"»), який було встановлено на стіні заводу «Арсенал» та відкрито до Всесвітнього дня фотографа. Артефакт начебто охоплює півсторічний період історії, упродовж якого в столиці виробляли фотоапарати популярної марки, але пафос його цілком сучасний: ідея нестримності прогресу у формах, максимально скоригованих з людськими потребами.

Незвичною вже є сама конфігурація твору: неправильне коло, до якого вписано кілька фотографічних апаратів різних періодів створення, що ілюструють нам еволюцію технічного розвитку, а також руку майстра, яка спирається на один із них. Умовне підніжжя заповнене шістьма кадрами плівки, які ніби виконують танок довкола основного зображення – візуальні флуктуації виробничого процесу чи розрядка композиційної схеми, яка без такого доповнення виглядала б надто педантично. Образ культурного феномена, який можна вважати і специфічним феноменом інженерної царини, втілено яскраво, хоча, можливо, і з дещо плакатною відвертістю.

Інша річ, чи мав би він шанс на втілення більш неоднозначним способом, якщо сам феномен навряд чи заслуговує на радикальні різночитання.



Іл. 1. Артоб'єкт «Фотоапарат. Київ». (Виконавець – «Класичний ювелірний дім "Лобортас"». Бронза). *2022.* [Світлина автора]

Ще один приклад меморіальної дошки останніх років – це втілений образ історика, письменника, мистецтвознавця Віталія Ковалинського (вул. Георгіївський провулок, 2); (2021 р., скульптор Василь Маркуш), (іл. 2). На перший погляд, вона не зазіхає на підвалини жанру, та все ж одразу привертає увагу своїм нестандартним підходом до композиційного вирішення і поєднання матеріалів. Основна візуальна частина – це біле тло (виготовлене з тонованого пластику), помережане чотирма трикутними отворами, довкола яких створено вигадливі просторово-гранчасті конструкції, які позбавляють композиційну площину одномірності. Портрет героя (виготовлений з пластику, тонованого під бронзу) позбавлений однозначності та офіціозу, його обличчя вкрите зморшками, зберігає цілісність та відчуття саморефлексії. За своє життя В. Ковалинський встиг написати до 30 монографій з історії Києва, понад 500 статей у часописах, не враховуючи текстів іншого формату. Текстова частина відокремлена від основної та не вступає з нею в композиційну суперечність. Виконана зі скла, де білі літери доповнюють домінуючий білий колір твору. Завдяки використанню нетипового для цього жанру скульптури матеріалу, меморіальна дошка виглядає напрочуд свіжою і сучасною.



Іл. 2. Меморіальна дошка В. Ковалинському. (Скульптор В. Маркуш. Пластик тонований, скло). *2021.* [Світлина автора]

Співзвучною до названого вище твору є й інша меморіальна дошка цього ж автора (розташована на вул. Михайла Грушевського, 4), котрий роком раніше звернувся до образів відомих українських письменників-дисидентів – Василя Стуса та Івана Світличного (іл. 3). Здавалося б, глибока повага до таких видатних особистостей мала би пригальмувати політ авторської фантазії, однак художник знайшов власне оригінальне вирішення. І образи двох героїв вийшли переконливими та яскравими. Це відбулося і завдяки оригінальному композиційному вирішенню, де цього разу спостерігається рішучий розрив з усталеною схемою репрезентації.



Іл. 3. Меморіальна дошка В. Стусу та І. Світличному. (Скульптор В. Маркуш. Пластик, метал тонований). *2020.* [Світлина автора]

Почнемо з того, що площину зображення подано чотирма фрагментами, які за формою і сенсом рівнозначні між собою і через це максимально динамізовані. Портрети розміщені в ромбоподібних нішах (що створює додатковий драматичний ефект), які сходяться на вістрі гострих кутів, а згори та знизу їх «підтримують», вписуючись у конфігурацію загального великого ромба, інші ромби, призначені для текстового повідомлення. Слова «звучать» напружено та вагомо, хоча шрифт досить лаконічний і стриманий. В артефакті домінує настрій неспокою, лики двох українських вільнодумців розвернуті до глядача однаково анфасово, аби показати їхню внутрішню солідарність між собою та ледь помітну відмінність психологічних станів.

Зразок вдалого синтезу скульптури й архітектури в сучасній меморіальній дошці бачимо на прикладі твору, присвяченого архітекторові Володимиру Заболотному на вул. Володимирській, 22 (1993, скульптор М. Шутілов, архітектор Д. Антонюк) (іл. 4). Авторській групі вдалось напрочуд делікатно і коректно використати структуру цегляної кладки класичної київської будівлі для побудови композиції свого проєкту, де центром є мармуровий квадрат, що слугує простором для вишукано закомпонованого «на виліт» портрета у профіль. Заболотний закарбований у мить напруженого розмислу, і цю концепцію його особистості продовжено незвичним розчленуванням текстуального блока на чотири частини, які оточують його з двох боків, заповнюючи ніші цегляної кладки, наче підтримують «у підвішеному стані». Поєднання сліпучо-білого мармуру рельєфного зображення та бронзової облямівки, а також облицювальної цегли створює вишуканий декоративний ефект.



Іл. 4. Меморіальна дошка В. Заболотному. (Скульптор М. Шутілов, архітектор Д. Антонюк. Мармур, бронза). *1993.* [Світлина автора]

Скульптор передав неоднозначність, а точніше драматичну роздвоєність, особистості свого героя – автора проєктів як урядових будівель найвищого рівня, так і конструктивістських об'єктів 1920-х та «будинків-пирогів» 1950-х, а на дозвіллі – завзятого колекціонера антикваріату й потайного прихильника української минувшини, ознаки якої він зумів віртуозно протягнути до найпарадніших своїх архітектурних творів, окремі з яких давно знані як шедеври.

На тій же стіні, зовсім поряд із Заболотним, ми бачимо абсолютно подібну за композицією меморіальну дошку колезі архітектора Наталії Чмутіній (скульптор О. Радіонов, архітектор Д. Антонюк). У єдиному творчому колективі вони працювали над проєктом будівлі Верховної Ради в Києві. Обидві роботи поєднуються абсолютно логічно і виглядають як єдиний замисел.

Насамкінець, варто згадати про власний внесок автора статті у загальну справу культурної інноватівності – меморіальну дошку на вул. Лютеранській, 28/19, присвячену Ігореві Стравінському (іл. 5) (2019 р., ідея проєкту та виконання – «Класичний ювелірний дім "Лобортас"», скульптор – К. Добрянський), композитору зі світовим ім'ям, котрий нерозривно пов'язаний з культурою України, надихався її легендами та міфами (зокрема, у створенні «Весни священної»). Гадаю, вдалося привнести у цей твір і нотку здорового гумору, адже класик часто любив відповідати дотепами на питання журналістів. Перед нами І. Стравінський, який ніби дослухається до звуків музики, що линуть з етеру, демонстративно приклавши долоню до лівого вуха. Отже, помірний гротеск тут більш аніж доречний.



Іл. 5. Артоб'єкт – пам'ятний знак Ігорю Стравінському. (Виконавець – «Класичний ювелірний дім "Лобортас"». Скульптор К. Добрянський. Бронза, нержавіюча сталь). *2019.* [Світлина автора]

Скульптурний елемент композиції, що є підтримкою та противагою повнооб'ємного портрета композитора, з'являється невипадково. За основу було взято супрематичний начерк портрета І. Стравінського, зроблений американцем Роджером Бурландом у 1972 році. Він був переосмислений художником компанії КЮД «Лобортас» М. Томасиком в об'ємно просторову композицію, де аркуші з автентичними рукописними нотами композитора звиваються у динамічному творчому вихорі, що символізує мить творчого натхнення революційного генія І. Стравінського. А з деяких ракурсів ми можемо навіть помічати схожість з виразними рисами профілю композитора. Елементи скульптури були ускладнені додатковим поєднанням таких матеріалів, як бронза та нержавіюча сталь. Артоб'єкт було оголошено першим етапом проєкту «Видатні особистості, які змінили світ» [6].

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Отже, меморіальна дошка в київському міському просторі продовжує еволюціонувати. Функція інформаційного сповіщення лише посилюється завдяки енергійному композиційному вирішенню названих нами творів. До них можна було б додати, скажімо, меморіальні дошки таким особистостям, як М. Макаренко (Ю. Багаліки, 1997), Л. Курбас (Ф. Майстренка і В. Небоженка, 2012), Т. Маркус (В. Медведєва, 2016), І. Козловський (І. Мельничука, 2017). Деякі з цих робіт отримали значний суспільний резонанс [7], а окремі навіть були безсоромно викрадені з місця експонування. Нарешті, створення переконливого візуального образу вже безпосередньо залежить від здатності митця врахувати виклики простору і часу та гідно відповідати на них.

Майстри сучасної української скульптури часто приймають сміливі рішення, відмовляючись від знайомого формату зображення чи кардинально його оновлюючи, змушують сам текст виступати в ролі небайдужого співавтора, який іноді конкурує із самим зображенням. Інакше також використовують навколишній простір, який вже не може стояти осторонь артефакту, оскільки його залучено до процесу творення образу, який формується у цьому просторі, а не лише пасивно присутній на площині меморіальної дошки. Одномірний образ-знак поступився місцем образу, наповненому пульсацією думки, енергією чуття, тому меморіальна дошка все частіше набуває рис артоб'єкта. У результаті такої роботи митця набуваємо нового погляду на природу героя, якого відтепер можна показати опосередковано, через якийсь з атрибутів його творчості, або ж збагатити його нотками психологічної контраверсивності, що закладає підвалини до нового розуміння жанру скульптурної творчості.

Наукові напрацювання можуть стати органічною частиною методичних розробок творчих вишів, а також слугувати ілюстративним матеріалом на лекціях із сучасного українського мистецтва.

До того ж дослідження може зацікавити й фахівців туристичної галузі, де все більше уваги приділяють подіям недавньої історії міста. І звісно, інформація з нашої розвідки може увійти до майбутніх видань, присвячених колективній історії українського образотворчого мистецтва.

Список використаних джерел

1. Галайчук А. М., Воронцов И. М. Страницы мемориальной летописи : фотопутеводитель-справочник. Київ : Мистецтво, 1983.
2. Галайчук А. М. Розповідають художньо-меморіальні дошки Києва : путівник-довідник. Київ : Мистецтво, 1966.
3. Summeray D. Track the plaque: 32 walks around London`s commemorative plaques. London : DB Publishing, 2015.
4. Demory H. La Memoire du XVIe arrondissement: Inventaire des plaques commemoratives. Paris : L`Harmattan, 2010.
5. Касіян В. Радянське образотворче мистецтво. *Українська Радянська соціалістична республіка*. Київ : УРЕ АН УРСР, 1965. С. 585.
6. Меморіальна дошка Ігорю Стравінському. 17 Лип. 2023. *Київфото*. URL: https://kiev-foto.info/uk/pamyatnyky/memorialni-doshky/2821-memoraialna-doshka-Ihoriu-Stravinskomu (дата звернення: 10.08.2023).
7. Марків Н. Захиснику Михайлівського собору в Києві виповнилося 145 років. *Вечірній Київ*. 2022. 04 лют.

References

1. Galaychuk, A. M., & Vorontsov, I. M. (1983). *Stranitsyi memorialnoy letopisi [Pages of the memorial chronicle]: fotoputevoditel-spravochnik*. Kyiv: Mystetstvo [in Russian].
2. Halaichuk, A. M. (1966). *Rozpovidaiut khudozhno-memorialni doshky Kyieva [Kyiv's artistic and memorial plaques tell the story]: putivnyk-dovidnyk*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
3. Summeray, D. (2015). *Track the plaque: 32 walks around London's commemorative plaques.* London: DB Publishing [in English].
4. Demory, H. (2010). *La Memoire du XVIe arrondissement: Inventaire des plaques commemoratives.* Paris: L`Harmattan [in French].
5. Kasiian, V. (1965). Radianske obrazotvorche mystetstvo [Soviet fine art]. *Ukrainska Radianska sotsialistychna Respublika* [Ukrainian Soviet Socialist Republic] (pp. 585-590). Kyiv: URE AN URSR [in Ukrainian].
6. *Memorialna doshka Ihoriu Stravinskomu* [Memorial plaque to Igor Stravinsky] (2023, Lyp. 17). Kyivfoto. URL: https.://kiev-foto.info/uk/pamyatnyky/memorialni-doshky/2821-memoraialna-doshka-Ihoriu-Stravinskomu [in Ukrainian].
7. Markiv, N. (2022, Serp. 04). Zakhysnyku Mykhailivskoho soboru v Kyievi vypovnylosia 145 rokiv [Defender of St. Michael's Cathedral in Kyiv turns 145]. *Vechirnii Kyiv – Evening Kyiv* [in Ukrainian].

Подано до редакції 25.09.2023



№ 34 (2023) С. 85–91
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 7.05:745.749
ORCID ID: 0000-0003-4496-5931
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-11

Алла Дяченко
кандидатка педагогічних наук, доцентка,
членкиня Спілки дизайнерів України,
членкиня Національної спілки художників України,
доцентка кафедри промислового дизайну і комп'ютерних технологій,
деканка факультету декоративно-прикладного мистецтва
Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
pani.alla0107@gmail.com

ЕСТЕТИЧНІ СКЛАДНИКИ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ ФОРМОТВОРЕННЯ ТА ДЕКОРУВАННЯ

Анотація. Метою статті *є дослідження характеристик українського національного стилю в аспектах формування та декорування, виокремлення основних компонентів та методик, що надають йому ідентичності, а також обговорення проблем та викликів, які ця сфера зустрічає в сучасних культурних дослідженнях.* ***Методи дослідження.*** *Нами використано інтегрований підхід для об'єднання знань з етнографії, історії, культурології, соціології, психології та естетики. За допомогою системного та структурного аналізу розглянуто принципи формування сучасного дизайну, увагу акцентовано на автентичних образах у міському дизайні, проілюстровано прикладами робіт майстрів XX–XXI століть.* ***Результати.*** *Статтю присвячено особливостям становлення українського національного стилю формотворення і декорування в декоративно-ужитковому мистецтві. У контексті глобалізації та посилення міжнародних культурних взаємозв'язків виникає потреба вивчення та збереження унікальних національних особливостей, які відображаються в стилі формування та декорування предметів. Дослідження цієї проблематики є особливо актуальним для розуміння процесів збереження культурної спадщини та формування сучасних естетичних ідеалів. Визначено, що необхідність збереження національних стилів пов'язана не лише з питаннями ідентичності, але й з естетичними вимогами, які часто виникають у сучасному дизайні. Вивчення національних стилів формотворення та декорування дає змогу глибше розуміти соціокультурні процеси, що відбуваються у суспільстві.* ***Висновки.*** *Визначені національні особливості в декоративно-ужитковому мистецтві стали фундаментом для розуміння етнічної ідентичності в часи зростання культурної інтернаціоналізації, встановлення технологічних та естетичних стандартів, які визначають цінності споживачів і впливають на еволюцію мистецтва, особливості формування та оформлення. Проблематика збереження та розвитку національних традицій у декоративному мистецтві у контексті сучасного дизайну стає ключовою для культурної спадщини.*
Ключові слова: *національне формотворення і декорування, українська культура, декоративно-ужиткове мистецтво, естетика, дизайн, художньо-стилістичні особливості.*

Alla Dyachenko
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Member of the Union of Designers of Ukraine,
Member of the National Union of Artists of Ukraine,
Associate Professor at the Department of Industrial Design and Computer Technologies,
Dean of the Faculty of Decorative and Applied Arts
Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design named after Mykhailo Boychuk
pani.alla0107@gmail.com

AESTHETIC COMPONENTS OF THE UKRAINIAN NATIONAL STYLE OF FORMATION AND DECORATION

Abstract. The purpose of article is *to study the characteristics of the Ukrainian national style in the aspects of formation and decoration, to highlight the main components and methods that give it its identity, as well as to discuss the problems and challenges that this field faces in modern cultural studies.* ***Methods.*** *An integrated approach was used in the research to gather knowledge from ethnography, history, cultural studies, sociology, psychology and aesthetics. With the help of systemic and structural analysis, the principles of the formation of modern design were considered, focusing on authentic images in urban design, illustrating with examples of the works of masters of the 20th–21st centuries.* ***Results.*** *The article is devoted to the issue of the peculiarities of the formation of the Ukrainian national style of form-making and decoration in decorative and applied art. In the context of globalization and the strengthening of cultural relationships between different peoples of the world, there is a need to study and preserve unique national features, which are reflected in the style of forming and decorating objects. The study of this issue is particularly relevant for understanding the processes of cultural heritage preservation and the formation of modern aesthetic ideals. It was determined that the need to preserve national styles is not only related to issues of identity, but also to aesthetic requirements that often arise in modern design. The study of national styles of shaping and decorating allows for a deeper understanding of the socio-cultural processes taking place in society.* ***Conclusions.*** *Determined national features in decorative and applied art became the foundation for understanding ethnic identity in times of growing cultural internationalization, establishing technological and aesthetic standards that determine consumer values and influence the evolution of art, special formation and design. The issue of preservation and development of national traditions in decorative art in the context of modern design is becoming key to cultural heritage.*
Key words: *national shaping and decoration, Ukrainian culture, decorative and applied art, aesthetics, design, artistic and stylistic features.*

Постановка проблеми. Культурна спадщина кожного народу, українського зокрема, містить аутентичний стиль формотворення і декорування, що збагачує культуру та життя багатьох поколінь. В історії художньої культури декоративно-ужиткове мистецтво посідає особливе місце. Воно засвідчує високу культуру, традиції та світосприйняття різних народів. Сьогодні формотворення і декорування є могутнім та найбагатшим матеріалом для створення нових технологій проєктування в дизайні. Розвиток декоративно-ужиткового мистецтва, а також інтеграція традиційних форм мистецтва і сучасних підходів до формотворення й декорування є напрямом дослідження нашої статті. Актуальність дослідження зумовлена узагальненням досвіду дизайнерів з формотворення і декорування багатьох країн, які мають давню культурну історію і самобутність, які зуміли не лише акумулювати традиційне, самобутнє мистецтво у сучасні артоб'єкти, але й вирішувати проблему естетичного новаторства у декоративно-ужитковому мистецтві, зберегти його як ціннісний орієнтир сучасної культури відповідно до соціального та технологічного розвитку суспільства [20].

Аналіз розвитку формотворення й декорування в декоративно-ужитковому мистецтві в останні десятиліття дає змогу виявити риси традиційності та національної своєрідності у творчості художників і дизайнерів. Однак, розглядаючи особливості розвитку дизайну в Україні, бачимо протиріччя, що виявляються в європеїзації країни та узагальненні шляхів становлення своєрідної національної школи, сформованої в об'єктах мистецтва та дизайну. Особливою рисою такої суперечності є те, що проблема національної своєрідності у формотворенні й декоруванні безпосередньо пов'язана з проблемою традиції та новаторства в сучасному мистецтві. Зростає необхідність виявлення оптимальних умов розвитку українського мистецтва та дизайну у зв'язку з національною, традиційною культурою, здатною дати не лише естетичне й раціональне ставлення до матеріальної культури як такої, але й визначити шляхи

розвитку сучасного українського мистецтва загалом [1, с. 144]. Життєздатність і важливість національного прикладного формотворення і декорування як самобутнього та унікального явища, що характеризує багато історичних та побутових процесів, дають підставу для визначення актуальності теми дослідження [2].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У культурологічних та мистецтвознавчих дослідженнях підкреслюється безперечна роль народного декоративно-ужиткового, образотворчого мистецтва у розвитку особистості і нації загалом та її залученні до духовних, національних і загальнолюдських цінностей, а також до творчої діяльності. Про роль мистецтва і декорування у формуванні й розвитку особистості писали чимало культурологів, зокрема Є. Антонович, О. Луковська, Р. Яців. Аналіз досліджень та публікацій з проблеми сучасного дизайну й декорування засвідчив, що ця тема є предметом постійної уваги культурологічної науки. Вивченням цих питань займалися такі вчені, як Ю. Афанасьєв, Ю. Потоцька, В. Таранець, та інші. Вважаємо цікавими й корисними для вивчення публікації Т. Венди, І. Степаненка, наукові праці Л. Гарбузенко, Л. Губаля, І. Сиваша, які стосуються прикладних і сучасних питань українського формотворення і декорування.

Методологічні проблеми теорії дизайну розглядали провідні дослідники, зокрема Ю. Богуцький, С. Прищенко, С. Сьомка, та інші. Характерні ознаки народного мистецтва та шляхи розвитку і взаємодії традиційної культури з іншими сферами мистецтва в аспекті естетики дизайну і формотворення розглянуті у наукових працях В. Даниленко, Н. Усенко, Н. Урсу та інших. Однак вважаємо, що темі декоративно-ужиткового мистецтва на сучасній канві розвитку українського формотворення і декорування приділяється недостатньо уваги.

Мета статті – дослідити особливості національного стилю формування та декорування в контексті його естетичного сприйняття, визначити ключові елементи і методи, які роблять його унікальним, та виокремити проблеми й виклики, з якими стикається цей напрям у сучасній культурології.

Завдання дослідження:

– визначити особливості розвитку декоративно-ужиткового мистецтва на сучасному етапі;

– виявити ретроспективу формотворення й декорування як складника національної самобутньої культури України;

– визначити специфіку традицій декоративно-ужиткового мистецтва як наукової та естетичної бази для сучасного етапу формотворення і декорування;

– обґрунтувати особливості вираження української специфіки формотворення й декорування в роботі художників і дизайнерів на основі традиційного декоративно-ужиткового мистецтва.

Виклад основного матеріалу. «Національний дизайн – органічне нове поєднання наявних матеріальних об'єктів та (або) життєвих ситуацій на основі методу компонування при необхідному використанні даних науки з метою надання результатам цього поєднання національних естетичних якостей та оптимізації їх взаємодії з людиною та суспільством» [3, с. 67]. Це визначає наявність властивих національному дизайну соціальних наслідків, що виявляються у сприянні суспільному процесу та формуванню специфіки формотворення й декорування.

Український національний дизайн сьогодні – це особливий підхід до проєктування, який включає критерії соціально-культурного плану, український стиль, образ, екологічні властивості. У багатьох країнах підтримують широкий культурний контекст традиційного народного побуту [4]. Важливо, що це не лише музейні твори мистецтва та народної ремісничої творчості, не тільки архітектурне та предметне середовище, але й зразки традиційних меблів, посуду, одягу тощо, нові речі, які утворюють своєрідне духовне середовище, що живить пошуки формотворення і декорування та впливає на реальне культурне життя країни. Так, скажімо, у своїх роботах майстриня Олена Щербань (іл. 1) використовує усі доступні їй матеріали. Проте особливо до вподоби їй міцний та якісний ситець вітчизняного виробництва.



Іл. 1. Роботи української майстрині О. Щербань. [8]

Своєю чергою, традиційна народна культура є глибинною основою всього розмаїття напрямів, видів та форм художньої творчості, акумулюючи в собі цінності та норми етнічної культури, й за допомогою динаміки культури виводить її на новий рівень розвитку та новаторства відповідно до сучасних соціальних та ідеологічних вимог [5; 6].

Художня самобутність творів в аспекті формотворення й декорування для народного мистецтва і традиційних народних промислів визначається географічною приналежністю регіону їхнього побутування, що диктує художньо-стилістичні, колористичні, конструктивні особливості творів [7, с. 89–90]. Такі ж аспекти чітко простежуються в роботах Тетяни Протчевої (іл. 2).



Іл. 2. Витвори майстрині Т. Протчевої. [8]

У творчості цієї художниці домінують три теми: квіти, посуд та національні мотиви, які вона втілює у вишивках картин, листівок і краваток. Особливо відомі її авторські краватки. Люди також полюбляють вишивані метелики та хустинки для фраків, виконані майстринею. Додатково вона створює вишиті ікони, а також приділяє увагу лялькам, наділяючи їх національними рисами, вишиваючи для них одяг та підшукуючи унікальні прикраси [8].

Установки української культури, що працює з природним середовищем, все більше включають у сферу своїх інтересів та формотворення і декорування. Природному середовищу кожної місцевості, кожного етнокультурного регіону України притаманні свої «речові архетипи», своя особлива просторовість, різний масштаб – від рівнинності, пересіченості до клітинної структури рослин, що тут ростуть. Природне середовище постачає для предметної творчості дизайнерів матеріали, які свідчать про органічний зв'язок з природою.

У другому десятилітті XXI століття спостерігалась певна зміна у ставленні до традицій. Дизайнери України адаптують елементи національної культури до сучасних тенденцій. Зокрема, на початку 2010-х років М. Серветник у своєму дизайні м'яких меблів використала автентичні гуцульські килими. Так, нею створене крісло в етнічному стилі, що має глибоке коріння та відображає національний дух. До теми української вишиванки звертався також український дизайнер Я. Галант, котрий використав її для своєї особливої колекції меблів (іл. 3).



а

б

Іл. 3. М'які меблі в українському стилі формотворення і декорування: *а* – робота Марти Серветник; *б* – робота Ярослава Галанта. [10]

Національне формотворення і декорування зберігає за собою місію олюднення, гуманізації, життя через надання середовищу випереджувальних функціональних, естетичних та екологічних якостей властивостей [9; 10]. Тому під специфікою національного формотворення і декорування мають на увазі художнє проєктування естетичного вигляду в авторському виконанні і баченні [11, с. 41].

Під формотворенням і декоруванням у декоративно-ужитковому мистецтві розуміють специфічну форму художньої творчості у сфері створення предметів побуту, яка базується на ручній художній праці. Саме ручна художня праця є тим вододілом, який допомагає, з одного боку, відокремити дизайн від декоративно-ужиткової творчості, а з іншого – в самому мистецтві виокремити дві сфери, які характеризують його сучасний стан – ремісничу та промислову форми [12, с. 178–179].

Створення декоративно-ужиткових виробів дуже трудомісткий і багатоетапний процес. Він відрізняється від праці художника, скульптора, композитора, актора не тільки матеріалом для роботи, але й тривалістю процесу реалізації художнього задуму. Художник, який створює декоративно-ужиткові вироби, повинен володіти безліччю прикладних знань та навичок, без яких не можна реалізувати задумане. Майстер має пам'ятати, що між задумом та виконанням лежить тривалий та складний технологічний процес [13; 14]. Один із прикладів сучасного українського національного стилю формотворення і декорування можна спостерігати у ресторанному інтер'єрі (іл. 4). Дизайн цього місця відрізняється стриманістю, але з акцентами на національних декоративних елементах. Інтер'єр забарвлений мазаними стінами і стелею, які гармонійно поєднуються з власноруч виготовленими дерев'яними меблями. Особливу увагу привертає відкрита кухня в одному із залів, де є піч для випікання хліба за традиційними рецептами. Дедалі більше досконала техніка починає диктувати художникові свої умови. Ці вимоги, вклинюючись у звичайний творчий процес, чимраз далі відсувають самого художника від результату його праці, збільшуючи відстань між ними [15].



Іл. 4. Інтер'єр ресторану в українському стилі (художник Я. Друзюк). [15]

У своїй практичній діяльності дизайнер не має змоги через складність предметів, які він повинен проєктувати, здійснювати увесь процес самостійно. Він є лише однією з багатьох осіб, які працюють над удосконаленням предмета [16, с. 56]. Завдання художника-дизайнера, який спеціалізується на українському національному стилі, полягає у відновленні та інтерпретуванні традиційних елементів українського мистецтва у сучасному дизайні. Сюди входить розуміння історичних і культурних контекстів, що лежать в основі національного стилю, а також здатність ефективно використовувати ці елементи в нових, інноваційних способах.

Задовго до появи дизайну творці декоративно-ужиткового мистецтва створювали базу, готували його прихід. Формування способу творчості в дизайні поки що відбувається шляхом використання накопичених майстрами декоративно-ужиткового мистецтва знань, прийомів художньої творчості [17; 18, с. 108]. Таким чином, між ними відбувається своєрідний взаємообмін: від дизайну в декоративно-прикладну творчість приходить дедалі досконаліша техніка і технологія, а декоративно-ужиткова творчість, своєю чергою, відкриває для дизайну великі художні можливості в напрямі саме формотворення і декорування.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. У результаті дослідження з'ясовано, що в наш час, коли особливо актуальні євроінтеграційні тенденції, українському національному стилю формотворення і декорування як явищу культурної спадщини належить роль своєрідного місточка між національними та світовими дизайнерськими концепціями.

Український національний стиль формотворення і декорування дає змогу втілювати культурну національну ідентичність у візуальних формах. З матеріалів, викладених у статті, випливає, що український етнодизайн вже визначився як унікальний та впізнаваний напрям, який здобув визнання як вдома, так і на міжнародній арені. Ми можемо виділити такі естетичні складники українського національного стилю формотворення і декорування, як традиційність та національна своєрідність, національна унікальність у творчості художників та дизайнерів; естетичний складник відображення природного середовища через постачання для дизайнерів матеріалів, які свідчать про органічний зв'язок з природою, впливаючи на формотворення і декорування; в аспекті художньої естетики увага приділяється ручній художній праці, яка відрізняє дизайн від декоративно-ужиткової творчості та впливає на формотворення і декорування.

У статті також виділено особливості національного стилю формування та декорування в контексті його естетичного сприйняття. Так, в останні десятиліття змінюється ставлення до традицій, акцентується на адаптації національної культури до сучасних тенденцій. Проблема національної своєрідності у формотворенні й декоруванні тісно пов'язана з питанням традицій та новаторства в сучасному мистецтві.

Унікальність національного формотворення та декорування відображена в самому художньому проєктуванні, в авторському виконанні і відображенні унікальності української культури. У дослідженні визначено важливість поєднання традиційних елементів і сучасних підходів у створенні унікальних дизайнів, що відображають національну ідентичність.

Нами також зосереджена увага на низці ключових проблем і викликів, з якими стикаються митці українського національного стилю формотворення і декорування в контексті сучасної культурології, зокрема:

– віднайдення балансу між збереженням традиційних елементів українського декоративно-ужиткового мистецтва та впровадженням нових інноваційних підходів, а також національних особливостей у сучасні дизайнерські рішення;

– зміна ставлення до національних традицій, оскільки існує виклик, пов'язаний зі зміною їхнього сприйняття у контексті глобалізації та європеїзації, що вимагає від дизайнерів і художників уміння адаптувати традиційні мотиви до сучасних трендів і вимог.

У результаті дослідження було визначено особливості вираження української специфіки формотворення і декорування на основі традиційного декоративно-ужиткового мистецтва, які обґрунтовуються кількома ключовими аспектами.

1. *Зв'язок з національною історією та культурою.* Українське декоративно-ужиткове мистецтво міцно вкорінене в національній історії та культурній спадщині. Такий зв'язок дає змогу художникам і дизайнерам черпати натхнення з багатої палітри традиційних мотивів, форм, кольорів і технік.

2. *Автентичність матеріалів та технік.* Використання традиційних матеріалів і технік ручної праці надає автентичності та особливого шарму творам сучасного українського мистецтва, дає змогу зберегти культурну ідентичність та втілити її у сучасний контекст.

3. *Інтеграція традиційних та сучасних елементів.* Сучасні українські художники і дизайнери активно інтегрують традиційні елементи в сучасні твори, створюючи унікальне поєднання старого й нового, що передбачає адаптацію класичних візерунків та орнаментів до сучасних потреб і естетичних тенденцій.

4. *Відображення національного духу.* Українська специфіка у формотворенні та декоруванні не просто відображає зовнішні характеристики, але й передає глибинний національний дух, історію та культурні цінності. Це відображається в емоційному зв'язку, який виникає між творами та їхніми споглядальниками.

5. *Соціальна та культурна значущість.* Українське декоративно-ужиткове мистецтво має велику соціальну та культурну значущість, акцентуючи увагу на важливості збереження та розвитку національних традицій у сучасному світі.

Список використаних джерел

1. Афанасьєв Ю. Л. Етнодизайн у контексті націєтворення та глобалізації. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. *Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету.* 2013. Вип. 19. Т. 2. С. 143–147.
2. Wendt T. Design for Dasein: Understanding the Design of Experiences. *AMAZON.* URL: https://www.amazon.com/Design-Dasein-Understanding-Experiences/dp/1506166539.
3. Яців Р. Українське мистецтво XX століття : зб. наук. ст. / Ін-т народознавства НАН України. Львів : Афіша, 2006. 350 с.
4. Богуцький Ю. Самоорганізація культури: онтологія, динаміка, перспектив : монографія / Ін-т культурології НАМУ. Київ : Веселка, 2008. 199 с.
5. Гарбузенко Л. В. Декоративно-прикладне мистецтво: крок до художньо-естетичної компетентності / Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. Кіровоград : ФОП Александрова М. В., 2016. 132 с.
6. Етнодизайн: Європейський вектор розвитку і національний контекст : зб. наук. пр. / редкол.: гол. ред. М. І. Степаненко, упоряд. і відп. ред. Є. А. Антонович, В. П. Титаренко й ін. Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2015. Кн. 2. 556 с.
7. Даниленко В. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури : монографія. Харків : ХДАДМ ; Колорит, 2005. 244 с.
8. Таранець В. Г. Українці: етнос і мова : монографія. Одеса, 2013. 364 с.
9. Антонович Є. Етноренесанси в культурі XX ст. та їхні етнодизайнерські виміри. *Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст:* зб.. наук. пр. / упоряд. і відп. ред. Є. Антонович. Полтава : ПНПУ, 2015. Кн.1. С. 7–11.
10. Прищенко С., Антонович Є. Дизайн і реклама : ілюстрований словник : наук. вид. / Ін-т дизайну та реклами. Київ : НАКККіМ, 2017. 162 с.
11. Потоцька Ю. І. Феномен етнічного ренесансу в контексті глобалізації. *Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*. 2017. Вип. 57. С. 39–44.
12. Чупріна Н. В., Струмінська Т. В. Сучасні технології дизайн-діяльності / Київ. нац. ун-т технологій та дизайну. Київ : КНУДТ, 2017. 415 с.

13. Губаль Л. М. Декоративно-прикладне мистецтво : [альбом]. Ужгород : Вид-во О. Гаркуші, 2015. 47 с.
14. Урсу Н. О., Гуцул І. А. Теоретичні основи композиції. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2018. 165 с.
15. Іванова Л. О., Соколова О. П. Введення в дизайн-проектування / Одес. нац. акад. харч. технологій. Одесса : Астропринт, 2017. 84 с.
16. Луковська О. Арттекстиль. Інтеграція мистецтв : кат. вист. Київ : Майстер книг, 2020. 64 с .
17. Сьомка С. В. Ергономіка та ергодизайн / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Ліра-К, 2018. 615 с.
18. Сиваш І. Теоретико-методологічні підходи до розуміння етнодизайну на сучасному етапі культуротворчості. *Вісник НАКККіМ :* наук. журнал. 2016. № 2. С. 105–109.
19. Усенко Н. О. Художнє життя України другої половини XX – початку XXI століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 «Образотворче мистецтво». Харків, 2015. 237 с.
20. Makedon V., Valikov V., Kurinnaya I., Koshlyak E. Strategic innovative development of the enterprises: theory and methodology, *Scientific journal Economics and finance*. 2019. Issue 2. P. 52–62.

References

1. Afanasiev, Yu. L. (2013). Etnodyzain u konteksti natsiietvorennia ta hlobalizatsii. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku [Ethnodesign in the context of nation-building and globalization. Ukrai-nian culture: past, present, ways of development.]. *Naukovi zapysky Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu* [Scientific notes of the Rivne State Humanities University]. 19 (2), 143–147 [in Ukrainian].
2. Wendt, T. (2016). Design for Dasein: Understanding the Design of Experiences. *AMAZON*. URL: https://www.amazon.com/Design-Dasein-Understanding-Experiences/dp/1506166539 [in English].
3. Iatsiv, R. (2006). *Ukrainske mystetstvo KhKh stolittia* : zb. nauk. st [Ukrainian art of the 20th century : coll. of science Art]. Lviv : Afisha [in Ukrainian].
4. Bohutskyi, Yu. (2008). *Samoorhanizatsiia kultury: ontolohiia, dynamika, perspektyv : monohrafiia* [Self-organization of culture: ontology, dynamics, perspectives : monograph.]. Kyiv : Veselka [in Ukrainian].
5. Harbuzenko, L. V. (2016). *Dekoratyvno-prykladne mystetstvo: krok do khudozhno-estetychnoi kompetentnosti* [Decorative and applied art: a step towards artistic and aesthetic competence]. Kirovohrad : FOP Aleksandrova M. V. [in Ukrainian].
6. Stepanenko, M. I., Antonovych, YE. A. & Tytarenko, V. P. (Red.) (2015). *Etnodyzayn: Yevropeiskyi vektor rozvytku i natsionalnyi kontekst : zb. nauk. pr.* [Ethnodesign: European vector of development and national context:] (Kn. 2.). Poltava : PNPU im. V. H. Korolenka [in Ukrainian].
7. Danylenko, V. (2005). *Dyzain Ukrainy u svitovomu konteksti khudozhno-proektnoi kultury : monohrafiia* [Design of Ukraine in the world context of artistic-project culture : monograph]. Kharkiv : KhDADM ; Koloryt [in Ukrainian].
8. Taranets, V. H. (2013). *Ukraintsi: etnos i mova : monohrafiia* [Ukrainians: ethnicity and language]. Odesa [in Ukrainian].
9. Antonovych, Ye. (2015). Etnorenesansy v kulturi XX st. ta yikhni etnodyzainerski vymiry [Ethno-renaissances in the Culture of XX cent. and its ethno-design modes]. *Etnodyzain: yevropeiskyi vektor rozvytku i natsionalnyi kontekst: zb.. nauk. pr.* [Ethno-design: European vector of development and national context: sciences works]. 1, 7–11. Poltava : PNPU [in Ukrainian].
10. Pryshchenko, S., & Antonovych, Ye. (2017). *Dyzain i reklama : iliustrovanyi slovnyk* : nauk. vyd. [Design and advertising: illustrated dictionary: science. kind. / Institute of Design and Advertising]. Kyiv : NAKKKiM [in Ukrainian].
11. Pototska, Yu. I. (2017). Fenomen etnichnoho renesansu v konteksti hlobalizatsii [The phenomenon of ethnic renaissance in the context of globalization]. *Visnyk KhNU im. V.N. Karazina* [Bulletin of KhNU named after V.N. Karazina]. 57, 39–44 [in Ukrainian].
12. Chuprina, N. V., & Struminska, T. V. (2017). *Suchasni tekhnolohii dyzain-diialnosti* [Modern technologies of design activity]. Kyiv : KNUDT [in Ukrainian].
13. Hubal, L. M. (2015). *Dekoratyvno-prykladne mystetstvo* : [albom] [Decorative and applied art: [album]]. Uzhhorod : Vyd-vo O. Harkushi [in Ukrainian].
14. Ursu, N. O., & Hutsul, I. A. (2018). *Teoretychni osnovy kompozytsii* [Theoretical foundations of composition]. Kamianets-Podilskyi : Aksioma [in Ukrainian].
15. Ivanova, L. O., & Sokolova, O. P. (2017). *Vvedennia v dyzain-proektuvannia* [Introduction to design and planning]. Odesa : Astroprynt [in Ukrainian].
16. Lukovska, O. (2020). Arttekstyl. *Intehratsiia mystetstv* : kat. vyst. [Integration of arts]. Kyiv : Majster knyh [in Ukrainian].
17. Somka, S. V. (2018). *Erhonomika ta erhodyzain* [Ergonomics and ergonomic design]. Kyiv : Lira-K [in Ukrainian].
18. Syvash, I. (2016). Teoretyko-metodolohichni pidkhody do rozuminnia etnodyzainu na suchasnomu etapi kulturotvorchosti [Theoretical and methodological approaches to understanding ethnodesign at the modern stage of cultural creation]. *Visnyk NAKKKiM* : nauk. zhurnal [Bulletin of NAKKKiM: science journal], 2, 105–109 [in Ukrainian].
19. Usenko, N. (2015). *Khudozhnie zhyttya Kharkova druhoi polovyny XX– pochatku XXI stolittya* [Art life of Kharkiv in the second half of the 20th to the early 21st centuries]. (Dys. kand. Mystetstvoznavstva : special 17.00.05 "fine arts"). Kharkiv [in Ukrainian].
20. Makedon, V., Valikov, V., Kurinnaya, I., & Koshlyak, E. (2019). Strategic innovative development of the enterprises: theory and methodology. *Scientific journal Economics and finance*, 2, 52–62 [in English].

Подано до редакції 03.09.2023



УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА | ВИПУСК 34

№ 34 (2023) С. 92–100
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 003.07:766.05
ORCID ID: 0000-0001-9914-5506
ORCID ID: 0009-0001-7050-2626
ORCID ID: 0009-0009-9738-7515
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-12

Оксана Здор
старший викладач кафедри дизайну
факультету образотворчого мистецтва і дизайну
Київський університет імені Бориса Грінченка
o.zdor@kubg.edu.ua

Наталія Балабуха
викладач кафедри дизайну
факультету образотворчого мистецтва і дизайну
Київський університет імені Бориса Грінченка
n.balabukha@kubg.edu.ua

Валерій Тихонюк
старший викладач кафедри графічного дизайну
Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
tyhon_v@ukr.net

БАЗОВІ НАВИЧКИ З РУКОПИСНОГО ШРИФТУ В ПРОЄКТНІЙ РОБОТІ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ «ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН»

Анотація. ***Метою*** *даної статті є висвітлення методики початкових завдань з рукописного шрифту та каліграфії для спеціалізації «графічний дизайн»; систематизація досвіду співавторів у викладанні рукописного шрифту та окреслення спільного бачення напрямів реалізації краснопису у професійній освіті графічного дизайну.* ***Методи дослідження.*** *В основу дослідження покладено методи спостереження, експерименту та систематизації, які дали змогу структурувати методику викладання базових навичок рукописного шрифту та застосування їх у проєктній діяльності студентів.* ***Результати.*** *Проаналізувавши прикладний ресурс рукописного шрифту, відстежено шлях від базових вправ до виконання конкретного дизайнерського проєкту. Результати дослідження акумулюють багаторічний досвід співавторів, набутий у процесі викладання рукописного шрифту, каліграфії та окреслюють спільне бачення напрямів реалізації каліграфії у професійній освіті графічного дизайну.* ***Висновки.*** *Особливо актуальною для нашого часу є створення та розвиток національної шрифтової школи. Шрифт – один із найнеобхідніших інструментів графічного дизайнера, який застосовується в усіх напрямах його діяльності. Тому варто вивчати шрифт від його рукописної основи заради використання усього потенціалу його можливостей, що дасть змогу досліджувати його місце в загальному розвитку українського дизайну. Якщо техніка виконання, ремісничий рівень студентів-першокурсників часто вимагає ще практики і вдосконалення, то творчі рішення, сміливість у трактуванні тем, знайдена образна мова демонструють творчий рівень студентів. Вони також набувають уміння грамотно імітувати каліграфічне письмо за допомогою інших засобів, комп'ютерних*

програм тощо, що є важливим і цінним досвідом для подальшої роботи з літерацією чи розробкою набірних шрифтів. Таке поєднання завдань курсу сприяє покращенню фахової підготовки, дає змогу успішно втілювати творчі замисли майбутнього фахівця у галузі графічного дизайну.
Ключові слова: *графічний дизайн, каліграфія, пласке перо, рукописний шрифт, шрифт, графічна техніка, афіша.*

Oksana Zdor
Senior Lecturer at the Department of Design
of the Faculty of Fine Arts and Design
Borys Grinchenko Kyiv University
o.zdor@kubg.edu.ua

Nataliia Balabukha
Lecturer at the Department of Design
of the Faculty of Fine Arts and Design
Borys Grinchenko Kyiv University
n.balabukha@kubg.edu.ua

Valerii Tykhoniuk
Senior Lecturer at the Department of Graphic Design
Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design named after Mykhailo Boychuk
tyhon_v@ukr.net

BASIC SKILLS OF HANDWRITING IN THE PROJECT WORK OF GRAPHIC DESIGN STUDENTS

Abstract. *The* ***purpose*** *of this article is to highlight the methodology of initial assignments in handwriting and calligraphy for the specialization of graphic design. To systematize the co-authors' experience in teaching handwriting and to outline a common vision of the directions of realization of calligraphy in the professional education of graphic design.* ***Methods.*** *The study is based on the methods of observation, experimentation and systematization, which made it possible to structure the methodology for teaching basic handwriting skills and applying them in students' project activities.* ***Results.*** *By analyzing the applied resource of handwritten font, the path from basic exercises to the implementation of a specific design project is traced. The results of the study accumulate the co-authors' many years of experience in teaching handwriting and calligraphy and outline a common vision of the directions of calligraphy implementation in graphic design professional education.* ***Conclusions.*** *The creation and development of a national font school is especially relevant for our time. A font is one of the most essential tools of a graphic designer, which is used in all areas of his or her activity. Therefore, it is worth studying a typeface from its handwritten basis in order to use the full potential of its capabilities, which will help to explore its place in the overall development of Ukrainian design. If the technique of execution, the craft level of first-year students often requires more practice and improvement, then creative solutions, courage in the interpretation of topics, and the found figurative language demonstrate the creative level of students. Also, students acquire the ability to competently imitate calligraphic writing with the help of other means, computer programs, etc., which is an important and valuable experience in further work with literature or the development of typefaces. In general, to look at your work with letters more critically. This combination of course tasks contributes to the improvement of professional training and allows for the successful implementation of creative ideas of a future graphic design specialist.*
Key words: *graphic design, calligraphy, flat nib, handwritten font, typeface, graphic technique, poster.*

Постановка проблеми. Дисципліни «Шрифт» та «Каліграфія» входять до навчального процесу графічних дизайнерів багатьох мистецьких закладів вищої освіти. Студенти вивчають базові навички краснопису у контексті вивчення шрифту та виконують відповідні завдання. Авторами статті систематизовано й узагальнено досвід педагогічної роботи зі студентами спеціалізації «графічний дизайн» у таких вищих навчальних закладах, як Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА) та Київський університет імені Бориса Грінченка. Виклад матеріалу побудований від початкових технічних вправ, пошуків образної мови шрифтової рукописної графіки до створення на основі цих навичок цілісного дизайн-об'єкта.

Актуальність нашого дослідження полягає в необхідності розвитку каліграфічної і ширше – шрифтової – культури графічних

дизайнерів, уміння застосовувати практичні навички у поєднанні рукописного письма і авторської графіки в проєктній роботі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Ґрунтовним методичним посібником, де йдеться про набуття навичок письма, є праця П. Семченка «Основи шрифтової графіки». Автор описує особливості роботи такими інструментами, як пласке перо, тонке перо і пензель. Тут детально розглянуті вправи для відпрацювання як первинних навичок письма, так і складних [1, с. 115]. Автором посібника описані окремі практичні вправи, що супроводжуються навчальними таблицями, зразками та поясненнями. П. Семченко у своєму дослідженні зосередив увагу на базових навичках і теорії. Незважаючи на огляд близько десятка шрифтових форм, зокрема гротесків, обсяг книги та завдання передбачають вивчення саме основ шрифту, тому детальний огляд історичних почерків та їхніх типів у цій праці відсутній. Також треба зауважити, що автор не розглядає інструменти експериментальної каліграфії.

Окремої уваги варте наукове дослідження О. Шпак [2], в якому авторка детально аналізує навчальну програму дисципліни «Каліграфія» КДАДПМД імені Михайла Бойчука, розраховану на 5 семестрів для студентів напряму «Графічний дизайн». У статті О. Шпак згадуються інші заклади вищої освіти, де викладається каліграфія, але як складова частина програми з дисципліни «Шрифт». З огляду на перегляд програми на відділені графічного дизайну НАОМА, зазначимо нові напрями застосування теорії шрифту, які не згадані у дослідженні. Йдеться про роботу над окремим завданням зі створення слова-образу шрифтовими засобами, вивчення антиквенних шрифтів та їхньої сучасної графічної інтерпретації, залучення експериментальних технік для проєктування акцидентних шрифтів, які можуть не відповідати каліграфічним канонам письма, що слугує підґрунтям для пошуку нових засобів виразності шрифту.

У статті відомого фахівця з каліграфії доби українського бароко В. Мітченка «Лігатура в українських рукописних шрифтах XI–XIX ст.» досліджено прийоми створення і використання лігатур у кириличному книжковому письмі, друкованій книзі, написах на іконах та інтер'єрах церков від історичних прикладів періоду історичної інтерпретації до сучасного виразного прийому [3]. Автор акцентує увагу на великому потенціалі використання лігатур у проєктній роботі графічного дизайнера – від розробки логотипів, вирішення питання ритмічного стилістичного та образного навантаження напису до можливості використання його в проєктуванні кириличних шрифтів.

Сучасний науковець, кандидат мистецтвознавства Т. Іваненко послідовно досліджує шрифт як необхідний та ефективний інструмент комунікації в арсеналі графічного дизайнера. Вона стала ініціатором й організатором Міжнародного студентського конкурсу зі шрифту та каліграфії «Pangram», учасники якого з 2016 р. демонструють високий професійний рівень конкурсних робіт та інтерес до шрифту. У навчальному посібнику «Шрифтовий дизайн: основи» авторка розглядає теорію шрифту та шрифтову термінологію, класифікацію, будову шрифту, шрифт як образ, коли він має функцію акцидентного або стає артоб'єктом [4]. Подаючи шрифт від дуктальних форм, від каліграфічної його основи, до втілення найсміливіших ідей у проєктах рисованого шрифту, авторка вичерпно знайомить студентів з теоретичною базою, необхідною для подальшої фахової роботи, подає детальний коментар до практичних робіт студентів кафедри графічного дизайну ХДАДМ. Здобуті студентами базові знання з теорії і практики шрифту набувають розвитку у подальших навчальних завданнях студентів, їхній творчій роботі, що закладає ґрунтовний потенціал для образного мислення майбутніх фахівців графічного дизайну.

О. Чекаль, каліграф, шрифтовий дизайнер та дослідник українських та європейських видів рукописного письма, розглядає каліграфічну спадщину Григорія Сковороди [5], звертаючи особливу увагу на зв'язок скорописного письма з європейською писемною традицією XVIII століття та естетикою бароко. Наведена порівняльна палеографічна таблиця зі зразками найбільш характерних літер, зібраних із листів, заміток та рукописів філософа, може слугувати навчальним матеріалом у процесі ознайомлення студентів із пізнім періодом українського скоропису. Детальний опис графічних особливостей заголовкових та рядкових літер сприяє кращому розумінню пластики українського рукописного письма.

Мета статті – висвітлення методики початкових завдань з рукописного шрифту та каліграфії для спеціалізації «графічний дизайн»; систематизація досвіду співавторів у викладанні рукописного шрифту та окреслення

спільного бачення напрямів реалізації краснопису у професійній освіті графічного дизайну.

Виклад основного матеріалу. У програмі підготовки фахівців у галузі графічного дизайну на факультеті образотворчого мистецтва і дизайну Київського університету імені Бориса Грінченка (за спеціальністю 022 «Дизайн» освітньої програми «Графічний дизайн») передбачено практичне ознайомлення з основними стилями письма європейської каліграфії, поєднання рукописних шрифтових груп з графічним зображенням у театральній афіші. Вивчаючи дисципліну «Рукописний шрифт і графічна техніка в дизайні», студенти першого курсу набувають практичних навичок у каліграфії, навчаються розуміти логіку письма, а також принципи побудови дуктального шрифту, використовують оригінальні графічні техніки, покращують свої вміння у побудові композиції аркуша, навчаються стилістично і пластично поєднувати шрифтові групи та зображення під час творення візуально виразного засобу комунікаційного дизайну – театральної афіші.

Студенти першого курсу кафедри дизайну (спеціалізації «Графічний дизайн») НАОМА базові навички з рукописного шрифту вивчають у рамках дисципліни «Шрифт». Важливо опанувати первинні навички письма, адже такий досвід відкриває нові можливості для творення нових і розуміння вже існуючих форм шрифтів, а також практичного опанування геометричної будови літер. Цей процес пов'язаний з такими поняттями, як організація рухів руки та інструмента на площині, точної їхньої координації. Дізнавшись більш детально, як відбувається процес, можна зрозуміти як будувати методу, що стане корисною для кращого опанування краснопису. Процес оволодіння простими технічними вправами переходить у вивчення можливостей рукописного шрифту для створення образу, написаного слова.

Отже, для можливості проєктної діяльності на базі рукописного шрифту необхідно опанувати базові технічні навички роботи. Оскільки для цього потрібен тривалий час, з огляду на різні фактори затримки напрацювання автоматизму у цих рухах та координації, варто зосередитися на роботі з пласким пером. Е. Джонстон, розробник базового письма для опанування каліграфії, радив цей інструмент як найдоступніший для навчання початківців [6, с. 63]. Навчання відбувається за принципом «від простого до складного», від ритмічного написання простих елементів: прямих штрихів, півкола, діагоналей – до написання та поєднання цих елементів, які формують складнішу художню форму літер. Поступово студенти вирішують важчі завдання, а саме композицію у форматі. Шрифтова композиція – тема, яка заслуговує окремого дослідження. Варто лише підкреслити, що невдала композиція тексту може естетично знецінити навіть найдосконаліший за майстерністю виконання шрифт.

Різні інструменти залишають різний графічний слід, кожен з них потребує окремих практичних навичок, адже, скажімо, особливістю роботи тонким пером є натиск, а пласке перо потрібно чітко тримати під певним кутом щодо основної лінії шрифту. П. Семченко виокремлює два етапи опанування графічних навичок: первинний та вищий [1, с. 6]. Останній відрізняється від першого тим, що потребує кращої координації рухів та задіяння більшої кількості дрібних м'язів руки, прийоми письма стають складнішими. Для нашого дослідження важливим є розгляд першого етапу – первинної навички. Для цього потрібно виконати низку вправ звичайним олівцем. Наприклад, зображення базових форм літер: квадрат, коло та трикутник будуються на око чіткими рухами в один прийом. Так само на око пропонують шукати центри осей та відстані між штрихами. Такі вправи дають змогу по-іншому зрозуміти роль та взаємодію центральної нервової системи, руки та ока людини під час письма. Рухи мають бути доведені до автоматизму, адже наступний етап – опанування різноманітними типами письма – передбачає акцентування особливої уваги на стилістичних ознаках літер, а не на порядку нанесення окремих їхніх елементів.

Отже, студенти першого курсу після вступної лекції (про завдання курсу) відпрацьовують окремі вправи звичайним олівцем у форматі А4 для тренування ока і розробки дрібних м'язів руки. Блок таких завдань може змінюватися за формою і кількістю, але не за суттю. Виконавши ці завдання, студенти знайомляться з інструментами та матеріалами для письма, виконують перші нескладні вправи – проведення прямих, діагональних, овальних, зигзагоподібних, хвилястих елементів та їхні комбінації. Наступний етап – написання окремих літер, яке супроводжується розглядом теоретичних основ дисципліни, розглядаються поняття графеми літер, елементів шрифту та основні графічні ознаки (контраст, пропорції, апертура, форма засічок тощо).

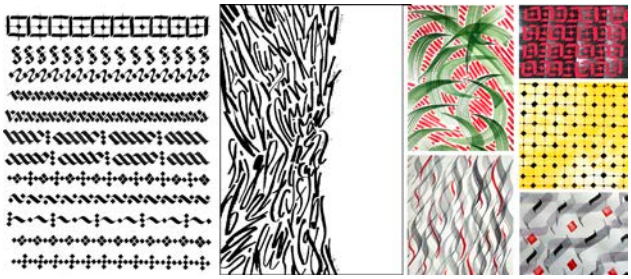
Серед студентів-першокурсників часто панує формальне ставлення до каліграфії, упередження, що рукописне письмо не може бути предметом серйозного творчого пошуку. Натомість серед виразних засобів, з якими працює сучасний дизайнер, шрифт, зокрема рукописний, – один із найважливіших. На думку вже згадуваного нами видатного українського майстра та дослідника каліграфії В. Мітченка, «вільна каліграфія є полігоном для найсміливіших експериментів у створенні нових конструкцій літер, нових способів їх з'єднання, композиційного розміщення на аркуші паперу» [7, с. 17].

Під час практичної аудиторної та самостійної роботи студентів відбувається практичне знайомство з основними принципами письма, особливостями матеріалів та інструментів, як традиційних, так і сучасних. Також усвідомлюється відповідність стилю письма тому чи іншому стилю мистецтва, зв'язок історії шрифту з історією розвитку суспільства. Поступово студенти опановують інструменти і техніки для письма; набувають навичок самостійної роботи з історичними джерелами, писемними пам'ятками; рукописне письмо розглядають за основними функціональними ознаками – формальне книжкове та епістолярне чи канцелярське письмо. Також студенти працюють у доступних нетиражних графічних техніках: ручний рисунок на папері (олівець, кольорові олівці, м'який матеріал, акварель, пастель, маркери тощо), колаж, монотипія чи трафаретний друк. Під час навчання вони знайомляться з основними видами каліграфічних інструментів: пласким пером, гострим пером, пензлем (плаский і круглий з гострим кінчиком). На практиці усвідомлюють залежність вигляду літери від інструмента, яким вона виконана, доцільність використання інструмента для визначеного типу рукописного шрифту.

На початковому етапі надзвичайно важливо навчитися правильно тримати каліграфічний інструмент, оскільки від цього залежить якість письма і зручність під час виконання завдань, що дає змогу згодом працювати не втомлюючись упродовж тривалого часу. Часто проблема полягає в тому, що почерк, вироблений у середній школі, – це глибоко вкорінена звичка, яка закріпилася і в м'язах, тому вносити навіть незначні зміни може бути важко. Незважаючи на це, важливо особливу увагу приділяти контролю за правильністю положення тіла під час письма. Правильне положення руки відносно поверхні, а також правильне тримання інструмента, за твердженням Г. Ноордзея, сприяє залученню багатьох м'язів руки та спини, даючи змогу якісно виконувати досить довгі елементи літер [8, с. 82].

Подальше вдосконалення майстерності студентів на шляху до створення власної графічної мови неможливе без вивчення технічних аспектів роботи. «...в мистецтві каліграфії є безліч індивідуальних прийомів письма, які формуються під час творчих пошуків. Це стосується вибору паперу для письма, чорнила, інструменту та способу його заточування. Подібні технічні нюанси разом з психофізичними властивостями особистості художника допомагають йому поступово виробляти індивідуальний каліграфічний почерк» [7, с. 27].

Практичні завдання курсу починаються з оволодіння писальним інструментом у процесі написання елементарних вертикальних і горизонтальних рисок, скруглених та s-подібних штрихів, тобто графемоутворюючих штрихів, поєднаних в орнаменти, каліграфічні текстури (іл. 1), виконані пласким інструментом; ознайомлення із базовою технікою письма. Саме пласким каліграфічним інструментом історично були закладені пропорції літер, визначалися співвідношення товщин.



Іл. 1. Каліграфічний орнамент, каліграфічна текстура. Студентські роботи (кер. Н. Балабуха, О. Здор). Папір, туш, гуаш, перо, пензель. *2021–2022.* [Методичні матеріали кафедри дизайну ФОМД КУБГ]

Одним з перших завдань є прописування так званих каліграфічних гам, спрямованих на напрацювання впевненості руки, уміння витримувати однакову позицію пера відносно базової лінії письма, усвідомлення на практиці залежності товщини штриха від позиції інструмента та від напряму руху. Опанувавши техніку письма пласким пером чи Parallel pen-ом, студенти можуть продовжувати успішно експериментувати з пласким пензлем як більш еластичним, чутливим та виразним інструментом.

Важливим результатом перших завдань курсу є набуття студентами досвіду роботи з ширококінцевими інструментами різного розміру та призначення: металевим пером, пласким пензлем, каламом, пташиним пером, каліграфічними маркерами, різноманітними саморобними інструментами (зв'язані олівці, картон, поролон, деревина бальси тощо). У процесі роботи елементи літер відтворюються не тільки локальною кольоровою плямою за допомогою пера, але й із застосуванням різноманітних текстур для підкреслення характеру та емоційного забарвлення літер. Усвідомлення декоративних можливостей навіть найпростіших форм, як-от складові елементи літер, також відбувається під час роботи над каліграфічним орнаментом чи текстурою.

Практична робота з інструментами різного розміру дає змогу відпрацювати й осмислити залежність розміру літер від ширини інструмента. В. Мітченко наголошує на важливості під час роботи з історичними зразками письма «визначити відношення ширини основного (вертикального) штриха до його висоти» [7, с. 30].

Завдання, що передбачає створення каліграфічної текстури, студенти виконують наприкінці курсу, коли досліджуються можливості рукописних блоків тексту під час проєктування серії театральних афіш. Використання графічних редакторів, насамперед Adobe Photoshop, дає змогу експериментувати з явищем «графічної прозорості», створювати складні, багатошарові текстури, які складно та часозатратно відтворити виключно у цифровий спосіб [9, с. 158].

Також на курсі студенти отримують додаткове завдання щоденних вправ зі створення текстур у заданому форматі за допомогою вибраного каліграфічного інструмента, використовуючи різні види паперу чи поверхонь (пластик, тканина, скло), а також фарби із різними властивостями – пастозні і непрозорі гуашеві або акрилові фарби, акварель, туш чи чорнило. Виконання такого завдання розвиває дисциплінованість, уміння планувати та знаходити стилістичну і графічну спільність у розмаїтті візуальної мови.

Особлива увага приділяється вправам з поліритмії, завданням яких є розвиток уміння створювати композиції робочого формату за допомогою живого та індивідуального ритму форм і контрформ літер. Для створення текстових каліграфічних блоків для фінального завдання курсу знадобиться досвід в індивідуалізації каліграфічного слова чи фрази, додавання їм емоційного забарвлення за допомогою прийомів поліритмії. На початковому етапі ознайомлення із можливостями каліграфічного інструмента важливо не тільки опанувати впорядкований ритм письма, притаманний історичним зразкам, але й навчитися експериментувати з вільним, позбавленим механічності ритмом. Водночас поліритмія у каліграфії дає змогу студентам у майбутньому впевненіше рухатися шляхом пошуку альтернативних форм літер.

Ознайомлення з основними стилями письма романської доби, готики, Ренесансу, періоду панування гострого пера починається з вивчення основних буквоутворюючих штрихів. Поступово, через знайомство з дуктами кожної літери абетки, стає можливим копіювання відповідного історичного зразка і створення власного напису. У такий спосіб засвоюється розуміння принципів маюскульного і мінускульного письма (іл. 2).



Іл. 2. Каліграфічні композиції, виконані різними стилями європейської каліграфії у поєднанні з рисованою графікою. Студентські роботи (кер. Н. Балабуха, О. Здор). Папір, гуаш, туш, чорнило, перо, пензель. *2020–2022.* [Методичні матеріали кафедри дизайну ФОМД КУБГ]

Також ретельно вивчається кириличне письмо: устав, півустав, скоропис та формування в'язевих написів. І, прописуючи дукти, копіюючи історичні зразки, створюючи власні написи, студенти бачать особливості, можливості і перспективи використання у своїй проєктній роботі кириличного письма. Особливо цікавим для графічного дизайнера є засвоєння принципів побудови в'язі, де найбільш виразно використовується такий прийом, як лігатури. Поєднання двох або більше графем в одному слові використовується у багатьох стилях письма, проте у в'язевих лігатурах особливо і часто образно підсилена виразність слова чи напису. В. Мітченко вважає, що «композиційні можливості лігатури, які існували в "семіосфері" України в XI–XIX ст., можуть

бути використані сучасними дизайнерами для розробки нових кириличних шрифтів, створення логотипів, товарних марок, акцидентних шрифтів тощо. Використання досвіду попередників, орієнтація на вітчизняні історичні зразки допоможуть створити досконалішу національну візуальну знакову систему, зробити її оригінальнішою, впізнаваною і, отже, конкурентоздатнішою» [3, с. 253] (іл. 3).



Іл. 3. Каліграфічні композиції, виконані кирилицею: скоропис, в'язь, авторська інтерпретація кириличного письма. Студентські роботи (кер. Н. Балабуха, О. Здор). Папір, туш, гуаш, перо, пензель. *2021–2022.* [Методичні матеріали кафедри дизайну ФОМД КУБГ]

Інша частина навчальної програми присвячена оригінальним графічним технікам. Виконуючи програмні завдання, студенти, з одного боку, мають практику в нетиражній графіці, з іншого – готуються до виконання завдання, в якому продемонструють набуті навички (іл. 4).



Іл. 4. Завдання на пробу графічної техніки: графітний олівець, колаж, трафаретний друк. Студентські роботи (кер. Н. Балабуха, О. Здор). *2020–2022.* [Методичні матеріали кафедри дизайну ФОМД КУБГ]

На фінальне завдання курсу «Рукописний шрифт і графічна техніка в дизайні» – серія з трьох театральних афіш – студенти виходять, маючи практику в письмі, досвід поєднання рукописних написів, виконаних на основі історичних зразків письма або їхньої авторської інтерпретації, та графічного зображення, виконаного у довільній оригінальній графічній техніці.

Розглядаючи завдання на створення образу засобами шрифту, важливо розібрати аспект співвідношення між функцією і формою. Як у дизайні загалом, так і конкретно зі шрифтом ці співвідношення можуть бути свідомо застосовані з більшим вираженням або функції, або форми. Шрифт, задіяний для набору чека для документування фінансової операції, мусить бути якомога більш функціональним, розбірливим, без зайвих елементів. Натомість шрифт, який використовують у титрах кінострічок, плакатах або книгах, набуває більш вербальних значень і мусить бути вишуканим за формою, образним, мати естетичну місію. У певних співвідношеннях функція та форма відображені в логотипах, рекламній сфері та навігації міст і селищ. Отже, не заглиблюючись у психологію сприймання таких форм та їхніх функцій, стає зрозумілим, що шрифт використовується в певному контексті, з конкретною метою, а графік-проєктант свідомо знаходить відповідну форму літер для конкретного завдання (іл. 5).



Іл. 5. «Тінь». Студентська робота Є. Кривчикової (кер. В. Тихонюк). Словообраз, рукописний шрифт. *2023.* [Методичні матеріали кафедри дизайну НАОМА]

Студенти, виконуючи завдання на словообраз, вирішують саме художній аспект застосування шрифту, який гіпотетично може бути використаний для рекламного постера, театральної афіші, привітальних листівок, акциденції для пакування, в оформленні книжок з художнім змістом або кінопродукції тощо. Таким чином, окрім композиційних завдань, у цьому разі потрібно додатково вирішувати завдання суто образного змісту, акцентуючи на цьому увагу. Може виникнути запитання: чи можемо ми говорити про образність шрифту будь-якої графічної форми, і відповідь буде позитивною, адже в загальних рисах можна охарактеризувати те, що ми бачимо: худий, товстий, строгий, динамічний, потворний або нудний – усе це образні характеристики для шрифту. Відмінність полягає в тому, що образ

може бути більш конкретним, глибоко метафорично відображати ту чи іншу життєву ситуацію саме шрифтовими засобами. У кожному конкретному випадку дизайнер створює форму, яка точно транслюватиме ідею образу, тому способів та інтерпретацій графіки шрифту у цих випадках може бути безліч. За схожими підходами для виконання подібних завдань можна виокремити прийоми, які є типовими (іл. 6).



Іл. 6. «Жах». Студентська робота Д. Головко (кер. В. Тихонюк). Слово-образ, рукописний шрифт. *2022.* [Методичні матеріали кафедри дизайну НАОМА]

Наприклад, прийом масштабування розмірів літер. Великий розмір поряд з малим створює необхідний образ. У слові /мама/ можна показати окрему літеру по відношенню до інших великою за розміром, як образ матері по відношенню до дітей – малих літер у слові. Але все слово прочитуватиметься цілісно. Такий прийом можна застосувати і для коротких текстів. «Моє улюблене місто» можна виразити як метафору будинків – шрифтових елементів великого розміру слова «місто» та літер малих розмірів інших слів, що образно нагадуватимуть людей, мешканців на вулицях цього міста. Працюючи пласким пером, для реалізації таких підходів потрібно використовувати різні його розміри. Студенти НАОМА виготовляють надширокі інструменти власноруч, використовуючи для цього цупкий проклеєний картон.

Важливим є також прийом використання контрасту шрифтів, насичених тоном по відношенню зі світлими. У рукописних шрифтах цього можна досягти, застосувавши різні інструменти, наприклад тонке та пласке перо або широкий пензель в одній роботі.

Проєктуючи серію з трьох афіш, студенти усвідомлюють принципи серійності, розробляють тональні та кольорові ескізи, в яких закладено маси шрифтових блоків та зображень, що відповідають обраним темам вистав. Візуально-ілюстративні елементи афіш можуть бути виконані усіма доступними зображувальними матеріалами і техніками, з якими студенти ознайомились на курсі «Рукописний шрифт і графічна техніка в дизайні», і мають розкривати тему вистави обраною графічною мовою. Це може бути символічне, образне чи буквальне рішення.

Візуальні і текстові елементи в афішах мають складати пластично та стилістично цілісну композицію, доповнюючи один одного: іноді виразнішим є текстовий елемент, а часом домінує зображення. Для кожної графічної техніки притаманні свої можливості: класичні техніки рисунка, акварелі чи гуаші, трафаретний друк, монотипія, колаж, нетрадиційні техніки пластилінової ілюстрації чи квілінгу вимагають різних композиційних і стилістичних вирішень у поєднанні з написами.

Виконуючи шрифтові групи для афіш, студенти мають змогу вдосконалити техніку і якість виконання. Образність та художньо-естетична функція шрифту додає інформативності напису, тому у фінальному завданні курсу доречні експерименти зі зміною характеристик основних особливостей літер, притаманних історичним зразкам. Засвоївши базові характеристики того чи іншого стилю письма, їх можна довільно змінювати для досягнення образності напису, який у поєднанні з графікою формуватиме композицію театральної афіші.

Таким чином стає наочною користь оглядового курсу історичної каліграфії для вибору рукописної основи заради не лише інформативного складника афіші, а передовсім образно-емоційного. Це стосується не лише каліграфічних написів чи летерінгу, а і складального шрифту, що стає зрозумілим студентам на прикладі власної проєктної роботи (іл. 7).



Іл. 7. Є. Олійник. Серія театральних афіш. Студентська робота (кер. О. Здор). Папір, гуаш, пензель, перо, трафаретний друк. *2021.* [Методичні матеріали кафедри дизайну ФОМД КУБГ]

Висновки і перспективи використання результатів дослідження. Особливо актуальною для нашого часу є створення та розвиток національної шрифтової школи. Шрифт – один із найнеобхідніших інструментів графічного дизайнера, який застосовується в усіх напрямах його діяльності. Тому варто вивчати шрифт від його рукописної основи заради використання усього потенціалу його можливостей, що допоможе досліджувати місце шрифту у загальному розвитку українського дизайну. Якщо техніка виконання, ремісничий рівень студентів-першокурсників часто вимагає ще практики і вдосконалення, то творчі рішення, сміливість у трактуванні тем, знайдена образна мова демонструють творчий рівень студентів. Також студенти набувають уміння грамотно імітувати каліграфічне письмо за допомогою інших засобів, комп'ютерних програм тощо, що є важливим та цінним досвідом для подальшої роботі з літерацією чи розробкою набірних шрифтів. Загалом більш критично дивитися на свою роботу з літерами.

Таке поєднання завдань курсу сприяє покращенню фахової підготовки, дає змогу успішно втілювати творчі замисли майбутнього спеціаліста в галузі графічного дизайну.

Список використаних джерел

1. Семченко П. А. Основы шрифтовой графики. Минск : Вышейшая школа, 1978. 97 с.
2. Шпак О. Опанування каліграфії у підготовці майбутніх фахівців графічного дизайну. *Мистецтво та освіта*. 2021. № 4. С. 48–50.
3. Мітченко В. Лігатура в українських рукописних шрифтах XI–XIX ст. *Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр.* 2009. Вип. 16. С. 245–253.
4. Іваненко Т. О. Шрифтовий дизайн: основи : навч. посіб. Харків : ХДАДМ, 2019. 144 с.
5. Чекаль О. Г. Каліграфічна спадщина Сковороди на роздоріжжі між європейським, грецьким та слов'янським скорописом XVIII століття. *Григорій Сковорода і ми українці: диво першого кроку і сила ініціативи* : колективна монографія / за заг. ред. Ю. Бойчука, М. Култаєвої. Харків : Харків. нац. пед. ун-т імені Г. С. Сковороди, 2023. С. 266–285.
6. Johnston E. Writing and illuminating, and lettering. 8-th edit. London : Colchester and Eton, 1917. 510 c.
7. Мітченко В. Каліграфія. Взаємовпливи шрифтів. Теорія і практика. Кирилиця і латиниця. Історія і сучасність. Київ : Лаурус, 2018. 288 с.
8. Noordzij G. Kreska. Teoria pisma / przekład M. Komorowska. Krakyw : d2d.pl, 2014. 88 c.
9. Лаптон Е., Філліпс Дж. К. Графічний дизайн: Нові основи. 2-ге вид., змінене та доп. / пер. з англ. І. Михайлишена. Київ : ArtHuss, 2020. 264 с.

References

1. Semchenko, P. A. (1978). Osnovy shryftovoi hrafiky [Fundamentals of font graphics]. Minsk : Higher school [in Belarusian].
2. Shpak, O. (2021). Opanuvannia kaligrafii u pidgotovci maybutnih fahivciv grafichnogo dyzainu [Mastering calligraphy in the training of future graphic design specialists]. *Mystetstvo ta osvita* [Art and education]. № 4, 2021. C. 48–50 [in Ukrainian].
3. Mitchenko, V. (2009). Lihatura v ukrainskykh rukopysnykh shryftakh XI-XIX st. [The alloy in ukrainian cursive in the 11th – 19th ctnturies]. *Ukrainska akademiia mystetstva : doslidn. ta nauk.-metod. pr.* [Ukrainian Academy of Arts : research and scientific-methodological works], 16, 245–253 [in Ukrainian].
4. Ivanenko, T. O. (2019). Shryftovyi dyzain: osnovy : navchalnyi posibnyk. [Font Design: The Basics: A Study Guide.]. Kharkiv : KhDADM [in Ukrainian].
5. Chekal, O. G. (2023). Kalihrafichna spadshchyna Skovorody na rozdorizhzhi mizh yevropeyskym, hretskym ta slovianskym skoropysom XVIII stolittia [Skovoroda's calligraphic heritage at the crossroads between European, Greek and Slavic cursive script of the 18th century.]. *Hryhorii Skovoroda i my ukraintsi: dyvo pershoho kroku i syla initsiatyvy : kolektyvna monohrafiia* [Hryhoriy Skovoroda and we Ukrainians: the miracle of the first step and the power of initiative: a collective monograph]. Boichuk, Yu. & Kultaieva, M. (Red.). Kharkiv : Kharkivskyi natsionalnyi pedahohichnyi universytet imeni H. S. Skovorody. C. 266–285. [in Ukrainian].
6. Johnston E. (1917). Writing and illuminating, and lettering. 8-th edit. London : Colchester and Eton [in English].
7. Mitchenko, V. (2018). Kalihrafiia. Vzaiemovplyvy shryftiv. Teoriia i praktyka. Kyrylytsia i latynytsia. Istoriia i suchasnist [Calligraphy. Interaction of fonts. Theory and practice. Cyrillic and Latin. History and modernity]. Kyiv : Laurus [in Ukrainian].
8. Noordzij, G. (2014). Kreska. Teoria pisma. M. Komorowska (Przek.). Krakyw : d2d.pl [in Poland].
9. Lapton, E., & Phillips, J. K. (2020). Hrafichnyi dyzain: Novi osnovy. [Graphic Design: New Foundations]. Kyiv : ArtHuss [in Ukrainian].

Подано до редакції 25.09.2023



№ 34 (2023) С. 101–108
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 7.03(477)"1920-1930":008(477+44)
ORCID ID: 0000-0003-0619-5294
ORCID ID: 0000-0002-2643-0944
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-13

Анна Кадькало
студентка ІІ курсу магістратури кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
annakadkalo@gmail.com

Ганна Андрес
кандидат історичних наук,
доцент кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
hanna.andres@naoma.edu.ua

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ МІЖ УКРАЇНОЮ ТА ФРАНЦІЄЮ У 1920–1930-Х РОКАХ

Анотація. Метою статті *є дослідження феномена українського мистецтва у 1920–1930-х рр. у Франції та його впливу на культурні взаємозв'язки між цими країнами.* ***Методи дослідження.*** *В основу дослідження покладено історичний метод та метод аналізу, які дали змогу висвітлити як загальноісторичні, так і мистецькі процеси, що відбувалися упродовж досліджуваного періоду, а також визначити роль образотворчого мистецтва в культурній дипломатії України у Франції.* ***Результати.*** *У пропонованій роботі увагу приділено поняттю «культурна дипломатія» та його ролі у міжнародних зв'язках. Як перший приклад національної української дипломатії, зокрема, на території Франції частково представлено діяльність Української республіканської капели. Особливий фокус скеровано на діяльність українських художників-емігрантів та певною мірою на кінематограф, оскільки вони були двома наймасштабнішими феноменами, що дотичні до теми нашої роботи.* ***Висновки.*** *Під час дослідження нами проаналізовано діяльність українських художників у Франції та виставкову роботу окремих мистців. Таким чином, у статті висвітлено активний розвиток українського мистецтва у досліджуваний період як на теренах України, так і у Франції, а також підтверджено нерозривний культурний зв'язок між обома країнами. Значущість нашого дослідження полягає у комплексному висвітлені теми, а також в його ролі для подальшого дослідження культурних взаємозв'язків України і Франції в різні історичні періоди. Результати дослідження можуть також бути використані як контрпропаганда проросійським наративам як в Україні, так і у Франції, а також у межах франкофонних територій. Форматами для такої контрпропаганди можуть бути лекції, виступи на конференціях та в ЗМІ, статті у наукових та науково-популярних виданнях тощо.*

Ключові слова: *культурна дипломатія, міжкультурні зв'язки, мистці, мистецтво, художники-емігранти, живопис, кінематограф, сценографія, міжнародна виставка.*

Anna Kadkalo
2nd year Master's Student at the Department of Art Theory and History
National Academy of Fine Arts and Architecture
annakadkalo@gmail.com

Hanna Andres
PhD in History,
Associate Professor at the Department of Theory and History of Arts
National Academy of Fine Arts and Architecture
hanna.andres@naoma.edu.ua

UKRAINIAN FINE ART OF THE 1920S–1930S AS THE FIRST MANIFESTATION OF CULTURAL DIPLOMACY BETWEEN UKRAINE AND FRANCE

Abstract. The purpose of this article *is to study the phenomenon of Ukrainian art in France in the 1920s and 1930s and its impact on cultural relations between these countries.* ***Research methods.*** *The research is based on the historical method and the method of analysis, which made it possible to highlight both general historical and artistic processes that took place during the period under study, as well as to determine the role of visual arts in the cultural diplomacy of Ukraine in France.* ***The results.*** *In the proposed work, attention is paid to the concept of "cultural diplomacy" and its role in international relations. As the first example of national Ukrainian diplomacy, particularly on the territory of France, the activity of the Ukrainian Republican Chapel is partially presented. Special focus is directed to the activities of Ukrainian emigred artists and, to a certain extent, cinematography, as they were the two largest phenomena related to the topic of our work.* ***Conclusions.*** *During the research, we analyzed the activities of Ukrainian artists in France and the exhibition work of individual artists. Thus, the article highlights the active development of Ukrainian art in the studied period both on the territory of Ukraine and in France, and also confirms the inseparable cultural connection between both countries. The significance of our study lies in the complex covered topics, as well as in its role during the further study of cultural relationships between Ukraine and France in different historical periods. The results of the study can also be used as counter-propaganda to pro-Russian narratives, both in Ukraine and in France, as well as within francophone territories. Formats for such counter-propaganda can be lectures, speeches at conferences and in mass media, articles in scientific and popular scientific publications, etc.*
Key words: *cultural diplomacy, intercultural relations, artists, art, emigrant artists, painting, cinematography, scenography, international exhibition.*

Постановка проблеми. 24 лютого 2022 року російська федерація розпочала повномасштабне вторгнення на територію України. З огляду на це гостро постало питання необхідності української культурної дипломатії, яка б виступила альтернативою проросійській пропаганді, зокрема, на міжнародному рівні. Зважаючи на такий запит, доцільно звернутись до власне історії української культурної дипломатії в конкретних країнах, що, своєю чергою, може допомогти у майбутній побудові більш якісної стратегії промоції українських інтересів.

Статтю розглянуто у хронологічних межах 1920–1930-х рр., оскільки саме тоді відбулось перше представлення культури України як незалежної держави, а також її часткове піднесення в рамках політики «українізації» протягом першого десятиріччя перебування нашої держави у складі Радянського Союзу. Така промоція відбувалась як на рівні державних заходів, так і завдяки окремим митцям, котрі стали частиною загальносвітового культурного життя. Оскільки багатьом з них вдалося здобути визнання саме у Франції – одній з провідних країн у галузі мистецтва того часу, це дає змогу говорити про феномен українського мистецтва в цій країні.

Реалії сьогодення сприяють інтересу до України та надають міцний фундамент для подальшої культурної дипломатії між Україною та Францією.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Україна та Франція здавна мають політичні та культурні зв'язки, тому обрана нами тема не є новою, однак зберігає свою актуальність. Так, у книжці «Україна і Франція: нариси багатовікової історії відносин» (2001 р.), у розділі «Українські художники у Франції», О. Федорук подає ґрунтовий перелік імен вітчизняних живописців та графіків, які працювали у Франції упродовж першої третини XX століття [1]. Вичерпною за інформацією є також стаття французького дослідника українського походження Л. Госейка «Слідами українських фільмів часів ВУФКУ у французькій

кінопресі» у третьому та четвертому номерах зібрання «Кіно-театр» за 2019 рік [2; 3]. Для представлення цілісної картини української культурної дипломатії важливою є монографія Т. Пересунько «Культурна дипломатія Симона Петлюри: «Щедрик» проти «русского мира» Місія Капели Олександра Кошиця (1919–1924)» 2019 року, в якій авторка подає історію світових гастролей Української республіканської капели [4].

Для ідентифікації деяких творів був використаний оригінальний каталог Міжнародної виставки сучасних промислових і декоративних мистецтв 1925 року в Парижі (International Exposition of Modern Industrial and Decorative Arts) [5].

Окрім цього, у зв'язку із сучасними умовами та обмеженим доступом до певних джерел, під час дослідження використовувались менші за обсягом статті, розміщені на електронних ресурсах; так, для визначення поняття «культурна дипломатія» були використані статті Н. Мусієнко [6] і спільна робота В. Парчевської та І. Паніної [7], які, своєю чергою, спираються на оригінальні тексти закордонних авторів.

Мета статті – цілісне представлення діяльності українських митців у Франції в 1920–1930-х роках як перших фактів культурної дипломатії України у цій державі.

Виклад основного матеріалу. Після двох світових воєн у ХХ сторіччі активного розвитку набула дискусія довкола поняття «культурна дипломатія», а також її місця і ролі в міжнародній дипломатії загалом. Досі немає чіткого визначення цього терміна; втім, деякі дослідники та громадські діячі упродовж останніх десятиліть висловили власні думки, які допомагають чіткіше окреслити це поняття.

Вважається, що термін «культурна дипломатія» запропонував професор Ф. Баргхорн (Frederick Barghoorn) ще у 1930-х роках і розумів під ним маніпулятивні дії із залученням культурних зв'язків у пропагандистських цілях [6, с. 122; 7, с. 74]. Пізніше політолог М. Каммінгс (Milton Cummings) визначить культурну дипломатію як «обмін ідеями, інформацією, цінностями, системами, традиціями, переконаннями й іншими аспектами культури з метою сприяння розвиткові взаєморозуміння» [6, с. 123; 7, с. 74]. Сучасна культурна дипломатія базується також на концепції американського політолога Джозефа Ная (Joseph Nye), який у 1980-х роках запропонував як альтернативу на позначення цього поняття термін «м'яка сила», що підкреслює опозиційність до «жорсткої сили» у вигляді воєнного та економічного чинників дипломатії [7, с. 75].

Таким чином, у визначенні терміна проглядається головна закономірність, яка полягає у важливості культурного складника міжнародних взаємозв'язків та його значущості для позитивного іміджу конкретної держави.

Варто зазначити, що для повного розкриття теми перших виявів культурної дипломатії між Україною та Францією у статті розглянуто також і важливі приклади кіно- та музичного мистецтв, які є невід'ємними складниками створення іміджу нашої держави у 1920–1930-х роках, а також допомагають якомога ширше розкрити зазначену тему. Підтвердженням цієї думки є те, що перший акт культурної дипломатії в новітній історії України відбувся ще за часів Української Народної Республіки і насамперед був пов'язаний з музичним мистецтвом. Тоді Законом УНР від 24 січня 1919 року за ініціативи Симона Петлюри була створена Українська республіканська капела під керівництвом видатного диригента Олександра Кошиця [4, с. 35], яка перебувала у підпорядкуванні спочатку міністерства культури, а потім – закордонних справ. Головними завданнями, поставленими перед Капелою, були презентація та популяризація української культури через народну пісню, що, своєю чергою, сприяло б дипломатичному визнанню самостійності України [4, с. 24], а також пошук союзників та фінансової допомоги новоствореній державі, яка одночасно перебувала у боротьбі з більшовиками, російськими монархістами та Гетьманатом. Аби виконати поставлені завдання, за підтримки МЗС УНР, ЗУНР, а також великої кількості дипломатів на місцях [4, с. 25] були організовані п'ятирічні гастролі капели країнами Західної Європи, а також Північної та Південної Америк. Перший виступ капели у Франції (в Парижі) відбувся 6 листопада 1919 року. Крім столиці, цього ж року виступи відбулися у Ліоні, Бордо, Тулузі, Ніцці та Марселі, а також повторно у перших двох містах – у 1921 році. Загалом, за весь час перебування капели у Франції відбулося до шістдесяти концертів. Успішність виступів засвідчують заповнені зали, а також чимало здебільшого позитивних відгуків у пресі [4, с. 124].

Зауважимо, що в той час чимало європейських чиновників змінили свої проросійські

погляди на користь самостійності України, а культурні діячі з нуля відкрили для себе українську музичну школу, яку вони чітко відмежували від російської [4, с. 26]. Крім цього, критики Польщі, Німеччини та Бельгії зауважили саму модель культурної дипломатії УНР, ставлячи її за взірець для своїх країн [4, с. 26]. У межах нашого дослідження важливим є зауваження французького журналіста під час його промови на концерті капели у Парижі 25 лютого 1921 року, де він закцентував увагу на відсутності культурної дипломатії на той час у самій Франції: «Окрім усього успіхи українського хору примушують нас шкодувати, що французький уряд не старається допомогти нашому мистецтву осяяти закордон. Дуже добре переконувати розум, але рівно потрібно зворушити і серця» [4, с. 139].

Втім, культурний успіх капели перевищив вплив на дипломатичній арені. Це, своєю чергою, завадило вибудувати подальшу сильну культурну політику УНР, оскільки у 1920 році спочатку частково, а в 1939 повністю територія України ввійшла під владу більшовиків та до складу СРСР. Відтоді більшість культурних зв'язків з іншими країнами відбувалися через Москву.

Вже на початку 1920-х років молода радянська держава одразу зрозуміла важливість кінематографу та його впливу на свідомість мас. У зв'язку з цим у 1922 році на базі Всеукраїнського кінокомітету засновується ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління) – державна організація з кіновиробництва. Зважаючи на великий вплив під час становлення міжкультурних зв'язків у своїй галузі, доцільно детальніше розглянути роль кінематографу у межах нашого дослідження.

Прем'єра фільмів відбулася вже на Паризькій виставці 1925 року, де показали такі стрічки, як «Укразія» (реж. П. Чардинін, вир. ВУФКУ (Одеса), 1925 р.) та «Асканія-Нова» (реж. Г. Тасін, вир. ВУФКУ (Одеса), 1925 р.) [2, с. 42]. Втім, хоч вони і здобули премії, говорити про значний вплив на тамтешню публіку не доводиться.

Активна співпраця у галузі кіноіндустрії між Україною та Францією розпочалась у другій половині 1927 року. На це вказує велика кількість відгуків у паризькій та провінційній пресі: у журналах та газетах публікувались критичні статті і замітки, випускались монографії та річні довідники з біофільмографічними відомостями про режисерів, виробничими планами фабрик, де вказували загальну статистику кінофікації, проілюстровану фотокадрами із самих фільмів [2, с. 43–44].

Незважаючи на те, що друга половина 1920-х років стала особливо продуктивною для ВУФКУ, у французькій критиці найбільш визнаними були лише сім фільмів: «Звенигора» (1927 р.), «Арсенал» (1929 р.) та «Земля» (1930 р.) (режисера О. Довженка), «Одинадцятий» (1928 р.) і «Людина з кіноапаратом» (1929 р.) (Д. Вертова), «Тарас Трясило» (1926 р.) (П. Чардиніна) та «Проданий апетит» (1928 р.) (М. Охлопкова).

Цікавим є той факт, що Франція, як батьківщина кіномистецтва, на момент 1927 року 63 % представлених кінострічок імпортувала з Америки [2, с. 42]. Будучи незалежним від «Совкіно», ВУФКУ було зацікавлене в поширенні власної продукції як для підвищення прибутків, так і з метою пропаганди. Про важливість ідейного складника говорив один із режисерів організації Л. Могилевський: «Такі питання, як індустріалізація країни, наша національна політика, національне будівництво тощо, вже самі по собі цікаві. А коли їх ще й формально та технічно добре подати на плівці на екран закордону, то вони справлять багато більше враження, ніж та сила часто перекручених повідомлень і заміток в закордонній пресі про життя нашого Союзу» [2, с. 42].

Спираючись на вислови відомого кінодослідника Л. Госейка, можемо стверджувати, що одним з викликів, посталих перед українською кіноіндустрією у досліджуваний період, було відокремлення українського продукту від російського, які часто ототожнювалися у свідомості французів того часу [2, с. 43]; це підтверджують слова Р. Режена (Roger Rйgent) про О. Довженка: «Довженко – українець. Це не завадить вважати його як одного з найвизначніших російських режисерів» [3, с. 42]. Заради налагодження безпосередніх культурних зв'язків між Україною та Францією у 1927 році відбулась зустріч двох міністрів освіти – М. Скрипника та Е. Ерріо. Саме після цього візиту, 7 грудня того ж року, у Великому палаці (Grand Palais) вперше були представлені українські стрічки в межах Жовтневого салону. Достеменно невідомо, які картини були представлені, однак, найімовірніше, це були роботи Одеської кінофабрики, випущені того ж року: «Алім» (реж. Г. Тасін, 1926 р.), «Мандрівні зорі» (реж. Г. Гричер-Черіковер, 1927 р.), «Микола Джеря» (реж. М. Терещенко, 1926 р.), «Пілсудський купив Петлюру»

(реж. А. Лундін, 1926 р.), «Свіжий вітер» (реж. Г. Стабовий, 1927 р.), «Сорочинський ярмарок» (реж. Г. Гричер-Черіковер, 1927 р.) та «Сумка дипкур'єра» (реж. О. Довженко, 1927 р.); наступного року в Парижі були показані також фільми «Василина» (реж. Ф. Лопатинський, 1927 р.), «Проданий апетит» (реж. М. Охлопков, 1928 р.) та «Черевички» (реж. П. Чардинін, 1928 р.).

Однак лише відносно невелика кількість глядачів могла побачити ці стрічки, адже організовувались такі покази часто в закритому форматі для обраних поціновувачів. Велику роль у цьому відіграла й державна цензура стосовно радянських стрічок на екранах комерційних кінозалів, що посилилась декретом від 19 жовтня 1928 року [3, с. 40]. Під цензуру підпадали передусім стрічки, які прямо або опосередковано пропагували соціалістичні ідеї. Зауважимо, що таку політику підтримували широкі маси, проте її жорстко засуджували професійні французькі кінокритики; так, Ж. Відал (Jean Vidal) зазначав, що мав змогу побачити «Арсенал» лише окремими частинами, тому він не може дати оцінку, а А. Тає (Armand Tailler) вже у 1933 році дав власну оцінку іншій роботі Довженка «Іван», зазначивши: «Цей фільм, який показує будівництво "Дніпробуду", лише порушив ідею праці поза будь-якою політичною теорією. Я рішуче проти будь-якої цензури» [3, с. 40]. Водночас, за твердженням дослідника Л. Госейка, Європа, зокрема Франція, захоплювалась дореволюційною естетикою Росії через стереотипізовані елементи, піднесені європейськими режисерами [3, с. 40]. Подібні фільми часто створювались завдяки роботі в них вихідців зі Східної Європи, зокрема й українських теренів; так, серед режисерів були В. Туржанський та В. Стрижевський, серед продюсерів – Д. Харитонов, О. Каменка, В. Іванов, акторів – І. Коваль-Самборський, Г. Хмара, Б. Фастович-Кованко та акторки Н. Лисенко, Н. Кованко, В. Корецька, А. Стен.

Активним популяризатором українського кінематографу у Франції був Є. Деслав. Він писав про українське кіно в місцевій пресі, а також заохочував писати про наше кіно таких відомих на той час кінокритиків, як Ж. Мітрі (Jean Mitry), М. Бессі (Maurice Bess) та М. Горель, оскільки мав з ними тісні контакти [3, с. 39]. За ініціативою Є. Деслава в Парижі започаткували «Товариство друзів українського кіно»; втім, його діяльність обмежувалась номінальною легітимізацією українського кіно в інтелектуальних колах столиці. Творчий доробок Є. Деслава – кінофільм «Марш машин» – разом зі «Звенигорою» О. Довженка демонструвався в одному з найпопулярніших паризьких кіноклубів «Вільна трибуна» [3, с. 39]. Завдяки сприянню Є. Деслава у листопаді 1928 року в межах кінематографічної виставки в Марселі публіка побачила фільм «Звенигора», який не зазнав цензури.

У липні 1929 року кінорежисер Д. Вертов був запрошений до Парижу Товариством незалежних критиків. У рамках свого візиту до французької столиці у кінотеатрі «Студіо 28» («Studio 28») він презентував уривки власних фільмів «Людина з кіноапаратом» та «Одинадцятий», а також прочитав лекцію про технічні й теоретичні засади створення кінострічок. Власне, Д. Вертов та О. Довженко були найбільш шанованими і знаними українськими режисерами в паризьких колах; інформації про інших режисерів практично немає.

Прокат фільмів ВУФКУ у Франції відбувався за посередництвом фірм «Пате-Нор» та «Еклер-Фільм», які й закуповували кінопродукцію. Майданчиками для показів найчастіше виступали кінотеатри «Студіо 28», «Старий голуб'ятник», «Студіо дез Урсулін».

Зі скасуванням ВУФКУ у 1930 році та підпорядкуванням «Українфільму» «Союзкіно» український кінематограф фактично втратив незалежність, а заразом і можливість розвиватися, через що дуже швидко впала конкурентоспроможність на закордонному ринку.

Аналізуючи роль безпосередньо образотворчого мистецтва в культурній дипломатії досліджуваного періоду, варто згадати активну участь Радянського Союзу в закордонних виставках, який використовував їх як майданчики для власної пропаганди. Саме на Францію припали дві масштабні міжнародні виставки 1920–1930-х років XX століття.

Першою 1925 року в Парижі відбулась Міжнародна виставка сучасних промислових і декоративних мистецтв (Exposition internationale des arts dйcoratifs et industriels modernes), де серед учасників від Радянського Союзу були українські мистці В. Меллер та О. Екстер. Відомо, що в театральній секції було представлено близько двадцяти ескізів та фотографій з вистав «Березоля»; втім, через те, що не всі вони були чітко ідентифіковані, натепер точно відомо про представлення макета В. Меллера до постановки Б. Тягна «Секретар профспілки» 1924 року [8, с. 238; 5, с. 112]. Роботи ж О. Екстер являли собою ескізи до

кількох театральних постановок, серед яких «Саломея» О. Уайльда у режисурі О. Таїрова 1917 року [5, с. 111], а також ескізи костюмів до кінофільму режисера Я. Протазанова «Аеліта» 1924 року [5, с. 114]. За час роботи виставки, з липня до листопада 1925 року, її відвідало близько шістнадцяти мільйонів осіб; на цій підставі можемо твердити, що роботи українських мистців привернули значну аудиторію; на визнання художників вказують також здобуті ними дві золоті медалі [9; 8, с. 238]. Такі здобутки є доказом високої оцінки української школи авангарду.

Іншою знаковою виставкою, до якої були залучені українці, стала Всесвітня виставка в Парижі 1937 року (Exposition internationale des arts et des techniques appliquйs a la vie moderne). Її учасницями були представниці наїву М. Примаченко та Г. Собачко-Шостак [10; 11]. На жаль, за масштабом події та активною залученістю іменитих російських мистців наразі невідомо, які саме твори були представлені публіці і який твір М. Примаченко здобув золоту медаль [10].

Окремим суттєвим прошарком, який виконував певну місію культурних амбасадорів у Франції ще від кінця XIX сторіччя, стали українські емігранти, зокрема художники.

У першій третині XX століття Париж вважався столицею світового мистецтва. Саме тому сюди для навчання та роботи з'їжджались художники з усього світу, що, своєю чергою, сприяло утворенню такого феномена, як Паризька школа – середовище мистців-емігрантів, серед яких важливе місце посідали українці. Особливо активно українське коло поповнилось у 1920-х роках через поразку національних визвольних змагань; і вже в середині десятиріччя у країні нараховувалось до сорока мистців [1, с. 83]. Про успіхи декого з них йдеться у харківському журналі «Червоний шлях» за 1929 рік; тут згадується участь І. Бабія, М. Бутовича, М. Глущенка, С. Левицької, В. Перебийноса та В. Хмелюка в «Осінньому салоні» 1928 року, участь у «Салоні незалежних» І. Бабія, М. Глущенка, С. Зарицької, П. Омельченка та Полісадова, а також участь С. Гординського та В. Дядинюка у «Весняному салоні»1929 року.

Не обмежилась виставкою 1925 року в Парижі і діяльність О. Екстер. Художниця періодично проживала в місті ще на початку сторіччя, але остаточно переїхала лише всередині 1920-х років. На той момент вона вже була знайома з П. Пікассо, Ж. Браком, А. Матіссом, здобула золоту медаль на виставці 1925 року, а також розпочала викладацьку діяльність на «Курсі театрального мистецтва та сценографії» в «Академії модерн» («Acadйmie Moderne») – навчальному закладі, започаткованому французами Фернаном Леже (Joseph Fernand Henri Lйger) та Амеде Озанфаном (Amйdйe Ozenfant) [9].

Живописець, скульптор, майстер українського авангарду В. Баранов-Россіне (Vladimir Baranoff-Rossinй) переїхав до Парижу ще 1910 року, оселившись у будинку, відомому під назвою «Вулик», де його сусідами були О. Архипенко та Н. Альтман. Вже за перше десятиліття проживання у Франції митець отримав позитивні відгуки художніх критиків (зокрема, Г. Аполлінера), а в 1913 році взяв участь у «Салоні незалежних» з рухомою абстрактною скульптурою «Симфонія № 2». Проте остаточне визнання прийшло до нього після написання картин «Ісидора Дункан», «Кузина» та «Муки святого Дениса» саме у 1920–1930-х роках [1, с. 82–83].

Відомою постаттю в контексті не тільки культурних, але й політичних зв'язків України (ширше – Радянського Союзу) та Франції є М. Глущенко – український художник та розвідник, який після навчання в Берліні, з 1925 до 1936 року проживав у Парижі. За цей час він був учасником групових виставок, а також організував персональні виставки у Парижі (1926, 1927, 1929) та Ліможі (1931 року); крім цього, займався оформленням радянських павільйонів на міжнародних ярмарках у Парижі, Ліоні тощо [12].

У січні 1931 р. мистець написав листа до Всеукраїнського товариства культурних зв'язків із пропозицією провести виставки у Києві та Харкові на основі робіт українських художників, які проживали у французькій столиці; до листа художник додав список з іменами 23 колег, зацікавлених у такій діяльності. Так зовнішня розвідка СРСР дізналась про широкі зв'язки М. Глущенка з українськими емігрантами у Франції, що, своєю чергою, і стало приводом для його залучення до агентурної роботи. Окрім власне засекреченої діяльності, завдання мистця полягало в налагодженні та підтримці французько-радянських відносин, зокрема, завдяки своїй творчості. У межах цього він також створив серію портретів французьких діячів, прихильних до СРСР, до якої увійшли зображення П. Синьяка, Р. Ролана, А. Барбюса та М. Кашена [12].

Вже лише факт входження до високих кіл французької інтелігенції, а також велика

кількість групових та персональних проєктів засвідчує високу оцінку творчості М. Глущенка у Франції.

Одним із зачинателів тогочасних театральних тенденцій, які згодом набули органічного розвитку у подальші десятиліття, є М. Нечитайло-Андрієнко [1, с. 85]. Почавши з кубістично-конструктивістського малярства 1920-х років, вже наприкінці 1930-х він перейшов до сюрреалістичного бачення, чітко вписавшись у загальносвітові пошуки того часу.

Визнаним у Парижі майстром був і В. Хмелюк. Так, одразу після приїзду у 1928 році він успішно дебютував на «Осінньому салоні», після чого його твори опинились у приватних колекціях, зокрема у французького торговця картинами А. Воляра [1, с. 89]. Загалом упродовж 1932–1939 років В. Хмелюк зорганізував дванадцять виставок, зокрема вісім персональних – у Франції та інших країнах.

Серед українських мистців, які у 1920–1930-х роках мешкали та працювали у Франції, переважно в Парижі, також варто згадати О. Грищенка, М. Кричевського, С. Борачека, О. Савченко-Більського, О. Третяків, К. Редька, а також львів'ян – Р. Турина, Р. Сельського, М. Мороза, С. Луцика. Ці художники були учасниками паризьких салонів, влаштовували персональні виставки, спілкувалися з французькими культурними та політичними діячами.

Висновки. Аналізуючи репрезентацію української культури у Франції в 1920–1930-х роках крізь призму кількох видів мистецтва, можемо стверджувати, що вона була доволі активною та масштабною. Водночас слід взяти до уваги історико-політичні умови, в яких існувала Україна: постійні бойові дії, а пізніше – окупація Росією у складі Радянського Союзу зумовлювали обмеження та пригнічення власне національного українського мистецького вияву. За таких умов перші акти самостійної культурної дипломатії наприкінці 1910-х років, що відбулись головним чином через представлення музичного мистецтва, не мали органічного та сталого розвитку. Крім цього, подальше представлення українського кінематографу, а також окремих вітчизняних художників на міжнародних майданчиках, часто позиціонувалось як загальнорадянське, зокрема, через присутність їхніх робіт у відповідних секціях виставкових подій. Втім, варто зазначити істотний внесок саме українського кінематографу 1920-х років у французький мистецький дискурс того часу, під час якого українські кінодіячі отримали визнання і підтримку від місцевих критиків.

Ще одним шляхом появи власне українського мистецтва в культурному контексті Франції став масштабний феномен українських мистців-емігрантів, який почав зароджуватись ще наприкінці XIX ст. і в 1920–1930-х рр. набув потужного розвитку. Відтак вітчизняні художники брали самостійну участь у відомих паризьких Салонах, вели викладацьку діяльність у місцевих навчальних закладах, а також вибудовували особистісні зв'язки з французькими культурними та політичними діячами.

Вже у другій половині XX ст. культурний зв'язок зберігатиметься переважно завдяки самостійним художникам та поодиноким виставковим проєктам мистців УРСР. Своєю чергою, наведені у нашій статті приклади слугують доказом тривалості міжкультурного зв'язку України та Франції, який у період відновленої незалежності нашої держави отримав новий розвиток.

Перспективи використання результатів дослідження полягають як у подальшому дослідженні ролі українського мистецтва у Франції впродовж всього XX століття, так і у викладенні їх у рамках лекцій, публічних виступів, статей у міжнародних наукових та науково-популярних виданнях, а також засобах масової інформації. Використання результатів можливе як у межах України, так і на території Франції та в межах франкофонних країн.

Список використаних джерел

1. Федорук О. К. Українські художники у Франції. *Україна і Франція: нариси багатовікової історії відносин* / А. Жуковський, А. Зленко., В. Манжола та ін. Львів, 2001. С. 77–97.
2. Госейко Л. Слідами українських фільмів часів ВУФКУ у французькій кінопресі. *Кіно-Театр*. 2019. № 3. С. 42–44. URL: https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/2a5112b5-d794-4236-a0b6-6ae4b23f0241/content (дата звернення: 23.02.2023).
3. Госейко Л. Слідами українських фільмів часів ВУФКУ у французькій кінопресі. *Кіно-Театр*. 2019. № 4. С. 38–43. URL: https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/10df2f2a-a262-4a7c-9682-1dedba2bc7c5/content (дата звернення: 23.02.2023).
4. Пересунько Т. В. Культурна дипломатія Симона Петлюри: «Щедрик» проти «русского мира». Місія Капели Олександра Кошиця (1919–1924). Київ : АртЕк, 2019. 312 с. : іл.

5. Catalogue des oeuvres d'art dйcoratif et d'industrie artistique exposйes dans le pavillon de l'U.R.S.S. au Grand Palais et dans les galeries de l'Esplanade des Invalides. 1925. Paris. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k322853z/item.zoom. (дата звернення: 28.01.2023).
6. Мусієнко Н. Мистецтво в контексті культурної дипломатії: Теоретичні засади та сучасні практики. *Сучасне мистецтво.* 2016. Вип. 12. С. 122–133. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2016_12_14. (дата звернення: 15.03.2023).
7. Парчевська В., Паніна І. Г. Дискусія щодо поняття «культурна дипломатія». *Вісник студентського наукового товариства Донецького національного університету імені Василя Стуса.* 2020. Т. 1. № 12. С. 74–78. URL: https://jvestnik-sss.donnu.edu.ua/issue/view/281 (дата звернення: 15.03.2023).
8. Курбас: Нові світи, 17 жовт. – 12 груд. 2018 р., Київ : каталог / склали А. Гайшенець, А. Погрібна, В. Ткач. Київ, 2019. 264 с. : іл.
9. Екстер Олександра. *UA View* : веб-сайт. URL: https://uaview.ui.org.ua/ua/artist/exter-oleksandra (дата звернення: 06.02.2023).
10. Марія Примаченко. *Український інститут національної пам'яті* : веб-сайт. URL: https://uinp.gov.ua/istorychnyy-kalendar/sichen/12/1909-narodylasya-hudozhnycya-mariya-prymachenko. (дата звернення: 07.02.2023)
11. Юр М. Собачко-Шостак Ганна Феодосіївна. *Інститут історії України. Національна академія наук України* : веб-сайт. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Sobachko_S (дата звернення: 07.02.2023)
12. Микола Глущенко. Невідомі сторінки життя відомого художника. *Служба зовнішньої розвідки України*: веб-сайт. URL: https://szru.gov.ua/history/stories/mykola-hlushchenko-nevidomi-storinky-zhyttya-vidomoho-khudozhnyka. Дата публікації: 2021.16.09. (дата звернення: 04.02.2023).

References

1. Fedoruk, O. K. (2001). Ukrainski khudozhnyky u Frantsii [Ukrainian artists in France]. *Ukraina i Frantsiia: narysy bahatovikovoi istorii vidnosyn [Ukraine and France: Essays on the centuries-old history of relations].* (77–97). Lviv [in Ukrainian].
2. Hoseiko, L. (2019). Slidamy ukrainskykh filmiv chasiv VUFKU u frantsuzkii kinopresi [Traces of Ukrainian films from the time of the VUFKU in the French film press]. *Kino-Teatr [Cinema].* 3, 42–44. https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/2a5112b5-d794-4236-a0b6-6ae4b23f0241/content [in Ukrainian].
3. Hoseiko, L. (2019). Slidamy ukrainskykh filmiv chasiv VUFKU u frantsuzkii kinopresi [Traces of Ukrainian films from the time of the VUFKU in the French film press]. *Kino-Teatr [Cinema].* 4, 38–43. https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/10df2f2a-a262-4a7c-9682-1dedba2bc7c5/content [in Ukrainian].
4. Peresunko, T. V. (2019). *Kulturna dyplomatiia Symona Petliury: «Shchedryk» proty «russkoho myra». Misiia Kapely Oleksandra Koshytsia (1919–1924) [Simon Petliura's cultural diplomacy: "Shchedrik" against "Russian world". Oleksandr Koshyts Chapel Mission (1919–1924)].* Kyiv : ArtEk [in Ukrainian].
5. *Catalogue des oeuvres d'art dйcoratif et d'industrie artistique exposйes dans le pavillon de l'U.R.S.S." au Grand Palais et dans les galeries de l'Esplanade des Invalides* [Catalog of works of decorative art and artistic industry exhibited in the U.S.S.R. pavilion at the Grand Palais and in the galleries of the Esplanade of Invalides] (1925). https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k322853z/item.zoom [in French].
6. Musiienko, N. (2016). Mystetstvo v konteksti kulturnoi dyplomatii: Teoretychni zasady ta suchasni praktyky [Art in the context of cultural diplomacy: Theoretical foundations and modern practices]. *Suchasne mystetstvo [Modern art].* 12, 122–133. http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2016_12_14 [in Ukrainian].
7. Parchevska, V., & Panina, I. H. (2020). Dyskusiia shchodo poniattia "kulturna dyplomatiia" [Discussion on the concept of "cultural diplomacy"]. *Visnyk studentskoho naukovoho tovarystva Donetskoho natsionalnoho universytetu imeni Vasylia Stusa [Bulletin of the student scientific society of Donetsk National University named after Vasyl Stus].* 12, Vinnitsa, 74–78. Retrieved from: https://jvestnik-sss.donnu.edu.ua/issue/view/281 [in Ukrainian]
8. Haishenets, A., Pohribna, A., & Tkach, V. (Uklad.) (2019). Kurbas*: Novi svity, 17 zhov. – 12 hrud. 2018 r. Kyiv* [Kurbas: New worlds, Oct. 17 – Dec. 12, 2018, Kyiv]: kataloh. Kyiv [in Ukrainian].
9. Ekster Oleksandra [Ekster Oleksandra]. *UA View.* https://uaview.ui.org.ua/ua/artist/exter-oleksandra [in Ukrainian].
10. Mariia Prymachenko. *Ukrainskyi instytut natsionalnoi pamiati [Ukrainian Institute of National Memory].* https://uinp.gov.ua/istorychnyy-kalendar/sichen/12/1909-narodylasya-hudozhnycya-mariya-prymachenko [in Ukrainian].
11. Yur, M. Sobachko-Shostak Hanna Feodosiivna [Anna Feodosiivna Sobachko-Shostak]. *Instytut istorii Ukrainy. Natsionalna akademiia nauk Ukrainy [Institute of History of Ukraine. National Academy of Sciences of Ukraine].*: http://www.history.org.ua/?termin=Sobachko_S [in Ukrainian].
12. Mykola Hlushchenko. Nevidomi storinky zhyttia vidomoho khudozhnyka [Mykola Hlushchenko. Unknown pages of the life of a famous artist] (2021, 16 Veres.). *Sluzhba zovnishnoi rozvidky Ukrainy [Foreign Intelligence Service of Ukraine].* https://szru.gov.ua/history/stories/mykola-hlushchenko-nevidomi-storinky-zhyttya-vidomoho-khudozhnyka [in Ukrainian].

Подано до редакції 17.05.2023



№ 34 (2023) С. 109–113
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 748.5(477-87)
ORCID ID: 0009-0002-3663-8818
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-14

Юрій Копанський
аспірант кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
iurii.kopanskyi@naoma.edu.ua
***Науковий керівник – М. Селівачов,** доктор мистецтвознавства, професор*

ВІТРАЖ 1970–1990 РОКІВ НА ЗАКАРПАТТІ

***Анотація. Мета** – проаналізувати мистецькі здобутки закарпатських художників 1970–1990 років у сфері віражного виробництва, які вплинули на формування характерних рис і традицій мистецтва вітража міста Ужгорода Закарпатської області. **Методи дослідження.** У дослідженні використано методи художньо-стилістичного і порівняльного аналізів. **Результати.** У період становлення та розквіту монументального мистецтва XX ст. тематичні й декоративні вітражі не лише репрезентують матеріальну частину культурної спадщини України, але й, відповідно до власних концептуальних особливостей, стають невід'ємним художнім елементом міської архітектури. У 1970–1980 рр. на Закарпатті переважає авторське вирішення композиційних творів, а також пошук нових форм. Для цього періоду характерне послаблення політичного тиску на представників культури й мистецтва; відбувається розширення тематики монументальних творів, їхнього естетичного значення та принципів взаємодії з архітектурою. **Висновки.** Мистецтво вітража у творчості художників 1970–1990 рр. позначене широким спектром стилістичних вирішень і технологічних експериментів. Формується ціла плеяда талановитих митців, які були обмежені у виборі тем і творчих пошуках, проте знаходили нові художні засоби та способи вираження власних думок, опановували нові технології. У статті закладено основу розгляду та подальшого вивчення основних ознак і закономірностей створення вітражних композицій художниками Закарпаття.*
***Ключові слова:** вітраж, монументальне мистецтво, радянське мистецтво, Ужгород, Закарпаття.*

Yurii Kopanskyi
Graduate Student at the Department of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
iurii.kopanskyi@naoma.edu.ua
***Academic supervisor – M. Selivachev,** Doctor of Art History, Professor*

STAINED GLASS FROM THE 1970S-1990S IN TRANSCARPATHIA

***Abstract. The purpose.** The article analyzes the artistic achievements of Ukrainian Transcarpathian artists at the end of the 20th century in the field of stained glass production, which influenced the formation of characteristic features and traditions of Uzhhorod stained glass art. **Methods.** The research used the methods of artistic and stylistic analysis and comparative analysis. **Results.** During the period of formation and flourishing of monumental art of the 20th century. Thematic and decorative stained glass windows not only represent the material part of the cultural heritage of Ukraine, but also, according to their own conceptual features, become an integral artistic element of urban architecture. In the 1970s and 1980s, Transcarpathia was dominated by the desire for an author's solution, the search for new compositional forms. This period is marked by the reduction of political pressure on representatives of culture and art, the expansion of the subject of monumental works, its aesthetic significance and the principles of interaction with architecture. **Conclusions.** The art of stained glass in the work of artists of the 1950–1990s is characterized by a wide range of stylistic solutions and technological experiments. Even then, a whole galaxy of talented artists was formed, who were limited in their choice of topics and creative pursuits, and still found the opportunity to look for new artistic means and ways of expressing their thoughts, master new technologies. The article lays the basis for consideration and further study of the main features and regularities of the creation of stained glass compositions by Transcarpathian artists.*
***Key words:** stained glass, monumental art, soviet art, Transcarpathia.*

Постановка проблеми. У статті проаналізовано мистецький здобуток закарпатських художників у сфері вітражного виробництва, які вплинули на формування таких характерних рис і традицій художньо-образних вирішень, як: умовне зображення образів, символічність і декоративність композицій, локальність кольорових вирішень. У період становлення та розквіту монументального мистецтва ХХ ст. тематичні й декоративні вітражі не лише репрезентують матеріальну частину культурної спадщини Закарпаття, але й, відповідно до власних концептуальних особливостей, стають невід'ємним художнім елементом міської архітектури. Зважаючи на тенденцію до зменшення кількості ужгородських вітражів, важливим сьогодні є висвітлення питання їхнього збереження і розвитку на Закарпатті.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Темі творчості закарпатських художників, що працювали у техніці вітража, не присвячено практично жодних мистецтвознавчих досліджень. До теми вітражного виробництва України зверталися такі дослідники, як І. Гах, Р. Грималюк, Б. Задорожний, М. Радомський, О. Самойленко, З. Чегусова та інші. Вагомим внеском у вивчення західноукраїнського вітражного мистецтва є праця української мистецтвознавиці Р. Грималюк «Вітражі Львова» (2004 р.).

Мета статті – аналіз творчості вітражистів Закарпаття 1970–1990 років.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво кожної епохи тісно пов'язане з національною культурою й історичними умовами, з рівнем духовного життя суспільства. Радянське монументальне мистецтво розвивалося на основі ленінських ідей про його значення і роль у житті суспільства, ідей, які знайшли своє втілення, зокрема, у так званому ленінському плані монументальної пропаганди [1, с. 10]. За понад 70 років радянське монументальне мистецтво нагромадило значну й різноманітну спадщину, багату жанрами, творчими манерами, образним ладом, зокрема й у галузі вітража.

На зміну тематики, колірної гами і психологізму вітража впливає дух епохи, що неодмінно позначається на процесах становлення мистецьких цінностей у суспільстві, адже вітраж – це не лише контур і колір, але й синтез художніх прийомів та стилістичного спрямування. Жанрова специфіка і філософський аспект мистецько-світоглядних дискурсів – це невід'ємна частина композиційного складника. Саме тому необхідно визначити та розкрити художні особливості, що на тлі міської архітектури підкреслюють культурне значення вітражних композицій ХХ століття.

Вітраж радянської епохи не наслідує чи копіює середньовічні традиції. Він характеризується модернізацією й оновленням вітражної техніки та розвивається у руслі загальних тенденцій і напрямів радянського мистецтва. Вітраж може набувати надзвичайно сильного ідейного й емоційного звучання, не тільки мати ілюстративний характер, але й розкривати певні ідеї, виражати узагальнену в алегоричній формі сутність буття. Усі ці властивості можуть слугувати для створення художніх образів, необхідних для гуманізації функціональної, пластично маловиразної архітектури епохи соціалістичного реалізму. Але, своєю чергою, характер індустріальної архітектури з її вільною просторовою системою, лаконічністю форм, великими площинами засклення створив сприятливі умови для активного застосування вітража [2, с. 11].

Початок 1950-х років ХХ ст. – це період поширення вітражного мистецтва в Україні. Раніше цей вид монументального мистецтва не розвивався, за винятком західних регіонів, де його існування пов'язане з розповсюдженням готичної архітектури.

У 1970–1980 роках стає відчутним прагнення до авторського підходу та пошуку нових форм композиції вітражів. Для цього періоду характерна стабільна політична ситуація, а також зменшення тиску на мистецтво і культуру. Тематика монументальних вітражів розширилася, що дало змогу відкрити нові можливості для індивідуального вираження та взаємодії з архітектурою. У вітражних композиціях використовувались образи та мотиви, пов'язані з українською культурною спадщиною і фольклором, з елементами народного мистецтва та художніми прийомами, що відповідали національному стилю у монументальному мистецтві. Колірна гама вітражів відображала притаманну народному мистецтву контрастність і насиченість, а формальне вирішення композиції було побудоване на елементах національного мистецтва [3, с. 144].

Для вітражного мистецтва 1980–1990-х рр. характерне велике розмаїття стилів і технологічних експериментів. Вітражні твори цього періоду вирізняються своєю вишуканістю. Художники-вітражисти знаходили нові способи досягнення пластичності, художньої виразності, гармонійного світло-тонового та колористичного вирішення відповідно до

вимог того часу. Монументалісти у професійній діяльності часто синтезували технології різних видів монументального мистецтва (мозаїка, рельєф), що збагатило творчість митців-вітражистів новими художніми формами і завдяки чому з'явилися нові пластичні риси та засоби формоутворення монументального скла [3, с. 74].

Одним із регіональних осередків мистецького життя Закарпаття за радянських часів був Закарпатський художньо-виробничий комбінат Художнього фонду УРСР. Саме тоді сформувалася ціла плеяда талановитих художників, які вже освоїли техніку монументальної мозаїки, натомість із вітражами працювали одиниці. Відомим на Закарпатті виконавцем вітражних робіт того часу був В. Кузнєцов, котрий втілював у життя мистецькі ідеї, ескізи-задуми таких видатних митців, як Н. Кирилов, П. Гулин, М. Санич, Л. Корж-Радько, А. Дунчак, В. Приходько, М. Медвецький, І. Ілько та інші [4]. Зауважимо, що 1980–1990 рр. – це найбільш плідний період у мистецтві вітража.

У нашій статті проаналізовано мистецькі здобутки закарпатських художників у сфері вітражного виробництва, їхній вплив на формування характерних рис і традицій мистецтва вітража у місті Ужгороді. У контексті вищесказаного важливо зауважити невпинне зменшення кількості ужгородських вітражів, а тому нагальним є акцентування уваги на питаннях збереження і розвитку вітражного мистецтва. Так, на жаль, не зберігся надзвичайно цікавий і оригінальний вітраж заслуженого художника УРСР М. Медвецького «Історія залізниці» (1990), який знаходився у приміщенні залізничних кас на вул. Льва Толстого в Ужгороді.

Вітраж «Космічна ера», створений закарпатським художником А. Дунчаком (1980), належить до мистецтва часів тоталітаризму з панівним методом соціалістичного реалізму.

Ця робота є виразним організуючим центром головного простору будівлі аеропорту в місті Ужгороді. Тут він виконує функцію стіни заднього фасаду, є гарним акцентом в інтер'єрі вестибюлю першого і фойє другого поверхів. Декоративне зображення утворене з трьох вертикальних площин, які розділені на десять рівних секцій, що не заважає цілісному сприйняттю вітража. Необмежена пластика його ліній дає змогу органічно вписувати віконні модулі в архітектурний простір. Автор звертається до декоративних засобів у створенні художніх образів, знаходить авторське трактування форм. Напружену міць руху підсилюють і лінійний спосіб побудови людських постатей, і співвідношення контрастних кольорів. Для формального вираження сюжету митець використовує символи досягнення науково-технічного прогресу у сфері освоєння космосу. В основу твору закладена тема нестримного прагнення людини до чогось нового, до високих мрій.

Динамічну структуру композиції утворюють виразні силуети космонавтів у верхній частині вітража, виконані в насичених спектральних кольорах – синьому і червоному, які добре прочитуються на світлому нейтральному тлі, контрастують з ним і водночас створюють певну цілісність композиції. Центром твору слугує зображення космічного корабля. У нижній частині автор зображує людину в образі міфологічного героя Ікара, який летить на механічних крилах. Доповнюють зображення стилізовані форми найпершого літака, парашута, ракети. Вітраж умовно розділений на дві частини, але об'єднаний однією сюжетною лінією еволюційного шляху польотів людини.

Зображення формуються контурами свинцю і легким штриховим розписом. Емоційне звучання підсилює колорит з його тонкою гармонією чистих спектральних червоних, синіх, прозорих, гарячих жовто-оранжевих та зелених кольорів. Художник вдало використав засоби для втілення творчого задуму: це і рисунок, і колірні співвідношення, що надає цьому монументальному творові неабиякої художньої цінності [5, с. 47].

Вітраж «Життя» (1981), виконаний народним художником України І. Ільком, прикрашає вестибюль другого поверху будинку студентського Центру дозвілля «Ювентус» (в минулому кінотеатр «Комсомолець»). Серія з дев'яти окремих вітражних вікон, кожне з яких містить окрему сюжетну фігуративну композицію, об'єднана темою людського буття. Виразності вітражним творам надає контраст кольору і форм. Частини вітражного твору – умовно їх назвемо «Дерево життя», «Праця», «Будівництво», «Промисловість» – побудовані на основі статики. Натомість частини «Під водою», «В космосі», «Спорт», «Музика», «Кіно» побудовані за принципом динаміки. У всіх вітражах представлено широке розмаїття художніх образів, сюжетних сцен, які зливаються в єдину картину життя.

Можемо припустити, що центральна частина вітражної композиції «Життя» є авторською інтерпретацією художніх образів творів представників школи М. Бойчука, що прагнули

до створення нового стилю у мистецтві на основі національних традицій [3, с. 117]. «Характерні сцени використано у живописних творах Т. Бойчука «Жінки біля яблуні» (1920), М. Рокицького «Біля яблуні» (1928 р.) та інших» [3, с. 118]. У формуванні загального естетичного враження важливу роль відіграє узагальнене трактування силуетів жінок, які символізують народження, виховання, збір урожаю. Також сюжетний зміст твору доповнює образ хлопчика із синіми птахами – символ щастя, істини, добра.

Образотворча мова І. Ілька відзначається загостреною декоративністю із властивою їй узагальненістю й символічністю зображуваних об'єктів та форм. Важливу роль у створенні ефекту декоративності творів відіграє виразність природної фактури матеріалів і властивих їм особливостей пластичної форми, організації лінійних ритмів, кольорових плям. У кожній окремо взятій частині художник по-різному вирішує світло-кольорові і просторові завдання. Усі символістичні елементи розміщує по центру вікна та виділяє їх за допомогою контрасту насичених кольором постатей і білого тла. Вітраж І. Ілька «Життя» дає змогу простежити загальні тенденції розвитку вітражного мистецтва другої половини XX ст. на Закарпатті.

Особливої уваги заслуговують твори заслуженої художниці України Л. Корж-Радько. До її творчого доробку входить низка декоративних вітражних полотен з характерним оригінальним композиційним вирішенням – міцно побудованими формами, цікавими за змістом і дуже різними за стилем. Більшість із них розташовані в громадських та сакральних будівлях Закарпаття, зокрема Ужгорода, але деякі знищені і залишилися лише на світлинах та проєктах авторки. Прикладом втраченого вітража є складна об'ємно-просторова робота «Історія аерофлоту» 1986 року.

Низка монументальних вітражів, виконаних мисткинею у цей період, вирізняється прагненням до художньо-образних узагальнень, символізму та метафори.

Так, вітраж-триптих «Від алхімії до атому» (1980, знаходиться в Ужгородському національному університеті, на фізичному факультеті) відображає найбільш актуальну на той час тему новітніх досягнень науково-технічного прогресу, чітко й ритмічно закомпонований у три арочні прямокутні форми. Центральну частину вітражного ансамблю визначає середня композиція, побудована на асоціативних плямах, символах, знаках. Двома боковими частинами авторка доповнює художній образ, зображуючи стилізовані фігури вчених. Основу художньої виразності твору становить орнамент із динамічних ліній і кольорових абстрактних площин. Символічності образотворчому звучанню вітража надає колір. Для цього автор використовує контрастне поєднання холодного білого з напруженим червоним.

Робота «Видатні лікарі України» (1989) – складний для виконання розписний вітраж, що також виконаний для Ужгородського національного університету (медичний факультет). Ця робота вирізняється особливим стилістичним прийомом і нагадує скоріш графічний твір, аніж вітраж. У центральній частині зображено три постаті відомих на той час лікарів і майстерно відтворено їхню індивідуальність. За основу взято нейтральний білий колір з деякими акцентами червоного. Вправність авторки в графічному рисунку, в умінні органічно поєднувати площинне зображення з об'ємним трактуванням образів виявилася в оригінальному трактуванні вітража. Особливої уваги заслуговують такі вітражі, як «Весільний обряд» (1983, знаходився у приміщенні по вулиці Льва Толстого в місті Ужгороді), та серія «Балади Карпат» (шість вітражних композицій) в санаторії «Сонячне Закарпаття». В основі сюжетів цих творів лежить прагнення заглибитись у фольклорний пласт національної культури. Тут яскраво виявлені ознаки закарпатського народного мистецтва. Фігуративні сюжети наповнені такими рисами монументального мистецтва, як декоративність, образність, святковість світосприйняття. У своїй роботі для створення інтерпретацій народних мотивів митець застосовує такі художні засоби, як стилізація фігур, симетрія у структурі зображень, колірний та тональний контрасти. До більш абстрактного трактування Л. Корж-Радько звертається у вітражі, який знаходиться в приміщенні художньої школи на площі Ш. Петефі міста Ужгорода. Вітраж зібраний з багатьох ромбоподібних шматочків скла синьо-блакитних відтінків, з вкрапленнями контрастних оранжевих акцентів. Колірне напруження зосереджене в центрі, поступово згасає донизу, де з'являються світло-коричневі і прозорі скельця. Вертикальні ритми скляних фрагментів, їхні світлотіньові та колірні співвідношення формують композиційну структуру полотна. Головна увага зосереджена на асоціативному сприйнятті творів, що надає їм символіко-метафоричного сенсу.

Інший декоративний вітраж «Осінній сад» виконаний для ресторану «Леанка» в смт Середнє Закарпатської області. Сюжет його композиції побудований на основі інтерпретації природнього мотиву. Дві арки, обплетені виноградною лозою, утворюють

композиційний центр вітража. Зображення побудоване за допомогою ритмічних чергувань і повторів стилізованих листочків. Відтінки теплих і гарячих кольорів у контрастному поєднанні з протилежним синім забезпечують певну колористичну єдність твору, викликаючи емоційно-чуттєві асоціації.

У контексті нашого дослідження також варто звернути увагу на нові для того часу й цікаві форми, що з'явилися у вітражах Н. Кирилової та П. Гулина. Художники-графіки з нетрадиційними поглядами на естетичні можливості матеріалу у 1980-х роках спільно створили своєрідний художньо-образний вітраж на тему «Народні оповідання» для Музею народної архітектури та побуту, а також вітраж для дитячого садка № 39 в Ужгороді. У композиції цих вітражів простежується звернення до народних традицій з їхнім багатством орнаментальних ритмів і кольору. Працюючи над спільним проєктом, художники виробили власну систему образів. Вітраж «Народні оповідання» складається із семи вікон, побудованих на основі символічного узагальнення традиційних народних звичаїв, моментів людського буття. Художники використали принцип незамкненої композиції, акцент зроблено на грі контрастних форм і кольору та ритмічному розташуванні плям. Вітраж створює відчуття святковості, внутрішнього багатства і краси життя людини. Окрім декоративної функції, вітражі виконували й освітлювальну, яка наразі відсутня через реконструкцію будівлі. Інший вітраж – для басейну дитячого садка – наповнений стилізованими елементами, що асоціюються з навколишнім світом. Динамічні структури утворюють абстраговані форми природніх мотивів, ритмічно переплетені зі стилізованими фігурами жінок. Для зображення персонажів художники використовують власну образну мову, авторські стилістичні прийоми формотворення. Присутнє також своєрідне трактування кольору. Особливого звучання творам художників додає наявність у них виразних національних ознак.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Художники, які жили і творили в період радянського тоталітаризму, були обмежені у виборі тем і творчих пошуках, однак шукали нові художні засоби і способи вираження своїх думок, освоювали нові технології. Отже, можемо стверджувати, що всі вітражні сюжетні композиції закарпатських художників радянського періоду, виконані за класичними технологіями, вражають своєю естетикою, композицією, колористикою й художньо-образним вирішенням. Створені ними декоративні твори надавали індивідуальних рис архітектурним проєктам, підкреслювали функціональне призначення будівлі, відігравали важливу роль у формуванні загальної архітектурної естетики.

У статті закладено основу для розгляду та подальшого вивчення основних ознак і закономірностей створення вітражних композицій художниками Закарпаття.

Список використаних джерел

1. Говдя П. Черкаський меморіал. *Образотворче мистецтво*. Київ, 1978. Вип. 3. С. 10–12.
2. Чегусова З. Сучасний український вітраж. *Образотворче мистецтво*. Вип. 4. Київ, 1978. С. 11–15.
3. Самойленко О. Вітраж київських митців другої половини XX – початку XXI століття: типологія, художньо-стильові особливості : дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.06 / Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2018. 372 арк.
4. Нікітчук О. Майстер і майстерня. Володимир Кузнєцов. URL: https://www.facebook.com/Brovdi.Art/posts/526902497647886/ (дата звернення: 03.01.2023).
5. Копанський Ю. Космічна ера. *Десяті Платонівські читання* : тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ : Гельветика, 2023. С. 47–48.

References

1. Hovdia P. (1978). Cherkaskyi memorial. [Cherkasy Memorial] *Obrazotvorche mystetstvo* [Finearts] 3, Kyiv, 10–12 [in Ukrainian].
2. Chehusova Z. (1978). Suchasnyi ukrainskyi vitrazh. [Modern Ukrainian stained glass]. *Obrazotvorche mystetstvo* [Fine arts] 4, Kyiv, 11–15 [in Ukrainian].
3. Samoilenko O. (2018). Vitrazh kyivskykh myttsiv druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia: typolohiia, khudozhno-stylovi osoblyvosti [Stained glass by Kyiv artists of the second half of the 20th and early 21st centuries: typology, artistic and stylistic features]. (Dys. kand. Mystetstvoznavstva). Lviv [in Ukrainian].
4. Nikitchuk O. Maister i maisternia. Volodymyr Kuznietsov [Master and his studio. Volodymyr Kuznietshov] URL: https://www.facebook.com/Brovdi.Art/posts/526902497647886/
5. Kopanskyi Y. (2023). Kosmichna era [The space age], Platonivski chytannia. Tezy dopovidei Mizhnarodnoi naukovoi konferentsii. Kyiv : Helvetyka, 47– 48 [in Ukrainian].

Подано до редакції 07.01.2023



№ 34 (2023) С. 114–119
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 7.06
ORCID ID: 0000-0003-4261-3545
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-15

Катерина Левченко
аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
kateryna.levchenko@naoma.edu.ua
***Науковий керівник – О. Гомирева,** кандидат мистецтвознавства*

«МОЛОДІ МИТЦІ»: ЗАКОРДОННІ Й ВІТЧИЗНЯНІ ПІДХОДИ ТА КРИТЕРІЇ ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ

***Анотація. Мета статті** – обґрунтувати визначення поняття «молодий митець» у сучасному українському контексті, що різниться від міжнародних мистецьких традицій. Запропонована стаття присвячена дослідженню термінологічних підходів до поняття «молодий митець» та їхньому впливу на розвиток сучасного мистецтва в Україні. На основі аналізу джерел, емпіричних даних і порівняльного аналізу з міжнародними підходами стаття визначає різницю в розумінні цього поняття та показує необхідність створення чітких критеріїв і термінологічних меж для «молодого митця» в українському мистецтві. Відсутність таких визначень ускладнює ідентифікацію того, хто може вважатися молодим художником в Україні, їхнє визнання та підтримку. **Методологія дослідження** базується на мультидисциплінарному підході, включає аналіз, порівняння та синтез інформації з різних джерел. **Основні результати дослідження** дають змогу стверджувати, що український контекст мистецького середовища має свої специфічні особливості в розумінні та визначенні поняття «молодий митуць». У статті проаналізовано терміни «emerging artist», «early career artists», розглянуто вироблені західними дослідниками критерії визначення молодих митців, розглянуто також українські аналоги, які не є повною відповідністю. **Висновки дослідження.** Дослідження показало значущу відмінність у термінологічних підходах до визначення поняття «молодий митець» між закордонними мистецькими дослідженнями та практиками й українським мистецьким контекстом. Українські дослідження визначають молодого митця як художника віком до 35 років, тоді як західноєвропейська або американська мистецька наука наголошує на інших критеріях, таких як досвід та цілеспрямованість у творчому розвитку. Отримані результати свідчать про необхідність визначити чіткі критерії та термінологічні межі для поняття «молодий митець» в українському мистецтві. Недостатня чіткість визначення молодого митця українськими дослідниками залишає поняття практично не осмисленим та не проаналізованим, що ускладнює ефективність ініціатив із підтримки та розвитку сучасного мистецтва в Україні.*
***Ключові слова:** молодий митець, сучасне мистецтво, термінологія, дебют.*

Kateryna Levchenko
Ph.D. Candidate at the Department of Art Theory and History
National Academy of Fine Arts and Architecture
kateryna.levchenko@naoma.edu.ua
***Academic advisor – O. Gomyryeva,** Ph.D. in Art History*

EMERGING ARTISTS: WESTERN AND UKRAINIAN APPROACHES AND CRITERIA FOR DEFINITION

***Abstract.** Contemporary art studies face the challenge of defining the concept of "emerging artist" in the Ukrainian context, which differs from Western artistic traditions. This article investigates the terminological approaches to the notion of an "emerging artist" and their impact on the development of contemporary art in*

Ukraine. Based on literary analysis, empirical data, and a comparative analysis with Western approaches, the article identifies differences in the understanding of this concept and highlights the necessity of establishing clear criteria and terminological boundaries for "young artists" in Ukrainian art. The research results enable the formulation of practical recommendations for creating a support and development system for young artists in Ukraine. This will contribute to the development of contemporary Ukrainian art and its integration into the international art context. ***The methodology of the research*** *is based on an interdisciplinary approach, involving the analysis, comparison, and synthesis of information from various sources.* ***Key findings of the study*** *suggest that the Ukrainian art environment has its specific features in understanding and defining an "emerging artist". When devising strategies for supporting and developing contemporary art in the country, it is essential to consider the achievements of Western art studies. Establishing clear criteria and terminological boundaries for this concept will facilitate the more effective integration of emerging Ukrainian artists into the international art context and promote their potential as creative individuals capable of reimagining and transforming traditional artistic forms in accordance with contemporary demands.*
Key words: *emerging artist, contemporary art, terminology, debut.*

Постановка проблеми. За даними американського Фонду Джерома, який займається підтримкою молодих митців, у закордонній мистецтвознавчій науці прийнято вважати, що молодий митець – це митець, який перебуває на ранніх стадіях свого творчого розвитку з 2–10-річним досвідом і визначив напрям і цілі розвитку власної художньої практики. Розвиток художньої практики має бути відображений у засобах масової інформації серед широкого кола поціновувачів мистецтва, а також визнаний професійним експертним середовищем як такий, що має прогрес та передає унікальну перспективу, спонукає глядачів замислюватися, відкривати, досліджувати ідеї по-новому; кидає виклик та переосмислює традиційні художні форми [1].

На противагу закордонним підходам, вітчизняні дослідження не мають чіткого визначення термінологічного поняття «молодий митець». Проблематика визначення молодого митця у вітчизняному мистецтвознавстві надзвичайно актуальна через суттєву відмінність у термінологічних підходах між західноєвропейською або американською мистецтвознавчою наукою та українським контекстом. В українському мистецтвознавчому дискурсі прийнято вважати, що молодий митець – це художник віком до 35 років, і це також підтверджує відповідний указ Президента України про стипендії для молодих діячів культури [2]. Звідси виникають проблеми у визначенні й оцінці ефективності ініціатив із розвитку сучасного мистецтва та стратегій розвитку молодих художників, ролі, внеску й потенціалу молодих художників у сучасне українське мистецтво. Відсутність цієї чіткості призводить до заплутаності в дослідженнях, ускладнює комунікацію в мистецькому середовищі та заважає розвиткові сучасного мистецтва в Україні. Таким чином, дослідження є актуальним для розв'язання цієї проблеми та надання вітчизняному мистецтвознавству чіткого визначення поняття «молодий митець», встановлення об'єктивних критеріїв для його оцінки.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Незважаючи на значну кількість практичних проєктів, що пов'язані з молодими митцями та молодим мистецтвом в Україні, вітчизняних досліджень щодо теоретичних аспектів і термінологічного визначення не існує. Серед українських дослідників практичний вимір цікавить Я. Шумську [3], О. Сидора-Гібелінду [4], М. Юр [5]. Тому джерельною базою дослідження стали статті західних, насамперед американських та британських, дослідників мистецтва, зокрема роботи С. Х. Лі й Дж. В. Лі [6], Н. Комарової й О. Вельтуіса [7] та інші [8–12; 15], а також електронні джерела національних конкурсів для молодих митців, а саме вебсторінки Українського культурного фонду, Muzeon Музею сучасного мистецтва Одеси, ПінчукАртЦентру, конкурсу для молодих митців МУХі від Щербенко Арт Центру, грантів для молодих митців від Президента України, конкурсу Dymchuk Gallery для митців-початківців, Бієнале молодих митців від Міністерства культури та інформаційної політики України. Ступінь розробленості теми щодо визначення поняття «молодий митець» у міжнародній літературі може бути оцінений як низький або обмежений. Зазвичай західноєвропейська мистецтвознавча література фокусується на артринку або мистецькій освіті, згадуючи про особливості та специфіку роботи молодих митців.

Мета статті – дослідити та проаналізувати термінологічні аспекти визначення поняття «молодий митець» у контексті українського мистецтвознавства та порівняти їх із міжнародними підходами до цього поняття.

Виклад основного матеріалу. Щоб дослідити ступінь розробленості питання в закордонних та вітчизняних дослідженнях, розпочнемо з етимології та значення термінів. У вітчизняних підходах використовують термін «молодий митець», натомість у міжнародних академічних дослідженнях немає саме такого поняття, а замість нього є англійський термін «emerging artist», який можна зустріти, в словниках Кембриджа. Останній може перекладатися не лише як «молодий митець», а точніше як «митець, що з'являється» або «митець, що розвивається», оскільки слово «emerge» має латинське походження та означає «піднятися

з чогось, що оточує, покриває або приховує; вийти; з'явитися, як із приховування», за авторським перекладом кембриджського словника [13]. У цьому контексті пропонується порівняти та зіставити зміст вітчизняного поняття «молодий митець» та міжнародного поняття «emerging artist». Такий підхід допомагає врівноважити розуміння цих термінів у мистецькому контексті. Є й інші схожі терміни: митець на початку кар'єри, митець, що набирає обертів, невідомий митець, початківець-митець, новий митець, митець на підйомі. Вибір обговорювати лише молодше покоління пов'язаний з тим, що термінологія стосується переважно митців, у яких ще довгий шлях попереду й чия професійна успішність ще непередбачувана. Ще одним популярним терміном для позначення молодих митців у західноєвропейських практиках є «майбутній митець», що вказує на те, що митець перебуває на початку своєї кар'єри. У цьому терміні також є прогноз, а саме, що він буде «рости» й, отже, варто стежити за ним. Загалом це молоді митці, які щойно закінчили навчання або є студентами магістратури. Деякі художники можуть чи то за своїм вибором, чи то через інші обставини залишатися в цій категорії протягом усієї своєї кар'єри.

Визначення «emerging art» як мистецтва, створеного молодими митцями, які нещодавно завершили навчання в освітніх закладах, не є загальноприйнятим в академічних дослідженнях. Цей термін часто використовують для опису нових мистецьких ринків, нових галузей та інституцій, пов'язаних із мистецтвом, чи то зовсім нових, чи то таких, що перебувають на стадії становлення [8, с. 21]. Хоча дослідники загалом погоджуються використовувати термін «emerging artist» [9, с. 245] до тих, хто буквально молодий, хто ще навчається або нещодавно закінчив навчання, важливо зауважити, що цей термін утвердився поза межами академічної сфери досліджень і має різні конотації в українській мистецтвознавчій науці та європейській чи американській.

Фонд Джерома пропонує таке визначення молодих художників, використовуючи термін «early career artists»: це митці, що мають від 2 до 10 років мистецької практики, орієнтовані на власну кар'єру, що працюють над створенням власного стилю та місця на артсцені [1]. Такі митці роблять дещо більше, ніж просто створюють твір. Це означає, що такі художники не обов'язково мають бути студентами або якось визначатися за віковим критерієм.

У мистецькій практиці й теорії художник-початківець завжди асоціюється з митцем, який ще навчається або тільки закінчив навчання та намагається вийти на локальний чи міжнародний ринок мистецтва. Цей факт також підкреслюється у визначенні Канадської ради мистецтв, яка є державною організацією для підтримки мистецького процесу: «Молодий митець це той, хто може продемонструвати офіційну освіту, визнання у професійному колі та історію публічних виставок або виступів» [7, с. 136].

Ці визначення окреслюють термін, що дає основні характеристики молодого художника.

Важливо відзначити, що, незважаючи на певний обсяг досліджень артринку, включаючи мистецтво від давніх часів до XXI-го століття, а також досліджень щодо креативних індустрій і креативної економіки, існує дефіцит розвідок, що безпосередньо фокусуються на молодих митцях, їхній соціально-економічній діяльності та впливі на розвиток мистецтва. Це може бути пов'язано з розрізненістю джерел, у яких були опубліковані відповідні дані та дослідження.

У своїй статті 2016 року професор британського університету Кент С. Х. Лі та професор Каліфорнійського державного університету Дж. В. Лі розглянули практики молодих митців через теорію брендингу, враховуючи роль мистецьких ярмарків, а саме британського артярмарку Frieze London [6, с. 9].

У дослідженні С. Х. Лі та Дж. В. Лі вказують на те, що сучасне мистецтво має невизначену цінність і для кращого розуміння цієї цінності потрібно вірити в її існування. Вони пропонують модель культурного брендування, яка визначає «голістичний внесок до створення значення через посередників між митцями та реципієнтами» [6, с. 11]. Автори використовують термін «культурне брендування» для опису процесів та способів, якими оточується мистецтво, щоб надати йому значення. Такий процес включає різних учасників, які допомагають розкривати значення мистецьких творів, і створює комплексну мережу співпраці та взаємодії між мистецтвом, митцями й глядачами.

Проте дослідники відзначають, що на більшості мистецьких заходів та подій, таких як Frieze London, молодим художникам та митцям-початківцям надають обмежені можливості, й це може створювати проблему, оскільки такі художники фактично виключаються з процесу культурного брендування, який дослідники описують у своїй роботі [6, с. 19].

Наприклад, британські дослідники Л. Балл, Е. Полард та Н. Стенлі розглядають проблеми й досвід недавніх випускників мистецьких спеціальностей, включаючи відмінності за статевою ознакою та питання соціального капіталу, коли йдеться про роботу [10, с. 6]. С. Тейлор та К. Літтлтон виявили, що випускники мистецьких спеціальностей часто приймають низький дохід як необхідний наслідок роботи у сфері креативних індустрій [11, с. 275]. Дослідниця Ш. Ханей вважає, що для митців більш важливим є емоційний дохід або ті нематеріальні й негрошові задоволення, які супроводжують заняття певною професією, ніж фінансова винагорода [12, с. 55].

Зазвичай вважають, що коли молодий митець не має великого національного успіху

на початковому етапі, то він, найімовірніше, працює менше ніж 10 років, незалежно від віку або освіти. Молоді митці часто тільки розпочинають свою кар'єру, працюють над розвитком свого портфоліо, встановленням свого імені в галузі й удосконаленням своєї майстерності. Вони часто створюють твори, які є свіжими, оригінальними та прогресивними порівняно з роботами вже визнаних художників. Інколи митці досягають успіху, досліджуючи нові ідеї та концепції й відкидаючи традиційні художні норми. Створюючи щось унікальне, вони можуть привернути увагу та визнання від уже відомих галерей, критиків і колекціонерів. Молодому митцеві важливо залишатися вірним своєму баченню й ризикувати, щоб виділитися з-поміж інших.

Національна агенція розвитку культури та креативності в Британії (Arts Council England) виділила такі чинники, які впливають на кар'єру митців: талант, важка праця і наполегливість, самомотивація, критичний момент, навчання, можливість виставлятися, підтримка родини, друзів і колег [15, с. 55]. Прикладами конкретних досягнень чи подій, які сприяли відчуттю митця як визнаного, є перша індивідуальна велика професійна виставка або експозиція, групові виставки, резиденції і можливість присвячувати час створенню мистецьких творів. Серед перешкод виділили фінансові проблеми, брак часу для творчості, доступ на ринок і труднощі в просуванні робіт. Дослідження, замовлене громадською організацією Scottish Contemporary Art Network (SCAN), розглядало досвіди у сфері візуального мистецтва в Шотландії, а також функціонування сектора в цілому [16, с. 10]. Це дало уявлення про людей, місця, ресурси та взаємини в секторі, виявлено сильні й слабкі сторони, можливості та виклики на майбутнє.

Молоді митці активно працюють над зростанням кількості виставок, представництва в галереях, премій, нагород чи публічного визнання, рецензій від мистецьких критиків, грантів, публікацій тощо.

На відміну від міжнародних досліджень мистецтва, в українських дослідженнях немає чіткого визначення терміна «молодий митець». У вітчизняному дискурсі з історії мистецтва прийнято вважати, що молодий митець – це український митець до 35 років. Обмеження категорії за віком не є доцільним, оскільки мистецька творчість може розвиватися різними темпами для кожної особистості. Є художники, які досягають свого піку творчості вже в молодому віці, тоді як інші пізніше починають свій професійний шлях або розвиваються протягом багатьох років і досягають успіху пізніше. За віковими обмеженнями криється обмеження можливостей та визнання для митців, які розпочинають свою творчу діяльність у зрілому віці. На тлі цього обмеження виникає тиск, оскільки особа, яка розпочинає свій професійний мистецький шлях пізніше, змушена прискорювати свій творчий процес, щоб використати можливості, призначені для початківців. Однак таке прискорення може впливати на органічний розвиток професійних навичок та призводити до зменшення якості творів і глибини ідей.

Тому варто звернути увагу на недостатню ефективність внутрішніх ініціатив для розвитку сучасного мистецтва через відсутність термінології та чітко визначених критеріїв. Визначення молодого митця викликає багато суперечок у сучасному світі мистецтва. З одного боку, статус «молодого» відкриває горизонти можливостей для митців з усього світу: створюються спеціальні виставкові проєкти та резиденції міжнародного масштабу для молодих митців. Таким чином, виділяється простір для тих, хто ще не є відомим, але чия практика має потенціал до розвитку. З англомовного світу терміни «emerging» та «young» потрапили до України, але в перекладі звужуються до поняття «молодий». Інституції найчастіше використовують саме їх, оскільки означення «новий» чи «невідомий» можуть бути сприйняті неправильно, дивно або навіть образливо самими митцями.

З часу проголошення незалежності України було створено приватні та державні ініціативи для розвитку сучасного мистецтва й молодих митців зокрема. Деякі з них і досі існують, наприклад Muzeon Музею сучасного мистецтва Одеси, ПінчукАртЦентр, конкурс для молодих митців МУХі від Щербенко артцентру, гранти для молодих митців від Президента України, конкурс Dymchuk Gallery для митців-початківців, Бієнале молодих митців від Міністерства культури та інформаційної політики України, гранти від Українського культурного фонду для розвитку дебютів та інші ініціативи. Стратегії розвитку молодого мистецтва безпосередньо впливають на внутрішній художній процес, вибір технік, тем і напрямів. Важливо зазначити, що всі ці ініціативи містять вікову дискримінацію щодо участі – до 35 років, крім підтримки дебютів від Українського культурного фонду. Оскільки це державна установа, то можна стверджувати, що ще одним українським державним визначенням для найменування молодих митців є термін «дебютанти», а їхня діяльність – «дебют».

Дебютанти – це загальна категорія для митців або культурних діячів (не обмежена віком), які перебувають на початковому етапі формування своєї кар'єри або є студентами навчальних закладів формальної і неформальної освіти. Дебют – це перша творча робота митця, початок у будь-якій галузі культури та мистецтва, який передбачає створення фундаментально нового культурного продукту. Однак, на жаль, цей термін не тільки не є загальнопоширеним в українській теорії мистецтва, але й немає відповідників у західноєвропейській або американській мистецтвознавчій

науці, він обмежує категорію молодих митців лише тими професіоналами, які працюють над своїми першими проєктами, і не включають решту митців.

Головні висновки та перспективи використання результатів дослідження. Дослідження підтверджує наявність термінологічних відмінностей у розумінні поняття «молодий митець» між західноєвропейськими країнами, США та Україною. США визначає молодих митців як тих, що мають від 2-х до 10-ти років мистецької практики, орієнтовані на власну кар'єру, що працюють над створенням власного стилю та місця на артсцені. Це означає, що такі художники не обов'язково мають бути студентами або якось визначатися за віковим критерієм. Західноєвропейські країни визначають молодих митців як тих, які ще навчаються або тільки закінчили навчання та намагаються вийти на локальний чи міжнародний ринок мистецтва. Водночас обмеження за віком для молодих митців (до 35 років), яке існує в Україні, може створювати певний тиск і неспокій для українських митців і обмежувати їхні можливості (наприклад, щодо участі в конкурсних та грантових програмах, мистецьких і виставкових заходах). Інший термін «дебютанти», що його використовують в Україні, не має аналогічного відповідника в закордонних дослідженнях мистецтва та є недосконалим, оскільки обмежує категорію молодих митців лише тими професіоналами, які працюють над своїми першими проектами, і не включають решту митців.

Дослідження висвітлює важливість впровадження відкритих та інклюзивних підходів до підтримки митців на будь-якому етапі їхньої кар'єри, незалежно від віку. Однак відмінність у культурних особливостях між західноєвропейськими країнами, США та Україною може впливати на споживання і сприйняття творів мистецтва молодих авторів. З урахуванням цих відмінностей важливо розпочати вітчизняну професійну дискусію щодо формування нових актуальних критеріїв визначення та оцінки молодих митців в Україні, при цьому зняття вікових обмежень може стати ключовим елементом цього процесу. Під час визначення категорій молодих митців вітчизняні представники мистецької сфери й інституції можуть узяти за основу американські підходи, які визначають митців з огляду на тривалість професійного досвіду. Зняття вікових обмежень може дати можливість сформувати нові, актуальні критерії оцінки та сприяти розвиткові українського мистецтва загалом.

Отримані результати дослідження дадуть змогу виробити практичні рекомендації щодо створення системи підтримки та розвитку молодих художників в Україні, що сприятиме розвитку сучасного українського мистецтва і його інтеграції в міжнародний мистецький контекст. Визначення чітких критеріїв й термінологічних меж для цього поняття сприятиме ефективнішій інтеграції українських молодих художників у міжнародний мистецький контекст та розвитку їхнього потенціалу як творчих індивідів, які здатні переосмислювати й трансформувати традиційні художні форми відповідно до вимог сучасності.

Список використаних джерел

1. The Jerome Foundation. Minnesota, New York City, USA. 2017. URL: https:// www.jeromefdn.org/apply/composer-soundartist/definition-emerging-artist (дата звернення: 21.04.2018.).
2. Про стипендії Президента України для молодих письменників і митців у сфері музичного, театрального, образотворчого, хореографічного, естрадно-циркового мистецтва та кіномистецтва : Указ Президента України від 21.01.2022. Законодавство України. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/13/2018#Text (дата звернення: 01.03.2021).
3. Шумська Я. Сучасне мистецтво молодих митців України та Польщі. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2013. № 24. С. 134–146.
4. Сидор-Гібелінда О. Білий простір свободи або Сюжет для маленького оповідання. Art Ukraine. 2016. URL: https://artukraine.com.ua/a/biliy-prostir-svobodi-abo-syuzhet-dlya-malenkogo-opovidannya/ (дата звернення: 01.09.2023).
5. Юр М. Авторська картина світу молодих українських митців: соціокультурний контекст. Сучасне мистецтво. 2015. Вип. 11. С. 280–287. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2015_11_41 (дата звернення: 01.06.2022).
6. Lee S. H., Lee W. J. Art Fairs as a Medium for Branding Young and Emerging Artists: The Case of Frieze London. The Journal of Arts Management. Law and Society. 2016. No 46. P. 95–106.
7. Komarova N., Velthuis O. Local contexts as activation mechanisms of market development: contemporary art in emerging markets. Consumption Markets & Culture. 2018. № 1. P. 21.
8. Petrides L., Fernandes A. The successful visual artist: the building blocks of artistic careers model. The Journal of Arts Management. Law, and Society. 2020. Vol. 50, No. 6. P. 305–318.
9. Lee B., Fraser I., Fillis I. Creative futures for new contemporary artists: opportunities and barriers. International Journal of Arts Management. 2018. Vol. 20, No. 2, P. 9–19.
10. Ball L., Pollard E., Stanley N. Creative Graduates Creative Futures. Institute for Employment Studies. 2010. P. 1–16.
11. Murray L. J., Piper T. S., Robertson K. Putting Intellectual Property in Its Place: Rights Discourses, Creative Labor, and the Everyday. OUP USA. 2014. 31 p.
12. Honey S., Heron P., Jackson C. Career Paths of Visual Artists. Arts Council England. London, 1997. No. 11. P. 9–19.

13. Cambridge Dictionary. URL: https://dictionary.cambridge.org/ (дата звернення: 02.08.2021).
14. Arts Council England. TBR's Creative & Cultural Team. Livelihoods of Visual Artists. Arts Council England. 2018. No. 1. P. 1–30.
15. Blanche, R. Mapping the Visual Arts in Scotland: Survey of Organisations in the Visual Arts Sector in Scotland. Scottish Contemporary Art Network (SCAN) & Creative Scotland. Glasgow, 2015. No. 10. P. 1–15.
16. Arts Council England. A Strategy for the Contemporary Visual Arts in England. Arts Council England. 2006. No. 10. P. 1–47.
17. Taylor S., Littleton K. Artwork or money: conflicts in the construction of a creative identity". The Sociological Review. 2018. Vol. 56, No. 2. P. 275–292.
18. Lee B., Fillis I., Lehman, K. Art, science and organizational interactions: exploring the value of artist residencies on campus. Journal of Business Research. 2018. Vol. 85. P. 444–451.
19. Lehikoinen K. Setting the context: expanding professionalism in the arts–a paradigm shift ? Careers in the Arts: Visions for the Future / B. Revelli, S.B. Florander (Eds). Amsterdam: ELIA, 2018. P. 16–30.

References

1. The Jerome Foundation (2017). Minnesota, New York City, USA. URL: https:// www.jeromefdn.org/apply/composer-soundartist/definition-emerging-artist (access date: 04/21/2018.) [in English].
2. Pro stypendii Prezydenta Ukrainy dlia molodykh pysmennykiv i myttsiv u sferi muzychnoho, teatralnoho, obrazotvorchoho, khoreohrafichnoho, estradno-tsyrkovoho mystetstva ta kinomystetstva: Ukaz Prezydenta Ukrany (2022, Jan. 21) [On the scholarships of the President of Ukraine for young writers and artists in the field of music, theater, visual arts, choreography, variety and circus art and cinematography: Decree of the President of Ukraine]. Zakonodavstvo Ukrainy [Legislation of Ukraine]. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/13/2018#Text (date of application: 01.03.2021) [in Ukrainian].
3. Shumska, Ya. (2013). Suchasne mystetstvo molodykh myttsiv Ukrainy ta Polshchi [Contemporary art of young artists of Ukraine and Poland]. Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv [Bulletin of the Lviv National Academy of Arts], 24,134–146 [in Ukrainian].
4. Sydor-Hibelinda, O. (2016). Bilyi prostir svobody abo Siuzhet dlia malenkoho opovidannia [White space of freedom or Plot for a short story]. Art Ukraine. URL: https://artukraine.com.ua/a/biliy-prostir-svobodi-abo-syuzhet-dlya-malenkogo-opovidannya/ (access date: 09/01/2023) [in Ukrainian].
5. Iur, M. (2015). Avtorska kartyna svitu molodykh ukrainskykh myttsiv: cotsiokulturnyi kontekst [Author's picture of the world of young Ukrainian artists: sociocultural context]. Suchasne mystetstvo [Modern Art], 11, 280–287. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2015_11_41 (date of application: 01.06.2022) [in Ukrainian].
6. Lee, S. H., & Lee, W. J. (2016). Art Fairs as a Medium for Branding Young and Emerging Artists: The Case of Frieze London. The Journal of Arts Management. Law and Society, 46, 95–106 [in English].
7. Komarova, N., & Velthuis, O. (2018). Local contexts as activation mechanisms of market development: contemporary art in emerging markets. Consumption Markets & Culture, 1, 21 [in English].
8. Petrides, L., & Fernandes, A. (2020). The successful visual artist: the building blocks of artistic careers model. The Journal of Arts Management. Law, and Society, 50 (6), 305–318 [in English].
9. Lee, B., Fraser, I. & Fillis, I. (2018). Creative futures for new contemporary artists: opportunities and barriers. International Journal of Arts Management, 20 (2), 9–19 [in English].
10. Ball, L., Pollard, E., & Stanley, N. (2010). Creative Graduates Creative Futures. Institute for Employment Studies, 1–16 [in English].
11. Murray, L. J., Piper, T. S., & Robertson, K. (2014). Putting Intellectual Property in Its Place: Rights Discourses, Creative Labor, and the Everyday. OUP USA [in English].
12. Honey, S., Heron, P. & Jackson, C. (1997). Career Paths of Visual Artists. Arts Council England, 11, 9–19 [in English].
13. Cambridge Dictionary. URL: https://dictionary.cambridge.org/ [in English].
14. Arts Council England. TBR's Creative & Cultural Team (2018). Livelihoods of Visual Artists. Arts Council England, 1, 1–30 [in English].
15. Blanche, R. (2015). Mapping the Visual Arts in Scotland: Survey of Organizations in the Visual Arts Sector in Scotland. Scottish Contemporary Art Network (SCAN) & Creative Scotland, 10, 1–15 [in English].
16. Arts Council England (2006). A Strategy for the Contemporary Visual Arts in England. Arts Council England, 10, 1–47 [in English].
17. Taylor, S. & Littleton, K. (2018). Artwork or money: conflicts in the construction of a creative identity. The Sociological Review, 56 (2), 275–292 [in English].
18. Lee, B., Fillis, I. & Lehman, K. (2018). Art, science and organizational interactions: exploring the value of artist residencies on campus. Journal of Business Research, 85, 444–451 [in English].
19. Lehikoinen, K. (2018). Setting the context: expanding professionalism in the arts–a paradigm shift ? Revelli, B. and Florander, S.B. (Eds). Careers in the Arts: Visions for the Future (16–30). ELIA [in English].

Подано до редакції 11.10.2023



№ 34 (2023) С. 120–126
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 611.71:[[7:378.6.091.64](477.411)НАОМА
ORCID ID: 0000-0001-9930-1652
ORCID ID: 0009-0008-2574-9727
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-16

Анастасія Мельничук
викладач пластичної анатомії,
старший викладач кафедри рисунка
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
a.melnychuk@naoma.edu.ua

Андрій Яковенко
викладач пластичної анатомії
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
andriy.yakovenko@naoma.edu.ua

НАПОВНЕННЯ КОЛЕКЦІЇ КАБІНЕТУ ПЛАСТИЧНОЇ АНАТОМІЇ НАОМА ОСТЕОЛОГІЧНИМИ МАТЕРІАЛАМИ З ФОНДІВ ІНСТИТУТУ АРХЕОЛОГІЇ НАН УКРАЇНИ

Анотація. Метою статті *є висвітлення та аналіз процесу наповнення остеологічними матеріалами діючої анатомічної колекції кабінету пластичної анатомії НАОМА та з'ясування її ролі у педагогічно-дидактичній та дослідницькій діяльності в системі вищої мистецької освіти. У статті розкрито ефективну співпрацю НАОМА з Інститутом археології НАН України. Висвітлено взаємодію викладачів пластичної анатомії (А. Мельничук, А. Яковенка) зі студентами перших курсів різних творчих спеціальностей НАОМА, котрі разом опрацювали 643 одиниці нових анатомічних матеріалів, підготувавши їх для подальшої інвентаризації та практичного застосування у творчих майстернях.* ***Методологія дослідження*** *базується на загальнонаукових принципах пізнання, які користуються попитом у таких галузях, як: історична антропологія, анатомія, історія суспільства, педагогіка художньої освіти. Зокрема, для висвітлення історії викладання пластичної анатомії були використані такі методи: історичний, фактологічно-описовий, синхронний та діахронний тощо. Вивчення матеріалів археологічно-антропологічного характеру було здійснене на платформі методології історичної науки. З точки зору інформології велике значення мало застосування методів класифікації та систематизації наукової інформації.* ***Наукова новизна дослідження*** *полягає у здійсненому вперше в Україні аналізі, класифікації і систематизації остеологічних матеріалів, призначених для теоретичного та практичного застосування у вищій мистецькій освіті, зокрема у навчальних програмах з пластичної анатомії НАОМА.* ***Висновки.*** *1. Співпраця викладачів НАОМА з фахівцями Інституту археології НАН України дала змогу розширити анатомічну колекцію кабінету пластичної анатомії. 2. Отримані 643 одиниці остеологічних матеріалів будуть застосовані для подальшої класифікації, систематизації, описування та інвентаризації у кабінеті пластичної анатомії та творчих майстернях НАОМА і посядуть належне місце у науковій, освітній та творчій діяльності цього закладу.*

Ключові слова: *пластична анатомія, НАОМА, анатомічна колекція, остеологічні матеріали, Інститут археології НАН України.*

Anastasiia Melnychuk
Plastic Anatomy Teacher,
Senior Instructor at the Department of Drawing
National Academy of Fine Arts and Architecture
a.melnychuk@naoma.edu.ua

Andrii Yakovenko
Plastic Anatomy Teacher
National Academy of Fine Arts and Architecture
andriy.yakovenko@naoma.edu.ua

REPLENISHMENT OF THE COLLECTION OF CABINET OF PLASTIC ANATOMY OF THE NAFAA WITH OSTEOLOGICAL MATERIALS FROM THE FUNDS OF THE INSTITUTE OF ARCHEOLOGY OF THE NAS OF UKRAINE

Abstract. The purpose of the article *is to highlight and analyze the process of replenishment with osteological materials the current anatomical collection of the cabinet of plastic anatomy at the National Academy of Fine Art and Architecture (NAFAA) and to identify its role in pedagogical, didactic and research activities in the system of higher professional and artistic education. The article reveals the effective cooperation of NAFAA with the Institute of Archeology of the National Academy of Sciences of Ukraine (NAS of Ukraine). Highlighted as teachers of plastic anatomy, A. I. Melnychuk and A. S. Yakovenko, together with students of the 1st year of various creative specialties of NAFAA processed 643 units of new anatomical materials, preparing them for further inventory and practical use in the creative workshops of the Academy.* ***The research methodology*** *is based on generally scientific principles of knowledge, which are most in demand in such fields as: historical anthropology, anatomy, social history, pedagogy of art education. In particular, the following methods were used to highlight the history of plastic anatomy teaching: historical, factual-descriptive, synchronous and diachronic, etc. In particular, in the field of history and teaching the layers of anatomy, the following methods were established: historical, factual-descriptive, synchronous and diachronic, etc. The study of materials of an archaeological anthropological nature was carried out on the platform of the methodology of historical science and special historical disciplines. From the point of view of information science, it was important to apply the methodology of classification and systematization of scientific information.* ***The scientific novelty of the study*** *consists in the analysis, classification and systematization of osteological material, which was carried out for the first time in Ukraine, intended for theoretical and practical use in higher art education at NAFAA, in particular, in educational programs on plastic anatomy.* ***The following propositions are proposed as conclusions****: 1. Replenishment of the anatomical collection of the NAFAA plastanatomy cabinet is a long-awaited result of the efforts of the teachers and administration of this institution. 2. This result is an important achievement in cooperation between NAFAA and the Institute of Archeology of the National Academy of Sciences of Ukraine. 3. 643 units of osteological materials will be opened for further classification, systematization, description and inventory in the cabinet of plastic anatomy and creative workshops of NAFAA and will take an appropriate place in the scientific, educational and creative activities of this institution.*

Key words: *plastic anatomy, National Academy of Fine Art and Architecture, anatomical collection, osteological materials, Institute of Archeology of the National Academy of Sciences of Ukraine.*

Вступ. Навчально-методичне забезпечення кабінету пластичної анатомії НАОМА, необхідне для провадження якісного процесу навчання, відбувається синхронно з розвитком цього закладу. Зібрана у цьому кабінеті колекція, що є важливою для навчального процесу, постійно поповнювалась різними анатомічними препаратами: анатомічними муляжами, екорше, гіпсовими відливками, таблицями, остеологічними матеріалами. Найкращими часами для цього збирання були 1980-ті роки, коли пластичну анатомію викладала художниця-графік Л. Трубнікова. Упродовж 30-ти років її викладацької діяльності кабінет сформувався як важливий комплекс навчально-творчого анатомічного методичного забезпечення в НАОМА. З приходом до цього закладу (у 2020–2021 рр.) нових викладачів (А. Мельничук, Є. Піскунова, А. Яковенка) та отриманням (у 2021 р.) нового кабінету пластичної анатомії було ухвалене рішення продовжити традицію Л. Трубнікової, збагачуючи кабінет новими, необхідними для навчального і творчого процесу, матеріалами. У наш час остеологічні матеріали все частіше розглядають не лише як складник навчального процесу, але й як вид історико-культурної спадщини, якій належить важливе місце у діяльності митців та мистецтвознавців, істориків культури, мистецтва, в антропології тощо. У цьому сенсі

вважаємо за потрібне звернути увагу на те, що проблема тіла і тілесності у час новітніх трансформацій в суспільній культурі, сучасній антропології, у викладанні пластичної анатомії та в сучасному образотворчому мистецтві є актуальною для формування у студентів раціонального, емоційно-естетичного ставлення до краси людського тіла на ґрунті сучасних анатомічних та антропологічних досліджень.

Постановка проблеми. Кабінет пластичної анатомії НАОМА, зважаючи на власні наукові дослідження авторів, має одну з найбільших колекцій експонатів серед закладів мистецької освіти в Україні. Він функціонує в ролі центру організації самостійної навчальної роботи студентів як у навчальний, так і позанавчальний час. Зазначимо, що діяльність, спрямована на методичне забезпечення цього кабінету, розпочалася ще з 1930-х років; вона передбачала реалізацію поставлених завдань в освітньому процесі, а також у царині набуття професійної компетентності студентів, які здобувають мистецьку освіту. У кабінеті анатомії зберігається чималий комплекс таких анатомічних об'єктів, як: остеологічні матеріали, кольорові муляжі, гіпсові екорше, гіпсові анатомічні зліпки, таблиці та фотоархів; їх вивчення і практичне застосування відіграє роль важливого історико-антропологічного та історико-культурного джерела, яке активно сприяє розкриттю як аспектів історії анатомії, так і творчої взаємодії наукової анатомії та образотворчого мистецтва. Процес зберігання та демонстрації подібних матеріалів перебуває в складних умовах, проте в НАОМА анатомічна колекція не тільки не втрачає своєї науково-освітньої актуальності, але й продовжує поповнюватися, посідаючи провідне місце серед подібних колекцій у мистецьких закладах України. Проблема використання анатомічних моделей у художній освіті – це один з викликів сьогодення. Вона стосується не тільки стратегії художніх закладів щодо співвідношення традицій та новацій у навчальних програмах, але й рівня розуміння спектра сучасної культури, адже знання з анатомії не втрачають своєї актуальності для тих митців, які прагнуть реалістично зображувати тіло людини з власної уяви або з натури, а тим паче для тих, хто досліджує проблему тілесності у сучасному мистецтві та культурі загалом. Анатомічні моделі, які експонуються в кабінеті пластичної анатомії в НАОМА для професійного опанування майбутніми митцями художнього зображення людського тіла, відіграють важливу роль у розумінні молоддю структури людського тіла та естетичного складника його сприйняття. З огляду на це, викладачі пластичної анатомії (А. Мельничук, Є. Піскунов, А. Яковенко) ініціювали налагодження ефективної співпраці НАОМА з Інститутом археології НАН України з метою поповнення колекції новими остеологічними матеріалами, які вкрай необхідні як методичне забезпечення для опанування мистецтва рисунка студентами І та ІІ курсів усіх творчих факультетів цього закладу.

Аналіз останніх джерел та публікацій. Питання наповнення і розвитку анатомічних колекцій в українських мистецьких закладах освіти є маловивченим, тому робота, виконана авторами, має винятково новаторський характер. Для повноцінного розроблення досліджуваної нами теми виникла необхідність звернутися до вітчизняних та зарубіжних науковців (І. Зоценка, В. Баранова, В. Іванкіна [1], А. Мельничук [2], Т. Рудича [3], С. Сегеди [4], Н. Хамітова [5], Л. Харченка [6], Т. Целік [7], та інших [8; 9; 10;11].

Мета статті полягає у висвітленні важливості нового історичного етапу у розвитку анатомічної колекції кабінету пластичної анатомії НАОМА, який передбачає подальше наповнення остеологічними матеріалами на базі фондів Інституту археології НАН України.

Виклад основного матеріалу. Оскільки анатомія традиційно вважається основою не лише медичної освіти, але й мистецької, чітке уявлення про структуру та функції людського тіла є необхідною умовою ефективної образотворчої практики. Центральним у цьому сенсі є питання вивчення академічних традицій, у межах якого були розроблені зображення людського тіла для забезпечення теоретичного та практичного засвоєння знань з анатомії – від остеологічної структури до шкірного покриву. Генеза анатомічної колекції в кабінеті пластичної анатомії НАОМА розпочалася ще з 1930-х років ХХ століття; наповнення ж її остеологічними матеріалами відбулося у другій половині ХХ століття [2]. Проте системна розбудова цієї колекції розпочалася з викладацької діяльності художника-графіка Л. Трубнікової. Наразі в анатомічній колекції близько 300 експонатів, зокрема: анатомічні муляжі, екорше, гіпсові зліпки, таблиці, посібники, фотоархіви та остеологічні матеріали. Кожен експонат є цінним і корисним з точки зору навчально-творчого процесу в НАОМА. Зауважимо, що найбільшим і фундаментальним розділом анатомічної колекції є зібрання

людських скелетів, що свого часу були передані медичними закладами. Виварені та збережені в чудовому стані, вони повноцінно сприяють наданню студентам-художникам практичних знань зі структури та функціонування людського тіла. Заради продовження традиції наповнення колекції кабінету пластичної анатомії новими експонатами, викладачі пластичної анатомії ініціювали ефективну співпрацю з Інститутом археології НАН України. Таке співробітництво було зумовлене нагальною потребою у повноцінному наповненні кабінету пластичної анатомії необхідними остеологічними матеріалами для творчих факультетів І та ІІ курсів із подальшою їхньою інвентаризацією. Отримані нами предмети надалі слугуватимуть допоміжним матеріалом у процесі здобуття студентами практичних знань для роботи з живою натурою. Водночас студенти-художники мають рисувати кісткові основи не лише в кабінеті, але й працювати самостійно у творчих майстернях для детального одночасного ознайомлення з живою натурою та кістяком.

Остеологічні матеріали були отримані з розкопок могильника; їх зберігали в антропологічних фондах Інституту археології НАН України. Територіально археологи проводили дослідження в адміністративних межах Шевченківського району міста Києва на вул. Олегівській, 42 А. Ця ділянка розкопу знаходиться в історичному районі – на території пам'ятки національного значення – ландшафтний заказник «Гора Щекавиця». На верхньому плато гори Щекавиці та на її схилах у різний час археологічними розвідками було виявлено рештки поселення давньоруського часу та синхронний християнський могильник. Культурний шар на ділянці розкопу був повністю відсутній – його було знищено численними щільними рядами могильних ям, розритими у час функціонування Щекавицького кладовища (кінець XVIII – початок XX ст.), в яких траплялися поодинокі знахідки давньоруського, пізньосередньовічного та нового часів [1]. Тому треба зауважити, що кісткові рештки перебувають у стані середнього та поганого збереження. Поміж поховальним інвентарем археологи знайшли: нумізматику (монети різних номіналів XVIII–XX ст.), релігійні зразки індивідуального благочестя (натільні хрести, дерев'яні хрести, металеві, скляні та паперові іконки, медальйони з образами святих), також елементи одягу, текстиль (ґудзики, елементи мундирів, взуття) тощо [1] (іл. 1, 2).



Іл. 1. Поховання (XVIII–XX ст.). [Фотоматеріал І. Зоценка. Публікується з дозволу співробітника Інституту археології НАН України І. Зоценка (копію дозволу подано до редакції)]. *2021*



Іл. 2. Поховання (XVIII–XX ст.). [Фотоматеріал І. Зоценка. Публікується з дозволу співробітника Інституту археології НАН України І. Зоценка (копію дозволу подано до редакції)]. *2021*

Археологічний матеріал дав змогу авторам розкопок датувати цей могильник XVIII – початком XX століть [1]. Ця антропологічна серія знахідок належить до великої європеоїдної раси [3; 4]. Археологи зафіксували на кістках сліди травм та хвороб; проте інші фахівці, антропологи, не завжди чітко можуть визначити, чи ці ушкодження мали побутовий характер, чи вони з'явилися внаслідок збройних конфліктів [5]. З огляду на сказане вище зазначимо, що з'ясування цих деталей є темою вже окремої розвідки для фахівців у галузі антропології та палеопатології [6, 7].

Завдяки нашій співпраці з представниками Інституту археології НАН України понад 10 000 експонатів остеологічних матеріалів цієї установи було передано на зберігання до кабінету пластичної анатомії НАОМА, зокрема 643 матеріали з археологічних розкопок. Така передача була засвідчена актом приймання-передачі експонатів на постійне зберігання у кабінеті пластичної анатомії між науковим співробітником архітектурно-археологічної експедиції Інституту археології НАНУ І. Зоценком та викладачами кабінету

пластичної анатомії НАОМА. Зібрані кістки наочно демонструють незначні фактичні фізичні відмінності: наявність або відсутність додаткових отворів для проходження судин; невеликі виступи, горби для прикріплення м'язів і зв'язок; низка інших тонких скелетних варіацій. Такі артефакти підтверджують місце їхнього походження, діяльність, інтереси і заняття людей в ті часи. Зауважимо, що серед певної кількості зібраних черепів антропологом В. Унгурян було знайдено один череп, де видно ділянки, що вражені сифілісом (іл. 3), а також один череп, де бачимо місця пошкодження туберкульозом. Зі свідчень фахівців відомо: якщо кістка зберігається в землі понад 70 років, вона вже безпечна і не призводить до поширення хвороб (окрім чуми).



Іл. 3. Череп та інші кістки скелета, вражені інфекційним захворюванням.
[Світлина А. Мельничук]. *2023*

Подальшою систематизацією переданих до НАОМА матеріалів займались викладачі пластичної анатомії А. І. Мельничук та А. С. Яковенко; також до цієї діяльності були залучені студенти І курсу спеціальностей «графічний дизайн», «сценографія та кіносценографія», «реставрація творів станкового живопису», «станкова та монументальна скульптура» і «станковий та монументальний живопис» (іл. 4).

У результаті вивчення цих матеріалів було виявлено, що чимало кісток чоловічої, жіночої та дитячої серій були пошкоджені з різних причин, зокрема через інфекційні хвороби та ґрунтові зсуви (іл. 5).



Іл. 4. Викладач пластичної анатомії А. Яковенко (другий зліва) зі студентами І курсу під час перебування у відділі Інституту археології НАН України.
[Світлина А. Мельничук]. *2023*



Іл. 5. Остеологічний матеріал з адміністративних меж Шевченківського району м. Києва (вул. Олегівська, 42 А). Відділ Інституту археології НАН України.
[Світлина А. Мельничук]. *2023*

Чоловіча серія з могильника характеризується доліхокранною черепною коробкою, якій притаманне середньо-широке, низьке обличчя, що також має горизонтальне профілювання. Орбіти нешироκі і наявне високе перенісся [8; 9; 10].

Жіночій серії властива доліхокранна, вузька черепна коробка. Лоб середньо-широкий, кут лоба наближений до прямого, обличчя має середні розміри. Орбіти нешироκі і низькі [10; 11].

Дитяча серія характеризується одним збірним скелетом дитини до 1,5–2 років (від народження). Усі кістки, через тривалість їхнього перебування у землі, забарвлені у темно-вохристий колір [10; 11].

Маємо зауважити, що для навчального процесу черепи слугують різним цілям: передовсім вони виконують роль навчального реквізиту з анатомії для студентів-художників, однак вони також є предметом антропометричних та антропологічних досліджень.

Головні висновки та перспективи використання результатів дослідження. Авторами статті висвітлено та проаналізовано процес налагодження науково-освітньої співпраці НАОМА з Інститутом археології НАН України і виявлено, що завдяки цьому 2023 рік став поворотним у наповненні колекції кабінету пластичної анатомії після тривалої паузи у кілька десятків років.

Отриманий остеологічний матеріал – 643 одиниці зберігання – є вагомим внеском у справу методичного забезпечення навчання пластичної анатомії для студентів I та II курсів і сприятиме покращенню умов навчання студентів художнього відтворення людського тіла, підвищенню професійної майстерності.

На наш погляд, підтримка діяльності кабінету пластичної анатомії з боку адміністрації НАОМА є вкрай необхідною як для збереження академічних традицій, так і для їхнього входження у простір сучасної освіти та культури України.

Список використаних джерел

1. Зоценко І., Баранов В., Іванкін В. Звіт про археологічні дослідження Архітектурно-археологічної експедиції ІА НАНУ на ділянці реконструкції адміністративних будівель під багатофункціональний комплекс по вул. Олегівській 42 А у Шевченківському районі м. Києва. Кваліфікаційний документ № 001/21 від 21.01.2021 р. Інститут археології НАН України.
2. Мельничук А. Анатомічна колекція кабінету пластичної анатомії Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. *Художня культура. Актуальні проблеми :* науковий журнал. 2022. № 18(1). С. 43–49. URL: https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260418 (дата звернення: 02.06.2023 р.).
3. Рудич Т. О. Населення Середнього Подніпров'я I–II тисячоліття за матеріалами антропології. Київ, 2014. 299 с.
4. Сегеда С. Антропологія : навчальний посібник. Київ : Либідь, 2001. 335 с.
5. Хамітов Н. В. Філософська антропологія: світовий та вітчизняний контексти. *Вісник НАН України*. 2021. № 5. С. 81–94.
6. Харченко Л. М. Духовність як вимір сучасного життя людини: соціальнофілософський аналіз. *Наукові записки НаУКМА*. Т. 140. Теорія та історія культури. 2012. С. 20–24.
7. Целік Т. В. Особистісне начало у філософській культурі Київської Русі. Київ : ПАРАПАН, 2005. 312 с.
8. Шинкарук В. Віра, Надія, Любов. *Віче*. 1994. № 3. С. 145–150.
9. Шинкарук В. І. Методологічні засади філософських учень про людину. *Філософська антропологія: екзистенціальні проблеми*. Київ : Педагогічна наука, 2000. С. 8–49.
10. Ятченко В. Ф. Історія духовної культури українського етносу. Ч. І. Давня українська культура. Київ : Міленіум, 2004. 148 с.
11. Martin R. Lehrbuch der Anthropologie. Jena : 1928. 578 p.

References

1. Zotsenko, I., Baranov, V., & Ivankin V. (2021). Zvit pro arkheolohichni doslidzhennia Arkhitekturno-arkheolohichnoi ekspedytsii IA NANU na diliantsi rekonstruktsii administratyvnykh budivel pid bahatofunktsionalnyi kompleks po vul. Olehivskii 42 A u Shevchenkivskomu raioni m. Kyieva [Report on the archaeological research of the Architectural and Archaeological Expedition of the National Academy of Sciences of the National Academy of Sciences on the site of the reconstruction of administrative buildings for a multifunctional complex on the street Olehivska 42 A in the Shevchenkivsky district of Kyiv]. Kvalifikatsiinyi dokument №001/21 vid 21.01.2021 r. Instytut arkheolohii NAN Ukrainy [in Ukrainian].
2. Melnychuk, A. (2022). Anatomichna kolektsiia kabinetu plastychnoi anatomii Natsionalnoi akademii obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury [Anatomical collection of the cabinet of plastic anatomy of the National Academy of Fine Arts and Architecture]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy: nauk. zhurn. [Art culture. Actual problems]*, 18(1), 43–49. URL: https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260418 [in Ukrainian].
3. Rudych, T. O. (2014). *Naselennia Serednoho Podniprovia I–II tysiacholittia za materialamy antropolohii* [The population of the Middle Dnieper region of the 1st-2nd millennium according to anthropological materials]. Kyiv [in Ukrainian].
4. Seheda, S. (2001). *Antropolohiia: navch. posib. dlia studentiv humanitar. spets. vyshch. navch. zakl* [Anthropology: education. manual for humanities students. special higher education closing]. Kyiv : Lybid [in Ukrainian].

5. Khamitov, N. V. (2021). Filosofska antropolohiia: svitovyi ta vitchyznianyi konteksty. [Philosophical anthropology: world and domestic contexts]. *Visnyk NAN Ukrainy [Bulletin of the National Academy of Sciences of Ukraine]*, 5, 81–94 [in Ukrainian].
6. Kharchenko, L. M. (2012). Dukhovnist yak vymir suchasnoho zhyttia liudyny: sotsialnofilosofskyi analiz [Spirituality as a dimension of modern human life: sociophilosophical analysis]. *Naukovi zapysky NaUKMA [Scientific notes Naukma]*, 140, 20–24 [in Ukrainian].
7. Tselik, T. V. (2005). *Osobystisne nachalo u filosofskii kulturi Kyivskoi Rusi* [A personal beginning in the philosophical culture of Kyivan Rus]. Kyiv : PARAPAN [in Ukrainian].
8. Shynkaruk, V. (1994). Vira, Nadiia, Liubov [Faith Hope Love]. *Viche [Viche]*, 3, 145–150 [in Ukrainian].
9. Shynkaruk, V. I. (2000). Metodolohichni zasady filosofskykh uchen pro liudynu [Methodological principles of philosophical teachings about man]. *Filosofska antropolohiia: ekzystentsialni problemy [Philosophical anthropology: existential problems].* Kyiv : Pedahohichna nauka. 8–49 [in Ukrainian].
10. Yatchenko, V. F. (2004). *Istoriia dukhovnoi kultury ukrainskoho etnosu* [The history of the spiritual culture of the Ukrainian ethnic group]. (Ch. I. Davnia ukrainska kultura). Kyiv : Milenium [in Ukrainian].
11. Martin, R. (1928). *Lehrbuch der Anthropologie*. Jena [in Germany].

Подано до редакції 25.06.2023



№ 34 (2023) С. 127–134
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 7.025.4
ORCID ID: 0000-0002-7083-6255
ORCID ID: 0009-0003-4890-309X
ORCID ID: 0009-0009-8800-0411
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-17

Савва Мостовий
аспірант кафедри техніки та реставрації творів мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
savva.mostovyi@naoma.edu.ua
***Науковий керівник – Н. Ревенок,** кандидат мистецтвознавства*

Ірина Ластовкіна
старший викладач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
iryna.lastovkina@naoma.edu.ua

Ірина Розенберг
магістр кафедри техніки та реставрації творів мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
irina.rosenberg@naoma.edu.ua

ЕКСПОЗИЦІЙНІ ЗАСОБИ АРХЕОЛОГІЧНИХ ПАМ'ЯТОК ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

***Анотація. Мета статті** – дослідження ролі експозиційних засобів відреставрованих предметів у музейному просторі на прикладі археологічних пам'яток декоративно-ужиткового мистецтва. **Методи дослідження.** Методом аналізу, на основі досліджень, присвячених реставраційній теорії, було простежено необхідність експонування деяких пам'яток, послуговуючись експозиційними засобами. Методом синтезу було виявлено спільну характеристику експозиційної та реставраційної діяльності. На підставі порівняння виявлено загальні тенденції у виготовленні експозиційних засобів. **Результати.** У статті розглянуто теоретичні передумови й деякі практичні аспекти виготовлення експозиційних засобів. Простежено специфіку предметів вжитку як пам'яток у реставраційній теорії та практиці. Охарактеризовано загальний розвиток напряму виготовлення експозиційних засобів на прикладах окремих музейних інституцій США й Великобританії. Стаття є спробою вперше розкрити в дискурсі української музейної справи, мистецької та реставраційної освіти практику виготовлення експозиційних засобів як одного з аспектів музеєфікації пам'ятки. **Висновки.** У результаті дослідження виявлено значущість інформативного та естетичного складників експозиційних засобів у музейному просторі. Розглянуто результати експозиційної частини роботи випускників відділення реставрації творів декоративно-ужиткового мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури 2023 року, на підставі чого висвітлено техніко-технологічні властивості матеріалів, що їх використовують для виготовлення експозиційних засобів. Розглянуто деякі проблеми та рішення експозиційної практики. Теоретичні та практичні напрацювання дослідження можуть бути використані для підготовки майбутніх виставок.*
***Ключові слова:** експозиція, пам'ятка, реставрація, ложемент.*

Savva Mostovyi
Postgraduate Student at the Department of Technique and Restoration of Artwork
National Academy of Fine Arts and Architecture
savva.mostovyi@naoma.edu.ua
Academic supervisor – N. Revenok, PhD

Iryna Lastovkina
Senior Teacher at the Department of Technique and Restoration of Artwork
National Academy of Fine Arts and Architecture
iryna.lastovkina@naoma.edu.ua

Iryna Rozenberh
Master at the Department of Technique and Restoration of Artwork
National Academy of Fine Arts and Architecture
irina.rosenberg@naoma.edu.ua

THE ROLE OF MOUNTS IN RESTORATION OF APPLIED ART MOVABLE HERITAGE

Abstract. The purpose of this article *is to study the role of mounts in the restoration and museum's exposition of archaeological applied art movable heritage.* ***Methods.*** *Using the method of analysis, based on studies on restoration theory and practice, the necessity of exhibiting some exhibits using mounts was highlighted. A common characteristic of exposition and restoration activities was revealed by the method of synthesis. Based on the comparative method, general trends in mountmaking were revealed.* ***Results.*** *This article examines the theoretical preconditions and some practical aspects of the art of exhibition mountmaking. The specificity of objects of use as movable heritage in the framework of restoration theory and practice is observed. The study outlines the general development of the mountmaking in the context of some museums in the U.S. and the UK. The study revealed crucial aspects of craftsmanship in mountmaking practice that have not yet been worked out in Ukraine, especially in museology, fine art, and conservation education areas.* ***Conclusions.*** *The research reveals the significance of the informative and aesthetic aspects of mounts in the museum's exposition. Due to the department of restoration of applied art of the National Academy of Fine Arts and Architecture (2023) graduates' mountmaking practice, some technical and technological properties of materials were set out. As a result of the analysis of similar studies and the practical work of graduates, solutions to the expositional challenges of some exhibits were pointed out. The research results contain valuable theoretical and practical developments that have potential in the exhibition preparation area.*
Key words: *exhibition, movable heritage, restoration, mount.*

Постановка проблеми. У музейній справі для визначення експозиційного засобу часто використовують слово *ложемент*. Цим терміном, що походить від французького *logement* – «житло», позначають підставку для фіксації експонатів під час їх експонування та зберігання [1]. В українській мові схожим за значенням є слово *ложе* – «дерев'яна частина деяких видів ручної вогнепальної зброї (гвинтівки, мисливської рушниці і т. ін.)» [2]. Ложе має відповідний вигин для щільного вкладення дула зброї. В англійській мові для визначення експозиційних засобів вживають термін *mount*, що в поєднанні з *maker* – «виробник» утворило назву професії виробника експозиційних засобів *mount maker* [3, 4]. Виготовлення експозиційних засобів нині є абсолютно повноцінною частиною виставкової діяльності музею [5]. Зокрема, в музеях США й Великобританії відокремлено професійне спрямування фахівців з виготовлення експозиційних засобів [6, 7]. Ця галузь охоплює різноманітні матеріали, що обґрунтовано хіміко-фізичними та естетичними вимогами щодо збереження й експозиції пам'яток [8]. Хоча підготовка твору до експозиції є частиною роботи музею, цінні техніко-технологічні напрацювання співробітників зазвичай залишаються не висвітленими для ширшого загалу. І це при тому, що значна частка таких надбань отримана емпірично – шляхом експерименту, завдяки безцінному досвіду та спостереженню фахового працівника. Підбір матеріалів з оптимальними властивостями, проєктування надійної фіксації, вибір доречних експозиційних рішень – це питання, які безпосередньо позначаються на збереженні та візуальному сприйнятті пам'ятки, а тому потребують наукового підходу. Оскільки ложементи суттєво впливають на сприйняття твору, це дослідження дотично розглядає естетичний компонент реставраційної теорії. Тому в нашому дослідженні простежено як деякі суто практичні аспекти виготовлення, так і мистецький складник креативного

явища експозиційної практики – виготовлення ложементів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У 2007-му році Лара Флекер спільно з музеєм Вікторії і Альберта (Лондон, Великобританія) видали фундаментальну роботу, присвячену виготовленню експозиційних засобів для костюма «A Practical Guide to Costume Mounting» [9]. У 2009-му році виходить стаття «A Preliminary Review of Some Alternatives to PhillySeal R Epoxy for Conservation and Mountmaking» спеціаліста з виготовлення ложементів Бі Джей Фаррара, реставратора Джеффрі Мєйша (обидва фахівці з музею Ґетті, США) та науковиці Мара Широ (університет Гранада, Іспанія), в якій розглядаються перспективні матеріали для використання у реставрації та виготовленні ложементів [10]. Уже в 2012-му році науковий журнал реставраційного спрямування «The Journal of the American Institute for Conservation» присвятив видання «Special Mountmaking Issue» першим двом бієнале вищезгаданої конференції [11]. До збірника увійшли деталізовані статті, предметом розгляду яких стала проблематика виготовлення ложементів у музейній практиці. Про методологічні напрацювання з виготовлення експозиційних засобів в освітній галузі відомо з матеріалів доповіді співробітниці Британського музею (The British Museum) Шеллі Сестон на інтернаціональній конференції виробників ложементів у Лондоні 2018-го року [12]. Курс розроблено комплексно й послідовно з урахуванням технічних та естетичних аспектів експонування. У 2019-му році виходить інноваційна робота, що також є підсумком багатьох наукових напрацювань, «Magnetic mounting systems for museums and cultural institutions» науковиці Гвен Спайсер, присвячена експозиційним засобам з використанням магнітів у музейній практиці [13]. Відзначимо також новітні напрями у сфері виготовлення експозиційних засобів – запобігання загрозі сейсмічної активності та використання технологій 3D [14].

У публікаціях українських дослідників тему експозиційних засобів було розглянуто здебільшого дотично. Стаття кандидата архітектури, професора Леоніда Прибєги «Музеєфікація об'єктів архітектурно-містобудівної спадщини. Методологічний аспект» становить інтерес для цього дослідження, оскільки розкриває поняття музеєфікації, зокрема, і як захід, метою якого є приведення пам'ятки в експозиційний стан [15]. Робота кандидата історичних наук, доцента Надії Барановської «Експозиційна робота у діяльності музею» висвітлює принципи експозиції, проте тема експозиційних засобів виходить за межі зазначеного дослідження [16].

Мета статті полягає в дослідженні ролі експозиційних засобів відреставрованих предметів у музейному просторі на прикладі археологічних пам'яток декоративно-ужиткового мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Ложемент слугує для фіксації предмета з метою експозиції або збереження. Пам'ятки, що перебували в аварійному стані або були збережені частково до проведення реставраційно-консерваційних заходів, потребують нестандартного підходу в експонуванні. Виготовлення експозиційних засобів для таких предметів супроводжується прискіпливим добором оптимальних конструктивних рішень та матеріалів, що здатні забезпечити надійну фіксацію, гарну збереженість та естетичність пам'яток. Експозиційний засіб, або ложемент, задає ракурс експонування, фактуру, тон та колір тла, що суттєво позначається на сприйнятті пам'ятки. Таким чином, проєктування експозиційного засобу долучається до розкриття інформативного потенціалу експоната.

Розглянемо детальніше наукове підґрунтя вищезазначеного. Пам'ятка як предмет матеріальної та духовної культури минулого розглядається у своїх найрізноманітніших значеннях: науковому, історичному, художньому, культурному та інших [17, с. 44]. Австрійський історик мистецтва А. Рігль у своєму есе «Сучасний культ пам'яток: його характер та походження» (1903) обґрунтував приналежність буденних предметів вжитку старовини до пам'яток, що мають, окрім історичного, ще й художнє значення як неповторні носії свідчень про минуле [18, с. 2]. В парадигмі одного з найвпливовіших теоретиків реставрації середини XX століття та сьогодення Ч. Бранді тільки ті предмети, що викликають усвідомлення винятковості, є творами мистецтва, яким властива історична та естетична двоїстість. Тож, попри доволі універсалізований стиль наукового викладу, в дослідницькому полі Ч. Бранді основну увагу приділено творам образотворчого мистецтва, тоді як види пам'яток, що не є творами мистецтва за критерієм усвідомлення винятковості, опинилися поза уявленням про автентичність [19, с. 7-8]. Португальська дослідниця Е. Фаргозо специфікує положення теорії реставрації Ч. Бранді для пам'яток з археологічного металу та

відзначає важливість виявлення інформативності пам'ятки [20, с. 8]. Цей складник пам'ятки також було відзначено в статті «Експозиційна робота у діяльності музею» кандидата історичних наук, доцента Н. Барановської: «Музейний предмет має великий інформаційний і комунікаційний потенціал» [16, с. 3]. Архітектор-реставратор, кандидат архітектури, професор Леонід Прибєга визначає сутність музеєфікації «через осмислення пам'ятки як документального свідчення історичного минулого і водночас твору мистецтва, її матеріальних складових, що є хранителями певної історико-культурної інформації» [15].

Слід відзначити, що наукова реставрація дещо обмежена у виявленні інформативності пам'ятки через заборону створення нової художньої цінності: «реставрація має бути спрямована на відновлення потенційної єдності твору мистецтва, поки вона може бути досягнута без створення художньої або історичної підробки і без видалення всіх слідів, які твір мистецтва набув впродовж усього часу побутування» [21, с. 17–18]. Підкреслення самобутності твору, не вдаючись до створення нової художньої цінності, є тим етичним прагненням, що об'єднує реставраційну теорію та виготовлення експозиційних засобів.

Перейдемо до висвітлення результатів практичної роботи випускників освітніх програм «Реставрація скульптури та творів декоративно-ужиткового мистецтва» рівнів «бакалавр» та «магістр» Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури 2023-го року за цим напрямом. У реставраційній та науковій роботі, що студенти їх виконують під час підготовки до захисту дипломної роботи, виготовлення експозиційних засобів має вкрай незначний обсяг. Щоб детальніше висвітлити тему дослідження, результати реставраційних та наукових здобутків випускників буде згадано лише частково.

Розглянемо реалізацію двох тенденцій експозиційної діяльності. Тенденція до використання простих геометричних форм та мінімалістичної художньої мови в експозиційній практиці втілилася у використанні прозорих матеріалів. Поліакрилат, який також називають акрилом або оргсклом, є досить інертним матеріалом, що підтверджує інформація з глосарія хімічних термінів: «Такі полімери звичайно стійкі до дії води, розбавлених водних розчинів лугів, кислот, але нестійкі до концентрованої оцтової кислоти, фенолів» [22, с. 382]. Полімери, на кшталт поліакрилату, полістиролу та полікарбонату, є термопластами. Властивість термопластів до формування зумовлює універсальність їх застосування: «такі полімери розм'якшуються або топляться при нагріванні і знову затвердівають при охолодженні» [22, с. 530].

Для забезпечення надійної фіксації та рівномірного розподілу навантаження на еполети здобувач Г. Клименко виготовив відповідний експозиційний засіб. Упори у вигляді смуг було сформовано термічним шляхом з використанням технічного фену. Упори було змонтовано на попередньо виготовлену конструкцію з аналогічного матеріалу прозорим контактним клеєм Prof crystal. Достатня інертність та відносна піддатливість до формування зумовлює використання поліакрилату для виготовлення ложементів. Під час виготовлення експозиційних засобів для формування поліакрилату також послуговуються двобічною формою та вакуумним формуванням [23].

Комплекс реставраційно-консерваційних робіт над археологічною пам'яткою «Підвіски» з комплексу прикрас Київської культури було проведено з повагою до автентичності пам'ятки та слідів побутування, які проявилися в цій реставрації. Ступінь мінералізації металевого ядра не дав змоги реставраторці виправити деформації, і саме тому було виготовлено ложемент з урахуванням особливої конфігурації пам'ятки. Для виготовлення ложемента було вибрано поліакрилат, що є доволі універсальним матеріалом, оскільки може бути оброблений шляхом пиляння як вручну, так і за допомогою спеціального інструмента. Проте ручне виготовлення фігурного ложемента зі складним абрисом потребує високої майстерності та тендітного відчуття матеріалу. З метою фіксації фрагментованих підвісок із комплексу прикрас здобувачка С. Закусило виготовила ложемент, який повторює силует пам'ятки (іл. 1). Попри конструктивну складність ложемента, що зумовлена конфігурацією пам'ятки, експонат створює органічне та гармонійне враження. Вся робота з криволінійного розпилу листового поліакрилату виконана ручним лобзиком.



Іл. 1. Підвіски (комплекс прикрас). Київська культура (?). Сплав на основі міді, литво. *XII–XIII ст.* (?). [Світлина І. Ластовкіної]

Пам'ятка «Казанок» – посудина, що виготовлена зі сплаву на основі міді та чорного металу, перебувала в аварійному стані до проведення реставраційно-консерваційних робіт. Предмет був вкритий пило-брудовими та корозійними нашаруваннями. Через вкрай малу товщину стінок посудини (подекуди менше одного міліметра), суттєві втрати та великі ділянки розривів пам'ятка мала високий ризик розфрагментування. Значний обсяг реставраційних робіт було спрямовано на профілактичне зміцнення предмета підведенням дублюючої основи. Оскільки суттєвий розрив ділянки виключав можливість експонувати посудину з опорою на денце, здобувачка П. Руда спроєктувала та виготовила експозиційний засіб з урахуванням відповідних потреб. Також відзначимо, що експонування творів із металу з використанням металевих кріплень має враховувати ризики контактної корозії. Для фіксації конструктивних елементів експозиційного засобу було використано прозорі пластикові гвинти для уникнення кородування (іл. 2). Необхідність такого способу експонування зумовлена частковим відфрагментуванням денця. У результаті пам'ятку можна зберігати та експонувати без ризику збільшення ділянки розриву денця й кородування пам'ятки.



Іл. 2. Казанок. Візантія (візантійське лекало) (?). Сплав на основі міді, сплав на основі заліза, кування. *V–IX ст.* (?). [Світлина І. Ластовкіної]

Відносна піддатливість до формування й механічної обробки, оптимальні хімічні властивості та нейтральний, прозорий колір є факторами, що зумовлюють тенденцію до використання подібних матеріалів. Проте такі полімери досить крихкі і тому не завжди доречні у виготовленні ложементів для об'ємних і важких предметів.

Окрім того, в окремих випадках залучення індивідуально підібраних матеріалів, що доречно підкреслюють пам'ятку, є надзвичайно вдалим рішенням. Як приклад реалізації іншої експозиційної тенденції розглянемо експонування пам'яток із чорного металу. Здобувачка І. Розенберг виготовила ложемент для меча з бронзовою бутероллю, використовуючи пінополістирол та синтетичну тканину. Пінополістиролу було надано відповідну форму за допомогою лез різного розміру. Після розкроювання тканину змонтували на попередньо виготовлений ложемент із пінополістиролу, використовуючи аерозольний клей-спрей.

Для експонування скіфського акінака здобувач С. Кучеров виготовив ложемент, використовуючи аналогічне рішення. Під час проведення реставрації археологічного металу, особливо зі сплаву на основі заліза, ступінь корозійних нашарувань спотворює поверхню предмета в окремих випадках настільки, що точна ідентифікація пам'ятки можлива лише після виконання розкриття авторської поверхні від товстого шару корозійних нашарувань. Проте саме корозійне нашарування може бути розглянуте як частина історії пам'ятки, що теж потребує збереження в означених межах. На поверхні скіфського акінака було збережено нерозкриту ділянку пам'ятки, що була стабілізована та відповідно законсервована для уникнення появи рецидивних продуктів корозії. Конфігурація ложемента передбачає експонування нерозкритої ділянки металу, збереженої для інформативності (іл. 3).



Іл. 3. Скіфський акінак. Скіфська культура (?). Сплав на основі заліза, кування. *V–IV ст. до н. е.* (?). [Світлина І. Ластовкіної]

Головні висновки й перспективи використання результатів дослідження. Виготовлення експозиційних засобів є важливим напрямом музейної діяльності, що впливає на збереження та сприйняття твору. Розгляд експозиційної практики у світлі реставраційної теорії наголошує на піднесенні насамперед художньої цінності пам'ятки. У дослідженні було відзначено ключові властивості термопластичних полімерів для виготовлення експозиційних засобів та ложементів. Наведено експозиційні рішення

випускників відділення реставрації декоративно-ужиткового мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Висвітлення практичного аспекту такого спрямування може бути використано під час підготовки майбутніх виставок. Враховуючи бурхливий темп розвитку та розгалуженість цього напряму, дослідження теми виготовлення експозиційних засобів в українській музейній практиці має бути інтенсифіковано.

Список використаних джерел

1. Logement. *Dict.com*. URL: https://www.dict.com/%D1%84%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%83%D0%B7%D1%8C%D0%BA%D0%BE-%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%96%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B8/logement (дата звернення: 13.10.2023).
2. Ложе. *Словник української мови online. Томи 1-13 (А-Покірно)*. URL: https://sum20ua.com/Entry/index?wordid=48274&page=1523 (дата звернення: 13.10.2023).
3. Mount. *Cambridge Dictionary*. URL: https://dictionary.cambridge.org/ru/%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D1%8C/%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9/mount (дата звернення: 13.10.2023).
4. Mount maker. *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Mount_maker. Дата публікації: 2022. 03.01. (дата звернення: 13.10.2023).
5. *Sanders Museum Services*. URL: http://www.museumservices.com/jobs.htm (дата звернення: 20.08.2023).
6. Uhlir S., Farrar B., Lowry M. Introduction. Mountmaking Special Issue. Journal of the american institute for conservation. 2012. Vol. 51 (1). P. 1. *AIC Wiki*. URL: https://www.conservation-wiki.com/w/images/a/aa/JAIC_V51_No1_FrontMatter.pdf (дата звернення: 20.08.2023).
7. Mountmaking for exhibition and display. *Artifacts conservation services*. URL: https://www.artefactsconservation.co.uk/mountmaking-exhibition-installation (дата звернення: 20.08.2023).
8. International Mountmakers Forum. *IMF*. URL: https://www.mountmakersforum.net/materials. Дата публікації: 2023. (дата звернення: 20.08.2023).
9. Flecker L. A Practical Guide to Costume Mounting / Victoria and Albert Museum. London : Elsevier, 2007. 259 p.
10. Farrar B., Maish J., Schiro M. A Preliminary Review of Some Alternatives to PhillySeal R Epoxy for Conservation and Mountmaking. *WAAC Newsletter*. 2009. Vol. 31. № 1. С. 11–15. URL: https://cool.culturalheritage.org/waac/wn/wn31/wn31-1/wn31-103.pdf (дата звернення: 20.08.2023).
11. Category: Mounts & Mountmaking. *AIC Wiki*. URL: https://www.conservation-wiki.com/wiki/Category:Mounts_&_Mountmaking#Articles_and_Links. Дата публікації: 2023. 23 черв. (дата звернення: 20.08.2023).
12. Choy S., Jell P., Seston S. Creating a mountmaking house-style and supporting training course at The British Museum. The 6th International Mountmakers Forum, September 25-27, 2018. *International Mountmakers Forum*. URL: https://www.conservation-wiki.com/w/images/d/d4/Shelley_Seston-Creating_a_mountmaking_house-style_and_supporting_v2.pdf (дата звернення: 20.08.2023).
13. Spicer G. Magnetic Mounting Systems for Museums and Cultural Institutions. Spicer Art Books, 2019. 402 p.
14. Farrar B. Exploring Computer Modeling Analysis for Seismic Mount Designs. The 3th International Mountmakers Forum, 2012. *International Mountmakers Forum*. URL: https://www.conservation-wiki.com/w/images/9/93/Farrar-_Exploring_Computer_Modeling_Analysis_for_Seismic_Mount_Designs.pdf (дата звернення: 20.08.2023).
15. Прибєга Л. Музеєфікація об'єктів архітектурно-містобудівної спадщини. Методологічний аспект. *Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр*. 2012. № 19. С. 159–166. URL: https://naoma-science.kiev.ua/index.php/journal/issue/view/6/19-2012-pdf (дата звернення: 22.08.2023).
16. Барановська Н. Експозиційна робота у діяльності музею. *Historical and cultural studies*. 2015. Vol. 2 (1). P. 13–17. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Baranovska_Nadiia/Ekspozytsiina_robota_u_diialnosti_muzeiu.pdf (дата звернення: 20.08.2023).
17. Енциклопедія історії України / ред.: В. А. Смолій. Київ : Наук. думка, 2011. Т. 8 : Па-Прик. 520 с. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0000754 (дата звернення: 20.08.2023).
18. Riegl, A. The modern cult of monuments: its character and origin / Trans. K. W. Forster and D. Ghirardo. *Oppositions*. 1982. №. 25. P. 21–51. URL: https://courseworks2.columbia.edu/courses/10532/files/579062/preview?verifier=MgAAgAMWmMdYXLjupF7bUH6MZbzuQaOEf80wbkQw (дата звернення: 20.08.2023).

19. Vicas S. M. “Who is Afraid of Cesare Brandi?” Personal reflections on the Teoria del restauro. *CeROArt : Conservation, Exposition, Restauration d'Objets d'Art*. 2015. P. 2–12. URL: https://doi.org/10.4000/ceroart.4653 (дата звернення: 20.08.2023).
20. Fragoso E. Ethical Issues in archaeological conservation: the case of metals. *Book of Proceedings of the meeting Interaction scientists-conservators: meeting on “Theory and Practice in Conservation” Eu-ARTECH*, 2006. 17 p. URL: https://www.academia.edu/3337760/Ethical_Issues_in_archaeological_conservation_the_case_of_metals (дата звернення: 20.08.2023).
21. Brandi C. Restoration. Theory and practice / edit. G. Basile. Palermo : AISAR Editore, 2015. 248 c. URL: http://www.aisarweb.com/images/ebooks/brandi-restoration-theory-and-practice.pdf (дата звернення: 20.08.2023).
22. Опейда Й., Швайка О. Глосарій термінів з хімії : Глосарій. Донецьк, 2008. 738 с. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/79/Opeida_Shvaika_Glossary_of_chemistry_terms.pdf (дата звернення: 20.08.2023).
23. Williams J. A shop-built vacuum press for forming thermoplastic mounts. *International Mountmakers Forum*. URL: https://www.mountmakersforum.net/_files/ugd/029a20_8b2ffca24e164b069ff9355c2b648598.pdf (дата звернення: 20.08.2023).

References

1. Logement. *Dict.com*. https://www.dict.com/%D1%84%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%83%D0%B7%D1%8C%D0%BA%D0%BE-%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%96%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B8/logement [in French].
2. Loje [Mount]. *Slovnyk ukrainskoi movy online* [Dictionary of the Ukrainian language online]. (T. 1–13). https://sum20ua.com/Entry/index?wordid=48274&page=1523 [in Ukranian].
3. Mount. *Cambridge Dictionary*. https://dictionary.cambridge.org/ru/%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D1%8C/%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9/mount [in English].
4. Mount maker. *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Mount_maker [in English].
5. Sanders Museum Services. http://www.museumservices.com/jobs.htm [in English].
6. Uhlir, S., Farrar, B & Lowry, M. (2012). Introduction. Mountmaking Special Issue. *Journal of the american institute for conservation*, 51 (1), 1. *AIC Wiki*. https://www.conservation-wiki.com/w/images/a/aa/JAIC_V51_No1_FrontMatter.pdf [in English].
7. Mountmaking for exhibition and display. *Artifacts conservation services*. https://www.artefactsconservation.co.uk/mountmaking-exhibition-installation [in English].
8. International Mountmakers Forum. https://www.mountmakersforum.net/materials [in English].
9. Flecker, L. (2007). *A Practical Guide to Costume Mounting*. London : Elsevier [in English].
10. Farrar, B., Miash, J., & Schiro, M. (2009). A Preliminary Review of Some Alternatives to PhillySeal R Epoxy for Conservation and Mountmaking. Western Assosiation for art Conservation, 31(1), 11–15 [in English]. https://cool.culturalheritage.org/waac/wn/wn31/wn31-1/wn31-103.pdf
11. Category: Mounts & Mountmaking (2023, 23 June). *AIC Wiki*. https://www.conservation-wiki.com/wiki/Category:Mounts_%26_Mountmaking#Articles_and_Links [in English].
12. Choy, S., Jell, P., & Seston, S. (2018, September 25–27). Creating a mountmaking house-style and supporting training course at The British Museum. The 6th International Mountmakers Forum. *International Mountmakers Forum*. https://www.conservation-wiki.com/w/images/d/d4/Shelley_Seston-Creating_a_mountmaking_house-style_and_supporting_v2.pdf [in English].
13. Spicer, G. (2019). *Magnetic Mounting Systems for Museums and Cultural Institutions*. Spicer Art Books [in English].
14. Farrar, B. (2012). Exploring Computer Modeling Analysis for Seismic Mount Designs. The 3th International Mountmakers Forum, 2012. *International Mountmakers Forum*. https://www.conservation-wiki.com/w/images/9/93/Farrar-_Exploring_Computer_Modeling_Analysis_for_Seismic_Mount_Designs.pdf [in English].
15. Prybega, L. (2012). Muzeefikacia obektiv arhitekturno-mistobudivnoi spadshyny [Museification of objects of architectural and urban planning heritage]. *Ukrainska akademia mystectva : doslidn. ta nauk.-metod. pr.* [National Academy of Visual Arts and Architecture. Research and methodological works], 19, 159–166. https://naoma-science.kiev.ua/index.php/journal/issue/view/6/19-2012-pdf [in Ukrainian].
16. Baranovska, N. (2015). Ekspozyciyna robota u diyalnosti muzeyu [Expositional work in the activity of the museum]. Historical and Cultural Studies, 2 (1), 13–17 https://shron1.chtyvo.org.ua/Baranovska_Nadiia/Ekspozytsiina_robota_u_diialnosti_muzeiu.pdf [in Ukrainian].
17. Smoliy, V. (Red.) (2011). *Encyklopedia istorii Ukrainy* [Encyclopedia of the history of Ukraine]. (Vol. 8, 520). Kyiv : Naukova dumka. http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0000754 [in Ukrainian].

18. Riegl, A. (1982). The modern cult of monuments: its character and origin / Trans. K. W. Forster and D. Ghirardo. *Oppositions,* 25, 21–51. https://courseworks2.columbia.edu/courses/10532/files/579062/preview?verifier=MgAAgAMWmMdYXLjupF7bUH6MZbzuQaOEf80wbkQw [in English].
19. Vicas, S. M. (2015). "Who is Afraid of Cesare Brandi?" Personal reflections on the Teoria del restauro. *CeROArt : Conservation, Exposition, Restauration d'Objets d'Art*, 2–12. DOI: 10.4000/ceroart.4653 [in English].
20. Fragoso, E. (2006). Ethical Issues in archaeological conservation: the case of metals. *Book of Proceedings of the Meeting Interaction Scientists-Conservators: Meeting on "Theory and Practice in Conservation" Eu-ARTECH.* https://www.academia.edu/3337760/Ethical_Issues_in_archaeological_conservation_the_case_of_metals [in English].
21. Brandi, C. (2015) *Restoration theory and practice.* Basile G. (Edit.). Palermo: Aisar Editor http://www.aisarweb.com/images/ebooks/brandi-restoration-theory-and-practice.pdf [in English].
22. Opeyda, J., & Shvaika, O. (2008). Glosarii terminiv z himii [Glossary of chemistry terms] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/79/Opeida_Shvaika_Glossary_of_chemistry_terms.pdf [in Ukrainian].
23. Williams, J. (2016). A Shop-Built Vacuum Press for Forming Thermoplastic Mounts. *International Mountmakers Forum.* https://www.mountmakersforum.net/_files/ugd/029a20_8b2ffca24e164b069ff9355c2b648598.pdf [in English].

Подано до редакції 03.09.2023



№ 34 (2023) С. 135–143
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 73.071.1(477)"20"Мудрук
ORCID ID: 0000-0002-1482-8912
ORCID ID: 0000-0001-8217-1150
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-18

Олексій Овчаренко
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
oleksij.ovcharenko@naoma.edu.ua

Ольга Шпанко
студентка ІІ курсу магістратури кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури,
науковий співробітник
Національний художній музей України
olga.shpanko@naoma.edu.ua

СКУЛЬПТУРНА СЕРІЯ «ГАЛАНТНЕ СТОЛІТТЯ» НАТАЛІЇ МУДРУК

Анотація. Мета *статті – дослідити та охарактеризувати ранній період творчості української скульпторки Н. Мудрук на прикладі робіт із її першої серії «Галантне століття».* ***Методи дослідження.*** *Використано такі мистецтвознавчі та загальнонаукові методи: історичний і біографічний – для окреслення хронологічних меж; формально-стилістичний, аналітично-описовий, метод інтерпретації – для визначення основних параметрів творів і їх мистецтвознавчого аналізу; метод класифікації та узагальнення – для їхнього упорядкування.* ***Результати.*** *Творчість Н. Мудрук є прикладом оригінальної авторської манери, яку не можна підпорядкувати конкретному стилю і в якій простежується прагнення до виходу за межі традиційної скульптури через залучення прийомів та технік з інших видів мистецтва, зокрема з живопису. Це помітно вже в першій скульптурній серії авторки «Галантного століття», яка є алюзією на галантні свята доби рококо. Порівняння стилізованих дам і кавалерів у інтерпретованому рокайльному вбранні з реалістичними об'єктами побуту («Тріумф переможця», «Втеча») є провідною ідеєю серії та рисою стилю так званого магічного реалізму. Окрім цього, в ній наявна анімалістика («На побачення вночі», «В обіймах сну») та нехарактерний для скульптури натюрморт («Фонтан достатку», «Стиглі плоди»), змодельований виключно з натури.* ***Висновки.*** *Проаналізувавши ранній період творчості Н. Мудрук, можна виокремити основні риси, якими вона керуватиметься і в подальших роботах: симбіоз реалізму з фантастичними елементами, гротескне подання впізнаваних стилізованих персонажів та читабельний сюжет, комбінування технік і видів мистецтв, їхнє гармонійне співвідношення у загальній композиції, технічна довершеність.*

Ключові слова: *Наталія Мудрук, бронзова скульптура, натюрморт, анімалістика, fktes galantes, академічна освіта, магічний реалізм.*

Oleksiy Ovcharenko
PhD in Art Studies,
Senior Lecturer at the Department of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
oleksij.ovcharenko@naoma.edu.ua

Olga Shpanko
2nd year Master's Student at the Department of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture,
Researcher
National Art Museum of Ukraine
olga.shpanko@naoma.edu.ua

SCULPTURE SERIES "THE GALLANT CENTURY" BY NATALIA MUDRUK

Abstract. The purpose of the article *is to investigate and characterize the early period of creativity of the Ukrainian sculptor Nataliya Mudruk using the example of works from her first series «The Gallant Century».* ***Research methods.*** *The article uses art history and general scientific methods: historical and biographical – to delineate chronological boundaries; formal-stylistic, analytical-descriptive, interpretation method – to determine the main parameters of works and their art analysis; method of classification and generalization – for their arrangement.* ***The results.*** *The work of N. Mudruk is an example of an original author's manner, which cannot be subordinated to a specific style and in which the desire to go beyond the boundaries of traditional sculpture can be traced through the involvement of techniques and techniques from other types of art, in particular from painting. This is explored already in the first sculptural series of authorship «The Gallant Century», which is an allusion to the gallant celebration of the Rococo era. The juxtaposition of stylized ladies and gentlemen in an interpreted rocaille selection with realistic objects («The triumph of the victor», «Escape») is the leading idea of the series and a feature of the style of magical realism. Without this, it has animalism («For a date at night», «In the arms of sleep») and a still life («The Fountain of Wealth», «Ripe fruits») uncharacteristic of sculpture, modeled exclusively from nature.* ***Conclusions.*** *Having analyzed the early period of N. Mudruk's work, it is possible to single out the main features that guided her in her subsequent works: the symbiosis of realism with fantastic elements, grotesque representation of recognizable stylized characters and a readable plot, the combination of techniques and types of art, their harmonious composition in the overall composition, technical completeness.*
Key words: *Natalia Mudruk, bronze sculpture, still life, animalistic genre, fкtes galantes, academic education, magic realism.*

Постановка проблеми. Світ української скульптури відзначається строкатістю індивідуальних авторських стилів, що певний період часу демонстрували Великі скульптурні салони, які, на жаль, припинили своє існування у 2015 р., але все ще продовжують пропонувати Всеукраїнські трієнале скульптури. Творчі особливості деяких митців подекуди важко підпорядкувати конкретній манері, але в тому й полягає як мистецький, так і мистецтвознавчий інтерес. Яскравим прикладом цього твердження є скульптура Наталії Мудрук (1974 р. н.), яка залишається однією з найупізнаваніших, але, попри її плідний доробок, призабутих майстрів. Перевідкриття подібних художників ніколи не втратить своєї актуальності, тим паче, якщо ця стаття – одна з перших спроб саме наукового дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Насправді про Н. Мудрук є чимало публікацій – інша річ, де їх знайти. Переважно це дописи чи статті на шпальтах розважально-інформаційних журналів, присвячених мистецтву та культурі, написані не завжди кваліфікованими та не дотичними до цих питань авторами. Подібні друковані видання початку та середини 2000-х рр., на які припадає активний період участі мисткині у виставках, часто губилися та викидалися. Вони майже не оцифровувалися і не завжди наявні у бібліотеках, тому наразі невідомо, скільки екземплярів з інформацією про скульпторку було втрачено чи принаймні не взято авторами до уваги. Варто виокремити огляди мистецтвознавців О. Папети [1; 2; 3] та О. Сидора-Гібелинди (цей текст натепер, на жаль, вважається втраченим) [4], які за настроєм і формою більше тяжіють до оглядових есеїв, аніж до наукових нарисів. Це, власне, підводить нас до ще одного пласту літератури – це мистецтвознавчі дослідження та каталоги. У публікаціях Н. Мудрук згадують або в контексті її покоління митців, як у статті О. Голубця [5], або ж із точки зору огляду українських скульптурних шкіл на прикладі

виставок триєнале, або як випускницю скульптурного факультету Київського державного художнього інституту (сучасна Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури) у працях Л. Лисенко [6; 7]. Також вибрані твори Н. Мудрук увійшли до каталогів Великих скульптурних салонів, у яких вона активно брала участь, починаючи з 2008 р. та до їх закриття у 2015 р.

Мета статті – дослідити та охарактеризувати особливості раннього періоду творчості Н. Мудрук на прикладі робіт першої скульптурної серії «Галантне століття».

Виклад основного матеріалу. Своєрідну манеру Н. Мудрук, яка ґрунтується на досвіді академічної освіти, критики визначають по-різному, щоразу маючи рацію. Стилізованість її робіт порівнюють з епохою маньєризму [8, с. 9], розвинутого бароко [1, с. 164; 9], рококо [2, с. 76; 4], ампіру [4], називають їх сюрреалістичними [10], зрештою двомовне (англійською та французькою) данське ілюстроване видання «Imaginaire II: Magic Realism 2010» зачисляє скульптури мисткині до так званого магічного реалізму – стилю, що бере початок із літератури й мало виражений у образотворчому мистецтві [3, с. 112]. Проте авторка ніколи не мала на меті відтворити конкретну епоху чи певний стиль [11]. Уподібнення такого роду пов'язані з візуальним наповненням композицій Н. Мудрук. Поряд із відвертим реалізмом у її творах упевнено співіснують нереальні, казкові персонажі – андрогінні мініатюрні дами й кавалери, стать яких можна розрізнити за їхніми зачісками та вбранням авторської інтерпретації одягу доби XVIII століття з алюзіями на бароко і рококо, що ненав'язливо, без зайвої еротизації, підкреслюють форми тіла – «стилізовані, дещо манірні, вразливі та непіддатні зовнішньому впливу персонажі» [4] трансцендентного походження. Тонкі риси їхніх видовжених облич приховують у собі найтонші нюанси емоцій і почуттів, які неуважний глядач часто втрачає за загальною композицією, що стимулює деяких критиків вважати цих чоловічків сумними: «вигаданий світ, повен витонченої, крихкої грації і печального гротеску» *(переклад авт.)* [2, с. 177; 3, с. 112], або «виставку в «Триптиху» хочеться перейменувати на «Обійняти й плакати»» (переклад авт.) [12]. Хоча сама скульпторка ніколи не прагнула наділити подібними рисами своїх героїв, вони можуть бути задумливими, серйозними, зосередженими, ледь усміхненими, грайливими, але їхня меланхолійність навіяна бронзовою крихкою незахищеністю вразливих сентиментальних образів. «Це теплий сум, – десь погоджується авторка, – але я не усвідомлюю їх сумними» [11]. Такі, здавалося б, незначні деталі є важливим складником творів Н. Мудрук, що на прикладах будемо розглядати далі. Мініатюрність композицій передбачає їхнє камерне вирішення. Щоправда, блок скульптур, над якими зараз працює мисткиня, – значно більші за розміром, але тематику цієї серії будемо розглядати в наступних дослідженнях.

Коли йдеться про матеріал, то це, безперечно, бронза, яка дозволяє втілити всі найтонші елементи скульптури, якими насичені композиції мисткині. Про це вона говорить в одному зі своїх давніх інтерв'ю: «Мій стиль і властивий мені напрацьований роками почерк передбачають саме лиття в бронзі. Ці композиції не можуть бути виконані ні в камені, ні в дереві, ні в будь-якому іншому матеріалі, тому що тоді вони вже будуть зовсім іншими» *(переклад авт.)* [13, с. 23]. Варто підкреслити ще одну особливість стилю мисткині – це рутинні, непоказні шорсткуваті форми, що виникли від доторків пальців чи стека, які оживлюють пластику, не переростаючи в експресіоністичну плинність мас чи в лискучу та неправдоподібну зашліфованість статуеток сувенірних крамниць. Живописності й життєвості скульптурам Н. Мудрук надають також легкі лесування фарб на поверхні бронзи, кольорова напівпрозорість яких органічно співіснує з металевою поверхнею, пожвавлюючи її холодну монотонність, що дозволяє сприймати її як належне. Такий прийом таємничої патини в різних технічних варіаціях насправді досить відомий серед скульпторів, які працюють із бронзою, не кажучи вже про те, що розфарбована скульптура відома ще за часів Античності. Але вміння гармонійно поєднувати скульптуру й живопис – це вже питання досвіду та майстерності.

Серійність, яку можна спостерігати як у ранній, так і в зрілий період творчості мисткині, асоціюється насамперед із графікою, рідше – з живописом. І хоча вона не є характерною для скульптури, проте має місце в її царині. Наприклад, якщо не брати до уваги давню релігійну пластику (еротичне оздоблення індуїстського комплексу Кхаджурахо, так звану Теракотову армію з гробниці китайського імператора Цінь Ши Хуан-ді, буддійські цикли печер Дацзу, половецьких кам'яних

баб, піктські різьблені камені тощо) та декоративно-ужиткові твори (порцелянові фігурки, окімоно), серійність яких швидше має культово-наративний або тиражований характер. Варто згадати незавершених «Рабів» метра Ренесансу Мікеланджело, барокові «Характерні голови» німецько-австрійського скульптора Ф. Мессершмідта, «Volubilis» француза А. Буше доби fin du siucle. У творчому доробку Н. Мудрук наразі чітко вирізняються три серії, в яких простежується певна еволюція та щоразу з'являються нові особливості; у статті мова піде власне про першу – єдину названу і єдину поки завершену серію «Галантне століття».

Окресливши загальні стилістичні та технічні особливості, варто перейти до конкретних прикладів, що знаменують ранній період творчості, а саме до «Галантного століття».

Група композицій «Галантне століття», започаткована ще під час навчання в аспірантурі (яку Н. Мудрук закінчила 2003 р.) та напрацьована в період 2000-х рр., була створена зважено й без поспіху, що визначило композиційну довершеність і врахування можливих технічних моментів. Сама назва «Галантне століття» є очевидною алюзією на французькі fktes galantes, так звані «галантні свята», аристократичні рекреаційні заходи просто неба, які часто любили зображувати в живописі під аналогічною назвою за часів доби рококо. Художники наділяли сюжети лірико-ідилічним, місцями іронічним настроєм, легким відтінком еротизму, а персонажів – витонченими манерами та безтурботністю. Це пояснює стилізацію персонажів з їхніми припудреними зачісками, герої композицій вдягнені чи то в крислаті спідниці-паньє, підперезані корсетом, з яких визирають оголені груди, чи то в бікорни зі стилізованим фраком і бриджами та вишукані черевички. Подібні паралелі з культурою епохи XVIII ст. провела О. Папета: «Але – як цікаво! – вони [персонажі] мимоволі підказали нам своє походження, століття і родовід. Отже, Франція, «Галантне століття», XVIII століття. Час карнавальної мішури й вишуканих декольте, трагікомедій, кокетливих «мушок» і напудрених перук. На картинах Антуана Ватто галантні дами і кавалери відправляються на острів Цереру – місце вічного кохання. Наші герої поспішають туди ж...» *(переклад авт.)* [2, с. 76]. Мистецтвознавиця недарма згадує французького живописця Антуана Ватто, який фактично є засновником і одним із чільних представників рокайльного стилю і зображень сценок fktes galantes зокрема. Схожі наративи наявні й у судженнях О. Сидора-Гібелинди, який підкреслює, що творчість Н. Мудрук належить ігровій, карнавальній стихії, стихії ретроспекції, порівнюючи її творчість з ідеями художнього об'єднання «Мир искусства» і з казкою «Чорна курка, або Підземні жителі» українського письменника А. Погорільського (1787–1836)[4]. Також дослідник згадує італійського скульптора XX ст. Джакомо Манцу, у творчості якого також є натюрморт («Стілець із помідором») і яким в юнацькі роки захоплювалася Н. Мудрук, так само як і Північним Ренесансом [11].

Задум серії полягав у зображенні звичайних, ординарних, щоденних речей, із якими взаємодіють грайливі «люди-мініатюри» [1, с. 164]. Таким чином, з'явилися композиції, де фігурує анімалістика та натюрморт. Наприклад, у творах «Вершник» і «На побачення вночі» (іл. 1) [17] бачимо мотив вершника: у першому бравурно розвернутий наїзник осідлав ворону, а в другому ніжна панна, занурена в золотаві складки спідниці, їде на хамелеоні. Птахи зустрічаються у більш інтимних композиціях «Подружки» (іл. 2) і «Не бійся, я з тобою» (або «В обіймах сну»), які за своєю настроєвістю справді можна було б назвати меланхолійно-сентиментальними, де дівчина у клітці тримає на коліні канарку, обнявши її тонкою рукою, а тендітна фігурка в легких обіймах притуляється до кремезного порівняно з нею пугача. Ідилічна «Пастораль» втілює традиції однойменного жанру в зображенні елегантно вбраної пастушки з батогом у руці та баранцем біля неї. Стрімкість композиції твору «Мандрівник» досягається завдяки масивній основі, з якої виростає тонка постать – мандрівник стоїть на великій жабі, що сидить на декоративній подушці; сюжетні деталі композиції – такі як злиток у лапі жаби, на голові якої на невеличкій подушці поставлений дамський черевичок, стилет на поясі чоловічка, пишнокрила бабка на бікорні, що імітує перо, і, звісно, підзорна труба – підтверджують судження О. Папети, що ці «маленькі новели-фантазії розказані образною, інтимною, поетичною мовою скульптури» [2, с. 76]. Звичайні речі з'являються у скульптурах «Тріумф переможця» (іл. 3), де тріумфатор, тримаючи пістоль та шаблю напоготові, балансує на преспап'є; «Ідилія» (або «Amor») (іл. 4), у якій закохана пара стоїть у квітковому горщику під високою лілією; грайлива пара зустрілася в композиції «Побачення біля годинника», яку доповнює група фруктів.



Іл. 1. Н. Мудрук. На побачення вночі. Бронза, олія. 47х30х14 см. *2000-ні* [17]



Іл. 2. Н. Мудрук. Подружки. Бронза, олія. 35х20х25 см. *2000-ні* (фото надане Н. Мудрук)



Іл. 3. Н. Мудрук. Тріумф Переможця. Бронза, олія. 35х20х25 см. *2000-ні* (фото надане Н. Мудрук)



Іл. 4. Н. Мудрук. Ідилія або Amor. Бронза. 50х25х20 см. *2000-ні* (фото надане Н. Мудрук)

Такий непритаманний для скульптури елемент композиції, як натюрморт, помітили ще Л. Лисенко (яка стежила за творчістю Н. Мудрук) та та О. Сидор-Гібелинда («Натюрморт у скульптурній царині, який авторка невимушено здійснює, – то взагалі щось унікальне») [4], і саме цей елемент є визначальною рисою багатьох творів мисткині.

Цікаво, що серія почалася саме із задуму натюрморту [11]. Композиції «Натюрморт І» (іл. 5) та «Стиглі плоди» («Натюрморт ІІ») є найпершим втіленням цієї ідеї й частково повторюють одна одну. «Натюрморт І» розгортається на таці: на задньому «плані» у ряд виставлені фрукти – груша, лимон, вишні, яблуко та апельсин із надрізаною скибкою, на якому сидить сором'язливий залицяльник, чий погляд нишком опущений по діагоналі вниз, просто під кринолін спідниці дами, що лягла відпочити у протилежному кутку. Чергування мас, неповторно-природна форма фруктів, витримані цезури – все це сприяє гармонійному втіленню первинно живописного жанру в тілі скульптури та не перенавантажує композиції. Цей мотив, хоч і видозмінений, наявний у творі «Стиглі плоди», що зберігається у збірці Музею сучасного мистецтва в Києві,

де натюрморт фігурує вже на трьохярусній вазі-етажерці; унизу вмостилася панянка, що грайливо зиркає вгору, звідки на неї, з ярусу верхньої тарілі, дивиться її компаньйон. Видовжену трикутну композицію посилюють витягнуті груші середнього ярусу, зсунуті з краю драперії та округлі гранат і апельсин унизу. Більш лаконічними камерними скульптурами є «Дама з гранатом» (іл. 6) та авторське повторення чоловічка на апельсині з «Натюрморту І» («Людинка на апельсині»), пристосованого під декоративну скарбничку.



Іл. 5. Н. Мудрук. Натюрморт І.
Бронза. 26х48х23 см. *2000-ні* [2, с. 76]



Іл. 6. Н. Мудрук Наталія.
Дама з гранатом. Бронза. 24х14х13 см. *2000-ні*
(фото надане Н. Мудрук)

Неважко помітити, що зображувані плоди мають гротескні, далекі від штучних ідеально-вивірених, форми з покрученими, покоцаними чи трохи зім'ятими поверхнями, виражено налитими м'якоттю або ж надкушеними боками. Це спричинено тим, що скульпторка ретельно відбирає «портретованих», блукаючи по ринку в пошуках «найбільш целюлітних груш» [11] та виконує роботу безпосередньо з натури, а не знімає форму з самого об'єкта, щоб полегшити собі завдання, як це іноді роблять скульптори. Зокрема це стосується і таких робіт, як «Втеча» (іл. 7), де хижа за своєю природою щука поєднана з незахищеною тендітністю та схвильованістю її пасажирів перед невизначеним майбутнім, і «Фонтан достатку» (іл. 8), який можна назвати одним із найбільш хрестоматійних робіт Н. Мудрук.



Іл. 7. Н. Мудрук. Втеча. Бронза, олія. 50х45х15 см.
2000-ні (фото надане Н. Мудрук)



Іл. 8. Н. Мудрук. Фонтан достатку.
Бронза, олія. 54х60х45 см. *2000-ні*
(фото надане Н. Мудрук)

Твір «Фонтан достатку» справді задуманий як невеликий фонтан, під що пристосоване його композиційне вирішення: уже знайомі персонажі стоять у низькій широкій посудині, з якої виростає вертикаль натюрморту з групи фруктів, овочів, троянд, що тісно прилягають до тіла великого коропа, чия голова на блюді вінчає скульптуру (з рота риби, відповідно, повинна струменіти вода). Іншим атрибутом твору є один із улюблених мотивів мисткині – жабки. Дві жаби по боках стилізовані під ручки посудини (їх же можна побачити у скульптурі «Love»), тоді як інша земноводна з бутоном троянди в роті сидить у самому фонтані (вона ж прикриває частину помпи для

перекачування води). Подібне комбінування й застосування у творі хтонічних створінь, образних натяків на середовище їхнього проживання та дотичність до теми їжі мимохідь викликає асоціації з виробами французького кераміста доби Ренесансу Бернара Паліссі, в так званих «сільських» тарелях якого також проживають усілякі холоднокровні створіння – змії, раки, жаби, ящірки, риби, черепахи (з яких, на відміну від Н. Мудрук, він знімав форми), – замасковані у просторі керамічного ставка. Щоправда, якщо «гади» Паліссі, з християнського погляду, більше слугують нагадуванням про диявольську спокусу [14] і є алегорією memento mori, то істоти з «Фонтану достатку» виключно життєствердні. З цього погляду жабок скульпторки можна, швидше, порівняти з тими, що сидять на даху Будинку Городецького, відомого переважно як Будинок з химерами, інтерпретація яких, згідно з дослідником Д. Малаковим, також має іронічний характер [15, с. 123]. Асоціація зі спорудою архітектора В. Городецького, який фактично започаткував модернову київську анімалістичну традицію, втілену в монументально-декоративній пластиці працею італійського скульптора Еліо Саля та його помічників, не є випадковою – окрім того, що він по-своєму, як зацікавлений мисливець, любив тварин, ця його пасія втілилася в оздобленні безпосередньо і Будинку з химерами, за яким, як і за творами Н. Мудрук, виправдано закріпився епітет «казковий» [16, с. 127].

Деталлю, що довершує сприйняття скульптури, є колір. Ненав'язливі нюанси забарвлення не впадають у вічі, лишаючись підпорядкованими поверхні бронзи, яка місцями просвічує крізь фарби. Водночас майстерно розставлені кольорові акценти легко прочитуються у загальній композиції. Так, у барвах фруктів холодний жовтий чергується з плямами червоного, нейтральний білий підкреслює саму бронзу та інші яскравіші кольори, плями зелених симетрично розташованих жаб надають ритміки, врівноважені блакитною драперією, нанесений на окремі ділянки блакитний посилює сприйняття фактури, об'єму та тіней, а також створює ефект поволоки патини.

Розглянуті сюжети та образи підтверджують слова самої скульпторки: «... Мої персонажі – романтики та мрійники, шукачі пригод. Як і ми, вони мріють про кохання й вирушають на пошуки власного щастя. Мріють про відкриття, перемоги та славу – інакше кажучи – грають у ті ж ігри, що і ми» *(переклад авт.)* [3, с. 112; 12]. Водночас у цих іграх переважає статичність. Як підмічає О. Папета, сама по собі дія відсутня, все побудовано не на інтризі чи події, а на нюансах настроїв і станів [2, с. 77; 3, с. 112], що, звісно, не поширюється на елементи оповідності, приховані чи то в назві, чи то в самій композиції, що натякають на присутність цього сюжету. Пошук власної художньої інтонації здійснюється, зокрема, через бачення образів у матеріалі. Й це бачення досить своєрідне, в якому потужна міцна вічна бронза втрачає свій «гомерівський» характер і звучить у тонкій, крихкій, ефемерно-меланхолійній тональності рокайлю.

З іншого боку, «Галантне століття» демонструє прагнення мисткині до виходу за межі скульптури в традиційному її розумінні, працюючи на межі різних мистецтв. Як результат – у серії значне місце посідають натюрморти, залучається колір, анімалістика одухотворяється додатковими персонажами, сюжет легко зчитується; власне, серійність також свідчить про це. Вперше з'являються прийоми, розвинуті в наступних серіях, – тяжіння до своєрідної гри з глядачем, застосовані, наприклад, у «Фонтані достатку», де покликана задіяти додаткові органи чуття вода стає провідником між природою та її бронзовим втіленням. Або ж як у «Побаченні біля годинника» і «Людинка на апельсині» з'являються рухливі елементи (висувні «шухляди») та утилітарне навантаження, що, однак, не спрямоване виконувати роль декоративно-ужиткового мистецтва.

Загалом, як і в багатьох митців, що видозмінюють дійсність та її бачення засобами своєї творчості, візія «Галантного століття» – це, безумовно, захист через привабливість, варіант втечі від реальності у «вежу зі слонової кістки», в алюзійно-метафоричний світ художніх образів – «медитативний сон, свого роду захисну реакцію перед стрімким нещадним рухом і невідомим фіналом» (як підмітила О. Папета у творі «Подорож» або «Втеча» [2, с. 76]), якого часом потребує кожен, особливо в такі буремні часи, як зараз. У наступних скульптурних серіях, які будуть розглядатися в подальших дослідженнях, цей світ помітно видозмінюється, набуваючи нових рис і образів, часто не позбавлених химерності та фантасмагорійності.

Головні висновки й перспективи використання результатів дослідження. Проаналізувавши загальні особливості творчого доробку української скульпторки Н. Мудрук, розглянувши всі твори з першої її серії «Галантне століття», можна виділити найвиразніші риси раннього

періоду творчості мисткині: камерність форм; поєднання реалізму з казковими елементами; активна робота з натурою; авторська гротескна стилізація впізнаваних персонажів; вихід за межі традиційної скульптури; комбінація технік, жанрів і видів мистецтв (окремо варто згадати таке самобутнє в скульптурі явище, як натюрморт); продуманість співвідношення скульптурного й живописного; витриманий зрозумілий сюжет творів; композиційна врівноваженість елементів, деталізація; технічна майстерність.

Із погляду практичних завдань матеріали дослідження будуть використані у процесі написання дипломної роботи за наявним на сьогодні творчим доробком скульпторки для здобуття освітнього ступеня магістра та створення каталогу творів Н. Мудрук.

Список використаних джерел

1. Папета Е. *Вся Европа*. 2009. № 1 дек.-янв. С. 164
2. Папета Е. Галантная любовь в бронзе. *Стиль современного дома*. 2004. № 3/4(19). С. 76–77.
3. Papeta E. Natalyia Mudruk. *Imaginaire II. Magic Realism*. 2010. P. 112–115.
4. Сидор-Гібелинда О. [Лист про Наталію Мудрук. 21.06.2023]. Архів Шпанко О. 1 арк.
5. Голубець О. Українська скульптура кінця XX – початку XXI століть: ефект дифузії. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2019. № 41. С. 4–10. URL: https://doi.org/10.37131/2524-0943-2019-41-01 (дата звернення: 24.05.2023).
6. Лисенко Л. Особливості професійних скульптурних шкіл в Україні на прикладі виставок трієнале 1999–2008 років. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 41– 45. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16916/09-Lysenko.pdf?sequence=1 (дата звернення: 22.05.2023).
7. Сак Л., Лисенко Л. Історія скульптурного факультету Київського державного художнього інституту (1917–1992). Архів Лисенко Л. 16 арк. Рукопис.
8. Левицький В. Каліграфія простору. *Слово просвіти*. 2011. № 15 (600). 14–20 квіт. С. 9. URL: http://slovoprosvity.org/pdf/2011/slovo2011-15.pdf (дата звернення: 24.05.2023).
9. Прут М. Галантні сценки. Навігатор. *Український тиждень*. 2008. № 37 (46). 12–18 верес.
10. Даниленко Л. Салонні процедури. *Український тиждень*. 2009. 13 берез. URL: https://tyzhden.ua/salonni-protsedury/ (дата звернення: 25.05.2023).
11. Мудрук Н. [Інтерв'ю зі скульпторкою] / спілкувалася Шпанко О. Архів Шпанко О. Київ, 2023. 5 арк. Рукопис.
12. Даниленко Л. Бронза вышла на парад. *Газета 24*. 2008. 21 серп. *El Gephest*. URL: http://elgephest.com/ru/action/publications/129 (дата звернення: 25.05.2023).
13. Галантный век Натальи Деревянко. *Стиль жизни*. 2004. С. 22–23.
14. Januszczak W. Waldemar Challenges The Renaissance Origins. The Renaissance Unchained (Full Series). Perspective / Januszczak W. // *YouTube*. URL: https://youtu.be/OLfoOK62sZc?t=12111. Дата публікації: 01.12.2022 (дата звернення: 01.06.2023).
15. Городецький. Виклик будівничого : альбом. Київ : Грані–Т, 2008. 176 с.
16. Амеліна Л. Творчий тандем: Городецький – Саля. *Образотворче мистецтво*. 2013. № 2. С. 127.
17. Мудрук Н. На побачення вночі: фото / Natalia Mudruk // Facebook. URL:https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4545575568863717&set=pb.100002339568701.-2207520000.&type=3&locale=. Дата публікації: 08.11.2021. (дата звернення: 05.08.2023).

References

1. Papeta, E. (2009, Dek.-yanv. 1). *Vsya Evropa* [All Europe], 164 [in Russian].
2. Papeta, E. (2004). Galantnaya lyubov v bronze [Gallant love in bronze]. *Stil sovremennogo doma* [Modern house style], 3/4(19), 76–77 [in Russian].
3. Papeta, E. (2010). Natalyia Mudruk. *Imaginaire II. Magic Realism*, 112–115 [in English and French].
4. Sydor-Ghibelinda, O. (2023). [*Lyst pro Nataliiu Mudruk*. 21.06.2023] [A letter about Natalia Mudruk. 21.06.2023]. Arkhiv Shpanko O. 1 ark. [in Ukrainian].
5. Holubets, O. (2019). Ukrainska skulptura kintsia XX – pochatku XXI stolit: efekt dyfuzii [Ukrainian sculpture of the late XX – early XXI centuries: diffusion effect]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv* [Bulletin of Lviv National Academy of Arts], 41, 4–10. URL: https://doi.org/10.37131/2524-0943-2019-41-01 [in Ukrainian].
6. Lysenko, L. (2009). Osoblyvosti profesiinykh skulpturnykh shkil v Ukraini na prykladi vystavok triienale 1999–2008 rokiv [Peculiarities of professional sculpture schools in Ukraine on the example of the triennial exhibitions of 1999–2008]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii : zb. nauk. pr.* [Ukrainian art history: materials, research, reviews: Collection of scientific works], 9, 41–45 URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16916/09-Lysenko.pdf?sequence=1 [in Ukrainian].

7. Sak, L., & Lysenko, L. (1992). *Istoriia skulpturnoho fakultetu Kyivskoho derzhavnoho khudozhnoho instytutu* (1917–1992) [History of the sculpture faculty of the Kyiv State Art Institute (1917–1992)]. Arkhiv Lysenko L. [Archive of Lysenko L.]. Rukopys [in Ukrainian].
8. Levytskyi, V. (2011, Kvit. 14–20). Kalihrafiia prostoru [Calligraphy of space]. *Slovo prosvity* [Word of enlightenment], 9. URL: http://slovoprosvity.org/pdf/2011/slovo2011-15.pdf [in Ukrainian].
9. Prut, M. (2008, Veres. 12/18) Halantni stsenky (Gallant scenes). *Ukrainskyi tyzhden* [The Ukrainian Week] [in Ukrainian].
10. Danylenko, L. (2009). Salonni protsedury [Salon procedures]. *Ukrainskyi tyzhden* [The Ukrainian Week]. URL: https://tyzhden.ua/salonni-protsedury/ [in Ukrainian].
11. Mudruk, N. (2023). [Iinterv'iu zi skulptorkoiu] [Interview with the sculptor Natalia Mudruk]. Shpanko O. (Spilkuvalasia). Arkhiv Shpanko O. [Archive of Shpanko O.]. Kyiv. Rukopys [in Ukrainian].
12. Danilenko, L. (2008, Serp. 21). Bronza vyshla na parad [Bronze went to the parade]. *Gephest* [El Gephest]. URL: http://elgephest.com/ru/action/publications/129 [in Russian].
13. Galantnyj vek Natali Derevyanko [Natalia Derevyanko's Gallant century] (2004). *Stil zhizni* [Life style], 22–23 [in Russian].
14. Januszczak, W. (2022, Dec. 1) Perspective. Waldemar Challenges The Renaissance Origins. The Renaissance Unchained (Full Series). Perspective. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=OLfoOK62sZc [in English].
15. Malakov, D. (2008). *Horodetskyi. Vyklyk budivnychoho* [Horodetskyi. Architect's challenge] : [Albom]. Kyiv : Hrani–T [in Ukrainian].
16. Amelina, L. (2013). Tvorchyi tandem: Horodetskyi – Salia [Creative tandem: Horodetskyi – Salya]. *Obrazotvorche mystetstvo* [Fine arts], 2, 127 [in Ukrainian].
17. Mudruk, N. (2021, Lyst. 11) Na pobachennia vnochi [On a date at night]: foto / Natalia Mudruk // Facebook. URL: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4545575568863717&set=pb.100002339568701.-2207520000.&type=3&locale= [in Ukrainian].

Подано до редакції 03.09.2023



№ 34 (2023) С. 144–151
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 655.3.066.36:76(477)"19/201"
ORCID ID: 0000-0001-5407-9357
ORCID ID: 0000-0002-2464-4631
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-19

Володимир Петрашик
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
volodymyr.petrashyk@naoma.edu.ua

Вікторія Пилипчук
студентка ІІ курсу магістратури кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
viktoriia.pylypchuk@naoma.edu.ua

ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ БАНКНОТИ У ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: СТИЛІСТИЧНІ Й ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ

Анотація. Мета статті *– дослідити розвиток української банкноти від початку існування до сьогодення, а також українську боністику через різноманітні аспекти, такі як: розвиток і трансформація дизайну, рідкісні екземпляри, лімітовані тиражі, похибки у друці, проблеми збереження та актуальності паперових купюр.* ***Методи дослідження.*** *Пошуковий метод застосовано для знаходження артефактів на вищезазначену тему, системний – для дослідження та вивчення огляду матеріалу за етапами розвитку, аналітичний – для визначення еволюції видозмінення, розвитку української банкноти.* ***Результати.*** *Досліджено розвиток української банкноти у функціоналі національної одиниці розрахунку на тлі становлення української державності у ХХ – на початку ХХІ ст. Розглянуто рідкісні екземпляри, колекційні тиражі, історія, особливості друку, паперу, видозмінення дизайну, номіналу, колористики, водяного знака. Порушено проблеми збереження української гривні, створення колекцій, міграції національних банкнот, їх знецінення як виду мистецтва.* ***Висновки.*** *Українська національна одиниця грошового розрахунку формувалася впродовж усього часу свого існування та піддавалася численним трансформаціям. Було створено різноманітну кількість екземплярів. Змінювався дизайн та склад паперу для друку. Гривня набула поширеності друку – це колекційні екземпляри в спеціальному захисному оформленні, лімітовані серії, приурочені до важливих національних подій, ювілейні банкноти з голографічними позначками та у форматі сувенірної продукції.*

Ключові слова: *українське мистецтво, боністика, карбованці, купони, гривня, паперові гроші України, колекційний обмежений тираж, тематична серія друку.*

Volodymyr Petrashyk
PhD in Art Studies,
Associate Professor at the Department of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
volodymyr.petrashyk@naoma.edu.ua

Viktoriia Pylypchuk
2nd year Master's Student at the Department of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
viktoriia.pylypchuk@naoma.edu.ua

THE EVOLUTION OF UKRAINIAN BANKNOTES IN THE 20TH – AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY: STYLE AND ARTISTIC FEATURES

Abstract. The purpose of this article *is to investigate the development of the Ukrainian banknote from the beginning of its existence to the present as well as to explore Ukrainian bonistics through the aspects such as development and transformation of design, rare copies, limited editions, printing errors, preservation problems.* ***Methods.*** *Exploratory – finding artifacts on the above-mentioned topic, systematic – research and study of the overview of the material by stages of development, analytical – determining the evolution of the modification, development of the Ukrainian banknote.* ***Results.*** *The paper studies the development of the Ukrainian banknote as a functional national unit of account amidst the formation of Ukrainian state in the 20th - at the beginning of the 21st century. The author outlines rare specimens, collector's editions, history, peculiarities of printing, paper, modification of design, denomination, coloring, watermark. The issues of preservation of the Ukrainian hryvnia, creation of collections, migration of national banknotes, their devaluation as a form of art are discussed.* ***Conclusions.*** *The Ukrainian national monetary unit was formed throughout its existence and underwent numerous transformations. A varying number of banknotes were created. The design and composition of printing paper was changing. A varying number of instances were created. The design and composition of printing paper was changing. The hryvnia has gained widespread printing - collector's copies in a special protective design, limited series dedicated to important national events, jubilee banknotes with holographic markings and in the format of souvenir products.*
Key words: *Ukrainian art, bonistics, karbovanets, coupons, hryvnia, paper money of Ukraine, collector's limited edition, thematic print series.*

Постановка проблеми. У сучасному суспільстві паперові гроші сприймаються лише як тактильна одиниця розрахунку; а рідкісні екземпляри та лімітовані випуски банкнот використовують як спосіб власного збагачення. Відбувається неконтрольоване вивезення за кордон колекційних та унікальних екземплярів. Штучно створюється дефіцит. Унікальні серії, приурочені до різних історичних подій, майже не потрапляють у доступний загальний продаж. Колекціонери не мають змоги придбати ці екземпляри та поповнити колекцію, що є невіддільним та критичним складником з погляду збереження мистецтва боністики.

Актуальність дослідження. У статті вперше зібрано й простежено розвиток української банкноти як витвору мистецтва і як історичної одиниці, невід'ємної від процесу виборювання незалежності й становлення держави. Розглянуто колекційні екземпляри, особливості їх друку, видозміну та еволюцію української боністики загалом. Висвітлюються важливі теми стосовно обізнаності соціуму щодо коштовності державної одиниці розрахунку, її популяризації і збереження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема української гривні не є новою у дослідженнях, проте і не є надто популярною. У багатьох працях вузько викладена інформація стосовно української боністики. Здебільшого розглядається стислий історичний розвиток [1] та тематика інфляції [2], зрідка можна прочитати оновлені факти про гривню. Матеріали подаються окремими аспектами цієї теми, відсутні комплексні праці з досліджуваної нами проблематики. Важливою для розуміння історичного контексту проблематики є стаття В. Терпила «Як готувалась і проводилась грошова реформа в Україні» [3]. Здебільшого статті про українські банкноти досліджують гривню в історичному аспекті та з погляду банківської справи [4], [5], або зосереджуються на візуалізації певних випусків гривні – це каталоги та колекційні видання [6], [7], [8].

Мета дослідження полягає в аналізі української банкноти як витвору мистецтва української боністики в різноманітних аспектах. Необхідно розглянути актуальні теми сьогодення, зокрема: збереження цінних екземплярів, розвиток і трансформація дизайну; цінність

художнього лімітованого тиражу та подарункових екземплярів. Важливо відстежити похибки у друці, проблеми збереження та актуальності паперових купюр у вжитку. Особливо вагомими є історичні аспекти, питання створення колекцій, знецінення та вивезення за кордон рідкісних одиниць.

Виклад основного матеріалу. Історія української гривні сягає своїм корінням ще початків існування Київської Русі. Проте саме розвитку відображення у вигляді паперових грошей гривня набула лише на зорі XX століття. І хоча з погляду історії боністики паперова гривня доволі молода, вона стала невіддільним складником існування самостійної держави.

Першу українську банкноту створив художник Василь Кричевський як державну символіку щойно сформованої Української Народної Республіки. Перша паперова гривня є унікальним зразком мистецтва авторської каліграфії. Цей характерний шрифт і досі можемо побачити на сучасних монетах.

За часів Української революції 1917–1921 років з'явилася нагальна потреба у розробці національної валюти, без якої не могло бути самостійної суверенної Української держави. Насамперед необхідно було перетворити Київську контору Державного банку Росії на самостійний Державний банк України. 22 грудня 1917 року Центральна Рада ухвалила відповідний закон.

Вагомою відправною точкою у створенні паперової грошової одиниці є банкнота номіналом у 100 гривень, розроблена Георгієм Нарбутом. У її дизайн художник заклав потужний символізм, використавши в основі декору мотиви українського бароко XVII–XVIII століть. Купюра виконана у жовто-блакитній кольоровій гамі, й перше, що ми можемо побачити інформаційно, – це напис «Українська народна республіка». Прописаний номінал з гербом України в обрамленні вінка з квітів, фруктів, ягід, що уособлює плодючість української землі. Одним із характерних і впізнаваних символів урожайності є колоски пшениці у заплетеному вінку й у руках жінки в національному вбранні. Пшениця виступає одним з найпотужніших символів Української державності: жовтий колір прапора України – як поле врожаю пшениці. У банкноті закладено всю потрібну інформативність, яку треба знати про першу українську паперову гривню: рік створення, особистий підпис першого голови Державного українського банку М. Кривецького, скарбника, еквівалентна вартість – «1 гривня містить 8, 7 і 2 долі щирого золота» та підпис митця (іл. 1).



Іл. 1. Г. Нарбут. 100 гривень. *1918.* [6]

1 березня 1918 року Центральна Рада ухвалила закон про запровадження нової грошової одиниці – гривні. Проте через кілька місяців після приходу до влади гетьмана Павла Скоропадського гривню у вжитку замінив карбованець. Були розроблені ескізи банкнот вартістю 10, 25, 50, 100, 250 та 1000 карбованців.

«На той час Україна не мала можливості друку та матеріалів для виготовлення якісних грошей. Невдалим досвідом послугував друк банкноти у 1000 карбованців. Перший друк випущений друкарнею Кульженка у 1918 році. Друк відбувався за допомогою літографської машини, що і стало легкою здобиччю для шахраїв, які займалися підробками. Бо на той час банкнота не мала певного захисту – водяних знаків та гільйоширної сітки. <...>

Відбувався дефіцит валюти, тому карбованець було виведено із вжитку в липні 1918 року. На зміну знову приходить гривня. На той час Німеччина була союзником УНР після підписання Брест-Литовського мирного договору. Прийнято рішення надрукувати українські гроші у друкарні Берліну номіналом у 2, 10, 100, 500, 1000, 2000 карбованців. Але частина грошей так і не потрапила до України через складнощі перевезення – у Європі ще йде Перша світова війна. Створено білети позики номіналом у 1000 карбованців Державної скарбниці – облігації з дохідністю 3,6%. Пізніше через дефіцит розрахункових одиниць облігації набули сурогату паперових грошей» [2]. Загалом карбованець проіснував 5 місяців.

«У грудні 1918 року до влади приходять Володимир Винниченко та Симон Петлюра, відновлено УНР і гривню знову проголошено головною розрахунковою одиницею. За підрахунком протягом 1917–1921 рр. в обіг введено 24 паперових грошових знаки» [1].

Період боротьби за незалежність ОУН–УПА (з 1939 по 1954 рр.) призводить до появи такої одиниці розрахунку, як бофони, загалом

було створено близько 500 різновидів. На той час існувало два види бофонів – однобічний та двобічний. Двобічний використовувався у вжитку рідко. Для цієї грошової одиниці характерні ознаки зображення національної символіки та символіки ОУН і УПА. Тематика мала характер, що закликав до дій. Наприклад, на найвідомішій серії бофонів – «Волинській», створеній у 1945–1946 роках художником Нілом Хасевичем, – ми бачимо військову тематику. Попри різноманітність оформлення, на кожному екземплярі є прапор з тризубом та написом «За українську самостійну соборну державу» (іл. 2). Бофони перебували в обігу щонайменше у дванадцяти областях України, Білорусі та частково на територіях Австрії, Німеччини, Польщі, Словаччини, Чехії.



Іл. 2. Н. Хасевич. 300 бофонів. *1945,* з серії бофонів «Волинська» *1945–1946.* [9]

Надалі на території України в обігу перебували радянські гроші, поки в розрахунковий обіг не увійшли купони.

«16 липня 1990 р. Верховна Рада Української РСР проголосила суверенітет України. Оскільки дійсним платіжним засобом залишились рублі СРСР, з метою захисту споживчого ринку було запроваджено відрізні купони, які видавалися разом із заробітною платою і використовувалися під час розрахунків за продовольчі і промислові товари.

Картки споживача 1990–1991 рр. є недостатньо вивченою темою, оскільки виготовлялися на різних підприємствах в усіх областях УРСР та інколи на папері, що був у наявності, проте не узаконеному Кабміном УРСР» [8, с. 7].

Маючи збережені екземпляри карток споживача, можемо спостерігати за зміною кольору та відтінків, на котрі впливав друк у різні місяці випуску. Наприклад, номінал картки споживача у 20 карбованців 1990–1991 років вирізняється найбільшим різноманіттям кольору. У листопаді 1990 року картка мала бузкове тло у дрібний візерунок, без позначки друкарні (втрачений екземпляр), у грудні 1990 року – блідо-бузкове тло у дрібний візерунок, з позначкою друкарні. Надалі, у 1991 році, залишається дрібний візерунок, але змінюються кольори: січень – жовте тло, лютий – насичене бузкове, березень – бузкове, квітень – морквяне, травень – блідо-бузкове, червень – блідо-блакитне, липень – сіро-синє (втрачений екземпляр). Із серпня вводиться орнаментальна смужка, а тло змінюється: серпень – жовте, вересень – блакитне, жовтень – рожеве, листопад – синьо-фіолетове, грудень – салатове.

«9 вересня 1991 року Президія Верховної Ради України ухвалює постанову про введення в обіг з 1 січня 1992 року купонів багаторазового використання. А 7 листопада 1992 року Указом Президента «Про реформу грошової системи України» з 23.00 години 12 листопада 1992 року припинено функціонування рубля на території України. Купонокарбованці зразка 1991 р. виготовлено на замовлення Національного банку України банком Imprimerie Speciale de Banque (Франція). На більшості банкнот є ультрафіолетовий захист у вигляді напису номіналу, вертикально ліворуч. Банкноти номіналом 1, 3 та 50 карбованців зустрічаються без ультрафіолетового захисту. При цьому всі інші ступені захисту, такі як водяні знаки і волокна, що світяться в ультрафіолеті, присутні» [8, с. 14].

Купонокарбованці 1991–1993 років номіналом у 1, 3, 5, 10, 25, 50, 100, 250, 500, 1000, 2000, 5000 випускалися переважно із зображенням скульптурної постаті Либеді та графічним зображенням Софійського собору в Києві – на звороті. Карбованець номіналом у 5000 купонів у 1995 році в обіг не було випущено, а в 1994 році варіант дизайну і взагалі не розроблявся. З 1993 року випускають карбованець номіналом у 10 000 купонів із зображенням пам'ятника Володимиру Великому у Києві, на звороті – зображення будівлі Національного банку України. Цього ж року на замовлення Національного банку України розроблено два варіанти банкноти: одна – із зображенням пам'ятника Володимиру Великому і Маріїнського палацу в Києві на звороті; друга – із портретом Івана Котляревського та будівлею Національного банку на звороті.

З 1994 року у зв'язку з інфляційними процесами з друку виходять лише банкноти номіналом у: 10 000, 20 000, 50 000, 100 000, 200 000,

500 000. Купюри 1991–1994 років випуску вилучають, починаючи з номіналу в 100 і закінчуючи 200 000: на лицьовому боці із зображенням пам'ятника Володимиру Великому було допущено брак у серії номера – похибка у знаменнику «99». Якщо на лицьовому боці залишилося зображення Володимира Великого, то на звороті банкноти номіналом у 200 000 і 500 000 – зображення Національного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, а на банкноті номіналом у 100 000 – Маріїнський палац. У 1995 році виходить банкнота у 1 000 000 карбованців нового зразка із зображенням пам'ятника Т. Г. Шевченкові, на звороті – головний корпус Національного університету ім. Т. Г. Шевченка у Києві. Банкнота 1995 року номіналом у 2 000 000 карбованців не була випущена в обіг. На ній було зображено пам'ятник Богдану Хмельницькому в Києві, а на звороті – Маріїнський палац (іл. 3).



Іл. 3. 2000000 карбованців. *1995.* [5, 44]

Змінювалися також водяні знаки за номіналами: від 1 до 5000 – паркет, від 10 000 до 100 000 – емблема НБУ, від 200 000 до 2 000 000 – гербовий щит з тризубом. Також у 1994 році були виготовлені компенсаційні сертифікати номіналом у 1 000 000 і 2 000 000. На них зображення Софіївської площі: дзвіниця Софії Київської та пам'ятник Богдану Хмельницькому; водяним знаком виступають зміщені квадрати. На звороті прописані умови і порядок використання сертифіката, номінал, підпис і печатка «для операцій». Також у 1995 році з'являється приватизований майновий сертифікат у 1 050 000 карбованців – орнаментований аркуш та пояснювальний надпис, який особисто заповнюється та гаситься вологою печаткою.

Починаючи з квітня 1991 року одночасно з купонокарбованцями розроблявся дизайн гривні, над яким працювали митці Василь Лопата та Борис Максимович під керівництвом Володимира Матвієнка. У вересні 1991 року планували ввести у вжиток банкноти номіналом у 1, 3, 5, 10, 25, 50, 100, 200 гривень. Але пізніше номінал у 3 і 25 гривень було замінено на 2 та 20. Таке рішення було прийнято, щоб відокремити українську культуру від радянських часів, адже йшлося саме про власну грошову одиницю розрахунку. Бо хоч і були випущені тимчасові купонокарбованці, через дефіцит власної валюти російський рубль продовжував перебувати у розрахунку до 1-го листопада 1992 року. Купонокарбованець був у вжитку до 1996 року, взявши на себе удар інфляції.

З 2 по 16 вересня 1996 року Указом Президента України проводилась грошова реформа. Купонокарбованці і далі були у вжитку, але протягом 15 днів були вилучені. На зміну прийшла гривня. Банкнота буде ще неодноразово змінюватись, доки набуде сучасного вигляду. Так, на перших купюрах надрукованих у 1992 році, зображено: на 1 гривні – портрет Володимира Великого та руїни Херсонеса, на 2 гривнях – Ярослава Мудрого та собор святої Софії Київської, на 5 гривнях – Богдана Хмельницького та Іллінську церкву в селі Суботові, на 10 гривнях – Івана Мазепу та Києво-Печерську лавру, на 20 гривнях – Івана Франка та Львівський оперний театр, на 50 гривнях – Михайла Грушевського та будинок Центральної Ради України. Водяним знаком залишається тризуб, а номер серії складається з десяти цифр. Відбувається вилучення та заміна бракованих банкнот: 1 гривня – через брак у номері, а з 2 по 20-гривень – лише ті, в яких серія починається з «9».

У 1994 році дизайн гривні знову змінюється: банкнота стає барвистішою, портрети – об'ємнішими; серія змінюється на семизначний номер, водяний знак збільшується і дублює портрет діяча, зображеного на купюрі відносно номіналу. Купюра у 10 гривень мала також альтернативний варіант оформлення, де зображено автопортрет Т. Г. Шевченка

у шапці та кожусі (1860 р.). Ця банкнота не потрапить в обіг та залишиться незатвердженою пробою (іл. 4).



Іл. 4. 10 гривень. *1994* [5, 67]

У 1995 році випущено купюри номіналом у 20, 50, 100 та 200 гривень. На банкнотах номіналом 50, 100, 200 з'являється нова деталь – конгрев – опуклий візерунок на тлі номіналу. Орнамент на зворотному боці банкнот виконано у менш яскравій колірній гамі. Змінюється дизайн і 100-гривневої банкноти – це варіант купюри у 10 гривень 1994 року (незатвердженої проби), однак зі стриманішою колірною гамою. На лицьовому боці – зображення Тараса Шевченка у шапці та кожусі, а на звороті – Собор святої Софії Київської. На новій банкноті 200-гривневого номіналу – портрет Лесі Українки, і це єдина жінка, яка зображена на купюрах. На звороті – в'їзна башта Луцького замку. Важливу роль у відмінності банкнот буде відігравати підпис голови НБУ. Купюри неодноразово випускатимуть з однаковим дизайном, але зі зміненим підписом голів НБУ. Так, з 1991 по 2000 рік під підписом буде надпис «голова правління». Під час перебування на посаді Віктора Ющенка з 26.01.1993 по 11.01.2000 рр. такий підпис буде змінюватись декілька разів з надпису «голова правління» (під підписом) на надпис «Віктор Ющенко». Потім з'явиться надпис «Голова Правління банку», але вже над підписом. Такі банкноти цінуватимуться в колекціях боністів.

З 2004 року гривня знову набуває нового вигляду: портретне зображення збільшується у розмірі та не обрамляється, обличчя плавно переходять у тло банкноти, колір набуває іншого вигляду – застосовується монохромна колірна гама. На 1 гривні тепер замість руїн Херсонеса зображено місто Володимира – Київ. З 2006 року випускають 1 гривню нової варіації: змінено колір з сіро-блакитного на жовто-блакитний, номінал немає обрамлення. На купюрах у 1, 2, 5, 10, 50, 200 на звороті, окрім архітектури, додається дотична до неї символіка. Наприклад, на 200 гривнях ми можемо побачити лелеку в польоті; портрет Лесі Українки зміщується на лівий бік банкноти. На 100 гривнях бачимо вже молодого Тараса Шевченка, а на звороті замість собору Софії Київської зображено кобзаря та хлопчика над Дніпром. Такий дизайн купюр протримається до 2016 року і трапляється у вжитку й донині. У 2006 році випущено номінал у 500 гривень із зображенням Григорія Сковороди та Києво-Могилянської академії. Портрет розташований з лівого боку банкноти. Увесь номінал вперше набуває голографічного захисту. У 2011 році виповнюється 20 років Національному банку України. До цієї події випустять колекційну серію 50-гривневої купюри у двох варіаціях. На купюру нанесуть голографічну позначку «НБУ 20 років». Така купюра буде випущена у картонному конверті загальним тиражем у 1000 шт., у другому варіанті – 100 шт. в оксамитовій коробочці з документом «Бона + плата».

У 2014 році виходить колекційна банкнота номіналом у 100 гривень, яка дасть поштовх до нових змін у дизайні гривні. Випущено дві банкноти з голограмою та без. Голограма у вигляді художньої палітри з трьома пензлями. Починаючи з банкнот номіналом від 100 гривень, з'явиться такий новий елемент, як захисна голографічна стрічка з номіналом купюр. Проте банкнота з голограмою буде траплятися частіше, ніж без. Від початку нанесення таких голограм банкноти набудуть цінності у колекціях боністів через індивідуальність, стан збереження та обмежений тираж. Також випускають лише один варіант 100 гривень, що буде виключно у колекційних наборах. Банкнота матиме дизайн 100-гривневої купюри зразка 2005 року. «До 200 років від народження Тараса Григоровича». На лицевій стороні замість номіналу в 100 гривень – надпис «200 років від дня народження». Наступною новою банкнотою у 2015 році стане номінал у 500 гривень із зеленою голограмою у вигляді розгорнутої книги.

З 2016 року буде змінено склад паперу: замість бавовни додаватимуть льон – це надасть більшої міцності під час використання. У цьому ж році відзначатимуть 160 років від дня народження Івана Франка. Саме таку голографічну позначку – «160 років від дня

народження» – буде додано до дизайну купюр номіналом у 20 гривень, і таку банкноту можна буде побачити у вжитку. А вже з 2018 року вводиться до обігу така ж банкнота нового зразка, але без голограми. У 2019 році випускають нову 200-гривневу банкноту, до дизайну якої буде додано голограму у вигляді латаття.

У 2019 році в обіг введуть банкноту номіналом у 1000 гривень. На цій банкноті – портрет Володимира Вернадського та будинок Президії Національної академії наук України.

Банкноти нового зразка за виглядом наближені до європейської валюти. Розташування портретів переміщено до центру купюри, на звороті прибирають символи, залишаються тільки архітектурні пам'ятки. Науковці ототожнюють дизайн цієї гривні з доларовою купюрою. У 2004 році, розробляючи позначку гривні, на маленькій літері «*г*» хотіли використати дві вертикальні смужки як символ валюти, що міцно стоїть на ногах. Але такий знак фактично був би віддзеркаленням латинської «*s*» і дуже б нагадував позначку долара. Тому вертикальні смужки змінили на горизонтальні.

У 2008 році українську гривню визнано найгарнішою та найміцнішою банкнотою у світі. Україна – лідер за популяризацією та підтримкою національної валюти у розвитку дизайну і випуском колекційних і подарункових екземплярів.

Варто також відзначити тематичні колекційні випуски банкнот.

У 2008 році випущено презентаційну бону (без номіналу) із зображенням портрета Пантелеймона Куліша, на звороті – фрагмент картини Іллі Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султанові». Буклет випущено: українською (тиражем 1200 шт.), російською (400 шт.) та англійською мовами (400 шт.).

У 2012 році випущено серію банкнот «Нумізматика і фалеристика», присвячену річниці журналу, склад: банкнота у 15 карбованців – 15 років журналу «Нумізматика і фалеристика» (стилізація під 50 карбованців УНР 1917 р.), на звороті – фрагмент медалі «10 років журналу "Нумізматика та фалеристика"», без водяного знака; і банкнота 75 карбованців – 75-й номер журналу «Нумізматика і фалеристика» (стилізація під 25 карбованців УНР 1917 р.), на звороті – фрагмент медалі «10 років журналу "Нумізматика та фалеристика"», водяний знак – паркет.

У 2014 році – серія «Пропагандистські банкноти», склад: 3 червінці, 5, 25, 100 рублів і 100 гривень. Кожна банкнота має індивідуальний дизайн, номінал та закладену історію. Номінал у 3 червінці «Слава Україні! Героям слава!» (стилізація під 3 червінці СРСР 1937 р.), зображено портрет Степана Бандери, на звороті – копія 3 червінців СРСР 1937 р.; 5 рублів «Слава нації! Смерть ворогам!» (стилізація під 5 рублів СРСР 1938 р.) – портрет Романа Шухевича, на звороті – копія 5 рублів СРСР 1938 р.; 25 рублів «Воля – або смерть» (стилізація під 25 рублів Російської імперії 1909 р.) – портрет Нестора Махна та фрагмент його ж вірша, на звороті – стилізація під 25 рублів Російської імперії 1909 р. та анархістська символіка; 100 рублів «Україна – понад усе!» (стилізація під 100 рублів СРСР 1961 р.) – портрет Симона Петлюри, на звороті – стилізація під 100 рублів СРСР 1961 р. та Києво-Печерська лавра; 100 гривень «Тарас Шевченко 200 років від дня народження» (стилізація під 100 гривень України 2005 р.). В усіх банкнот серії є спільний водяний знак – паркет та шестизначний номер без серії. Тираж становить 1152 шт.

У 2016 році – «Українська Антарктида», випущена до 20-річчя антарктичної станції «Академік Вернадський», має водяний знак – півмісяць, номіналом 1, 3, 5, 10, 25, 50, 100 купонів (стилізація під карбованці України 1991 р.), виконанні в монохромній гамі, без серії та номера, із зображенням пінгвіна з розправленими крилами, на звороті – антарктична станція та роза вітрів з надписом «20 років».

У 2017 і 2018 роках до 100-річчя подій Української революції 1917–1921 рр. випущено дві банкноти: «Українська народна республіка 1917 р.» та «100 гривень Українська народна республіка 1918 р.». Обидва випуски мають тираж у 100 000 екземплярів, водяний знак – тризуб.

У 2020 році виходить банкнота без номіналу: Леонід Каденюк – «Перший космонавт Незалежної України», зображено портрет Л. Каденюка, а на звороті – шатл «Колумбія», водяний знак – земна куля з меридіанами та паралелями. Тираж банкноти в буклеті – 40 000 штук.



Іл. 5. 500 гривень
«Світ Григорія Сковороди». *2022.* [2]

29 грудня 2022 році введено в обіг банкноту «Світ Сковороди» у 500 гривень до 300-річчя від дня народження Григорія Сковороди. Це банкнота зразка 2015 року із силуетною постаттю Г. Сковороди та надписом праворуч «300 СВІТ СКОВОРОДИ» (іл. 5).

Висновки. Під час дослідження нами простежено розвиток національної валюти на тлі становлення української державності. Українська національна валюта пройшла тривалий і нелегкий шлях, перш ніж стати офіційною одиницею грошового розрахунку. Її дизайн неодноразово зазнавав змін. Змінювалася колірна гама, стилістика портретних зображень, орнамент на тлі, підпис голови НБУ, серія та номер за кількістю цифр. За роки використання та вдосконалення було додано: водяні знаки, гільйоширну сітку, голографічні позначки, номінал. Гривню почали випускати також у вигляді колекційних екземплярів у спеціальному захисному оформленні.

Список використаних джерел

1. Терпило В. Як готувалася і проводилася грошова реформа в Україні. *Вісник Національного банку України*. 2006. Спецвипуск : серп. 2006. С. 14–21.
2. 500 гривень. Світ Григорія Сковороди. 2022. *Національний банк України* : сайт. URL: https://bank.gov.ua/ua/news/all/do-300-richchya-vid-dnya-narodjennya-grigoriya-skovorodi-v-obigu-zyavitsya-nova-pamyatna-banknota (дата звернення: 17.02.2023).
3. Загреба М. Українські паперові гроші центральних випусків. Київ : Логос, 1997. 98 с. : іл. (Бібліотека журналу «Нумізматика і фалеристика»).
4. Загреба М., Яценко С. Паперові гроші кінця XIX – початку XXI ст. в обігу України : каталог. Київ : Логос, 2019. 520 с. : іл.
5. Загреба М., Яценко С. Паперові гроші України з 1990 р. : каталог. Київ : ФОП Загреба М. М., 2021. 160 с. : іл.
6. Георгій Нарбут. 100 гривень. 1918. *Національний банк України* : сайт. URL: https://bank.gov.ua/ua/uah/uah-history (дата звернення: 15.02.2023).
7. Перевозчиков В. І., Тимчик О. А. Історія економіки українських земель (кінець XIX – початку XXI ст.). : навчальний посібник. Київ : КНТ, 2011. 472 с. : іл.
8. Харітонов Д. Українські паперові гроші, 1917–2017. Київ, 2017. 136 с. : іл.
9. Ніл Хасевич. 300 бофонів. 1945. З серії бофонів «Волинська» 1945-1946. *Національний банк України* : сайт. URL: https://bank.gov.ua/ua/uah/uah-history (дата звернення: 15.02.2023).

References

1. Terpylo, V. (2006, Serp). Yak hotuvalasia i provodylasia hroshova reforma v Ukraini [How monetary reform was prepared and carried out in Ukraine]. *Visnyk Natsionalnoho banku Ukrainy* [Visnyk of the National Bank of Ukraine], (Spetsvypusk), 14–21 [in Ukrainian].
2. 500 hryven. Svit Hryhoriia Scovorody [500 hryvnias. «The World of Grigory Skovoroda»] (2022). *Natsionalnyi bank Ukrainy : sait* [National Bank of Ukraine]. URL: https://bank.gov.ua/ua/news/all/do-300-richchya-vid-dnya-narodjennya-grigoriya-skovorodi-v-obigu-zyavitsya-nova-pamyatna-banknota [in Ukrainian].
3. Zahreba, M. (1997). *Ukrainski paperovi hroshi tsentralnykh vypuskiv* [Ukrainian paper money of central edition]. Kyiv : Lohos [in Ukrainian].
4. Zahreba, M. & Yatsenko, S. (2019). *Paperovi hroshi kintsia XIX– pochatku XXI st. v obihu Ukrainy* [Paper money of the late 19th and early 21st centuries in circulation in Ukraine]. Kyiv : Lohos [in Ukrainian].
5. Zahreba, M. & Yatsenko, S. (2021). *Paperovi hroshi Ukrainy z 1990 r.* [Paper money of Ukraine since 1990]. Kyiv : FOP Zahreba M. M. [in Ukrainian].
6. Narbut H. (1918). 100 hryven [100 hryvnias]. *Natsionalnyi bank Ukrainy : sait* [National Bank of Ukraine]. URL: https://bank.gov.ua/ua/uah/uah-history [in Ukrainian].
7. Perevozchykov, V. I. & Tymchyk, O. A. (2011). *Istoriia ekonomiky ukrainskykh zemel (kinets XIX–pochatku XXI st.)* [History of the economy of Ukrainian lands (end of the 19th–beginning of the 21st centuries)]. Kyiv : KNT [in Ukrainian].
8. Kharitonov, D. (2017). *Ukrainski paperovi hroshi, 1917–2017* [Ukrainian paper money, 1917–2017]. Kyiv [in Ukrainian].
9. Khasevych, N. (1945). 300 bofoniv. Z serii bofoniv Volynska 1945– 1946 [300 bofons. From the Bofon Volunska series 1945–1946]. *Natsionalnyi bank Ukrainy* : sait [National Bank of Ukraine]. URL: https://bank.gov.ua/ua/uah/uah-history [in Ukrainian].

Подано до редакції 01.03.2023



УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА | ВИПУСК 34

№ 34 (2023) С. 152–159
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 004.5+7.012
ORCID ID: 0000-0003-3482-6858
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-20

Світлана Прищенко
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри дизайну
Державний університет інфраструктури та технологій
akademiki@ukr.net

ВЕБРЕСУРС ІЗ КОЛОРИСТИКИ ДЛЯ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Анотація. Мета статті *– обґрунтувати концепцію викладання фундаментальної дисципліни «Кольорознавство», яка передбачає інтегративний підхід до розв'язання фахових проблем та використання вебресурсів у процесі навчання художників і дизайнерів.* ***Методами дослідження*** *є метод інноваційного пошуку, системно-структурний, компетентнісний, праксеологічний методи, метод критичного контент-аналізу, які уможливили розробку і запровадження авторського тематичного сайту.* ***Результати.*** *Розглянуто необхідність формування стратегії навчання і викладання – теорії та практики кольору – через візуальні джерела. Сайт демонструє інноваційність та міждисциплінарність, поєднуючи психологію кольору, історію мистецтва, дизайну та реклами, естетику, колориметрію, комп'ютерну графіку, слугує надійним навчально-методичним джерелом для студентів денної та заочної форм навчання. Глосарій енциклопедичного характеру забезпечує володіння професійною термінологією.* ***Висновки.*** *Завершенням педагогічного експерименту став реальний продукт у вигляді авторського тематичного сайту з колористики (2006–2022 рр.), а з 2023 р. – повноцінної онлайн-платформи, яка ще перебуває на стадії наповнення і слугуватиме корисною навчально-методичною базою. Про це свідчать позитивні відгуки студентів і викладачів мистецьких закладів вищої освіти України. Авторкою акцентовано, що стратегічно має сенс усі навчальні процеси зробити гібридними (змішаними): фактично мистецька освіта може мати заочну форму навчання з консультаціями та контрольними заходами під час сесій, оскільки повністю перевести цей фах на дистанційну форму не тільки неможливо, але й недоцільно.*
Ключові слова: *дидактика кольору, колористична культура, вебресурс, онлайн-платформа, мистецька освіта, змішане навчання.*

Svitlana Pryshchenko
Doctor of Sciences (Art Studies), Professor,
Professor at the Department of Design
State University of Infrastructure and Technologies
akademiki@ukr.net

WEB RESOURCE ON COLOURISTICS FOR MODERN ART EDUCATION

Abstract. The purpose of this article *is to substantiate the concept of teaching the fundamental discipline «Colour Science», which consists of an integrative approach to solving professional problems and the use of web resources in the educational process of artists and designers.* ***Methods.*** *The research methods chosen were the method of innovative search, system-structural, competence-based, praxeological methods, and method of critical content analysis, which enabled the development and implementation of the author's thematic site.* ***Results.*** *We considered the need for the formation of a learning and teaching strategy – the theory and practice of colour – through visual sources. The site demonstrates innovation and interdisciplinary, combining psychology of colour, history of art, design and advertising, aesthetics, colourimetry, and computer*

graphics, and serves as a reliable educational and methodical source for full-time and part-time students. An encyclopedic glossary ensures mastery of professional terminology. ***Conclusions.*** *The end of the pedagogical experiment was a real product in the form of author's thematic web site on colouristics (2006–2022), and from 2023 – a full-fledged online platform, which is still in the stage of filling and will serve as a useful educational and methodological base. This is evidenced by the positive reviews of students and teachers of art higher education institutions in Ukraine. The author emphasizes that it makes strategic sense to make all educational processes hybrid (blended): in fact, art education can have a correspondence form of education with consultations and control measures during the sessions, as it is impossible and impractical to completely move this profession into distance learning.*
Key words: *colour didactics, colouristic culture, web resource, online platform, art education, blended learning.*

Актуальність теми дослідження. У ХХ ст. візуальні комунікації завжди були важливим засобом культурного, соціального або політичного впливу. Візуальна інформація у ХХІ ст. набула ще більшого охоплення, функціонує в суспільних, професійних та бізнесових умовах, оскільки компанії за допомогою кольору «будують» свій імідж. Цифрові медіа створили складну систему навігації, використовуючи знаки та символи. Ми часто не розуміємо, скільки інформації передається кольором. Частково це пов'язано з тим, що емоційне сприйняття кольору передує логічному сприйняттю. Кольори впливають на емоції, викликаючи швидку спонтанну реакцію, найчастіше на підсвідому рівні, привертають увагу, організовують, полегшують запам'ятовування, інформують, створюють настрій, формують образ та мають символічне значення.

Феномен кольору можна визначити як динамічний процес, що поєднує світло, матерію, суб'єкт, середовище та контекст кольору, унікальний у кожному випадку. Кожної хвилини колір позначається на нашому сприйнятті. Це миттєвий резонанс, який відбувається ще до того, як ми його усвідомлюємо, – так само під час театральної вистави чи концерту голос торкається нас ще до того, як ми розуміємо слова. Колір здавна був символом, прикрасою і засобом інформації, він залишається актуальним для всіх, хто використовує його у своїй професійній діяльності. Вирішення питань кольору базується на глибоких знаннях та осмисленні досвіду людства у цій галузі, а також на вивченні сукупності відповідних наук. Колір завжди розкривається крізь призму історичних, культурних і регіональних особливостей з урахуванням того, що певні періоди мали власне колірне мислення, яке є індикатором духовного рівня суспільства, рівнем пізнання природи та засобом естетичного спілкування [1].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Головною проблемою сучасної мистецької освіти є відсутність українських електронних фахових видань з колористики для художників і дизайнерів. Збільшується потік науково-технічної інформації, статей та кількість книг, що узагальнюють і систематизують здобуті знання про колір, але, на жаль, лише закордонних авторів, теоретичні і практичні підходи яких, викладені іноземними мовами, не завжди доступні українським викладачам і тим більше українським студентам.

Не можна оминути проблеми фахової термінології: наприклад, один із викладачів київського мистецького вишу вжив такий вираз, характеризуючи творчість Василя Єрмілова: *«...злегка барочний конструктивізм з по-баухаузівські вишуканим і по-українські насиченим кольором»*. З причин коректності не наводимо джерело, але за всієї поваги до людини та її педагогічної праці складно толерантно оцінювати такі сентенції. На жаль, можна навести й інші подібні приклади колористичного «словотворення».

Мета статті – обґрунтувати концепцію викладання фундаментальної дисципліни «Кольорознавство», яка полягає в інтегративному підході до вирішення фахових проблем та використанні вебресурсів у навчальному процесі.

Методологія. Від обраних методів залежить повнота і комплексність дослідження. Вивчення проблеми може відбуватися на культурологічному, методологічному, методичному або суто практичному рівні. Наше дослідження має всі названі рівні. *Метод інноваційного пошуку* передбачав розробку ефективного методичного забезпечення і запровадження тематичного сайту «на випередження», коли в Україні ще були відсутні електронні засоби навчання для мистецьких спеціальностей; *системно-структурний* – дав змогу провести дослідження кольору як міждисциплінарної галузі на рівні аналізу окремих чинників та на рівні їхнього синтезу у розкритті й осмисленні функціональних та культурно-естетичних аспектів кольору. *Компетентнісний метод* застосовано для визначення колірної грамотності (Colour Literacy – в англомовній літературі) у рамках цифрової університетської дидактики, *праксеологічний метод* є найвагомішим для

практичного втілення теоретичних положень. *Метод критичного контент-аналізу* використано для опрацювання джерел з теорії, практики та методики кольору, а також підсумовування результатів власної роботи.

Виклад основного матеріалу. Насамперед зазначимо, що термін «кольорознавство», на нашу думку, не є прийнятним для вищої школи, він вказує суто на вивчення основ кольорознавства на рівні художніх шкіл і коледжів фахової передвищої освіти. Академії та університети за кордоном вживають для назви цієї дисципліни: «теорія кольору» (Colour Theory), «колористика» (Colouristics), «колірне проєктування» (Colour Design), «колір у візуальних мистецтвах» (Colour in Visual Arts).

Стратегічна диференціація авторського курсу з колористики для мистецьких закладів вищої освіти України передбачає розподіл навчального матеріалу на три семестри: перший – основи кольорознавства, другий – колористика за фахом (відповідно до сучасних спеціалізацій або освітньо-професійних програм), третій – національна колористика, семантика кольору в культурах світу [2]. Під час написання програми та формування переліку практичних завдань авторка частково спиралась на методичні рекомендації Дж. Алберса [6], Е. Бендіна [7], А. Бютера [9], Й. Іттена [13], А. Маротті [14], А. Полі [16], Ф. Юр'єва [5]. Курс знайомить студентів із ключовими питаннями сучасної візуальної культури, інформуючи їх про ширший контекст кольору, що встановлює конкретні завдання образотворення або проєктування, допомагаючи зрозуміти, як естетична категорія «почуття кольору» залежить від семантичної взаємодії відтінків. До програмних завдань нами додано блок комп'ютерного кольороутворення (відтворення різних типів колірних сполучень засобами комп'ютерної графіки – контрасту, нюансу, теплої або холодної гами). Колір не є самостійним явищем, відповідно, розглядається нами не лише в рамках пропедевтичних завдань, але й на прикладах мистецьких творів та об'єктів дизайну, реклами, фотографії у взаємодії з наукою, промисловістю й сучасними технологіями. Це формує колористичне мислення і колористичну культуру.

Освітній інтернет-проєкт «Академія кольору» [1] було задумано як тематичний сайт відкритого доступу, що покликаний сприяти більш глибокому вивченню кольору, допомагати студентам краще розуміти його роль і принципи ефективного використання. Тож на сайті розкрито функціональні, соціокультурні та асоціативно-емоційні аспекти колористичного формоутворення. Теоретичною базою слугували зарубіжні енциклопедії з мистецтва, словники, наукові публікації з теорії та історії культури, теорії комунікацій, крос-культурних і філософських проблем естетосфери кольору, прикладних аспектів колористики, впливу етнокультурних традицій на розвиток художньо-проєктної діяльності різних країн.

У нинішньому дискурсі відкритої освіти «відкритість» значною мірою асоціюється з відкритим доступом до освітніх ресурсів та відкритими публікаціями завдяки можливостям, які дає інтернет-мережа та цифрові технології. Вебресурс у міжнародному вимірі сьогодні і як дизайн-продукт, і як освітня послуга має великий попит. На початку XXI ст. відбулися кардинальні соціальні зміни, оскільки розвиток функціоналу, матеріалів і технологій призвів до появи ідеї гуманістичного дизайну «товари (послуги) для всіх і кожного». У зв'язку із запровадженням карантину навесні 2020 р. в багатьох країнах кількість дистанційних форм роботи для всіх мистецьких спеціальностей зросла і далі буде тільки збільшуватися. Освітні технології отримали довгоочікуваний поштовх, тому онлайн-освіта може стати ключовою формою навчання протягом усього життя. Справжні інновації трансформують освіту, культуру, економіку. В інформаційному суспільстві вже стало зрозумілим, що освіта – це не інформація, а системно-логічне мислення.

Новою моделлю освіти стає змішана форма навчання. Про повний перехід до дистанційних навчальних курсів в Україні ще кілька років тому говорити було зарано: для цього потрібна величезна потужна робота зі створення навчально-методичної бази фахових дисциплін, здатність викладачів до проведення відеолекцій і відеоконференцій, вільного володіння комп'ютерними технологіями, а в студентів – висока мотивація та самоорганізація. Однак виклики часу вже вимагають інтенсивних змін у навчально-методичній підготовці: по суті, викладачі повинні стати авторами та координаторами власних онлайн-платформ [11]. Про вагомий вплив цифрових трансформацій говорить викладачка Єльського університету С. Граєк (Grajek S.): нові ролі викладачів зміняться в бік консультування та акцентування уваги на успіхах студентів, необхідно буде постійно оновлювати чи адаптувати методи викладання, використовувати цифрові навички. Відбудеться й реформування багатьох навчальних дисциплін [12].

Упродовж педагогічного експерименту нами застосовано:

– метод апробації нововведення в освітню практику (2006–2016 рр.);

– метод наукового і дидактичного осмислення нововведення (2017–2020 рр.);

– метод прогнозування перспектив розвитку як цієї дисципліни, так і тематичного сайту (2021–2023 рр.).

Мета нашого аналізу – підбити підсумки вимушеного дистанційного навчання 2020–2023 рр. (COVID-карантин, російсько-українська війна), виявити проблеми, визначити перспективи найближчих років, зокрема, у вивченні міждисциплінарних зв'язків, а також зв'язків між дослідженнями, практикою та викладанням. Проте сучасні зарубіжні дослідники акцентують увагу на складності й неоднозначності дистанційного навчання, про що йдеться нижче.

1. Попередні успіхи в дистанційній освіті полягають у величезному діапазоні платформ та різноманітних інструментів, доступних онлайн як для теоретичної, так і практичної роботи; фахівці прогнозують: заклади вищої освіти вже не повернуться до суто аудиторного навчання, оскільки існує спільна думка серед студентів і викладачів, що університетське фізичне середовище певним чином здійснює тиск на опанування творчими дисциплінами. Проте зміни не будуть дуже швидкими. Серед недоліків, на думку викладачки Південно-австралійського університету Л. Маршалсі, варто зазначити неефективність проведення тривалих онлайн-семінарів або тренінгів (4 год. та більше). Якщо викладачі мають слабкий зв'язок зі студентами, останні можуть не впоратися з обсягом і якістю виконання завдань, втрачають мотивацію, особливо на перших курсах, не бачать досягнень інших [15].

2. Викладачі повинні оперативно пройти підготовчі курси для розробки електронних матеріалів; студентам потрібно ввести окремий спецкурс із цифрової грамотності; в університетах за необхідності створювати внутрішні платформи з ресурсами, які поєднують академічний і розважальний контенти; передбачити можливість дистанційного оцінювання не лише у випадках карантинів, але постійно – для осіб з обмеженими можливостями, іноземців, людей різного віку, які продовжують освіту тощо [18].

3. Онлайн-платформа Відкритого університету Британії, заснованого ще 1969 (!) р., поєднує наукові дослідження, відеозаписи різноманітних подій (конференцій, семінарів, зустрічей, тематичних екскурсій), оглядові статті про розвиток технологій і матеріалів, тенденції розвитку дизайну, мистецтва, інженерії, педагогіки [10].

4. Більшість освітніх програм спонукають до переосмислення їхнього змістового наповнення для XXI ст. Все частіше проєкти зосереджуються не на комунікативних або виробничих аспектах, а на концептуальних пошуках для майбутнього. Це також важливо, проте молодь сьогодні потребує дещо іншої освіти (більш технологічної, більш персоналізованої, більш інтегративної) задля вирішення складних проблем сучасного світу: соціальних, технічних, екологічних, ресурсних, економічних, багатонаціональних, інклюзивних [17].

На нашу думку, актуальною вимогою оптимізації мистецької освіти залишаються цифровізація та інтегративний підхід до змістового наповнення навчальних дисциплін. Розглянемо це на прикладі навчальної програми з колористики. В умовах тотальної цифровізації освітня парадигма повинна бути іншою, оскільки для сучасних студентів нормою є віртуальність, візуальність, швидкість сприйняття інформації, кліповість та здатність швидко спрямовувати увагу в інший бік. Перспективність запропонованого типу навчання безсумнівна – це забезпечення студентів електронними ресурсами, використання ними набутих знань і навичок для роботи із засобами сучасних комп'ютерних технологій, велика допомога під час самостійної роботи. Розробляється принципово нове методичне середовище в процесі навчання художників і дизайнерів усіх спеціалізацій, нова форма професійного розвитку. Тепер має сенс окремі навчальні процеси зробити гібридними (змішаними): частину онлайн, частину з особистою присутністю – фактично мистецька освіта матиме заочну форму навчання з консультаціями та контрольними заходами під час сесій, оскільки повністю перевести цей фах на дистанційну форму і неможливо, і недоцільно. Вже очевидно, що змішане навчання як поєднання аудиторного та дистанційного стає реальністю вищої освіти. Чимало європейських інституцій мистецького спрямування працюють дистанційно, зокрема, на платформі Moodle, де розміщено текстову навчальну інформацію і практичні завдання, тести та відповіді студентів, але водночас мають очні сесії. Ключовим умінням визначено самоорганізацію. Активно використовуються програми перевірки на плагіат. Саме тому серед багатьох онлайн-платформ нами спочатку було обрано Moodle, яка зарекомендувала себе доволі позитивно упродовж тривалого часу в багатьох країнах світу і для мистецьких спеціальностей, зокрема в Берлінському [8] та Цюріхському університетах мистецтв [19].

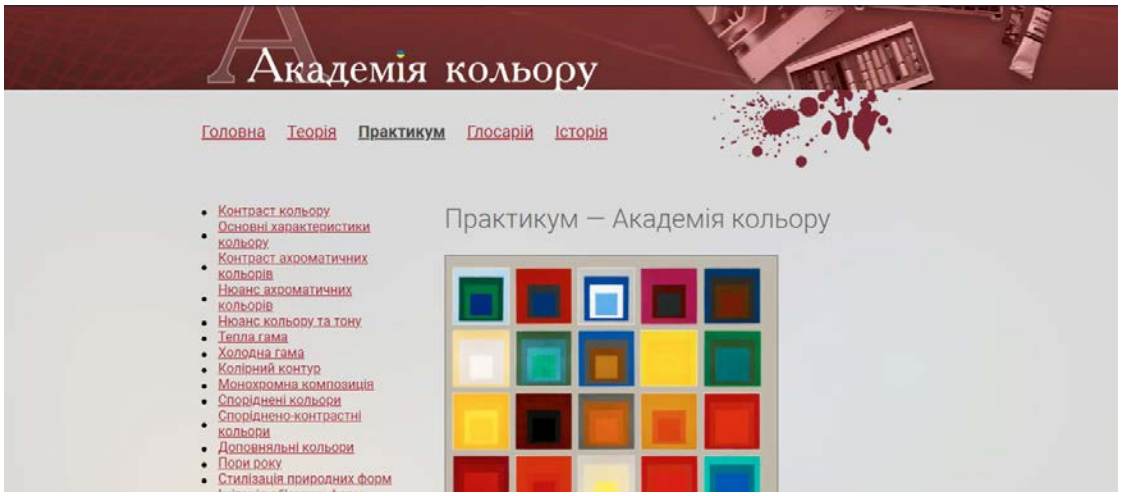
Проте станом натепер не всі ЗВО в Україні мають ліцензії на дистанційну освіту, а це значно ускладнює роботу викладача: необхідно самостійно зареєструватися, отримати доступ лише до англомовної версії Moodle, самостійно реєструвати студентів тощо. Набагато простіше виявилося трансформувати наявний сайт в онлайн-платформу з вільним доступом до текстової та ілюстративної баз. В умовах COVID-карантину та російської агресії ще раз було підтверджено важливість такого типу вебресурсу: на сайті студенти мають змогу ознайомитися з творами українського та зарубіжного мистецтва, з прикладами використання кольору у різновидах дизайну та в рекламі, семантикою кольору та національною колористикою у контексті візуальної культури й візуальних комунікацій. Обсяг навчально-методичного забезпечення на паперових носіях виявився нині вкрай недостатнім, оскільки фахові дисципліни для дизайнерів потребують величезного обсягу якісних матеріалів у кольорі, які важко придбати через вартість повнокольорового друку.

На початку 2023 р. на базі зазначеного сайту [1] було проведено реконструкцію і редизайн для створення повноцінної онлайн-платформи з відомостями про художників, дизайнерів, рекламістів, про музеї і структури, що займаються вивченням кольору, про виставки, цікаві події та новітні дослідження кольору з відповідними лінками на зарубіжні вебресурси.

Композиційно сторінки побудовані за принципом золотого перетину, тобто пропорційне співвідношення змістового наповнення двох колонок дорівнює 1:2. Класичне Г-подібне меню по горизонталі має основні розділи сайту, по вертикалі – окремі теми та посилання на приклади завдань.

Концептуально новий сайт «Академія кольору» складається з:

– теоретичного розділу, де розміщено стислий курс лекцій;



Іл. 1. Сторінка сайту «Академія кольору» [1]. Практикум. *2023.* [Світлина авторки]



Іл. 2. Сторінка сайту «Академія кольору» [1]. Глосарій. *2023.* [Світлина авторки]



Іл. 3. Сторінка сайту «Академія кольору» [1]. Історія реклами. *2023.* [Світлина авторки]

– практикуму з прикладами виконання колористичних вправ (іл. 1) [1];

– ілюстрованого глосарію (термінів, стилів, персоналій) (іл. 2) [1];

– ілюстративно-текстового розділу про історію мистецтва, історію дизайну, історію реклами та історію фотографії тощо (іл. 3) [1].

Сайт не містить жодної реклами, існує за рахунок самофінансування, і за результатами проведених моніторингових досліджень натепер виявлено, що це єдиний освітній тематичний сайт з колористики в Україні. Він набуває дедалі більшої вагомості відповідно до «Положення про дистанційне навчання», затвердженого наказом МОН України № 466 2013 р. (п. 1.6. – розробка і впровадження вебресурсів навчальних дисциплін/програм).

Запропонована методика викладання теорії і практики кольору, апробована авторкою протягом 17 років у мистецьких вишах України, забезпечує високу ефективність навчання студентів на бакалавраті. Протягом існування сайту нами було виявлено безліч прикладів плагіату різними сайтами з написання рефератів та курсових робіт, студентами, викладачами, навіть тими, хто має ступінь кандидата педагогічних наук. У таких ситуаціях нам допомагало зареєстроване авторське право на сайт (2006 р.).

Представлений на сайті глосарій є вагомим лексикографічним ресурсом для сучасної дизайн-освіти, авторською редакцією фахових визначень не лише з колористики, але й з основних понять різновидів мистецтва, дизайну і реклами, містить відповідні англомовні визначення та ілюстративний матеріал [4]. Термінологічний склад суттєво розширено тлумаченнями синергетичних можливостей кольору та семіотичних особливостей візуальної мови дизайну і рекламних комунікацій, основними рисами мистецьких стилів, а також низкою понять із суміжних галузей: естетики, психології, маркетингу, рекламної індустрії, поліграфічних і комп'ютерних технологій. Окрім українського досвіду, предметом аналізу стала й практика формування словників енциклопедичного характеру за кордоном, що дало змогу доповнити глосарій інформацією про світові досягнення в галузі науки, техніки, мистецтва, розкриваючи сутність усталених і поширених категорій та понять.

У системі вищої освіти онлайн-навчання не повинно бути нудним і примітивним, кожен студент мусить мати доступ до контенту дисципліни/курсу заздалегідь, щоб отримати про нього загальне уявлення. Для контролю знань і навичок студентів доцільно використовувати Google Class, цифровий пакет якого має містити різноманітні матеріали: завдання, приклади виконання, посилання на вебресурси, списки рекомендованих джерел, тести тощо. З огляду на загальну концепцію освітньої колористики, ми пропонуємо на першому етапі формувати компетенції ознайомлювального характеру, а надалі – в міру накопичення теоретичних знань, професійної лексики і практичних навичок – переходити до фахових кольоро-графічних компетенцій. Після засвоєння матеріалу курсу та виконання практичних завдань необхідні безпосередні (очні) зустрічі, подібно до заочних сесій, а в разі неможливості – відеоконсультації і відеоіспити.

Наукова новизна статті полягає в обґрунтуванні необхідності існування тематичного сайту з колористики, який пройшов апробацію

в українських закладах вищої освіти мистецького спрямування. Реалізація такого інформаційного ресурсу з подальшою інтеграцією з фаховими дисциплінами має вагоме практичне значення. Як складову частину сайту завантажено ілюстрований глосарій енциклопедичного характеру.

Висновки. Проведено певну реконструкцію та редизайн сайту «Академія кольору» з метою створення повноцінної онлайн-платформи з питань колористики у мистецтві та різновидах дизайну. У результаті самоаналізу застосування текстових й ілюстративних матеріалів для освітніх потреб з'ясовано, що глобальні зміни комунікативного простору та освітньої парадигми виявляють колосальні резерви для роботи в мережі Інтернет, головними з яких є:

– відкриття вільного доступу до наочності в кольорі, опанування якою за допомогою традиційного навчання було важким і не завжди можливим;

– необхідність створення електронних навчальних баз даних для студентів, а дизайн-освіта може бути за змішаною формою навчання – поєднанням аудиторного та дистанційного. Онлайн-комунікація стала звичайною практикою. У цьому контексті цифрова університетська дидактика може мати різні форми: доступ до тематичного сайту, індивідуальні консультації електронною поштою, Skype і Viber, також групові відеоконференції Google Meet тощо;

– освітні тематичні вебресурси не зможуть швидко замінити стандартне аудиторне навчання, проте вони значно розширюють доступ до текстової й особливо ілюстративної інформації студентам усіх форм навчання (денної, заочної, дистанційної) та зацікавленим проблемами певної галузі, слугують потужним наочним і навчально-методичним забезпеченням;

– жодна система оцінювання не ідеальна, проте сьогодення вимагає посилення внутрішньої мотивації до професії, зменшення стресу від оцінок, отримання практичних результатів, надання студентам можливості керувати власним процесом навчання.

Інноваційна авторська методика викладання теорії і практики кольору підтвердила необхідність інтегративного підходу до вивчення фахових проблем та активного використання інтернет-простору. Результатом педагогічного експерименту став реальний інноваційний продукт у вигляді тематичного сайту з колористики (2006–2022 рр.), а з 2023 р. – повноцінної онлайн-платформи, яка ще перебуває на стадії наповнення і слугує корисною навчально-методичною базою. Це засвідчують позитивні відгуки студентів, а також викладачів мистецьких закладів вищої освіти Києва, Івано-Франківська, Дніпра, Львова, Одеси, Полтави, Хмельницького. Майбутнє художників і дизайнерів у міждисциплінарних підходах, впливі на світ за допомогою своїх ідей, зокрема колористичних, а факторами успіху стають креативність та цифрові технології. Актуальними є стратегії навчання і викладання – історія мистецтва, дизайну, реклами та фотографії – через візуальні джерела у вебресурсах.

Перспективність запропонованого типу навчання безсумнівна – це забезпечення студентів електронними інформаційними носіями, використання набутих знань і навичок для роботи з кольором у сучасних графічних пакетах, велика навчально-методична допомога для самостійної роботи. В Україні розробляється принципово нове віртуальне середовище для забезпечення процесу навчання мистецьких спеціальностей, нова форма розвитку творчості і системно-логічного мислення студентів засобами комп'ютерних технологій. Упродовж літа оновлено сайт «Академія кольору» і його мобільну версію – вони пройшли технічне тестування і готові до нового навчального року.

Список використаних джерел

1. Прищенко С., Прищенко М. Авторський інтернет-проєкт «Академія кольору». URL: www.koloristika.in.ua (дата звернення: 06.08.2023).
2. Прищенко С. Кольорознавство. Академічний курс : навчальна програма. Київ : НАКККіМ, 2011. 88 с.
3. Прищенко С. Кольорознавство : навчальний посібник. Київ : Кондор, 2018. 436 с.
4. Прищенко С. Дизайн і реклама : ілюстр. глосарій. Київ : Кондор, 2020. 208 с.
5. Юрьев Ф. Цветовая образность информации. Київ : Новий друк, 2007. 327 с.
6. Albers J. Interaction of Colour. New Haven : Yale University Press, 2006. 145 p.
7. Bendin E. Module zur Farbenlehre. Online. Beitrdge zur Farbenlehre. Dresden. URL: http://www.bendin-color.de/online-education/online-aktuell (дата звернення: 11.07.2023).
8. Berlin University of Arts. URL: www.moodle.udk-berlin.de (дата звернення: 11.07.2023).
9. Buether A. "Colour as a design tool" in the Function of Colour: An Introduction to Colour Theory and a Definition of Terms. *ColourTurn: An Interdisciplinary and International Journal.* 2018. P. 17–43. DOI:10.25538/tct.v0i1.671.
10. Distance and online design education – a (not so) quick introduction. URL: www.open.ac.uk/blogs/design/distance-and-online-design-education-a-not-so-quick-introduction (дата звернення: 17.10.2021).

11. Future of Design Education. URL: https://www.futureofdesigneducation.org (дата звернення: 02.12.2021).
12. Grajek S., Reinitz B. Getting Ready for Digital Transformation: Change Your Culture, Workforce, and Technology. *Digital Transformation*. 2019. 8 July. URL: https://er.educause.edu/articles/2019/7/getting-ready-for-digital-transformation-change-your-culture-workforce-and-technology (дата звернення: 02.12.2021).
13. Itten J. Kunst der Farbe. Rawensburg, 1981. 236 s.
14. Marotta A. Scientific basics in Art from the Theories of Colour: Authors, methods, rules, applications. *Color Culture and Science*. 2022. Vol. 14 (01). P. 101–111. DOI:10.23738/CCSJ.140113.
15. Marshalsey L. The preliminary successes and drawbacks of a turn to distance design studio learning. URL: https://distancedesigneducation.com/2020/04/24/the-preliminary-successes-and-drawbacks-of-a-turn-to-distance-design-studio-learning (дата звернення: 17.10.2021).
16. Poli A. A didactics of colour based on an innovative educational approach at the «Hochschule fьr Gestaltung» in Ulm. *Cultura e Scienza del Colore – Color Culture and Science*. 2021. Vol. 13 (02). URL: https://jcolore.gruppodelcolore.it/ojs/index.php/CCSJ/issue/view/ccsj1302 (дата звернення: 13.07.2023).
17. Rossi M. Teaching colour and colour science: the experience of an international master course / Rossi M., Plutino A., Siniscalco A., Rizzi A. *Electronic Imaging*. 2020. Vol. 32. P. 165-4. DOI:10.2352/ISSN.2470-1173.2020.15.COLOR-165.
18. University World News. URL: https://www.universityworldnews.com (дата звернення: 05.05.2020).
19. Zurich University of Arts. URL: https://www.zhdk.ch/learning/e-learning (дата звернення: 11.07.2023).

References

1. Pryshchenko, S. & Pryshchenko, M. (2023). Avtorskyi internet-proiekt «Akademiia koloru» [Author's Internet project «Academy of Colour»]. URL: www.koloristika.in.ua (date of access: 06.08.2023) [in Ukrainian].
2. Pryshchenko, S. (2011). Koloroznavstvo. Akademichnyi kurs : navch. prohrama [Colour science. Academic course : educational program]. Kyiv : NAKKKiM [in Ukrainian].
3. Pryshchenko, S. (2018). Koloroznavstvo : navch. posib. [Colour science : teaching manual]. Kyiv : Kondor [in Ukrainian].
4. Pryshchenko, S. (2020). Dyzayn i reklama: ilyustr. hlosariy [Design and Advertising : illustr. glossary]. Kyiv : Kondor [in Ukrainian].
5. Yurev, F. (2007). Tsvetovaya obraznost informatsii [Colour imagery of the information]. Kyiv : Novyy druk [in Russian].
6. Albers, J. (2006). Interaction of Colour. New Haven : Yale University Press.
7. Bendin, E. Module zur Farbenlehre. Online. Beitrдge zur Farbenlehre Dresden. URL: http://www.bendin-color.de/online-education/online-aktuell (date of access: 11.07.2023) [in Germany].
8. Berlin University of Arts. URL: www.moodle.udk-berlin.de (date of access: 11.07.2023) [in English].
9. Buether, A. (2018). "Colour as a design tool" in the Function of Colour: An Introduction to Colour Theory and a Definition of Terms. *ColourTurn: An Interdisciplinary and International Journal*. 17–43. DOI:I0.25538/tct.v0i1.671.
10. Distance and online design education – a (not so) quick introduction. URL: www.open.ac.uk/blogs/design/distance-and-online-design-education-a-not-so-quick-introduction (date of access: 17.10.2021) [in English].
11. Future of Design Education (2020). URL: https://www.futureofdesigneducation.org (date of access: 02.12.2021) [in English].
12. Grajek, S. & Reinitz, B. (2019, Jul. 8). Getting Ready for Digital Transformation: Change Your Culture, Workforce, and Technology. *Digital Transformation*. URL: https://er.educause.edu/articles/2019/7/getting-ready-for-digital-transformation-change-your-culture-workforce-and-technology (date of access: 02.12.2021) [in English].
13. Itten, J. (1981). Kunst der Farbe. Rawensburg [in Germany].
14. Marotta, A. (2022). Scientific basics in art from the Theories of Colour: Authors, methods, rules, applications. *Color Culture and Science*. 14 (01), 101–111. DOI:10.23738/CCSJ.140113 (date of access: 02.12.2021) [in English].
15. Marshalsey, L. The preliminary successes and drawbacks of a turn to distance design studio learning. URL: https://distancedesigneducation.com/2020/04/24/the-preliminary-successes-and-drawbacks-of-a-turn-to-distance-design-studio-learning (date of access: 17.12.2021) [in English].
16. Poli, A. (2021). A didactics of colour based on an innovative educational approach at the Hochschule fьr Gestaltung in Ulm. *Cultura e Scienza del Colore - Color Culture and Science*. 13 (02). URL: https: //jcolore.gruppodelcolore.it/ojs/index.php/CCSJ/issue/view/ccsj1302 (date of access: 13.07.2023) [in English].
17. Rossi, M., Plutino, A., Siniscalco, A. & Rizzi, A. (2020). Teaching colour and colour science: the experience of an international master course. *Electronic Imaging*. 32, 165-4. DOI:10.2352/ISSN.2470-1173.2020.15.COLOR-165 [in English].
18. University World News. URL: https://www.universityworldnews.com (date of access: 05.05.2020) [in English].
19. Zurich University of Arts. URL: https://www.zhdk.ch/learning/e-learning (date of access: 11.07.2023) [in English].

Подано до редакції 09.08.2023



УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА | ВИПУСК 34

№ 34 (2023) С. 160–167
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 7.036/038 (477) “190/193”
ORCID ID: 0000-0001-8183-7731
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-21

Анна Пузиркова
магістр, завідувач
науково-експозиційного відділу «Музей Михайла Старицького»
Музею видатних діячів української культури
annaprk82@gmail.com

ГРАФІЧНІ ТВОРИ ОЛЕКСАНДРА БОГОМАЗОВА ЯК ПРИКЛАД СИМВОЛІЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ПОЧАТКУ ХХ СТОРІЧЧЯ

Анотація. Мета статті *– дослідження творів Олександра Богомазова передавангардного періоду 1900-х років за матеріалами Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України) як маловідомих зразків українського символізму в найкращих традиціях західноєвропейських зразків стилю.* ***Методи дослідження.*** *У дослідженні використано іконографічний метод та художньо-стилістичний аналіз, що дало змогу виявити і систематизувати характерні риси творів та їхню відповідність художньому стилю.* ***Результати.*** *У фондовій колекції ЦДАМЛМ України зберігається низка графічних робіт О. Богомазова 1900-х років, виконаних під відчутним впливом західноєвропейського символізму, що переважно залишаються поза увагою дослідників. Незважаючи на відносно незначну кількість таких творів, вони виразно репрезентують естетику та декілька провідних мотивів символізму в образотворчому мистецтві, зокрема: 1) мрію, казку, міф; 2) фантазійні пейзажі і композиції з фігурами, де містичний настрій створюють не атрибути, а атмосфера і колірна гама насичених синіх, фіолетових, зелених тонів; 3) тематику й антропоморфний образ смерті.*
Твори виконані у традиції реалізму. Використані матеріали – папір, туш, акварель, гуаш. Найчисельнішою є група робіт фантазійного пейзажу та фантазійних композицій з фігурами. Твори, де зображено антропоморфний образ смерті, є одними з найвиразніших серед цієї тематики в українському мистецтві. ***Висновки.*** *Аналіз графічних творів О. Богомазова з фондів ЦДАМЛМ України дає змогу зробити висновок про період символізму у творчості художника, не лише як про перехідний етап до авангарду 1910–1930-х років, але й як про зрілий і сформований стиль, незважаючи на невелику кількість робіт. Публікація доповнює дослідження передавангардного періоду творчості О. Богомазова та символізму в українському образотворчому мистецтві.*
Ключові слова: *Олександр Богомазов, символізм 1900-х років, авангард 1910–1930-х років.*

Anna Puzyrkova
Master, Head
Scientific exhibition department “Mykhailo Starytskyi Museum”
of the Museum of Prominent Figures of Ukrainian Culture
annaprk82@gmail.com

GRAPHIC WORKS OF OLEKSANDR BOHOMAZOV AS AN EXAMPLE OF SYMBOLISM IN UKRAINIAN VISUAL ARTS AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Abstract. *The* ***aim of this article*** *is to explore the chamber works of Alexander Bohomazov before the avant-garde period of the 1900s, based on materials from the Central State Archive of Literature and Art of Ukraine, which are lesser-known examples of Ukrainian Symbolism and a vivid illustration of traditional*

Western European Symbolism in Ukrainian art. ***Research methods.*** *The study employs iconographic methods and artistic-stylistic analysis, allowing for the identification and systematization of characteristic features of the artworks and their alignment with artistic styles.* ***Results.*** *Central State Archive of Literature and Art's collection houses a series of chamber graphic works by Alexander Bohomazov from the 1900s, created under the distinct influence of Western European Symbolism, mostly overlooked by researchers. Despite their relatively small number, these works prominently represent the aesthetics and several leading motifs of Symbolism in visual arts, in particular: 1) dreams, fairy tales, myths; 2) imaginative landscapes and compositions with figures, where the mystical mood is created not by attributes, but by the atmosphere and a palette of saturated blue, violet, and green tones; 3) the theme and anthropomorphic image of death. The works are executed in a corresponding colour palette of rich blues, purples, and greens, using traditional artistic techniques. The materials used include paper, ink, watercolour, and gouache. The group of works depicting imaginative landscapes and compositions with figures is the most numerous. The group portraying the image of death stands out as some of the most expressive works in this thematic genre in Ukrainian art.* ***Conclusions.*** *The analysis of Alexander Bohomazov's chamber graphic works from the Central State Archive of Literature and Art archives allows us to conclude that the Symbolist period in the artist's career should not be regarded solely as a transitional phase leading to the avant-garde of the 1910s–1930s but as a mature and well-formed style, despite the limited number of works. This publication contributes to the research on the pre-avant-garde period of Alexander Bohomazov's creative output and Symbolism in Ukrainian visual art.*

Key words: *Alexander Bohomazov, Symbolism of the 1900s, avant-garde of 1910s–1930s.*

Постановка проблеми. У колекції ЦДАМЛМ України зберігається серія творів О. Богомазова 1900-х років, яка майже ніколи не була предметом розгляду дослідників, котрі вивчали життя і творчість митця. Частково ці роботи можна побачити у виданні «Олександр Богомазов: творча лабораторія» (до виставкового проєкту НХМУ 2019 року) та одній з останніх публікацій О. Кашуби-Вольвач [1], яка провадить велику роботу з вивчення колекції. Проте і досі камерним творам О. Богомазова передавангардного періоду, виконаним у дусі символізму, приділяється мало уваги.

Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями. Публікація в рамках дисертації «Генеза українського авангарду в європейському модернізмі 1910–1930-х років» продовжує дослідження періоду українського передавангарду.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Велику увагу питанню співвідношення й термінології модерну та символізму в українському образотворчому мистецтві приділила дослідниця Л. Савицька, чиї російськомовні праці неможливо додати до джерел через сучасні умови (війна і воєнний стан в Україні). Творчості О. Богомазова, зокрема аналізові маловідомих його творів з колекції ЦДАМЛМ України, останнім часом велику увагу приділено дослідницею О. Кашубою-Вольвач [1; 2; 3].

Мета статті – дослідити камерні твори О. Богомазова передавангардного періоду творчості 1900-х років як маловідомі зразки українського символізму.

Наукова новизна. Вперше увагу акцентовано на маловідомих творах О. Богомазова передавангардного періоду з колекції ЦДАМЛМ України як на самостійних творах уже сформованого художнього стилю митця і яскравих зразках європейського символізму в українському образотворчому мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Олександр Богомазов – митець-ікона українського авангардного мистецтва. Від своїх перших кубофутуристичних пошуків 1910-х років і до спектралізму славетних «Пілярів» кінця 1920-х. Блискучий теоретик, який, не відвідуючи закордонних осередків модернового мистецтва, особливим чином відчув течію новітнього формотворення і склав у 1914 році трактат «Живопис та елементи». І хоча розвідки О. Богомазова від початку 1910-х і зосередились на пошуку нового розуміння лінії, кольору, форми і середовища, не можна оминути увагою і той період творчості митця 1900-х років, коли він, ще бувши «самим завзятим прихильником Академізму» [4, с. 13], втілював на папері своє бачення естетики символізму.

Творчість О. Богомазова фактично не розглядається дослідниками як один зі зразків українського символізму, хоча відомо, що мистецтво О. Богомазова зазнало впливу цього художнього напряму під враженнями від посмертної виставки творчості В. Борисова-Мусатова в Москві: «В цей час художник пише вірші та «роздуми про мистецтво», пройняті месіанською і магічною природою мистецтва символізму» [5, с. 123].

На сьогодні в Україні зберігається чимало творів О. Богомазова, зокрема в колекції НХМУ, приватних колекціях, а також

у зібранні ЦДАМЛМ України. Така ситуація є дещо незвичною для творців авангарду 1910–1930-х років в Україні і стала результатом не лише великої працьовитості митця, але й за великим рахунком того, що постать О. Богомазова мало привертала увагу російських науковців, котрі не бачили в ньому творця російського авангарду перших щаблів.

Завдяки цьому у фондовій колекції ЦДАМЛМ України вдалося зберегти і низку графічних творів О. Богомазова 1900-х років (виконаних олівцем, чорнилом, аквареллю), створених під відчутним впливом символізму, які й досі залишаються маловідомими, незважаючи на великий сплеск цікавості до творчості митця у контексті авангардного мистецтва. Так, у виданнях, присвячених життю і творчості О. Богомазова близькі до символізму твори митця фактично відсутні [5; 6; 7], або творчість кінця 1900-х років розглядається від періоду фовізму [8]. Приємним виключенням тут став виставковий проєкт НХМУ «Олександр Богомазов: творча лабораторія» (2019) з однойменним каталогом, що дав змогу більше ознайомитись з раннім періодом творчості художника.

Символізм графічних творів О. Богомазова 1900-х років з колекції ЦДАМЛМ України є, з одного боку, наслідуванням і переосмисленням естетики кола «Мира искусства», що стало наслідком природного впливу російського художнього об'єднання на землях Наддніпрянщини, а з іншого боку, символізм О. Богомазова поєднує у собі ознаки насамперед західноєвропейського символізму, відмовляючись від характерних рис національного стилю і зосереджуючи увагу на створенні властивих напряму фантазійних образів та композицій.

Коли ми говоримо про можливість аналізу символізму в українському образотворчому мистецтві, треба пам'ятати, що великий сплеск зацікавлення і дослідження самостійного явища українського авангардного мистецтва 1910–1930-х років, за наявності набагато більшого художнього фактажу, спалахнув і надалі розвивається від періоду відновлення незалежності України у 1990-х роках. Дослідниця Л. Савицька ще 2003 року зауважувала, що досліджень символізму в українському образотворчому мистецтві не досить, що викликає питання, чи був символізм в українському мистецтві взагалі. Подібне твердження можна було зустріти навіть стосовно українського літературного символізму [9, с. 92]. І хоча з цього часу кількість досліджень, що торкаються символізму, значно зросла, питанням, що залишається, є тісне переплетіння символізму і модерну – напрямів близьких за тематикою, що розвивалися паралельно. Найбільше пошуки символізму і модерну кінця XIX – початку XX ст. переплелися у графічних творах. Не виключенням тут стає і українське мистецтво.

Розмежування символізму і модерну в мистецтвознавчих дослідженнях часто не має чіткого окреслення. Слід відштовхуватись від того, що модерн – паралельний символізму переважно декоративний стиль[1], пов'язаний з архітектурою, дизайном і синтезом мистецтв, символізм, хоч і має відбиток у художніх образах модерну, позбавлений утилітарного значення, передаючи світ духовного, тож і відображається передусім у мистецтві, пов'язаному з духовним світом, – літературі, музиці, образотворчому мистецтві. Так, ми можемо точно визначити твори «Христос, що зберігає мовчання» 1897, «Христос Святого Серця» 1910 Оділона Редона; «Звідки ми прийшли? Хто ми? Куди йдемо?» 1897 Поля Гогена як символізм, але складно зарахувати їх до модерну.

Символізм – мистецтво кінця епохи («fin de siicle»), що хронологічно зросло на потужній базі хвилі мистецтва романтизму, з одного боку, та міцної академічної школи – з іншого. «Символізм претендує на новий тип чуттєвості, зорієнтований на релігійно-філософські питання, відтворює стан людини, що кинула виклик Богу, головну роль надає відновленню зв'язків з потойбічним світом, що виразилось у зростанні ролі уявного, фантастичного, у захопленні містикою, езотерикою, язичницькими культами, окультизмом, магією, у заглибленні у недосліджені сфери людської психіки, сон і смерть, світ еросу, змінених станів свідомості» [10, с. 100].

Митці-символісти являли собою різноманітну групи митців, що працювали незалежно і з різними естетичними цілями. Їх об'єднував не єдиний художній стиль творів, а загальна втома від занепаду, який вони відчували у сучасному суспільстві. Тож символісти прагнули відійти від реальності, висловлюючи особисті мрії і фантазії крізь колір, форму і композицію[2].

[1] Myers N. Simbolysm. URL: https://www.metmuseum.org/toah/hd/symb/hd_symb.htm.

[2] Myers N. Simbolysm. URL: https://www.metmuseum.org/toah/hd/symb/hd_symb.htm.

Символізм почав свій розвиток у Франції. Якщо для країн Західної Європи стиль вирішував лише естетичні, художні та філософські завдання, у країнах Східної Європи напрям перетнувся з хвилею національно-визвольних рухів. В українському мистецтві символізм мав як літературне, так і художнє вираження. Водночас можна зауважити, що в українському образотворчому мистецтві символізм позначився значно поміркованіше, поступившись декоративності модерну та синтезу стилів, що стало продовженням історичного впливу бароко, традиційного іконопису та народного мистецтва, які зберегли значний вплив навіть на мистецтво українського авангарду. У цьому контексті треба назвати всім відомі прізвища Михайла Жука, Федіра Кричевського, Всеволода Максимовича, Модеста Сосенка, Каєтана Стефановича, Констянтина Піскорського. Виключення становить творчість визнаного символіста Юхима Михайліва, який відмовляється від підкресленої вишуканої декоративності у своїх мистецьких творах, зосереджуючись на змістовому значенні творів, створює атмосферу зосередження та благоговійної тиші перед потойбічним: «Старий цвинтар» (1916), «Блукаючий дух» (1916), «Злякався» (1916), «Музика зір» (1919).

Символізм, як і модерн, у загальноєвропейському культурному контексті стали передовсім плодами інтенсивного життя великих міст [11, с. 20)]. В українському мистецтві напрями розпочали свій рух зі Львова, що був особливо відкритим до взаємодії з центрами Австро-Угорщини та Польщі [11, с. 21]. Навіть у період 1920-х років тут ще зберігається відчутний вплив сецесії і символізму, коли на сусідніх теренах колишньої підросійської України вже панує авангард. Але варто зазначити, що багато відомих митців львівської сецесії, символізму і пов'язаних зі Львовом митців, серед яких – Каєтан Стефанович, Казимір Сихульський, Станіслав Виспянський, є передусім польськими митцями. У Польщі та у групах польських митців на українських теренах символізм привертав увагу митців у межах діяльності руху «Młoda Polska». Тут слід зазначити, що пізніше і мистецтво сюрреалізму з подібними до символізму мотивами більше поширяться серед польських митців.

Серед українських митців Наддніпрянщини вишукана естетика символізму особливим чином продемонстрована у творчості видатного ілюстратора Віктора Замирайла, чия творчість розглядається, на жаль, переважно в контексті російського мистецтва. Саме з творчістю В. Замирайла і його «близьких до камерних за розмірами аркушів, у яких відчутно «врубелівський подих» й образні переваги символізму» [12, с. 62] можна передусім порівняти і «камерні» за розмірами твори О. Богомазова 1900-х років з колекції ЦДАМЛМ України, споріднені до творів В. Замирайла за колористичною вишуканістю своїх акварельних композицій.

Графічні твори О. Богомазова 1900-х з колекції ЦДАМЛМ України виконані у традиційній техніці, створювалися зокрема для періодичних видань, з якими співпрацював митець. Відомо, що декілька невеликих робіт чи замальовок митця, якому на той час було майже тридцять років, експонувалися на виставці «Ланка» 1908 року (як було позначено у каталозі, чотири ескізи під номерами 5–8 [2, с. 276]), проте, найімовірніше, що символістські замальовки О. Богомазов на той час не експонував через їхнє надто академічне виконання. Це вже було початком авангардних формотворчих пошуків митця, а на новаторській виставці «Кільце» (1914) митець вже демонструє «живописний кубофутуристичний вибух» [3, с. 331].

Новаторське мистецтво з початку 1910-х років відмовилося від академізму в живописі, графіці і пластичних мистецтвах; від перенасиченості модерну декоративними елементами та орнаментом; від фантазійності і духу символізму (хоча за емоційністю, фантазійністю та зануренням у внутрішній світ, продовженням і перетворенням головних мотивів символізму великою мірою стане сюрреалізм) і серед лідерів новаторського руху українського мистецтва впевнено виступив О. Богомазов. Одначе, незважаючи на відмову митця від академічного малюнка і символістського духу, не можна недооцінювати значення творчого періоду художника 1900-х років, адже у ранніх графічних творах О. Богомазова, що переважно залишаються поза широкою увагою, є всі ознаки і головні мотиви мистецтва європейського символізму. Розглянемо їх ближче.

Іконографічний та художньо-стилістичний аналіз камерних творів О. Богомазова 1900-х років з колекції ЦДАМЛМ дає змогу окреслити низку характерних мотивів мистецтва символізму, що наявні у його творчості.

Одними з головних мотивів, у яких кохається символізм в образотворчому мистецтві наприкінці XIX – початку XX ст., стають мрія, казка, міф, магізм. З цього починається

символізм, цю тему активно розробляють різні митці у різних техніках. Це «Явлення» (1876) Гюстава Моро; «Початок життя» (1900) і «Шлях тиші» (1903) Франтішека Купки; «Привид» (1910) Оділона Редона; «Жертва Світовидові» (1910) Олени Кульчицької; «Комета» (1910) Георгія Нарбута; «Мудрість Еклезіаста» (1909) і обкладинка до журналу «Українська хата» (1910) Михайла Жука; «Зруйнований спокій» (1916) Юхима Михайліва; «Демон» і «Відьма» (1910-ті) Віктора Замирайла. Навіть у колористиці часто домінують темні відтінки синього та фіолетового спектрів – кольори нічного зоряного неба, таємничих водойм, сновидінь. У камерних творах О. Богомазова з колекції ЦДАМЛМ України, які виконані аквареллю, – «Провідна зоря» (1907)[3] (іл. 1) та «Русалка» (1907)[4] – відображено казкову мрію символістської естетики, виконану в традиційному художньому стилі. Сяюча зірка «Провідної зорі» над темним вечірнім лісом не залишає сумніву, що є дороговказом до світу духовного, а казкова постать морського створіння, що спирається на скелю, нагадує одного з врубелівських демонів. Твори не завершені, але дають змогу характеризувати стилістику митця. Позбавлені декоративних та будь-яких етнічних, історичних елементів. До цієї групи творів належать і «Чаклуни» 1907 року з приватної колекції за малюнком «Спочинок під деревами» також 1907 року (за О. Кашубою-Вольвач) [1, с. 181].



Іл. 1. О. Богомазов. Провідна зоря.
Папір, акварель. 17×14,5 см. *1907*
[Ф. 360, Оп. 1, Сп. № 53 ЦДАМЛМ]

Великою мірою ця казка символізму продовжувала традиції романтизму, як і наступні домінуючі мотиви естетики символізму – тематика і образ смерті.

Антропоморфний образ смерті стає одним з найупізнаваніших образів європейського мистецтва. Від поширеного сюжету «Танок смерті» до творів відомих митців часу: Любекський танок смерті (1463), «Мертві коханці» невідомого німецького майстра (1470), «Танок смерті» Ганса Гольбейна Молодшого (1523), «Скупий та смерть» Яна Провоста (1520-і), «Три віки жінки та смерть» Ганса Бальдунга (1540-і), вражаючий «Тріумф смерті» Пітера Брейгеля Старшого (1562). Тут також можна згадати жанр натюрмортів vanitas періоду бароко. З добою бароко тема смерті пов'язується і в українській літературі, графічних і малярських творах [13, с. 54].

У мистецтві символізму і модерну кінця XIX – початку XX сторіччя ця тема набуває нового звучання і особливого поширення, створюючи сотні по-справжньому шокуючих образів, як у станковому живописі, так і в графічних творах: «Чума» Арнольда Бьокліна (1898), «Горе» Оскара Цвінтчера (1898), «Янгол смерті» Річарда Купера (1912), «Тривога у сутінках» Антоніо Ріцці (1914) та ін.

Паралельно на базі романтизму й академізму в мистецтво символізму і модерну кінця XIX – початку XX сторіччя активно входить демонічна тематика. Зображення темних янголів, які вже виступають не у суто релігійному контексті, а як самостійні образи, підкреслюють специфічний фаталізм європейського мистецтва доби символізму і навіть антропоморфний образ смерті частіше з'являється у вигляді крилатого створіння: «Смерть і дівчина» Маріани Стокс (1900), «Темна зірка» і «Янгол смутку» (1900-ті) Вільгельма Котабринського, «Ісраель» Едмунда Дюлака (1912) та ін.

В українському мистецтві серед творів тематики варто згадати ще ранішу за часом «Казку» (1844) Тараса Шевченка та виразні твори періоду модерну і символізму: «Жахи голоду» (1921) М. Жука та «Путь єго же не прейдеши» (1924) Ю. Михайліва.

У колекції ЦДАМЛМ збереглися два графічні твори О. Богомазова середини 1900-х років, які виразно демонструють поширений у західноєвропейській традиції упізнаваний антропоморфний образ і є, можливо, найяскравішими образами смерті в українському мистецтві періоду символізму. Це «Танок смерті серед повішених»

[3] Ф. 360, Оп. 1, Сп. № 53. ЦДАМЛМ України.
[4] Ф. 360, Оп. 1, Сп. № 54. ЦДАМЛМ України.

(1905)[5] (іл. 2), виконаний тушшю (можливо, офорт для періодичних видань), та «Смерть біля цвинтаря» (1907)[6] (іл. 3), виконаний у техніці акварельного живопису. Тут особливо привертає увагу вишукана насичена акварельна палітра О. Богомазова у синіх та фіолетових відтінках. Близький до цих образів маленький твір «Осінь» 1911-го року за замальовкою 1910-го для видання «Кіевская мысль» описаний у публікації О. Кашуби-Вольвач [1, с. 172]. Тут постать у темному капюшоні вочевидь так само є символом смерті, що очікує на природу.



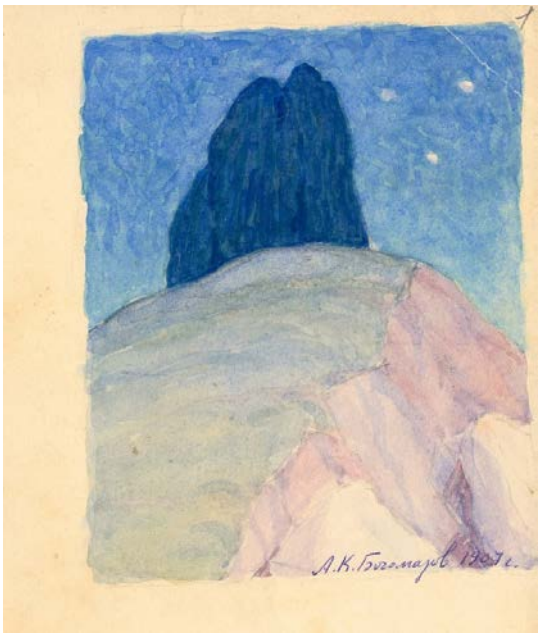
Іл. 2. О. Богомазов. Танок смерті серед повішених. Папір, туш, перо. 36х23 см. *1905* [Ф. 360, Оп. 1, Сп. № 29 ЦДАМЛМ]



Іл. 3. О. Богомазов. Смерть біля цвинтаря. Папір, акварель. 24,7×15,6 см. *1907* [Ф. 360, Оп. 1, Сп. № 55 ЦДАМЛМ]

«Смерть біля цвинтаря» О. Богомазова привертає особливу увагу. Вишуканий акварельний твір виразного горизонтального компонування. Митець демонструє тут черговий раз свій неперевершений синій колір. За настроєм, колористикою та компонуванням твір нагадує «Могилу Бьокліна» (1902) Фердінанда Келлера та інші знакові твори Бьокліна і Келлера. Можна ще раз згадати тут і «Демона» В. Замирайла. Поруч із «Путь єго же не прейдеши» Ю. Михайліва «Смерть біля цвинтаря» О. Богомазова можна розглядати як один з найзнаковіших творів українського мистецтва відповідної тематики. Поступаючись Ю. Михайліву ступенем завершеності та розміром, твір О. Богомазова лишає незабутнє враження завдяки кольорово-стилістичному вирішенню.

Ще однією групою характерних мотивів символізму в образотворчому мистецтві, які розробляє О. Богомазов, стають фантазійний пейзаж, пейзаж чи композиції з фігурами, де містичний настрій створюють не атрибути, а атмосфера і колірна гама. Такими є твори митця «Дерева на пагорбі» (1907)[7] (іл. 4), «Постаті у сутінках» (1906)[8], «Молитва просто неба» (1907)[9] (іл. 5), «Молодь біля вогнища» (1907)[10], де знов розкривається особлива колористика художника 1900-х років, що не поступається роботам таких відомих акварельних колористів, як М. Врубель та В. Замирайло.



Іл. 4. О. Богомазов. Дерева на пагорбі. Папір, акварель. 15,7×22 см. *1907* [Ф. 360, Оп. 1, Сп. № 40 ЦДАМЛМ]

[5] Ф. 360, Оп. 1, Сп. № 29. ЦДАМЛМ України.
[6] Ф. 360, Оп. 1, Сп. № 55. ЦДАМЛМ України.
[7] Ф. 360, Оп. 1, Сп. № 40. ЦДАМЛМ України.
[8] Ф. 360, Оп. 1, Сп. № 31. ЦДАМЛМ України.
[9] Ф. 360, Оп. 1, Сп. № 50. ЦДАМЛМ України.
[10] Ф. 360, Оп. 1, Сп. № 51. ЦДАМЛМ України.



Іл. 5. О. Богомазов. Молитва просто неба. Папір, акварель. 26,2×19,5 см. *1907* [Ф. 360, Оп. 1, Сп. № 50 ЦДАМЛМ]

Ліричний мотив прогулянки у саду в період 1900–1910-х років доволі популярний сюжет, зокрема і серед українських митців. Сад, ліс, природнє середовище виступають тут як особливий простір, частина духовного світу, де перебувають чисті духом і втаємничені. Передусім тут згадуються твори і образи знакових представників символізму та спорідненого руху набідів – Пюві де Шавана та Моріса Дені, які мають спорідненість з образами О. Богомазова. Це твори «Надія» (1870-ті) Пюві де Шавана; «Квітень» (1902), «Музи» (1903), «Відображення у фонтані» (1907) Моріса Дені. Також і «Осінь. Роздуми» (1910-ті) В. Замирайла.

У своїх «прогулянках» О. Богомазов знову підкуповує глядача особливою втаємниченою атмосферою, створеною завдяки його характерному кольоровому баченню. Так, можна порівняти подібні твори: «Вечірні тіні» Тита Дворнікова 1910-х, ОХМ [9, с.73] та «Сон після обіду» 1910[11] Олександра Хвостенко-Хвостова з творами Олександра Богомазова і побачити, що виглядають вони значно традиційніше і позбавлені богомазівського магізму.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Незважаючи на відносно незначну кількість збережених у колекції ЦДАМЛМ України творів О. Богомазова періоду символізму, їх невеликі розміри та незавершеність, вони привертають велику увагу. Митець став автором одного з найвиразніших антропоморфних образів смерті в мистецтві українського символізму, а також творів особливої фантазійності та вишуканої естетики символізму, позбавлених виразної декоративності та національного стилю, що ставить їх в один ряд з творами митців західноєвропейського символізму. Можна відзначити особливу колористику творів О. Богомазова періоду захоплення символізмом, частково адаптовану ним і в творах авангардного періоду у динаміці синього. Ця палітра ставить його поряд з визначними колористами свого часу, серед яких В. Замирайло. Можна впевнено твердити, що символізм у творчості митця став не просто перехідним етапом до пізніших авангардних творів кубофутуризму і спектралізму, а сформував свої виразні риси.

Публікація доповнює дослідження передавангардного періоду творчості О. Богомазова та символізму в українському образотворчому мистецтві. Твори художника періоду символізму потребують подальшого дослідження, зокрема для виявлення творів, які раніше не публікувалися.

Список використаних джерел

1. Кашуба-Вольвач О. Творча спадщина Олександра Богомазова: нові знахідки, дослідження, атрибуції. *Сучасне мистецтво*. 2018. Вип. 14. С. 169–213.
2. Кашуба-Вольвач О. Неочікуване мистецтво. Історія виставки «Ланка». *Сучасне мистецтво :* науковий збірник. 2009. Вип. 5. С. 266–285.
3. Кашуба-Вольвач О. Київська виставка «Кільце». Нові аспекти в історії експозиції. *Мистецтвознавство України*. Київ : Музична Україна, 2010. Вип. 11. С. 324–331.
4. Богомазов О. Живопис та елементи / передм. Д. Горбачов. Київ : Задумливий страус, 1996. 164 с.
5. Butterwick J. Alexander Bogomazov. 1880–1930. London : Tefaf, 2016. 126 p.
6. Олександр Богомазов (1880–1930) : каталог / авт. вступ. ст. Е.О. Димшиц ; упоряд. М.М. Колесніков. Київ : Гарант, 1991. [50] с. : іл.
7. Alexandre Bogomazov: Jampol, 1880 – Kiev, 1930 / pref. Alain Mousseigne ; Musйe d'art moderne. Toulouse, 1991. 176 p.
8. Український авангард 1910–1930-х років: Альбом / Авт. ст. та упор. Д.О. Горбачов. Київ : Мистецтво, 1996. 400 с.

[11] Ф. 59, Оп 1, Сп. № 260. ЦДАМЛМ України.

9. Горідько Ю. Український символізм (матеріали до хрестоматії). *Київська старовина :* науковий історико-філологічний журнал. Київ : АртЕк, 1882, 2004. № 1. С. 92–97.
10. Мушировська Н. Український символізм кінця XIX – початку XX ст.: онтологічне і естетичне підґрунтя. *Науковий вісник Ужгородського університету*. 2011. Вип. 26. С. 100–109.
11. Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття. Київ : Грані-Т, 2006. С. 20–21.
12. Савицька Л. «Волохате серце Віктора Замирайла». *Музейний провулок :* журнал Національного художнього музею України. 2008. № 3 (11). С. 60–67.
13. Юхим Михайлів: його життя і творчість, 1885–1935. / За редакцією Ю. Чапленко. Нью-Йорк : Видавничий фонд Владики Мстислава, Митрополита Української Православної церкви в діаспорі. 1988. 233 с.

References

1. Kashuba-Volvach, O. (2018). Tvorcha spadshchyna Oleksandra Bohomazova: novi znakhidky, doslidzhennia, atrybutsii [The Artistic Legacy of Oleksandr Bohomazov: New Discoveries, Research, and Attributions]. *Suchasne mystetstvo – Contemporary Art*, 14, 169–213 [in Ukrainian].
2. Kashuba-Volvach, O. (2009). Neochikuvane mystetstvo. Istoriia vystavky «Lanka» [Unexpected Art: The History of the "Lanka" Exhibition]. *Suchasne mystetstvo: naukoviy zbyrnyk – Contemporary Art*, 5, 266–285 [in Ukrainian].
3. Kashuba-Volvach, O. (2010). Kyivska vystavka «Kiltse». Novi aspekty v istorii ekspozytsii [Kyiv exhibition "Kiltse". New aspects in the history of the exhibition]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy – Art Studies of Ukraine*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 11, 324–331 [in Ukrainian].
4. Bohomazov, O. (1996). *Zhyvopys ta elementy* [Painting and elements]. D. Horbachov (Pered.). Kyiv: Zadumlyvyi straus [in Ukrainian].
5. Butterwick, J. (2016). *Alexander Bogomazov*. 1880–1930. London: Tefaf [in English].
6. Dymshyts, E.O. (1991). *Oleksandr Bohomazov (1880–1930): kataloh* [Oleksandr Bohomazov (1880–1930): Catalog]. (Avt. vstup. st. Kolesnikov, M.M.). Kyiv: Harant [in Ukrainian].
7. Mousseigne, A. (pref.) (1991). *Alexandre Bogomazov: Jampol, 1880 – Kiev, 1930*. Musйe d'art moderne. Toulouse [in France].
8. Horbachov, D.O. (1996). Ukrainskyi avanhard 1910–1930-kh rokiv: Albom [Ukrainian Avant-Garde 1910–1930]. Kyiv: Mystetstvo. 400 s. [in Ukrainian].
9. Horidko, Yu. (2004). Ukrainskyi symvolizm (materialy do khrestomatii) [Ukrainian Symbolism (Materials for a Chrestomathy)]. *Kyivska starovyna: Naukovyi istoryko-filolohichnyi zhurnal – Kyiv Old Times: Scientific Historical-Philological Journal*. Kyiv: ArtEk, 1882, № 1, S. 92–97 [in Ukrainian].
10. Mushyrovska, N. (2011). Ukrainskyi symvolizm kintsia XIX – pochatku XX st.: ontolohichne i estetychne pidgruntia [Ukrainian Symbolism at the End of the 19th and Beginning of the 20th Century: Ontological and Aesthetic Foundations]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu – Scientific Bulletin of Uzhhorod University*, 26, 100–109 [in Ukrainian].
11. Lahutenko, O. (2006). Ukrainska hrafika pershoi tretyny XX stolittia [Ukrainian Graphics of the First Third of the 20th century]. Kyiv: Hrani-T, S. 20–21 [in Ukrainian].
12. Savytska, L. (2008). «Volokhate sertse Viktora Zamyraila» ["Shaggy Heart of Viktor Zamyrai"]. *Muzeinyi provulok: Zhurnal Natsionalnoho khudozhnoho muzeiu Ukrainy – Museum Lane: Journal of the National Art Museum of Ukraine*, № 3 (11), S. 60–67 [in Ukrainian].
13. Chaplenko, Yu. (1988). Yukhym Mykhailiv: yoho zhyttia i tvorchist, 1885–1935 [Yuhym Mykhailiv: His Life and Creativity, 1885–1935]. New York: Vydavnychyi fond Vladyky Mstyslava, Mytropolyta Ukrainskoi Pravoslavnoi tserkvy v diaspori, 233 s. [in Ukrainian].

Подано до редакції 25.09.2023



УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА | ВИПУСК 34

№ 34 (2023) С. 168–175
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 75.04 (477.87)
ORCID ID: 0000-0002-0135-1094
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-22

Анастасія Сейтасанова
аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
anastasiia.seitasanova@gmail.com
***Науковий керівник – О. Лагутенко,** доктор мистецтвознавства, професор*

ФРАНЦУЗЬКИЙ ПЕРІОД У ТВОРЧОСТІ А. ЕРДЕЛІ (1929–1930 РР.): ТВОРЧІ СТУДІЇ ТА СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

Анотація. *Стаття присвячена творчості видатного закарпатського художника Адальберта Ерделі (1891–1955) в період його перебування у Франції в 1929–1931 роках.* ***Мета дослідження*** *– проаналізувати живописні твори митця, написані в цей період, встановити хронологічну послідовність їхнього створення, виявити художньо-стильові тенденції індивідуальної манери А. Ерделі цього періоду.* ***Методологія дослідження*** *базується на аналізі літератури, в якій згадувалося про цей життєвий етап майстра, зокрема наукові та публіцистичні праці, замітки у пресі, щоденники А. Ерделі. Автором статті було зібрано увесь доступний емпіричний матеріал, який складається з творів, що зберігаються у Закарпатському обласному художньому музеї ім. Й. Бокшая, приватних колекціях в Україні та інших країнах Європи.* ***Новизна дослідження.*** *Перебування певний час у Парижі та праця пліч-о-пліч з іншими митцями в художній колонії у Ґаржілесі призвело до появи нових рис у почерку художника. Після повернення до Ужгорода А. Ерделі багато викладав, займався творчістю, реалізовував набуті у Франції методики і таким чином вивів закарпатське мистецтво на європейський рівень.* ***Висновок.*** *Здійснено мистецтвознавчий аналіз живопису А. Ерделі досліджуваного періоду, вперше опубліковано твори, що зберігаються у Франції. Відтворено хронологію створення митцем картин. Виявлені нові стилістичні риси в художній мові А. Ерделі, виокремлено особливості, які вплинули на подальший розвиток його творчого методу.*
Ключові слова: *закарпатський живопис, Адальберт Ерделі, закарпатська школа, пленери, живопис.*

Anastasiia Seitasanova
PhD Student at the Department of Theory and History of Arts
National Academy of Fine Arts and Architecture
anastasiia.seitasanova@gmail.com
***Academic supervisor – O. Lagutenko,** Doctor in Art History, Professor*

THE FRENCH PERIOD IN THE WORK OF A. ERDELYI (1929–1930): CREATIVE STUDIES AND STYLISTIC FEATURES

Abstract. *The article is devoted to the work of the outstanding Transcarpathian artist Adalbert Erdelyi (1891–1955) during his stay in France in 1929–1931.* ***The purpose*** *of the research is to analyze the artist's paintings written in this period, to establish the chronological sequence of their creation, to reveal the artistic and stylistic tendencies of A. Erdelyi's individual manner of this period.* ***The research methodology*** *is based on the analysis of the literature that mentions this stage of the master's life, including scientific and journalistic works, notes in the press, diaries of A. Erdelyi. The author of the article collected all available empirical material, which consists of works stored in the Transcarpathian Regional Art Museum of J. Bokshay, private collections in Ukraine and other European countries.* ***The novelty of the study****. Staying for some time in Paris*

and working side by side with other artists in the art colony in Gargiles – all this led to the appearance of new features in the artist's handwriting. After returning to Uzhhorod, A. Erdelyi taught a lot, was engaged in creativity, implemented the techniques acquired in France and thus brought Transcarpathian art to the European level. ***Conclusion.*** *An art-critic analysis of A. Erdelyi's paintings of the studied period was carried out, and the works preserved in France were published for the first time. The chronology of the artist's creation of paintings is reproduced. New stylistic features in the artistic language of A. Erdelyi are revealed, features that influenced the further development of his creative method are singled out.*
Key words: *Transcarpathian painting, Adalbert Erdeliy, Transcarpathian school, plein airs, painting.*

Постановка проблеми. Художній досвід А. Ерделі, набутий у Європі, відіграв важливу роль у становленні його індивідуальної манери, наситивши її новітніми віяннями модерністського мистецтва. Складний творчий пошук, чотири роки навчання в Німеччині (1922–1926) та два у Франції (1929–1931) сформували світогляд А. Ерделі, близький до екзистенціальної філософії абсурду, філософії життя та феноменології. Французький період життя митця найпотужніше позначився на подальшому розвиткові його творчості – стилістика майстра набула характерних рис новітніх мистецьких течій: сезаннізму та фовізму. Під впливом їхнього життєрадісного й декоративного мистецтва живопис А. Ерделі набув нової художньої структури. Ці здобутки він привіз із собою до Ужгорода та поєднав із місцевою традицією, таким чином вивівши українське мистецтво на європейський рівень. Мета статті – дослідження творчого шляху митця під час його перебування у Франції, а також пошук та аналіз творів, створених ним у цей період.

У результаті **аналізу останніх досліджень та публікацій** виявлено, що найбільше уваги питанню життєвого шляху А. Ерделі приділив художник і науковець І. Небесник. У низці його статей і в монографії («Адальберт Ерделі») зібрано і вправно виокремлено основні події з життя майстра, що суттєво допомогло нашому дослідженню [1]. Важливим джерелом інформації є також щоденник художника, який він вів упродовж свого перебування у Франції (1929–1930); саме звідси дізнаємося про знайомства, переміщення та особистості портретованих [2; 3; 4]. Серед праць, присвячених А. Ерделі, варто зупинитися на невеликому французькому виданні «Bela Erdeliy», яке 2021 року видав Крістіан Жаме – нащадок родини Жаме, з якою художник дружив під час перебування у Франції (1929–1931 рр.). Упорядник зібрав замітки французької преси стосовно виставки на Єлисейських Полях, учасником якої був і А. Ерделі. Також К. Жаме проілюстрував світлинами деякі місця, де А. Ерделі бував, про які він згадував у спогадах. Важливо зауважити, що в монографії «Bela Erdeliy» вперше опубліковані фотографії картин, написаних митцем у Франції, які досі зберігаються там у приватних колекціях і ще не були введені до наукового обігу [5]. У працях останніх років окремі аспекти творчості А. Ерделі розглядали такі українські науковці, як Л. Колоповець, І. Луценко, І. Павельчук.

Мета нашої розвідки – дослідити стилістичні особливості живопису А. Ерделі 1929–1931 років, розглянути прояви нових рис, які з'явилися на цьому етапі його творчого шляху, ввести до наукового обігу твори з французьких приватних колекцій.

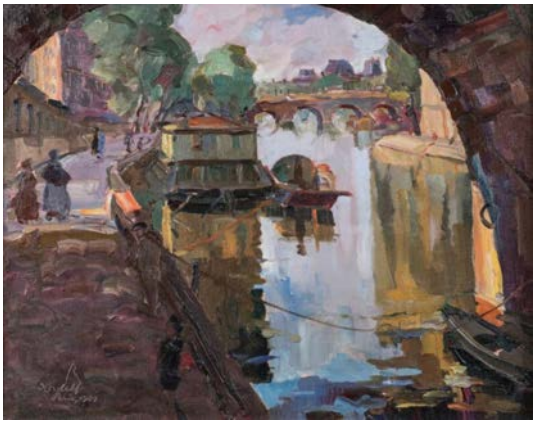
Виклад основного матеріалу. Навесні 1929 року А. Ерделі прибув до Парижа. Подорож планувалася на три місяці, однак митець затримався на два роки. Натхненний та сповнений сподіваннями через деякий час він зрозумів дистанційну прірву між своїм живописним баченням та тогочасним французьким мистецтвом і розчарувався: «Я обійду всі виставки, Лувр. Але я роблюся нездатним до роботи, мене захоплює багатство вражень. Я шукаю себе в полотнах. Іду на кожну нову виставку. Я боюся зізнатися собі в тому, що я у розпачі, бо мене тут ніде немає. Я чекав чогось такого, що мене захопить до глибини душі, а ось тепер, коли я все переглянув, я дійшов висновку, що перебуваю поза цим усім...» [2, с. 322]. А. Ерделі писав, що певною мірою знаходив себе у портреті Ф. Гальса, кількох роботах Антоніо да Корреджо, Антоніса ван Дейка. Його захоплювала глибинність Леонардо да Вінчі, реалізм Рафаеля Санті, простота Франсіско де Гойї, але він не міг з-поміж багатьох видатних митців виділити когось, хто б допоміг йому дійти до вершин художньої краси. На відміну від багатьох інших художників, які потрапляли до Парижа у першій половині XX століття, А. Ерделі не цікавив імпресіонізм, про що дізнаємося з його щоденника: «Імпресіоністи? Я ставлю Кароя Ференці вище французьких імпресіоністів...» [2, с. 322].

Незважаючи на внутрішнє несприйняття, митець усе ж познайомився з новітнім

французьким мистецтвом. У цьому контексті важливо згадати імена найяскравіших його представників, чиї твори активно експонувалися на виставках та кого наслідувала молодь. Йдеться, зокрема про групу «Набі», фовістів, А. Дерена (1880–1954), М. де Вламінка (1876–1958), А. Марке (1875–1947), А. Модильяні (1884–1920). Крім цього, А. Ерделі бачив живопис інших своїх сучасників, серед найпопулярніших потрібно згадати імена К. ван Донгена (1877–1968), Р. Дюфі (1877–1953), М. Утрилло (1883–1955), О. Фрієза (1879–1949), В. Аба Новака (1894–1941). Окремо зауважимо зацікавлення А. Ерделі творчістю П. Сезанна (1839–1906) [6, с. 82].

Проте з огляду на те, що враження від мистецтва всіх цих авторів знайшло своє відображення в майбутньому на полотнах закарпатця, у щоденнику він усе ще продовжував описувати своє невдоволення: «...починаючи від експресіоністів через всякі «ізми» аж до абстракціонізму – це є дегенерація малярства. Це не що інше, як крах екзальтованості, що переходить у перверсію. Я ціную всі точки зору, але хвороба у малярстві має характерні симптоми у всіх видах мистецтва» [2, с. 324]. А. Ерделі вважав післявоєнну людину легковажною, такою, що жадібно тяжіє до повного знесилення у поглинанні життєвих насолод: «Я розчарувався. Не в Парижі. Не в самому собі – у своїй епосі, але це не зупинить мене. Хоча в Парижі й багато хворих, я все ще можу йти шляхом здорових відчуттів, даних мені Богом» [2, с. 323].

У галереї Лоран Гудар (Galerie Laurent Goudard) в місті Лімож (Limoges) зберігається полотно А. Ерделі «Вид Парижа» 1929 року (іл. 1). Пейзаж представляє художника як майстерного колориста, котрий віднайшов особливий настрій у вечірньому місті на березі Сени. Автор перебував під мостом, коли писав роботу, тому глядачеві відкривається краєвид на річку, міст та будинки з-під аркової конструкції, яка наче куліси в театрі обрамляє краєвид. Композиція багатопланова, зліва А. Ерделі ввів стафаж – людей, які прогулюються набережною. Далі погляд переходить на дальній план до дерев і правіше – на міст через річку на інший берег міста. Віддзеркалення у воді повертає глядача до відправної точки під мостом, завершуючи композиційне коло. У центрі картини художник зобразив плавучий будинок, зробивши помаранчевий акцент мазком на його даху. Той самий м'який та соковитий колір повторюється у сонячних променях, що лягають на всі архітектурні споруди зліва направо. Таким чином розуміємо, що пейзаж був написаний під час заходу сонця. М'який колорит побудований переважно на використанні теплих відтінків, за винятком блакитного неба і його відображення. Все у роботі підпорядковане ліричному настроєві та відчуттю інтимності вечора.



Іл. 1. А. Ерделі. Краєвид Парижа. Полотно, олія. 66×81 см. *1929*. [5, с. 30]

У Парижі А. Ерделі знайшов нових друзів серед творчої інтелігенції, найближчим з них став арфіст і художник П'єр Жаме (1893–1991). Виявилося, що його батько – художник Анрі Жаме (1858–1940) – організовував пленери. За їхнім запрошенням А. Ерделі відправився до мистецької колонії у мальовничій комуні Ґаржілесс-Дамп'єрр (Gargilesse-Dampierre) у регіоні Центр-Долина Луари (Centre-Val de Loire). Вона відома тим, що там певний час перебували Фредерік Шопен і Жорж Санд, яка сказала, що Ґаржілес – найгарніше село Франції. Цю думку розділяв і А. Ерделі. Щоденник, написаний там, він назвав «Найкращі переживання мого життя» [7, с. 39].

З серпня до листопада 1929 року художники проживали у замку-готелі для митців, власником якого був відомий пейзажист і жанрист Марсель Куссі (1885–1964), разом ходили на пленери, обмінювалися досвідом, студіювали поруч. А. Ерделі згадував, що під час його перебування там їх було приблизно дев'ятеро, усі французи і один він з Підкарпаття. Він писав: «Художники розглядали мене з підвищеною цікавістю, не знали, як я потрапив сюди з країни медведів» [3, с. 304]. Однак найбільше А. Ерделі спілкувався з родиною Жаме.

Ще одне ключове знайомство відбулося тоді, коли митець зустрів французьку дівчину Женев'єв Гожар, котра з родиною приїхала

на канікули до родинного палацу в Ле Пені. Її батько був архітектором, одним з головних радників з будівництва у Парижі. А. Ерделі тісно зійшовся з цією родиною, а з Женев'єв їх пов'язували взаємні любовні почуття. У щоденнику митець згадує, як часто приходив до їхнього палацу, що стояв на пагорбі. З веранди відкривався краєвид на річку Крез, яку неодноразово майстер зображав у своїх творах [3, с. 305].

З допомогою Женев'єв А. Ерделі швидко, буквально через місяць спілкування, заговорив французькою мовою та потоваришував з низкою цікавих людей. Серед однолітків найцікавішим як художня особистість для А. Ерделі був П'єр Жаме: «Власне кажучи, тільки П'єр і я мали рівень індивідуальної інтерпретації. Інші мали загальний середній рівень» [3, с. 306]. Багато хто з колонії позував йому для портретів, зокрема керівник художньої колонії Анрі Жаме, художник Алан Остерлінд, банкір і художник з Бельгії пан Дені, Женев'єв та журналіст пан Біша [8, с. 14].

«Портрет художника Анрі Жаме» відразу привертає увагу своєю контрастністю (іл. 2). Перед нами чоловік в окулярах, що сидить у кріслі, розвернувшись у три чверті. В окулярах, з відкритим поглядом, спрямованим на глядача він наче уважно роздивляється нас, бажаючи вловити найменший порух і відобразити на полотні за допомогою пензля й палітри, які тримає у руках. На художникові темно-коричневий класичний костюм і краватка, обличчя підсвічене білою сорочкою. Світле тло рожево-персикових відтінків виділяє силует і ніби притягує погляд до привітного обличчя пана Жаме. Портрет написаний мазками переважно крупного і середнього розмірів, відчувається швидкість виконання і дружнє ставлення автора до моделі. Портрет керівника колонії експонувався на звітній виставці на Єлисейських Полях у Парижі. Згодом А. Ерделі подарував його родині, де він досі зберігається.

Після А. Жаме митець написав портрет А. Остерлінда. Він із задоволенням згадував, що був єдиним, кому той погодився позувати. Варто уточнити, що з подачі А. Ерделі назва картини увійшла до наукового обігу як «Портрет Андерса Остерлінда», однак зображений на ній батько Андерса – Алан Остерлінд: «Старший пан з червоними щоками виявився голландським художником на прізвище Остерлінд, а приїхав він до Парижа для художніх студій ще двадцяти шестирічним і ось уже сорок років, як забув повернутися в Голландію. Просто залишився в Парижі і на сьогодні вже давно вважається французьким художником» [3, с. 302].



Іл. 2. А. Ерделі. Портрет художника Анрі Жаме. Полотно, олія. 98×80 см. *1929.* [5, с. 33]

Не оминув увагою художник і Женев'єв, написавши її портрет на веранді їхнього палацу. Як згадує художник у мемуарах, робота їй дуже сподобалась, і А. Ерделі подарував твір родині [3, с. 319]. Крім того, він написав і портрет її матері – Марі Мау. Як і попередні роботи, ця виконана у швидкій манері. Всю увагу митець зосередив на моделюванні обличчя та передачі погляду жінки. Увагу привертає експресивне трактування тла, написаного широкими мазками рожево-коричневих відтінків. Сіруватими фарбами зображений верхній одяг, такий самий колір використаний і для зображення її зачіски. Колір тла повторюється у лініях, що прикрашають куртку та одяг під нею, таким чином досягнуто баланс між активним тлом і переднім планом.

Серед картин, створених у Ґаржілесі, найбільше краєвидів. Картина «Селище Ле Пен на річці Крез» – рідкісний приклад нічного пейзажу (іл. 3). Схили поділяють композицію на плани, погляд плавно йде за вигинами річки. Основні кольори у цій роботі – відтінки синього та зеленого, якими написані небо, схили та їхнє відображення у воді. У зображенні неба яскраво виражені вібрації, які вдалося передати завдяки використанню динамічно накладених мазків – м'яких великих і більш різких коротких. Драматизму тут додає контраст темно-синього та розбіленого блакитного, який подвоюється у відображенні річки. Зліва на березі розташовані маленькі будинки селища Пен з яскравими червоними дахами, що гарячим акцентним кольором

виразно підкреслюють загальний холодний колорит картини.



Іл. 3. А. Ерделі. Селище Ле Пен на річці Крез. Картон, олія. 51,5×59,7 см. *1930.* [Світлина авторки]

Художник продовжував переосмислювати живописні прийоми і постійно повертався до теми пейзажу («Вид на вікно в ательє. Ґаржілес», «Долина Крез»). Поступово його палітра ставала розкутішою, стилістика зазнавала трансформації. Це підтверджує запис у щоденнику: «Мистецтво викристалізувало мене як людину, що стала одним цілим із Всесвітом, що бачить співзвуччя чудової гармонії буття» [4, с. 330]. А. Ерделі нарешті знайшов шлях, ідучи яким він зможе висловити власне бачення мистецтва.

Минув час і митець змінив свою думку про французьке мистецтво, занотувавши у щоденнику: «Після Парижа – все ліловіше, барвистіше, настільки прозоріше, таке внутрішньо багатше, ніби Господь цей світ створив тільки для мене» [3, с. 303]. І дійсно, у кожній новій роботі він демонстрував нове бачення матеріальної природи, показуючи її не такою, якою вона є насправді, а співзвучно до свого стану. У пейзажі «Річка» відчувається, що А. Ерделі отримував задоволення від роботи, перебуваючи у стані первісної близькості до природи і прислухаючись до тиші (іл. 4). Тут він не ставив перед собою мету натуралістично відображати природу, він прагнув зробити видимими для зору ті відтінки настрою, які не можна побачити напряму, але можна пережити, споглядаючи за природою. Тут вперше трапляються стовбури дерев, написані рожево-ліловою фарбою, та повтори цього ж відтінку в деталях на всій картині. Енергія рожевого кольору буквально пронизує краєвид, це майже казковий художній світ, який закарпатець почав відкривати для себе, пізнаючи естетику французького модернізму, вибираючи для себе нові комфортні засоби виразності [9, с. 31].



Іл. 4. А. Ерделі. Річка. Полотно, олія. 60×72,5 см. *1929.* [Світлина авторки]

Зі щоденника митця дізнаємося, що мистецтво було для нього формою життєвого наповнення, він порівнював картини із цвітінням квітів. Тобто одна квітка може бути маленькою та непомітною, а інша – розквітне мільйоном кольорів. Художник, у розумінні А. Ерделі, – дрібна пляма сонця, яка отримує енергію та переносить її на полотно. На його думку, мистецтво рухається у площині відчуттів й чутливості і завдання художника полягає в тому, щоб, передаючи почуття, у творчості зближувати людей. Майстер дійшов висновку, що найважливіше – навчатися не у великих майстрів, а в природи, адже вона вже сповнена всім необхідним багатством барв і виважена в гармонії із собою [3, с. 307]. Такий погляд на творчість засвідчує, що А. Ерделі плідно попрацював на французькому пленері та добре опанував колористичні засоби імпресіоністичного та постімпресіоністичного мистецтва. Стосовно своєї практики в художній колонії майстер писав: «Я жив у Ґаржілесі безтурботно, весь у мистецькій напрузі, маючи ідеальне чисте кохання, зовсім звільнений від матеріальних турбот, – здавалося, я пережив найкращий сон свого життя» [3, с. 320]. Багато з нових засобів художнього самовираження, що з'явилися в творчості А. Ерделі саме у цей французький період, назавжди залишилися в його художній практиці.

Після повернення митця в Париж, пан Біша, про якого йшлося вище, організував виставку «Художники долини Крез», відкриття якої відбулося 23 травня 1930 року у виставковій залі на Єлисейських Полях, 118. Відомо,

що А. Ерделі представив на ній роботу під назвою «Крез з чорним мостом» [10].

Цього ж року у Парижі було написане полотно «Відпочинок у саду». У пейзажному творі розгортається жанрова композиція, де під парасолькою від сонця довкола столика з напоями спілкуються три жінки, сидячи у садових кріслах. Природа відтворена у колористичній взаємодії з людьми. Настрій роботи визначає центр картини – червоні квіти, червона кофтинка жінки поруч та жовта парасолька над ними. Яскраві барви квітів в усі боки відкидають інтенсивні рефлекси, які бачимо на траві, кріслах, парасольці та деревах навколо них. Насичені кольори трави і рослин у поєднанні з контрастом червоного й жовтого посилюють енергію сонячного літнього дня, закладену в роботі. Основний емоційний засіб, яким тут послуговується А. Ерделі, – колірний контраст і гра плям з елементами повтору кольорів у рефлексах.

З періоду перебування в Парижі відомий один автопортрет 1930 року, що зберігається у колекції ЗОХМ ім. Й. Бокшая. А. Ерделі зобразив себе елегантним, у темному класичному костюмі з краваткою і в білій сорочці. В роботі відчувається більша легкість порівняно з автопортретом середини 1920-х років. Композиція узагальнена, митець використав діагональ, у такий спосіб створивши динаміку у статичній позі. Великі об'єми у роботі (одяг, тло) автор передав довгими, широкими й енергійними мазками, а обличчя – обережними, маленькими рухами пензля. Їхнє виконання не суперечить образові, а навпаки, контраст у пропрацьованості спонукає зосередитись на психологічному стані, який виражений на його обличчі, – уважність, спостережливість, вдумливість, цілеспрямованість, самодостатність та вольовий характер. Динамічності роботі додає тло, написане нерівномірними градуйованими напівтонами сірого та рожевого кольорів, які виразно співвідносяться з тоном шкіри та одягом художника. Волосся зображене темною щільною масою, що підкреслює тон костюма. Портрет виглядає просто, однак завдяки влучним мазкам, що якнайкраще передають пластику фігури, «схопленої» у моменті, він дуже вишуканий. Майже половину полотна займають темні фарби, однак це не завадило художникові передати образ легким та розкутим завдяки великій кількості світла. Воно падає зліва направо зверху, освітлюючи обличчя, на якому світлотінь змодельована за допомогою кольору. В руці у майстра пензель – його головний інструмент. Порівняно з мюнхенським автопортретом, цей більш грайливий, написаний швидше та динамічніше.

Ще одна цікава робота – «Жінка» – унікальний незавершений портрет, поясне зображення, передане напівпрозорими зеленувато-коричневими фарбами (іл. 5). Модель зображена в інтер'єрі. Картина написана легко, за манерою тяжіє до вільної імпровізації. Майстерно лініями намічена хустка на плечах у моделі; ритмічні лінії, повторюючись, додають динаміки статичній позі та акцентують увагу на обличчі. Для додаткового вияву жіночності портретованої художник на задньому плані вводить зображення своєї скульптури – оголеної жінки з виразними формами. Позаду моделі зліва художник зобразив свою глиняну скульптуру «Жіноча постать». До речі, скульптурний спадок А. Ерделі – це 2 роботи, які зберігаються в колекції ЗОХМ ім. Й. Бокшая. «Жіноча постать» опублікована в альбомі «Адальберт Ерделі» 2007 року, укладеному відомим закарпатським художником і дослідником Антоном Ковачем з датуванням 1930-ми роками [10]. З урахуванням того, що на звороті картону А. Ерделі залишив напис «*Erdelyi // Paris, 1930*», можемо зробити уточнення в датуванні скульптури, адже цей портрет підтверджує, що вона була створена 1930 року або й раніше. Найімовірніше, А. Ерделі зліпив її у Франції в 1929–1930 роках і звідти привіз до Ужгорода.



Іл. 5. А. Ерделі. Жінка. Полотно на картоні, олія. 32,8×48 см. *1930.* [Світлина авторки]

Вивчивши записи митця, зроблені влітку 1930 року, маємо підстави вважати, що в нього почалися фінансові проблеми, художник знову втратив віру у себе. Мемуари спонукають по-новому подивитися на особистість А. Ерделі, побачити глибокий екзистенціальний образ його творчої натури, яка не могла змиритися зі своїм важким існуванням. Задаючи складну проблематику, він шукав

відповідь у мистецтві. Творчість була його порятунком від відчаю, джерелом найсильніших емоційних переживань, на які здатна людина. Спілкування з Богом спонукало художника до пошуку його образу і в такому стані він написав картину «XX sciecle» («XX століття»). Портрет виконаний у похмурому колориті зі світловим акцентом на обличчі. Влучними гострими мазками змодельоване змучене обличчя, важкий погляд: «У цю епоху мій Христос – блідий Христос. <...> Глибоко нахилена направо сумна голова. Його рот блідо скривився від жалю. Він, співчуваючи, жаліє «прогрес». Літак гуде нижче лінії горизонту. Його око – моє. Назва картини: XX sciecle (XX століття)» [4, с. 329].

Ескіз до картини «XX століття» демонструє пошук митцем вдалого образу і настрою для обличчя Христа. На полотні бачимо різні типажі, в різних емоційних та колірних вирішеннях: умиротворений, суворий, страждаючий, з надією та з розумінням у погляді. Кожен з них по-своєму підкреслений кольором, тут уперше бачимо в А. Ерделі обличчя блакитного, зеленого, рожевого та жовтого кольорів. Він експериментував з палітрою, про що дізнаємося з емоційного запису у щоденнику: «Мене зводять з розуму ці численні картини, цей сон, цей привид; я буду вбивати, зовсім простим способом: убивати через матеріал. Бо фарба у мені – титанічна, груба; колір – полум'я, що горить багатьма фарбами і так страшно пече...» [4, с. 328]. Найближчий до фінального образу Христа є другий лик у верхньому ряді – розчарований у своєму часі та людях, з драматичним сумом дивиться на глядача.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Художній досвід у бурхливій столиці світового мистецтва з майстрами всіх національностей та напрямів, новітніх відкриттів допоміг А. Ерделі набути свободи самовираження. Стилістика майстра набула характерних рис новітніх мистецьких течій: сезаннізму та фовізму. Він пройшов нелегкий шлях, іноді зі стражданнями, доведений до безгрошів'я, однак це не завадило йому знайти власну естетику, піддатися впливу тенденцій французького модернізму, що надалі стало базовою ціннісною підвалиною в концепції пластичних форм та колориту митця. Саме колір став основним засобом виразності у його живописі, і митець послуговувався ним сміливо й широко, приборкавши його міцним реалістичним рисунком і пластикою натуралістичних форм.

Перспективи використання результатів дослідження передбачають поглиблений аналіз наступного етапу творчості (1931–1945) А. Ерделі, пошук у ньому впливу французького мистецтва та проведення порівняльного аналізу між живописом цих періодів.

Список використаних джерел

1. Небесник І. Адальберт Ерделі : монографія. Львів : Вид-во Мс, 2007. 296 с.
2. Ерделі А. Ґаржілес-Ендр. Франція, 1929. *ІМЕН: літературні твори, щоденники, думки* / уклад.: І. Небесник, М. Сирохман. Ужгород, 2012. С. 321–327.
3. Ерделі А. Найкращі переживання мого життя. Мистецька колонія в Ґаржілесі. Франція, 1929. *ІМЕН : літературні твори, щоденники, думки* / уклад.: І. Небесник, М. Сирохман. Ужгород, 2012. С. 301–320.
4. Ерделі А. Париж. Щоденник. 1930. *ІМЕН : літературні твори, щоденники, думки* / уклад.: І. Небесник, М. Сирохман. Ужгород, 2012. С. 328–345.
5. Jamet C. Bela Erdelyi. Le sejour a Gargilesse d`un peintre des Carpetes. Le Petit Parisien. Orlean : Orsud Editions, 2021. 87 p.
6. Павельчук І. Пошуки сезаннізму в практиці Адальберта Ерделі 1930–1940-х років. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2019. № 2. С. 82–88.
7. Сирохман М. Слово Ерделі : Шлях митця до себе. *ІМЕН : літературні твори, щоденники, думки* : Передмова / уклад.: І. Небесник, М. Сирохман. Ужгород, 2012. С. 37–42.
8. Приймич М. Простір живопису Адальберта Ерделі. *Адальберт Ерделі* / упоряд. А. Ковач. Ужгород, 2007. С. 7–16.
9. Приходько О., Рижова Г. Монограма душі маестро. *Адальберт Ерделі* / упоряд. А. Ковач. Ужгород, 2007. С. 27–34.
10. Vanderpyl F.-R. M. Pierre Laval a inaugure l'exposition des peintres de la vallee de la Creuse. *Le Petit Parisien*. 1930. 24 May.
11. Адальберт Ерделі : альбом / упоряд. А. Ковач. Ужгород : Вид-во Олександри Гаркуші, 2007. 380 с.

References

1. Nebesnyk, I. (2007). *Adalbert Erdeli [Adalbert Erdeliy]*: monohrafiia. Lviv: Vyd-vo Ms. 293 p. [in Ukrainian].

2. Erdeli, A. (2012). Garzhiles-Endr. Frantsiia, 1929 [Gargiles-Endre, France, 1929.]. *IMEN: literaturni tvory, shchodennyky, dumky – IMEN: literary works, diaries, thoughts.* I. Nebesnyk, M. Syrokhman (Ed.). Uzhhorod: Vydavnytstvo Oleksandry Harkushi, 321–327 [in Ukrainian].
3. Erdeli, A. (2012). Naikrashchi perezhyvannia moho zhyttia. Mystetska koloniia v Garzhilesi. Frantsiia, 1929 [The best experiences of my life. Art colony in Gargiles. France, 1929]. *IMEN: literaturni tvory, shchodennyky, dumky – IMEN: literary works, diaries, thoughts.* I. Nebesnyk, M. Syrokhman (Ed.). Uzhhorod: Vydavnytstvo Oleksandry Harkushi, 301–320 [in Ukrainian].
4. Erdeli, A. (2012). Paryzh. Shchodennyk. 1930 [Paris. Diary. 1930]. *IMEN: literaturni tvory, shchodennyky, dumky – IMEN: literary works, diaries, thoughts.* I. Nebesnyk, M. Syrokhman (Ed). Uzhhorod: Vydavnytstvo Oleksandry Harkushi, 328–345 [in Ukrainian].
5. Jamet, C. (2021). *Bela Erdelyi. Le sejour a Gargilesse d'un peintre des Carpates. [Bela Erdelyi. The stay in Gargilesse of a Carpathian painter].* Orlean: Orsud Editions, 87 [in French].
6. Pavelchuk, I. (2019). Poshuky sezannizmu v praktytsi Adalberta Erdeli 1930–1940-kh rokiv [Search for Cezanne in the practice of Adalbert Erdeliy in the 1930s and 1940s]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 2, 82–88 [in Ukrainian].
7. Syrokhman, M. (2012). Slovo Erdeli: Shliakh myttsia do sebe [Erdeliy's Word: The artist's path to himself]. *IMEN: literaturni tvory, shchodennyky, dumky – IMEN: literary works, diaries, thoughts.* I. Nebesnyk, M. Syrokhman (Ed). Uzhhorod: Vydavnytstvo Oleksandry Harkushi, 37–42 [in Ukrainian].
8. Pryimych, M. (2007). Prostir zhyvopysu Adalberta Erdeli [The painting space of Adalbert Erdeliy]. *Adalbert Erdeli – Adalbert Erdeliy.* A. Kovach (Ed). Uzhhorod: Vydavnytstvo Oleksandry Harkushi, 7–16 [in Ukrainian].
9. Prykhodko, O. & Ryzhova N. (2007). Monohrama dushi maestro [Monogram of the Maestro's Soul]. *Adalbert Erdeli – Adalbert Erdeliy.* A. Kovach (Ed). Uzhhorod: Vydavnytstvo Oleksandry Harkushi, 27–34 [in Ukrainian].
10. Vanderpyl, F.-R. (1930, May 24). M. Pierre Laval a inaugure l'exposition des peintres de la vallee de la Creuse [Pierre Laval opened the exhibition of painters from the Creuse valley]. *Le Petit Parisien* [in French].
11. Kovach, A. (Ed) (2007). *Adalbert Erdeli [Adalbert Erdeliy]*: Albom. Uzhhorod: Vyd-vo Oleksandry Harkushi. 380 p. [in Ukrainian].

Подано до редакції 05.10.2023



№ 34 (2023) С. 176–183
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 75.041.5(477) «19» Лерман
ORCID ID: 0000-0001-6739-1681
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-23

Марина Терещенко
аспірантка кафедри культурології та міжкультурних комунікацій
Інститут практичної культурології та артменеджменту
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
maryna.tereshchenko@naoma.edu.ua
***Науковий керівник – О. Овчарук,** доктор культурології, професор*

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ У ТВОРЧОСТІ ЗОЇ ЛЕРМАН

Анотація. *У статті досліджено творчість київської художниці та педагога другої половини XX ст. Зої Лерман, зокрема, висвітлено тематику жіночих образів у живописі мисткині. І хоча зазначена тематика переважає в творчому доробку Зої Наумівни, наукові розвідки, що висвітлюють творчість художниці саме з такого ракурсу, практично відсутні. У сучасних опублікованих статтях колеги-художники підкреслюють живописний талант З. Лерман, але варто зауважити, що так було не завжди – протягом радянського періоду роботи мисткині не висвітлювалися належним чином. Це пов'язано насамперед з тим, що творчість З. Лерман є нонконформістською щодо зумовленого тоталітарною системою методу соціалістичного реалізму.* ***Мета статті*** *полягає в тому, щоб на матеріалі вибраних робіт проаналізувати жіночі образи в різний період творчості художниці та її непересічний підхід до зображення особистості.* ***Методи дослідження.*** *Для досягнення поставленої мети були використані: метод порівняльного аналізу, що дозволив визначити трансформаційні процеси у стилістиці мисткині та в побудові жіночих образів; біографічний метод – для з'ясування основних етапів мистецького становлення художниці; стилістичний аналіз – для визначення індивідуальних особливостей у контексті українського мистецтва другої половини XX ст.* ***У результаті*** *проведеного аналізу було виявлено, що звернення до жіночих образів є домінантним напрямом у творчості художниці. Розгляд картин у хронологічному порядку дозволяє зробити висновки, що на кожному етапі творчого шляху З. Лерман вдається до багатогранного художнього втілення жіночого образу, звертаючись до тем, що її хвилювали. Це – балет, цирк, фламенко, різні аспекти батьківства. Мисткиня, експериментуючи з художніми засобами виразності, звертається переважно до жіночого образу як в індивідуальних портретах на ранніх етапах своєї творчості, так і в узагальнених трактуваннях пізнього періоду.* ***Висновки.*** *Нині зростає зацікавленість художниками, творчість яких в умовах радянської ідеології не висвітлювалася належним чином або навіть замовчувалася. Можемо стверджувати, що хоча З. Лерман своїми роботами і тонким трактуванням жіночих образів випередила час й абсолютно чітко відчула зміну епох, її полотна і досі залишаються малодослідженими. Попри це, вона стала джерелом для розвитку нового художнього бачення майбутніх українських мистців, і саме тому полотна З. Лерман потребують подальшого ґрунтовного дослідження.*
Ключові слова: *Зоя Лерман, український живопис XX століття, український мистецький нонконформізм, жіночі образи в живописі.*

Maryna Tereshchenko
Graduate Student at the Department of Cultural Studies and Intercultural Communications
Institute of Practical Cultural Studies and Art Management
of the National Academy of Culture and Arts Managers
maryna.tereshchenko@naoma.edu.ua
***Research supervisor – O. Ovcharuk,** Doctor of Culture Studies, Professor*

WOMEN'S IMAGES IN THE ART WORKS OF ZOIA LERMAN

Abstract. *The article has examined the art works of Zoia Lerman, the Kyiv artist and educator of the second half of the 20th century; in particular, it highlighted the subject content of women's images in the artist's*

paintings. And although the mentioned subject content prevails in the artistic legacy of Zoia Naumivna, the scientific studies having highlighted the artist's work from this perspective are in very short supply. In modern published articles, the fellow artists emphasize the painting talent of Z. Lerman, but it is worth noting that this was not always the case, as during the Soviet period, her works were not appropriately highlighted. First of all, this is due to the fact that the creative work of Z. Lerman is of a non-conformist nature with respect to the method of socialist realism determined by the totalitarian system. ***The object of the article*** *is to analyze the women's images in different periods of the artist's work and her unique approach to portray a personality based on the material of the selected works.* ***Study methods.*** *To achieve the set object, the following methods were used: method of comparative analysis, which made it possible to determine the transformational processes in the artist's stylistics and in the construction of women's images; biographical method, in order to find out the main stages of the painter's artistic development; stylistic analysis, in order to determine the individual characteristics in the context of Ukrainian art of the second half of the 20th century.* ***As a result*** *of the analysis performed, it was found that addressing to the women's images is a dominant direction in the painter's works. Examining the paintings in chronological order allows us to draw conclusions that at each stage of Z. Lerman's creative path, she resorted to a multifaceted artistic embodiment of the woman's image, addressing to the topics that worried her. These are ballet, circus, flamenco and various aspects of parenthood. While experimenting with artistic means of expression, the artist turned mainly to the woman's image, both in individual portraits in the early stages of her work, and in generalized interpretations of the later period.* ***Conclusions.*** *Today, there is a growing interest in painters, whose art works were not adequately highlighted or were even suppressed under the conditions of Soviet ideology. We can say that although Z. Lerman was ahead of her time with her works and subtle interpretation of the women's images and absolutely clearly felt the change of eras, her paintings still remain understudied. Despite this, she became a source for the development of a new artistic vision of future Ukrainian artists, and that is why Z. Lerman's paintings require further thorough study.*

Key words: *Zoia Lerman, Ukrainian art of the 20th century, Ukrainian artistic non-conformism, women's images in painting.*

Постановка проблеми. З огляду на реалії сьогодення та стрімке входження вітчизняного мистецтва до світового контексту посилюється зацікавлення до творчості українських художників в усьому розмаїтті стильових спрямувань. Стрімко зростає суспільний інтерес не лише до представників численних авангардних течій початку ХХ століття, а й до такого мистецького явища за радянських часів, як творчість нонконформістів. У цій статті поставлено завдання дослідити відображення нової художньої свідомості на прикладі представниці українського нонконформізму З. Лерман, зокрема в жанрі жіночого портрета й тематичних картин, які вирізняються індивідуальною художньою манерою та тематикою робіт.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Зважаючи на брак наукових розвідок, присвячених творчості З. Лерман, джерельну базу дослідження становлять переважно спогади друзів та мистців із близького оточення художниці, які висвітлюють знакові події її життя, що й репрезентує збірник «Світ Зої Лерман» С. Ялкута [1]. Книга дозволяє ознайомитися зі стильовими особливостями творчості художниці, визначити періодизацію її тематичної еволюції та прочитати автобіографічні розповіді, в яких значну увагу приділено спогадам про навчання. Про особливості життєвих подій Лерман та її родини, пов'язаних із повоєнним часом, дізнаємося з розлогого інтерв'ю Б. Бородянської [2].

До важливих джерел для аналізу творчого методу художниці належать колекції музеїв та приватних зібрань, що містяться в електронному архіві «Ukrainian unofficial» [3], приватній колекції радянського мистецтва Ю. Манійчука [4].

Мета статті – дослідити мистецький доробок представниці українського художнього нонконформізму другої половини ХХ століття З. Лерман, зокрема, висвітлити її трактування жіночих образів.

Виклад основного матеріалу. Однією з найважливіших особливостей досліджуваного аспекту доробку художниці є те, що роки навчання та початок творчості З. Лерман припадають на прогресивний рух художників-шістдесятників. Унікальне мистецьке середовище, що сформувалося в Києві, прагнуло вийти за межі ідеологічних координат соціалістичного реалізму й вибирало нові форми художнього висловлювання. Українські шістдесятники, відтворюючи національно визначену образність та історичні події у нових, часом несподіваних формах, використовували нові різноманітні засоби виразності, формуючи певну новаторську атмосферу. Приклад цьому – творчість таких відомих мистців, як В. Зарецький, І.-В. Задорожний, Г. Севрук, Л. Панченко, А. Горська, Л. Семикіна та інші.

Поруч з ними виокремлюється коло мистців, до якого належала З. Лерман, і для яких творчість також стає способом відтворити власне світобачення поза офіційною радянською ідеологією. У їхніх роботах переважали особистісні враження від навколишнього світу – природи, людей, життєвих подій, а також сміливі експерименти у пошуках пластики й кольору. Л. Смирна зараховує до кола художників «тихого» мистецтва шістдесятих років XX століття Є. Волобуєва, Ю. Химича, І. Григор'єва, І. Штільмана, Б. Рапопорта, О. Животкова, Я. Левича, М. Вайнштейна, А. Лимарєва та інших [5, с. 140].

Переосмислення радянської дійсності та уникнення у своїй творчості нав'язаних державою догм пояснює існування доробку З. Лерман переважно поза офіційними презентаціями, державними замовленнями та публічними виставками. Серед розмаїття жіночих образів художниці переважають представниці творчих професій – балерини, танцівниці, колеги-художниці. Захоплення тематикою балету стане домінантною у творчості З. Лерман, що свідчить про спорідненість її художнього бачення з такими європейськими мистцями, як Пікассо, Дега, які свого часу захоплювались балетом, цирком, театром та досліджували ці теми у своїй творчості. З. Лерман у численних жіночих портретах відходить від схематичних формул соціалістичного реалізму й підкреслює індивідуальні риси людей, що йде у розріз із узагальненими образами «радянської жінки». В цьому контексті творчість художниці є прикладом поєднання професійної майстерності та новаторства, що виявлялось у використанні оригінальних рішень у палітрі, композиції, тематиці робіт.

З. Лерман (1934 р. н.) ще в ранньому дитинстві мала здібності до малювання, чому певною мірою посприяв батько, який збирав колекцію книг про мистецтво та гарно малював згідно зі спогадами мисткині [2]. У подальшому художниця пройшла професійну підготовку академічного живопису в Київській художній середній школи імені Т Г. Шевченка (нині – Київський державний художній ліцей імені Т.Г. Шевченка), де її педагогом був художник-вінничанин П. Жаров. За спогадами подруги Зої, художниці В. Виродової-Готьє, яка також була його ученицею, Жаров завжди вимагав від своїх учнів власних оригінальних рішень навіть у традиційних статичних постановках шкільної програми. Такий підхід педагога позначився на композиційних рішеннях у роботах З. Лерман, що найбільш яскраво стане помітно у зрілому та пізньому періоді творчості художниці [1].

Для мистецтвознавчого аналізу важливим є факт довоєнного навчання майбутньої художниці в балетній школі, адже саме балетна тематика стала одним з провідних та органічних напрямів у її творчості. Й хоча, повернувшись з евакуації, Зоя полишає заняття балетом, вона і далі постійно відвідує балетні вистави в Києві, що згодом знаходить відгук у її полотнах. Захоплення і портретом як жанром, і балетом втілилось у дипломній роботі, яку художниця захистила 1959 року після завершення навчання в Київському державному художньому інституті (нині – НАОМА). На полотні зображено постать видатної харківської балерини С. Коливанової у повний зріст. Варто зауважити, що з-поміж дипломних робіт випускників КДХІ наприкінці 50-х років переважали групові жанрові полотна, на яких були зображені працівники колгоспів, робітники заводів, відповідно до єдино визначеного методу соціалістичного реалізму. На цьому тлі звернення до одноосібного портрета, де художниця майстерно відтворила стриману балерину і зосередилася саме на передачі характеру, внутрішнього стану людини, а не на ідеологічному наповненні твору, свідчить, що вже на початку художньої кар'єри молода мисткиня мала мистецьке бачення, яке кардинально відрізнялося від запропонованого тоталітарною системою. Надалі З. Лерман за допомогою художніх прийомів вкотре порушує закони реалістичного та академічно вивіреного живопису. Наприклад, серед зображень С. Коливанової вирізняється портрет у синьому шалику (іл. 1). У цій картині привертають увагу пошуки художниці в колористичному рішенні – використовуючи холодну палітру, вона підкреслює контраст синього з аристократичною блідістю балерини. Художниця зосереджується на стані душі портретованої, підкреслюючи її відчуженість від буденності та приналежність до високого світу балетного мистецтва. Зберігаючи портретну схожість та використовуючи неочевидну палітру для втілення свого задуму, молода художниця створює задумливий зосереджений образ балерини, сповненої гордовитого спокою. Коментуючи портрети С. Коливанової, мистецтвознавець та художник І. Диченко зауважує: «Дивовижно, як мовою живопису Зої Лерман вдалося передати відчуття обраності... Її роботи – це загальний пам'ятник балету, визнання любові до нього» [1, с. 80].



Іл. 1. Зоя Лерман. «Портрет балерини С. Коливановой». *1960-ті.* [1, с. 81]

Протягом наступного десятиліття художниця втілює балетні мотиви у своїх роботах, використовуючи різну техніку: акварельна робота «Балерина О. Потапова» (1963 р.), офорт «Олена» (1963 р.), лінограв'юра «Та, що сидить» (1967 р.), полотно, олія «Дует» (1960-ті рр.), графічні роботи із зображенням балерини (1975 р.). Поряд із артистизмом та елегантністю балетних танцівників роботи Лерман передають особливий психологічний настрій героїв. На її полотнах – пластичність граціозних фігур уживається поруч із серйозними, задумливими обличчями персонажів. Такий контрастний прийом підсилює загальне враження від твору і спонукає глядача до занурення в душевний стан героя, одночасно підкреслюючи своєрідне бачення художницею образу жінки. Таким чином формувався індивідуальний стиль З. Лерман, повністю протилежний тогочасному методу художнього соцреалізму з його трафаретними образами фізично сильних та усміхнених жінок-трудівниць.

Як свідчать джерела, найближче оточення художниці складалося переважно з близьких їй по духу творчих особистостей, що являли собою плеяду мистців нонконформістського мислення. Про те, що З. Лерман жила мистецтвом як у публічному, так і в приватному житті свідчить той факт, що чоловіком Зої стає художник Ю. Луцкевич, творчість якого Г. Скляренко характеризує як таку, що «репрезентує нестримну вітальність, «радість та оптимізм», те мистецтво, що існує у просторі культури, естетичної фантазії, ніби не переймаючись драмами життя» [6, с. 14]. Близькими на все життя стали і подруга з часів навчання в художній школі В. Вородова-Готьє, яка згодом створила прекрасний портрет З. Лерман, і художники М. Вайнштейн, Я. Левич, О. Животков, А. Лимарєв, О. Агафонов, які закладали підвалини нового бачення мистецтва поза радянськими художніми канонами. У КДХІ її викладачами та наставниками були високопрофесійні художники, такі як С. Григор'єв, В. Костецький, Г. Меліхов. Про ставлення С. Григор'єва, що був ректором інституту в ті часи, до З. Лерман свідчить такий запис у його щоденнику: «Щойно прийняв чудову дівчину із вродженим даром художника» [1]. Про це згадує його дочка Г. Григор'єва, з якою у Лерман склалися дружні стосунки, як і з племінником ректора І. Григор'євим, видатним художником.

Закінчивши у 1959 році інститут, молода художниця викладає у Київській художній середній школі ім. Т.Г. Шевченка, поєднуючи педагогічну роботу з творчістю. З 1960 року, після народження сина, до кола її творчих пошуків органічно входить тема материнства. З. Лерман із притаманним їй філософським заглибленням концентрує увагу на особливостях стану жінки та її нового життєвого досвіду: чи то в очікуванні материнства, чи то у фіксації стану матері в перші хвилини появи немовляти, як на естампі «У пологовому будинку» (1960 р.) та у графічній роботі «Народження нового життя» (1982 р.).

«Нетривіальну репрезентацію жіночих образів художниця втілює у живописному полотні «Нічне чергування» (1966 р.), на якому зображені лікарки в нічну зміну – жінки сидять зосередженими, одна з них втомлено схилила голову до плеча колеги, інші очікують пацієнтів. І хоча образи та побутовий сюжет мають реалістичний вигляд, живописний шар, який створює художниця, та пластика, яку вона використовує у побудові жіночих фігур, спрямовує думки глядача в інший вимір, посилюючи і збагачуючи ординарну сцену в лікарні.

Необхідно зауважити, що тему материнства художниця подає та осмислює з притаманною їй глибиною психологічного стану героїнь. У полотнах цього періоду прочитується прагнення відійти від стереотипного зображення щасливого материнства – З. Лерман демонструє всю палітру складних переживань матері, використовуючи ефектні засоби художньої виразності. Прикладом є картина «Тривога» (1969 р.), що зображує матір із дитиною на руках. Робота відрізняється від більшості полотен художниці темним колоритом та спіралеподібними бурхливими елементами фону, що підсилюють стан напруженості

схвильованої матері. Офорт «Материнство» (1963 р.) демонструє розпач і втому жінки, що нещодавно стала матір'ю і не належить собі. Композиційно-стилістична форма цього твору, на якому жінка здіймає догори руки, вказує на нонконформістське, відмінне від іконографічного канону змальовування жінки з дитиною на руках, підкреслення художницею різних аспектів материнства. Картина «Портрет майбутньої матері» (поясний портрет О. Швартзоід 1973 р.) (іл. 2) вирішена площинно, у прохолодному колориті із синім акцентом. Ми бачимо, як художниця, уникаючи декоративності, стримано і водночас однозначно фіксує головне – психологічний та фізичний стан майбутньої матері, що, на нашу думку, є головною метою цього твору.



Іл. 2. Зоя Лерман. Портрет майбутньої матері. 98×68,5 см. *1973.* [3]

Однією з найважливіших особливостей досліджуваного аспекту творчості художниці є її вроджений талант фіксувати характерні риси своїх героїв у власній стилістиці. Наприкінці 60-х під час подорожі до Грузії З. Лерман створює численні портрети, в яких прагне відобразити національний характер грузинського народу. Художниця знайомиться з оригінальними роботами Піросмані, якого шанувала й раніше, й остаточно переконується в його геніальності: «Митець від Бога. Ніде більше нічого подібного немає» [1, с. 133]. У цей період З. Лерман створює живописний портрет художниці-графіка М. Агаєвої (1969 р.) (іл. 3). Для втілення мистецького темпераменту азербайджанської мисткині З. Лерман, згадуючи про прагнення передати унікальність характеру своєї героїні, використовує енкаустичну живописну техніку, додаючи до фарб гарячий віск [1, с. 136]. Портрет виконаний графічно та площинно, а контрастні кольори – білий, чорний, червоний – підсилюють відчуття темпераменту азербайджанської художниці. Водночас зосередженість пози та професійна атрибутика – Агаєва зображена на тлі верстата для виготовлення офорта, нагадують про її професію. Натомість власний образ художниці у професії Зоя Наумівна вибудовує, акцентуючи увагу на інших аспектах. «Картина «Автопортрет» (1970 р.) (іл.4), виконана в імпресіоністичній манері енергійними пастозними мазками, де портретистка моделює задумливий образ мистця, являє собою полотно, сповнене прихованої образності». «Живопис – це магія», – пише у своєму щоденнику художниця [1]. За логікою Лерман, художник – це творець, можливо, провідник, що доносить глибинні смисли до глядача, інтерпретуючи доступну кожному повсякденність буття, хоча сам перебуває у непростих відносинах зі смислами, які втілює на полотні. Рухливі пастозні мазки суголосні внутрішньому стану творця, постать якого вирішена одночасно статично. З погляду живопису ця робота демонструє утвердження художниці в колористичній концепції своїх полотен, формування живописної манери, яка стає характерною та індивідуальною.



Іл. 3. Зоя Лерман. Портрет художниці Манзари Агаєвої. 105,5×74 см. *1965.* [3]



Іл. 4. Зоя Лерман. Автопортрет. 85×97 см. *1970-mi.* [3]

Особливе художнє захоплення З. Лерман образами, що створюються засобами пластичних рухів людського тіла, зумовило її зацікавлення у 80-ті роки цирковим мистецтвом. Цілком можливо, що в цей період художниця зазнала впливу творчості Пікассо, зважаючи на твір в її доробку, присвячений іспанському майстрові, – «Натюрморт з портретом Пабло Пікассо» (1978 р.). Свої враження від циркових вистав Лерман творчо втілює у картинах «Циркачка» (портрет артистки цирку Н. Касєєвої, 1980 р.), «Акробат» (1980 р.), користуючись холодною палітрою зелено-синіх кольорів. У цей же період створена робота «Чорне море» (1980 р.), побудована на контрасті кольорів коричнево-червоного і сірого, і за своєю лаконічною композицією та колористикою нагадує картину Матісса «Танець» (1909 р.). У полотні «Акробати» (1989 р.) Лерман вдається до яскравої палітри, виявляючи свої колористичні здібності й експериментуючи з композицією. Як і в «Акробатах» 1993 р., художниця відтворює на полотні цікаві їй нетривіальні рухи тіла, рук, незвичність поз і неповторну динаміку циркових артистів.

На межі 70-х–80-х рр. на тлі зацікавлень шістдесятників вітчизняним фольклором у картинах Зої Наумівни з'являються національні елементи української народної культури: вишиванки, віночки, традиційні обрядові сюжети. Необхідно згадати, що ще під час подорожі в Карпати у студентські роки разом із В. Вородовою-Готьє та Г. Зубченко З. Лерман відвідувала гуцульські села й мала змогу познайомитися з побутом місцевих жителів. Пізніше, після інституту, вона відвідувала село Полтавської області Велика Багачка. Під враженнями від сільського життя художниця створила полотна: «Подруги», «Сусідки», «Молодята», «Одягають віночки», «Весілля» (1970-ті р.), «Поїздка» та інші [7]. Так, у картині «Оксана. Керівник гурту художньої самодіяльності с. Ракита» (1971 р.) (іл. 5) Лерман зображує керівницю гуртка, застосовуючи характерні художні рішення у побудові образу, зокрема обличчя не містить усмішки, як і в інших жіночих образах, має зосереджений вигляд, а статична впевнена поза жінки в національному костюмі скеровує нас до внутрішнього задумливого стану портретованої. Статичність пози підкреслюють динамічні мазки тла картини. Не порушуючи загального контексту полотна, художниця ніби приглушує прямі асоціації із суто фольклорною тематикою та концентрує увагу на піднесеному й гордовитому характері героїні картини.



Іл. 5. Зоя Лерман. Оксана. Керівник гурту художньої самодіяльності с. Ракита. 100×78 см. *1971.* [3]

Наступний «білий» період у творчості художниці розпочинається у 80-ті роки. У 1989 р. З. Лерман полишає роботу в художній школі, де працювала понад 30 років. До викладацької роботи мисткиня повернеться лише через 10 років на нетривалий час, і з 1998 р. до 2001 р. викладатиме у рідних стінах інституту – Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури.

Цей період творчості позначився зміною художньої манери та палітри. Як свідчать дані нашого дослідження, для творів цих та наступних років характерною стає світла мінімалістична палітра, в якій переважає білий колір. З. Лерман усе частіше використовує світлі барви, що надає її живопису особливо переконливої виразності, уникаючи асоціацій з повсякденною реальністю. Можливо, що саме в такий спосіб художниця репрезентувала глядачам відповідь на виклики долі – власне відсторонення від нелегких і зовсім непростих умов творчого життя, пропонуючи навзаєм світлий фантазійний світ на своїх полотнах.

На противагу попереднім періодам Лерман створює полотна, присвячені образним репрезентаціям жінок, зрідка звертаючись до індивідуальних портретів. Наприклад, це роботи: «Портрет Наталки» (1986 р.), «Дружина Патріка» (1999 р.), що наочно демонструють трансформацію уподобань колірних сполучень художниці на користь світлішої палітри. Водночас вона і далі допитливо вивчає особливий, поза буденними клопотами, світ жінки, що втілюється у граційних композиціях її героїнь. У полотнах «Відпочинок» (1990 р.),

«Двоє відпочивальників» (1992 р.), «Розмова» (1995 р.), «Рожевий пленер» (1996 р.), «Балерини» (1998 р.), «Біла жінка» (1997 р.) мисткиня пропонує глядачеві власний погляд на жіночу тілесність, інтерпретуючи та поєднуючи улюблені теми балету, танців та навіть лазні, як у роботі «Омовіння» (1996 р.). У цей «білий» період творчості художниця використовує можливості виразності лінії, що надає малюнкам потужної динаміки, при цьому не обтяжуючи роботи барвистим живописом. Жіночі постаті на полотнах взаємодіють, відпочивають, розмовляють, являючи нам світлий безтурботний світ дозвілля, що досягається не лише за допомогою плавних пластичних ліній у рисунку, а і світлою палітрою, де провідним виступає білий колір із акцентами жовтого, синього, охристого, рожевого. Особливий живописний піднесений настрій створюється завдяки проробці тла, який завдяки впевненим пастозним мазкам здається або майже рухливим (як у роботах «Двоє» 1997 р., «Танок» 1995 р.), або, навпаки, спокійним і нейтральним («Зустріч» 1995 р., «Та, що відпочиває» 2001 р.). Такий прийом підсилює загальне враження від робіт і не залишає глядачеві іншої можливості, окрім як бажання зануритись у світ творчості З. Лерман.

Головні висновки та перспективи використання результатів досліджень. Художниця й педагог З. Лерман – яскрава представниця плеяди українських нонконформістів, які створили потужне підґрунтя для подальшого розвитку та експериментів з художньою виразністю (пластика, колір, фактура) у творчості художників України. Як було показано, у творчому доробку мисткині значне місце посідав портретний жанр. Особливо художницю приваблював жіночий образ, який розкривається в індивідуальних портретах раннього періоду та поступово еволюціонує до узагальнених образів у композиціях пізнього етапу творчості. Стилістичне формальне порівняння робіт художниці на різних етапах дозволило виокремити характерні особливості у живописній манері та побудові жіночого образу в творчості Лерман.

Розгляд робіт за роками їх створення дав змогу зробити такі узагальнення: художниця, досконало володіючи основами академічного живопису і маючи вроджений талант, вже на початку художньої кар'єри відходить від канонів радянського мистецтва, про що свідчить тематичний напрям розвитку власної творчості. Після завершення навчання в інституті та впродовж 60-х–70-х рр. однією з основних тем З. Лерман стає балетне мистецтво, в якому гідне місце посідають численні образи танцівниць. Протягом цього періоду художниця поряд із пошуками нових засобів виразності (рух від натуралістичної передачі миттєво схоплених ліній, зміна колориту відповідно до настрою, задуманого художницею) розширює напрями своїх мистецьких пошуків: поруч із зацікавленістю до руху людського тіла в танці З. Лерман звертається до фольклорної стилізації творів, розробляє тему материнства й пише численні портрети зі свого творчого оточення. У жанрі портрета художниця трактувала своїх героїнь в індивідуалістській манері, як правило, підкреслюючи рід їх занять, при цьому відходячи від традиційних форм і образних прийомів, вибудовуючи образ переважно площинно. В роботах цього періоду проявляється живописний талант художниці, зокрема у серії робіт, присвячених українській національній тематиці.

Протягом 80-х–90-х рр. до улюбленої балетної тематики додаються артисти цирку та іспанського фламенко, збагачуючи розмаїття героїв полотен художниці. Зберігаючи імпресіоністичну манеру, полотна зрілого періоду зазвичай виконані у стриманому світлому колориті. Поступово, уникаючи надмірних натурних подробиць, у цей період художниця створює узагальнені жіночі образи, переважно в парних композиціях, головною особливістю яких є впізнана пластика З. Лерман (нахил голови героїв картин, вигини тіл, які привертають увагу глядача). Таким чином, завдяки мистецьким пошукам З. Лерман увійшла в добу Незалежності, сформувавши власний впізнаваний стиль, для якого характерна особлива пластичність ліній, світла лаконічна палітра, узагальнена фантазійна образність переважно жіночих фігур, що збережеться і в 2000-х роках.

З. Лерман в умовах занепаду радянського соцреалізму знайшла свою особливу тематику та власну гармонійну мову кольору та форми, і в сучасних глобальних мистецьких контекстах творчість художниці становить науковий інтерес та цілком вписується до актуальної мистецької проблематики. Проведено аналіз доробку художниці у хронологічному порядку; розглянуто тематику її робіт, зокрема жіночі репрезентації, нетипові для радянської доби, що, безумовно, дасть поштовх до більш ґрунтовних досліджень. Її творчість наочно демонструє інтелектуальну силу, що

характеризувала певне коло молодих мистців та була здатна чинити спротив радянській ідеології. Висвітлення естетики балетного й циркового мистецтва, делікатної чуттєвості людської тілесності, репрезентація образів жінок у ширших проявах, аніж прийняті в офіційному мистецтві, бачення материнства, що корелює із сучасними тенденціями у власній творчості, об'єктивно збагатили тематичну палітру українського неофіційного мистецтва другої половини XX ст. Підсумовуючи, можна стверджувати, що дослідження творчості З. Лерман є актуальним на сьогодні, а її мистецький доробок потребує подальших публічних презентацій та ґрунтовних наукових розвідок.

Список використаних джерел

1. Ялкут С. Мир Зои Лерман. Київ : Дух і літера, 2008. 352 с.
2. Borodianskaya B. Zoia Lerman: interview. *Centropa*. Kyiv. 2002. URL: https://www.centropa.org/en/biography/zoya-lerman (дата звернення: 10.11.2022).
3. Ukranian Unoaficial: сайт. URL: http://archive-uu.com/ua/profiles/lerman-zoya (дата звернення: 01.11.2022).
4. "The Yurii Maniichuk and Rose Brady collection of Soviet Ukrainian Art". URL: http://www.maniichuk.com/ (дата звернення: 27.10.2022).
5. Смирна Л.В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві : монографія. Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2017. 480 с.
6. Скляренко Г.Я. Українські художники: з відлиги до Незалежності: у 2 кн. Київ : Huss, 2020. Кн. 2. 304 с.
7. Петрова О.М. Гармонія та драма Зої Лерман. *Магістеріум*. Kyiv. 2015. Вип. 59. С. 62–65. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/6911/Petrova_Harmoniia_ta_drama.pdf (дата звернення: 10.10.2022).

References

1. Yalkut, S. (2008). *Myr Zoy Lerman. [World of Zoya Lerman]*. Kyiv: Dukh i litera [in Russian].
2. Borodianskaya, B. (2022, 10 Nov.). *«Zoia Lerman»:* interview. *Centropa. Kyiv*. https://www.centropa.org/en/biography/zoya-lerman [in English].
3. Ukranian Unoaficial (2022, 1 Nov.). Retrieved from: http://archive-uu.com/ua/profiles/lerman-zoya [in Ukrainian].
4. "The Yurii Maniichuk and Rose Brady collection of Soviet Ukrainian Art". Retrieved from: http://www.maniichuk.com [in English].
5. Smyrna, L.V. (2017). *Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi: monohrafiia* [Century of nonconformism in Ukrainian visual art]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
6. Skliarenko, H.Y. (2020). *Ukrainski khudozhnyky: z vidlyhy do Nezalezhnosti [Ukrainian Artists: From Thaw to Independence]*. Kyiv: Huss [in Ukrainian].
7. Petrova, O.M. (2015). (2022, 10 Oct.). Harmoniia ta drama Zoi Lerman [Harmony and drama of Zoya Lerman]. *Mahisterium*, 59, 62–65. Retrieved from: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/6911/Petrova_Harmoniia_ta_drama.pdf [in Ukrainian].

Подано до редакції 10.02.2023



№ 34 (2023) С. 184–191
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 719(477)"2000/2023":341.384
ORCID ID: 0000-0002-2612-9510
ORCID ID: 0000-0002-2643-0944
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-24

Маргарита Тупчій
студентка ІІ курсу магістратури кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
marharyta.tupchii@naoma.edu.ua

Ганна Андрес
кандидат історичних наук,
доцент кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
hanna.andres@naoma.edu.ua

РЕСТИТУЦІЯ ПАМ'ЯТОК ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ У 2000–2023 РОКАХ

Анотація. *Метою цієї статті є дослідження питання реституції культурної спадщини України в період 2000–2023 років.* ***Методи дослідження.*** *Інструментарій статті складається на основі історичного, культурного та мистецтвознавчого підходів, також загальнонаукових історичних, культурологічних і конкретно наукових мистецтвознавчих методів.* ***Результати.*** *Процес реституції культурної спадщини України упродовж 2000–2023 років був складним і вимагав значних зусиль для повернення незаконно вивезених цінностей. Застосування історичного, культурного та мистецтвознавчого підходів дало змогу розглянути роль реституції у зміцненні національної свідомості та збереженні культурної спадщини. Також аналіз законодавчих актів підтвердив необхідність вдосконалення національної правової бази і механізмів реституції для ефективної реалізації процесу. Успішні приклади повернення історичних, культурних і мистецьких цінностей підкреслили значущість реституції у відновленні історичної цінності та значення цих пам'яток для суспільства.* ***Висновки.*** *Реституція культурної спадщини України досліджуваного періоду має велике значення для збереження історичної, культурної та мистецької спадщини країни і зміцнення національної свідомості. Однак реституція є складним і тривалим процесом, який потребує вдосконалення національної правової бази та механізмів повернення для ефективної реалізації. Роль державних органів у проведенні реституції та співпраця з міжнародними партнерами також виявилися важливими аспектами цього процесу. Зазначено, що реституція має велику актуальність особливо в часи війни, коли збереження культурних цінностей на окупованих територіях та фіксація порушень міжнародних домовленостей є критично важливими завданнями для подальшого відновлення спадщини.*
Ключові слова: *реституція, музей, культурна спадщина, конвенція, закон, міжнародне право, війна, нормативні акти.*

Marharyta Tupchii
2nd year Master's Student at the Department of Art Theory and History
National Academy of Fine Arts and Architecture
marharyta.tupchii@naoma.edu.ua

Hanna Andres
PhD in History,
Associate Professor at the Department of Theory and History of Arts
National Academy of Fine Arts and Architecture
hanna.andres@naoma.edu.ua

RESTITUTION OF THE CULTURAL HERITAGE IN UKRAINE IN THE PERIOD 2000–2023

Abstract. *The aim of this article is to investigate the issue of restitution of Ukraine's cultural heritage during the period of 2000–2023.* ***Research methods.*** *The article's framework is based on historical, cultural, and art historical approaches, as well as interdisciplinary historical, cultural studies, and specific art historical methods.* ***Results.*** *The process of restitution of Ukraine's cultural heritage from 2000 to 2023 was complex and required significant efforts to recover unlawfully exported artifacts. The application of historical, cultural, and art historical approaches allowed for examining the role of restitution in strengthening national consciousness and preserving cultural heritage. Additionally, the analysis of legislative acts confirmed the necessity to enhance the national legal framework and restitution mechanisms for an effective implementation of the process. Successful examples of returning historical, cultural, and artistic valuables underscored the significance of restitution in restoring historical value and the societal importance of these landmarks.* ***Conclusions.*** *The restitution of Ukraine's cultural heritage during the mentioned period holds great importance in preserving the country's historical, cultural, and artistic legacy, as well as in reinforcing national consciousness. However, restitution is a complex and lengthy process that requires improvements in the national legal basis and return mechanisms for effective implementation. The role of governmental institutions in conducting restitution and collaborating with international partners also emerged as crucial aspects of this process. It is noted that restitution remains particularly relevant during times of conflict, when safeguarding cultural treasures in occupied territories and documenting violations of international agreements become critically important tasks for the heritage's future recovery.*
Key words: *restitution, museum, cultural heritage, convention, law, international law, war, regulatory acts.*

Постановка проблеми. На сьогодні в Україні наявна проблема викрадення та фізичної втрати культурної спадщини у зв'язку з війною, котра триває ще з 2014 року, а особливо набула розмаху після 24 лютого 2022 року під час нападу держави-терориста росії. Війна йде на українських територіях, а тому культурна спадщина перебуває в постійній небезпеці знищення та викрадення. Задля розуміння можливостей протидії та подальших кроків під час повернення культурних цінностей після закінчення війни надважливо дослідити історію, досвід України та механізми повернення культурних цінностей.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питання реституції культурної спадщини не є новим. Воно широко представлене у друкованих наукових та науково-популярних джерелах, на сторінках ЗМІ та у соціальних мережах. Серед ґрунтовних праць про повернення культурної спадщини варто назвати монографію С. Кота «Повернення і реституція культурних цінностей у політичному та культурному житті України (XX – поч. XXI ст.)» [1], опубліковану в 2020 році. На нашу думку, варте уваги дисертаційне дослідження І. Татіївської «Інституційна діяльність України в галузі повернення та реституції культурних цінностей (1992–2011 рр.)» [2]. Авторкою розкрите питання ролі державних установ у процесі повернення культурних цінностей. Змістовною є публікація О. Живкової «Забути не можна, повернути!» [3], в якій розглянуто складність питання повернення картини до Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Вагомим внеском у вивчення теорії та практики реституції є праці В. Акуленка «Реституція культурних цінностей в сфері національних інтересів України» та «Терміни як межі міжнародно-правових понять "реституція" і "реституція культурних цінностей"» [4].

Мета статті – дослідити питання реституції культурної спадщини України упродовж 2000–2023 років. Для досягнення поставленої мети передбачено такі завдання, як аналіз історичного контексту формування та значення реституції в українському суспільстві

XX ст., визначення міжнародної та національної правової баз, якими регулюється цей процес, дослідження діяльності державних інституцій щодо повернення та реституції культурних цінностей і наведення головних фактів повернення культурної спадщини за період 2000–2023 років.

Виклад основного матеріалу. Реституція походить від латинського слова «restitution» (повернення, відновлення), поняття «restitutio in integrum» було сформульоване в римському праві як обов'язок відновлення стану речей, який існував на момент вчинення протиправної дії чи заподіяння шкоди. В міжнародному праві реституція визначається як повернення майна, яке неправомірно захоплене й вивезене однією державою з території іншої під час збройного конфлікту або іншого міжнародно-протиправного діяння [4].

Важливо зазначити, що культурна цінність, котра є власністю країни, необов'язково повинна бути створена на території цієї держави, вона може бути законно придбана або ж подарована, тобто перебувати на законних підставах.

Ще на початку XX ст., після розпаду Російської імперії, до складу якої входила Україна, в українському суспільстві поширюються думки про повернення незаконно переміщених культурних цінностей. Так, наприклад, у березні 1917 року утворюється Українська Центральна Рада (УЦР). У своїх перших документах до Тимчасового уряду росії представники УЦР зазначають про автономність України, а в подальших – про абсолютну незалежність. Була сформована делегація до Петрограда і одним із її завдань було обговорення питання про повернення культурної спадщини України з російських музеїв. Важливим було повернення запорозьких козацьких клейнодів як національних символів української державності, котрі знаходилися тоді в Оружейній палаті у Москві [1, с. 221].

Якщо на початку 1920-х років радянська влада намагається «дружити» з українською, відбувається політика українізації, створюються комісії, котрі упорядковують списки української культурної спадщини, яка знаходиться на території та в музеях росії, то вже наприкінці 1920-х років, а особливо в 1930-х роках політика змінюється, розпочинаються арешти, переслідування української інтелігенції, що потім переходить у масові репресії. Період радянської влади в Україні (1917–1991) був складним для охорони та реституції культурної спадщини.

У 1991 році, після проголошення акта незалежності, в Україні розпочинається активний реституційний процес щодо повернення культурної спадщини, втраченої неї внаслідок Другої світової війни, коли вона перебувала у складі Радянського союзу. Так, у 1992 році створюється Національна комісія з питань повернення в Україну культурних цінностей під керівництвом О. Федорука. Комісія декілька разів змінювала підпорядкування, що негативно позначилося на ефективності її роботи. Функції комісії: пошук, атрибуція та повернення втрачених культурних цінностей, міжнародна культурна дипломатія та співпраця задля повернення культурної спадщини до країни-власника [2, с. 67].

Також у цей період були створені спеціалізовані міжнародні комісії з питань реституції: українсько-німецька (1993 р.), українсько-російська (1994 р.), українсько-польська (1996 р.), українсько-угорська (1995 р.), котрі займалися вивченням, атрибуцією та поверненням культурних цінностей, втрачених під час Другої світової війни. Завдяки роботі цих комісій в Україні утвердилася державна дипломатія, розпочався пошук та повернення культурних цінностей [1, с. 776].

У 1999 році Національну комісію з питань повернення в Україну культурних цінностей було ліквідовано і в 2000 році створено Державну службу контролю за переміщенням культурних цінностей, котра перебрала на себе функції комісії та почала співпрацювати з державною митницею України та міжнародними партнерами. Після чергової реформи з 2011 р. і досі контроль за переміщенням культурних цінностей, віднайдення та повернення культурної спадщини до України відбувається завдяки діяльності відділу з питань переміщення культурних цінностей Міністерства культури України та інформаційної політики [2, с. 67].

Державні органи влади ще з 1990-х років XX ст. активно працюють над прийняттям міжнародних конвенцій та національних законів щодо реституції та охорони культурної спадщини. Україна співпрацює з міжнародними організаціями в галузі культурної спадщини, такими як UNESCO тощо.

Так, у 1954 році на розгляд була представлена міжнародна Конвенція UNESCO «Про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту» – угода, в котрій вказані правові норми щодо охорони культурних цінностей на міжнародному рівні. Україна ратифікувала цю конвенцію [5].

У листопаді 1970 року Конвенція UNESCO «Про заходи, спрямовані на заборону та запобігання незаконному ввезенню, вивезенню та передачі права власності на культурні цінності» була прийнята з метою захисту культурних цінностей від незаконного ввезення, вивезення та передачі прав власності. В конвенції визначено, що культурні цінності є невід'ємною частиною національної та світової культурної спадщини і потребують спеціального захисту. Ця конвенція теж ратифікована Україною [6].

Національна нормативна база, яка регулює процедуру реституції – це насамперед Конституція України, де у статті 54 вказано: «Держава забезпечує збереження історичних пам'яток та інших об'єктів, що становлять культурну цінність, вживає заходів для повернення в Україну культурних цінностей народу, які знаходяться за її межами» [7].

Також основним є Закон України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» (прийнятий у 1999 році), котрий регулює відносини, пов'язані з вивезенням, ввезенням та поверненням культурних цінностей, і спрямований на охорону національної культурної спадщини та розвиток міжнародного співробітництва України у сфері культури [8].

Вперше до законодавчого поля України вводиться багато нової термінології: культурні цінності, колекція культурних цінностей, культурні цінності України, ввезення культурних цінностей, вивезення культурних цінностей, транзит культурних цінностей, тимчасове ввезення культурних цінностей, тимчасове вивезення культурних цінностей, незаконно вивезені культурні цінності тощо.

У міжнародній правовій базі у галузі реституції культурної спадщини ключовими документами є конвенції та декларації, які забезпечують встановлення міжнародних стандартів для цього процесу. Україна, як і інші країни, регулює процес реституції культурної спадщини національним законодавством, яке постійно вдосконалюється. Проте для забезпечення ефективної реалізації реституції необхідно продовжити розвиток національної правової бази. Для цього можна використати позитивний досвід інших країн та міжнародну практику.

Упродовж періоду незалежності Україна має приклади успішної роботи в галузі повернення культурних цінностей. Так, у 2000–2023 рр. до України вдалося повернути чимало історичних культурних цінностей, що збагатило її науковий, освітній та культурний потенціал. Зокрема, це були окремі предмети старовини і мистецтва, втрачені внаслідок подій Другої світової війни. Зауважимо, що реституція – це складний і тривалий процес, тому кожен факт повернення є значущим та вагомим.

Єдиний приклад реституції культурних та історичних цінностей з росії – повернення фресок Михайлівського Золотоверхого собору. Спочатку фрески знаходилися на стінах Михайлівського Золотоверхого собору в Києві (XII ст.), але в 1937 році, за попереднім наказом, собор був підірваний задля побудови нової площі, а фрески та мозаїки були зняті зі стін. Під час німецької окупації культурні цінності були викрадені, а після закінчення Другої світової війни у 1945 році повернені до Радянського союзу й перерозподілені по музеях росії, з 1953 року знаходилися в Державному Ермітажі у Санкт-Петербурзі. Вже наприкінці XX ст. завдяки роботі українсько-російської комісії розпочався процес повернення фресок та мозаїк, і в 2001 та 2004 роках сім фресок успішно було повернуто до України; до початку повномасштабного вторгнення росії на територію України 24 лютого 2022 року вони зберігалися в Музеї історії Михайлівського Золотоверхого монастиря та у Софійському соборі [9].

Серед фактів реституції культурних цінностей в окреслений період варто зазначити повернення картини авторства Сергія Васильківського (1854–1917) «Етюд з будинком» у листопаді 2018 року до Харківського художнього музею. Передача відбулася під час засідання змішаної українсько-німецької комісії. Робота була втрачена в роки окупації Харкова німцями і віднайдена в 2016 році покупцем на аукціоні в Німеччині, котрий потурбувався про атрибуцію роботи і, виявивши, що робота належить Васильківському та походить із Харківського художнього музею, вирішив її повернути [10].

Важливо зазначити, що реалізацією реституції культурних цінностей займаються не тільки державні органи, але й працівники українських музеїв, колекції яких постраждали під час Другої світової війни. О. Живкова, заступниця директора з наукової роботи Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, успішно досліджує втрачені через різні обставини твори музею. Йдеться про незаконний продаж мистецьких цінностей Радянським союзом через контору «Антикваріат», через яку відбувалися

масові продажі культурної спадщини за кордон, евакуація колекцій у зв'язку з війною, а потім неповернення їх, викрадення чи знищення творів мистецтва упродовж німецької окупації. Так, завдяки копіткій роботі О. Живкової у 2015 році було повернуто картину «Аркадський краєвид» Корнеліуса ван Пуленбурга (1595–1667), майстра голландського італьянізму в пейзажному живописі. Картина була придбана Б. Ханенком на початку XX століття.

У часи німецької окупації частина колекції музею (разом з цією картиною) була незаконно вивезена спочатку до Кам'янця-Подільського, потім до Кенінгсберга, де вважалася знищеною під час бомбардування. Але в 2011 році цю роботу було виявлено на Амстердамському аукціоні, і з того часу до 2015 року тривав процес реституції. Картина була викуплена у власника завдяки підтримці благодійного фонду О. Фельдмана [3].

Також до музею Ханенків у 2020 році повернуто картину французького художника П'єра Луї Гудро (1694–1731) «Закохані» (датована XVIII ст.). До музею твір потрапив у XX ст. під час передачі колекції В. Щавицького. Спочатку картину атрибутували як роботу Фрагонара, але завдяки увазі до картини науковця С. Гілярова, котрий звернувся до директора Ермітажу з проханням про визначення авторства, була здійснена переатрибуція і виявлено, що робота належить представникові французьких старих майстрів, художнику-портретисту П'єру Луї Гудро. Картина була втрачена в часи Другої світової війни. У 2013 році робота опинилася на аукціоні «Дойл» у Нью-Йорку, де її продаж було призупинено, надавався доказовий матеріал про походження твору з музею Ханенків як один із важливих аспектів у процесі реституції, і через сім років твір було повернуто. Влітку 2020 року картину показали публіці завдяки виставці колекції В. Щавинського в Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків [11].

У 2019–2020 роках у Національному культурно-мистецькому та музейному комплексі «Мистецький арсенал» у Києві відбулася виставка «СПЕЦВАНТАЖ! Історії повернення українських культурних цінностей», котра розкрила питання процесу реституції Україною в часи незалежності для широкого загалу. Тут було представлено мистецькі цінності, успішно повернені у державну власність. Під час виставки були проведені наукові лекції від О. Живкової як представниці Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, котра має досвід повернення мистецьких цінностей до фондів музею; лекція С. Кота про повернення фресок та мозаїк Михайлівського Золотоверхого собору та дискусія від О. Островської-Лютої (директорки Мистецького Арсеналу) тощо. Обговорювали основні аспекти справи Скіфського золота, котре експонувалося на міжнародній виставці в Нідерландах і у зв'язку з війною в 2014 році та незаконною анексією Криму росією досі зберігається на території цієї країни.

Виставку було приурочено до повернення картини «Таємний виїзд Івана Грозного перед опричниною» (1911) М. Паніна (1877–1963), дніпропетровського художника, котру було викрадено німецькою окупаційною владою в період 1941–1943 рр. з Дніпропетровського художнього музею. Твір повернувся зі Сполучених Штатів Америки в 2019 році відразу на виставку «СПЕЦВАНТАЖ! Історії повернення українських культурних цінностей», де прямо в експозиційних залах відбулася первинна реставрація. Робота тривалий час знаходилася у США в будинку родини Трейсі і 2017 року виставлена на аукціон, де була віднайдена діячами Дніпропетровського художнього музею, її продаж успішно призупинено. Такий досвід досить важливий, адже ілюструє успішну співпрацю на державному рівні між Україною та Сполученими Штатами Америки в галузі повернення культурних цінностей [12].

У 2019 році відбулося повернення Грамоти Петра I 1708 року з німецької бібліотеки Інституту історії та регіональних студій Східної Європи при Університеті ім. Ебергарда Карла в Тюбінгені до Національної бібліотеки імені В.І. Вернадського в Києві. Документ підтверджував призначення митрополита Іоасифа Красовського на Київську митрополію.

Грамота була викрадена з Бібліотеки Академії наук УРСР (нині – Національна бібліотека імені В.І. Вернадського) в період німецької окупації, після війни була викуплена Вернером Маркертом (Werner Markert), відомим слов'янистом, котрий працював в університеті Тюбінгена (Німеччина). Документ було віднайдено в 2016 році завдяки українській дослідниці Н. Сінкевич, тодішній співробітниці університету в Тюбінгені. Над поверненням історичної цінності працювала змішана українсько-німецька комісія [13, с. 40].

Мистецька виставка «СПЕЦВАНТАЖ! Історії повернення українських культурних

цінностей» мала грандіозний успіх, завдяки якому вдалося популяризувати тему важливості для країни реституції культурних цінностей.

Один із останніх прикладів реституції культурних цінностей відбувся в березні 2023 році, коли з територій росії намагалися перевезти до Сполучених Штатів Америки українські історичні пам'ятки: скіфські мечі (IV–V ст. до н. е.), половецькі шаблі (X–XII ст.), крем'яну сокиру (III тисячоліття до н. е.), але дякуючи роботі митно-прикордонної служби США вони були затримані у вересні 2022 року [14].

На думку вже колишнього Міністра культури та інформаційної політики України О. Ткаченка: «Ми повернемо все, що вкрала у нас росія, – території, людей, предмети мистецтва та культурну спадщину» [15].

З 2014 року, коли розпочалася війна росії проти України, найважчі бойові дії велися на східних та південних територіях нашої країни. Відомо, що постраждали зокрема Музей історії та культури міста Луганська, а також Музей Великої Вітчизняної війни в Донецьку. Військові дії на окупованих територіях не дають змоги в повному обсязі обстежити стан українських музеїв та їхніх фондів (що знищено, а що вивезено та знаходиться тепер у російських музейних і приватних колекціях).

Після 24 лютого 2022 року культурна спадщина України увесь час перебуває в небезпеці. Так, наприклад, 26 лютого, у перші дні повномасштабної війни, вороги знищили Іванківський історико-краєзнавчий музей, а в травні зруйнували Національний літературно-меморіальний музей Г. С. Сковороди на Харківщині, також незаконно вивезено колекцію Художнього музею імені Куїнджі в Маріуполі до Донецького краєзнавчого музею, який теж зазнав значних руйнувань внаслідок обстрілу проросійськими бойовиками. І це не єдині приклади російської агресії. Як зазначав О. Ткаченко: «Внаслідок повномасштабного вторгнення Росії пошкоджено понад 1200 об'єктів культурної інфраструктури, серед них – понад 500 пам'яток культури» [15].

Останній приклад масового пограбування українських культурних цінностей відбувся в Херсоні. Місто упродовж восьми місяців було окуповане росіянами, а його мистецькі колекції розграбовані. Йдеться про пам'ятки художнього та краєзнавчого музеїв. Точної інформації про кількість втраченого з обох музеїв ще немає, але попередньо з Херсонського художнього музею було викрадено до 80% робіт і чимала колекція з краєзнавчого музею [16]. Перелік втрат рухомої та нерухомої спадщини України ще не завершений.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Отже, зважаючи на все викладене у дослідженні, можемо стверджувати, що реституція культурної спадщини є важливою та актуальною темою для України як на національному, так і на міжнародному рівнях. Цей процес забезпечує розшук, повернення втрачених культурних цінностей та стимулює роботу міжнародної співпраці, обмін досвідом. Повернення культурних цінностей – складний і тривалий процес, який передбачає розшук, атрибуцію, міжнародну співпрацю і повернення культурної спадщини. Для ефективної реалізації процесу реституції необхідно розвивати національну правову базу, вдосконалювати механізми повернення та забезпечувати належну охорону культурної спадщини. Вагомим є й вивчення історичного досвіду.

Зауважимо, що тема на сьогодні дуже актуальна, адже на окупованих територіях України відбуваються системні пограбування та знищення культурних цінностей, тому важливо розуміти, що українська держава, маючи досвід у реституції культурної спадщини, повертатиме своє національне надбання, незаконно привласнене державою-терористом. Тема потребує подальшого дослідження, адже в умовах війни постійно з'являються нові відомості про знищення чи пограбування культурних цінностей, і одне з першочергових завдань, яке стоїть перед державою – зафіксувати такі факти.

Дослідження може бути використане в подальшій роботі під час вивчення процесу та процедури реституції культурної спадщини Україною.

Список використаних джерел

1. Кот С.І. Повернення і реституція культурних цінностей у політичному та культурному житті України (XX – поч. XXI ст.) : монографія. Київ : Ін-т історії України НАН України, 2020. 1020 с.
2. Татіївська І.П. Інституційна діяльність України в галузі повернення та реституції культурних цінностей (1992–2011 рр.) : дис. ... канд. іст. наук : 26.00.01. Київ, 2018. 379 с.
3. Живкова О.В. Забути не можна, повернути! *Забута спадщина*. 14 листопада 2015. URL: http://lostart.org.ua/ua/research/46.html (дата звернення: 18.03.2023).

4. Акуленко В.І. Терміни як межі міжнародно-правових понять «реституція» і «реституція культурних цінностей. *Забута спадщина*. 27 лютого 2016. URL: http://lostart.org.ua/ua/restitution/349.html (дата звернення: 16.03.2023).
5. 1954 Convention for the protection of cultural property in the event of armed conflict. *UNESCO*. 1954. URL: https://en.unesco.org/protecting-heritage/convention-and-protocols/1954-convention (дата звернення: 07.03.2023).
6. Convention on the means of prohibiting and preventing the illicit import, export and transfer of ownership of cultural property. *UNESCO*. 1970. URL: https://en.unesco.org/about-us/legal-affairs/convention-means-prohibiting-and-preventing-illicit-import-export-and (дата звернення: 12.03.2023).
7. Конституція України від 28.06.1996 р. № 254к/96-ВР : станом на 1 січ. 2020 р. / Верховна Рада України. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254к/96-вр#Text (дата звернення: 30.03.2023).
8. Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей : Закон України від 21.09.1999 р. № 1068-XIV : станом на 13 лютого 2020 р. / Верховна Рада України. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1068-14#Text (дата звернення: 30.03.2023).
9. Кот С.І., Коренюк Ю.І. Михайлівські пам'ятки в російських музеях. *Забута спадщина*. 22 січня 2016. URL: http://lostart.org.ua/ua/research/264.html (дата звернення: 01.03.2023).
10. Німеччина повернула Україні картину Васильківського, вивезену під час Другої світової. *Укрінформ – актуальні новини України та світу*. 20 грудня 2018. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2604873-nimeccina-povernula-ukraini-kartinu-vasilkivskogo-vivezenu-pid-cas-drugoi-svitovoi.html (дата звернення: 21.03.2023).
11. Живкова О.В. Втрачена картина Гудро повертається з США до Музею Ханенків. *PROSTIR. MUSEUM*. 21 лютого 2020. URL: http://prostir.museum/ua/post/42646 (дата звернення: 22.03.2023).
12. Пресконференція з нагоди повернення картини Михайла Паніна «Таємний виїзд Івана Грозного перед опричниною». *Мистецький Арсенал*. 2020. URL: https://artarsenal.in.ua/povidomlennya/preskonferentsiya-z-nagody-povernennya-kartyny-myhajla-panina-tayemnyj-vyyizd-ivana-groznogo-pered-oprychnynoyu/ (дата звернення: 30.03.2023).
13. Трофеї війни: історія вивезеної з Києва грамоти Петра І та німецькі студії Східної Європи до і після 1945 р. / К. Кур-Корольов та ін. *Бібліотечний вісник*. 2017. № 1. С. 39–54.
14. Україна повернула культурні цінності, які у вересні минулого року росіяни намагалися ввезти до США. / Міністерство культури та інформаційної політики України. 2023. URL: https://mkip.gov.ua/news/8777.html (дата звернення: 28.03.2023).
15. Богданьок О. Окупанти вивезли з України десятки тисяч культурних цінностей – МКІП. *Суспільне новини*. 15 березня 2023. URL: https://suspilne.media/414774-okupanti-vivezli-z-ukraini-desatki-tisac-kulturnih-cinnostej-mkip/ (дата звернення: 29.03.2023).
16. Клочко Н. Рашисти, тікаючи із Херсона, розграбували музеї (фото). *Главком*. 20 листопада 2022. URL: https://glavcom.ua/country/culture/rashisti-tikajuchi-iz-khersona-rozhrabuvali-muzeji-foto-890438.html (дата звернення: 30.03.2023).

References

1. Kot, S.I. (2020). *Povernennia i restytutsiia kulturnykh tsinnostei u politychnomu ta kulturnomu zhytti Ukrainy* (XX – poch. XXI st.): monohrafiia [Return and restitution of cultural values in the political and cultural life of Ukraine (XX – early XXI centuries)]: monohrafiya. Kyiv: Instytut istoriyi Ukrayiny NAN Ukrayiny [in Ukrainian].
2. Tatiivska, I.P. (2018). *Instytutsiina diialnist Ukrainy v haluzi povernennia ta restytutsii kulturnykh tsinnostei (1992–2011 rr.)* [Institutional activity of Ukraine in the field of return and restitution of cultural values (1992–2011)]. (Dys. kand. istorychnykh nauk). Kyiv [in Ukrainian].
3. Zhyvkova, O.V. (2015, 14 lystopada). Zabuty ne mozhna, povernuty! [It is impossible to forget, return]. *Zabuta spadshchyna*. Retrieved from: http://lostart.org.ua/ua/research/46.html [in Ukrainian].
4. Akulenko, V.I. (2016, 27 liut.). Terminy yak mezhi mizhnarodno-pravovykh poniat «restytutsiia» i «restytutsiia kulturnykh tsinnostei» [Terms as boundaries of international legal concepts "restitution" and "restitution of cultural values"]. *Zabuta spadshchyna*. Retrieved from: http://lostart.org.ua/ua/restitution/349.html [in Ukrainian].
5. 1954 Convention for the protection of cultural property in the event of armed conflict (2021, 10 October). *UNESCO*. Retrieved from: https://en.unesco.org/protecting-heritage/convention-and-protocols/1954-convention [in English].
6. Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property (1970). *UNESCO*. Retrieved from: https://en.unesco.org/about-us/legal-affairs/convention-means-prohibiting-and-preventing-illicit-import-export-and [in English].
7. Konstytutsiia Ukrainy [Constitution of Ukraine] (1996, 28 June) № 254k/96-VR: stanom na 1 sichnya 2020 r. *Verkhovna Rada Ukrayiny*. Retrieved from: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254k/96-vr#Text [in Ukrainian].

8. Pro vyvezennia, vvezennia ta povernennia kulturnykh tsinnostei: Zakon Ukrainy [On export, import and return of cultural values: Law of Ukraine] (1999, 21 September). № 1068-XIV: stanom na 13 lyutogo 2020 r. *Verkhovna Rada Ukrayiny*. Retrieved from: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1068-14#Text [in Ukrainian].
9. Kot, S.I., & Koreniuk, Yu.I. (2016, 22 sichnya). Mykhailivski pamiatky v rosiiskykh muzeiakh [Mikhail monuments in Russian museums]. *Zabuta spadshchyna – A forgotten heritage*. Retrieved from: http://lostart.org.ua/ua/research/264.html [in Ukrainian].
10. Nimechchyna povernula Ukraini kartynu Vasylkivskoho, vyvezenu pid chas Druhoi svitovoi [Germany returned to Ukraine a painting by Vasylkivskyi, exported during the Second World War] (2018, 20 hrudnya). *Ukrinform – aktualni novyny Ukrainy ta svitu*. Retrieved from: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2604873-nimeccina-povernula-ukraini-kartinu-vasilkivskogo-vivezenu-pid-cas-drugoi-svitovoi.html [in Ukrainian].
11. Zhyvkova, O.V. (2020, 21 liutogo). Vtrachena kartyna Hudro povertaietsia z SShA do Muzeiu Khanenkiv [Goudreau's lost painting returns from the USA to the Khanenko Museum]. *PROSTIR. MUSEUM*. Retrieved from: http://prostir.museum/ua/post/42646 [in Ukrainian].
12. Preskonferentsiia z nahody povernennia kartyny Mykhaila Panina «Taiemnyi vyizd Ivana Hroznoho pered oprychnynoiu» [Press conference on the occasion of the return of Mykhailo Panin's painting "The Secret Departure of Ivan the Terrible before Oprichnina"] (2020). *Mystetskyy Arsenal*. Retrieved from: https://artarsenal.in.ua/povidomlennya/preskonferentsiya-z-nagody-povernennya-kartyny-myhajla-panina-tayemnyj-vyyizd-ivana-groznogo-pered-oprychnynoyu/ [in Ukrainian].
13. Kur-Korolov, K., Kukher, K., Sebta, T., & Sinkevych, T. (2017). Trofei viiny: istoriia vyvezenoi z Kyieva hramoty Petra I ta nimetski studii Skhidnoi Yevropy do i pislia 1945 r. [Trophies of war: the history of the letters of Peter I taken out of Kyiv and the German studies of Eastern Europe before and after 1945]. *Bibliotechnyy visnyk – Library newsletter*, 1, 39–54 [in Ukrainian].
14. Ukraina povernula kulturni tsinnosti, yaki u veresni mynuloho roku rosiiany namahalysia vvezty do SShA [Ukraine returned the cultural values that the Russians tried to import to the USA in September of last year] (2023). *Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky Ukrainy*. Retrieved from: https://mkip.gov.ua/news/8777.html [in Ukrainian].
15. Bohdanok, O. (2023, 15 bereznya). Okupanty vyvezly z Ukrainy desiatky tysiach kulturnykh tsinnostei – MKIP [The occupiers took tens of thousands of cultural values from Ukraine – MCIP]. *Suspilne novyny*. Retrieved from: https://suspilne.media/414774-okupanti-vivezli-z-ukraini-desatki-tisac-kulturnih-cinnostej-mkip/ [in Ukrainian].
16. Klochko, N. (2022, 20 lystopada). Rashysty, tikaiuchy iz Khersona, rozghrabuvaly muzei (foto) [Rashisti, fleeing from Kherson, looted museums (photo)]. *Hlavkom*. Retrieved from: https://glavcom.ua/country/culture/rashisti-tikajuchi-iz-khersona-rozhrabuvali-muzeji-foto-890438.html [in Ukrainian].

Подано до редакції 17.05.2023



№ 34 (2023) С. 192–199
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 7:378.6.016]:347.78
ORCID ID: 0000-0002-7742-2143
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-25

Олександр Цугорка
кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений художник України
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
tsugorkaalex@gmail.com

НЕОБХІДНІСТЬ ВИВЧЕННЯ ОСНОВ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ВЛАСНОСТІ ТА АВТОРСЬКОГО ПРАВА В МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Анотація. *Третє тисячоліття називають ерою інтелектуальної власності. Як зберегти та примножити інтелектуальну власність – одне з найважливіших завдань як держави, так і творчої особистості. Стан охорони інтелектуальної власності нині в Україні далекий від задовільного. Тому й виникає необхідність проводити подальші наукові дослідження, спрямовані на визначення місця таких навчальних дисциплін, як інтелектуальна власність, авторське право, у системі вищої освіти України та в удосконаленні національного законодавства відповідно до стратегії інтеграції України до Європейського Союзу (ЄС). У цьому контексті велике значення має розвиток інтелектуальної власності та авторського права як навчальної дисципліни й необхідного компонента професійної підготовки митців.* ***Мета статті*** *– обґрунтувати необхідність вивчення основ інтелектуальної власності та авторського права студентами, що здобувають мистецьку освіту, зокрема художниками, в контексті реформування системи освіти й науки та розвитку креативної індустрії.* ***Методи дослідження.*** *Основу методології дослідження вибраної проблеми становлять системний підхід, а також діалектичний, формально-логічний, структурно-функціональний та інші загальнонаукові методи дослідження.* ***Основні результати та висновки.*** *Вивчення інтелектуальної власності й авторського права художниками сприятиме підвищенню їхньої творчої діяльності, вмінню оцінювати свої результати та за необхідності здійснювати охорону й захист особистих немайнових і майнових прав на результати інтелектуальної творчої діяльності. Набуття відповідних знань у сфері інтелектуальної власності значно підвищить культуру поваги до прав інтелектуальної власності та її охороноздатність. Принципово важливим є розуміння того, що знання основ інтелектуальної власності та авторського права повинні стати тією необхідною ланкою, яка поєднає творчі навички, наукові знання, що їх набувають митці протягом здобуття вищої освіти, з динамікою змін суспільного життя, розвитком креативної індустрії. А це, своєю чергою, сприятиме розв'язанню конкретних практичних завдань у межах здійснення митцями професійної діяльності.*

Ключові слова: *інтелектуальна власність, авторське право, митець, художник, креативна індустрія.*

Oleksandr Tsugorka
Candidate of Art History, Professor,
Honoured Artist of Ukraine
National Academy of Fine Arts and Architecture
tsugorkaalex@gmail.com

NEED TO STUDY THE BASICS OF INTELLECTUAL PROPERTY AND COPYRIGHT IN ART INSTITUTIONS OF HIGHER EDUCATION

Abstract. *The third millennium is called the era of intellectual property. How to preserve and multiply intellectual property is one of the most important tasks for the state and the creative individual. The state of intellectual property protection in Ukraine today is far from satisfactory. Therefore, there is a necessity to conduct further scientific research aimed at determining the place of such academic disciplines as intellectual property, copyright in the system of higher education of Ukraine and to improve national legislation in accordance with the strategy of Ukraine's integration into the European Union (EU). In this context, the development of intellectual property and copyright as an educational discipline and a necessary component of the professional training of artists is important. The* ***purpose of the article*** *is to justify the need to study the basics of intellectual property and copyright by students who are getting an art education, in particular, artists, in the context of reforming the system of education and science and the development of the creative industry.*
Research methods: *the basis of the research methodology of the chosen problem is a systematic approach, as well as dialectical, formal-logical, structural-functional and other general scientific research methods.*
Main results and conclusions. *The study of intellectual property and copyright by artists will contribute to the improvement of their creative activity, the ability to evaluate their results and, in a case of necessary, to carry out protection personal non-property and property rights on the results of intellectual creative activity. Obtaining relevant knowledge in the field of intellectual property will significantly increase the culture of respect for intellectual property rights and its protection. It is fundamentally important to understand that knowledge of the basics of intellectual property and copyright must become the necessary link that will combine creative skills, scientific knowledge that artists acquire during higher education, with the dynamics of changes in social life, the development of the creative industry, which will contribute to the solution of specific practical tasks within the scope of the artists' professional activities.*
Key words: *intellectual property, copyright, artist, creative industry.*

Постановка проблеми. Скільки б не було дискусій у суспільстві про важливість таланту та покликання художника, наявність спеціальної освіти залишається ключовою вимогою до митців, які прагнуть здобути визнання. Власне, тому якісна освіта – одна з найважливіших складових частин успіху в образотворчому мистецтві. Професії у галузі мистецтва, тісно пов'язані з творчістю, ніколи не втрачають своєї актуальності, адже творчий підхід – це те, що робить людину особистістю й усіх нас цивілізацією. У процесі навчання митець збагачує свої знання та досвід, що так необхідні для творчості. Сучасна мистецька освіта має на меті не лише спонукати до осмислення навколишнього світу, формувати вміння вловлювати найтонші трансформації й зовсім непомітні зміни у суспільстві, але й художніми методами транслювати це для тих, хто споглядає, і водночас давати необхідні знання з основних способів отримання доходу з результатів своєї творчості. Адже митці прагнуть не лише створювати нові перлини, але й перетворювати свої твори на власний прибуток. У цьому процесі важливу роль відіграє розвиток креативного підприємництва як організованої діяльності, завданням якої є створення, поширення, просування та комерціалізація товарів, послуг і діяльність художнього, культурного характеру, що значно підвищує перспективи людей творчих професій на справедливу винагороду за їхню творчу працю. Попри складний воєнний час, нині є всі можливості для розвитку креативного підприємництва в Україні. Цьому сприяє поява цілої низки коворкінгів, креативних хабів, кластерів, а також бачимо значне зростання інтересу як нашого суспільства, так і світової громадськості до всього українського, зокрема творів мистецтва. Незважаючи на те, що креативне підприємництво та культурні індустрії в українському контексті можна назвати новими поняттями, джерела їхнього тлумачення сягають ще середини XX століття й пов'язані з відомою працею Теодора Адорно та Макса Горкгаймера «Діалектика просвітництва» (1947 р.).

Позитивний вплив на розвиток сучасної креативної економіки в Україні має стрімкий розвиток технологій та відкриття кордонів з Європейським Союзом. І в цьому контексті ключовою стає проблема охорони прав інтелектуальної власності та захисту авторського

права на твори образотворчого мистецтва. Варто зазначити, що захист авторського права на вказані твори значно актуалізується в епоху інноваційних технологій. Тому закономірно, що художники є найбільш вразливими суб'єктами авторського права, які дуже часто страждають від порушень їхніх авторських прав. Авторське право є головним джерелом доходів митців. Без елементарних знань у цій царині представникам мистецьких професій складно забезпечити себе матеріально. Водночас більшість авторів художніх творів мають досить поверхове уявлення про авторське право. Саме тому для належної підготовки митців у закладах вищої освіти доцільно вивчати основи інтелектуальної власності та авторського права.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Серед дослідників, які займалися розв'язанням проблем, пов'язаних із охороною інтелектуальної власності та захистом авторських прав на твори образотворчого мистецтва, можна виокремити Г. Чурпіту, В. Троцьку, А. Штефан, О. Штефан, Ж. Зварич, О. Басая, О. Кулініч, А. Вербицьку. Окремі праці, які стосуються важливості вивчення інтелектуальної власності та авторського права у закладах вищої освіти, належать О. Орлюк, Н. Філик, О. Вальчук та іншим. Питання політики у сфері інтелектуальної власності в діяльності закладів вищої освіти та наукових установ у контексті рекомендацій Всесвітньої організації інтелектуальної власності досліджували Ю. Бошицький, Н. Пархоменко, Ю. Юркевич, І. Якубівський та інші.

Мета статті – обґрунтувати необхідність вивчення основ інтелектуальної власності та авторського права студентами, що здобувають мистецьку освіту, зокрема майбутніми художниками, у контексті реформування системи освіти і науки та розвитку креативної індустрії.

Виклад основного матеріалу. Розпочинаючи наше дослідження, насамперед з'ясуємо, чому митцям необхідно володіти відповідними знаннями у сфері інтелектуальної власності загалом та щодо реєстрації і захисту своїх авторських прав зокрема, а також як унеможливити порушення авторського права.

Концептуальна важливість ролі інтелектуальної власності (далі – ІВ) в освіті та в інноваційній політиці є незаперечною і, на думку професора О. Орлюк, визнається як на рівні міжнародних інституцій, так і на рівні політики провідних держав світу [1, с. 149]. Загалом, ІВ трактують як результат людської інтелектуальної або творчої діяльності, витвір або «продукт розуму» [2]. У ширшому трактуванні ІВ – це законодавчо закріплені права, які є результатом інтелектуальної діяльності в художній, науковій, літературній та промисловій галузях. У загальноприйнятому тлумаченні ІВ – це права на результати розумової діяльності людини в усіх перерахованих вище галузях. Ці права дають авторові змогу володіти, користуватися й розпоряджатися результатами своєї інтелектуальної, творчої діяльності. До об'єктів права ІВ належать наукові відкриття, літературні й художні твори, винаходи, твори образотворчого мистецтва тощо. ІВ захищається законом через патенти, авторські права, торговельні марки й комерційну таємницю, що дає змогу авторам контролювати використання своїх творів і отримувати від них економічну вигоду. Підтвердженням ефективного правового захисту може слугувати набуття чинності 1 січня 2023 року нового Закону України «Про авторське право і суміжні права», яким посилюється відповідальність за порушення прав на об'єкт права інтелектуальної власності, удосконалюється захист особистих немайнових і майнових прав суб'єктів авторського права, а також гармонізується українське законодавство у цій сфері з нормами ЄС [3]. Для досягнення мети дослідження ми неодноразово будемо апелювати до цього нормативно-правового акта.

Закономірним є те, що, створюючи об'єкти інтелектуальної власності або набуваючи права на них, кожен митець бажає отримати при цьому економічну вигоду [4, с. 100]. Можна виокремити декілька складників інтелектуальної власності, які мають найбільше значення для митців, – це авторське право, товарні знаки та комерційна таємниця.

Щодо авторського права, то його можна трактувати як законне право, що надає авторові оригінального твору виняткові права на його використання та розповсюдження протягом обмеженого періоду. Це стосується як творів образотворчого мистецтва, так і інших творчих робіт. Захист авторських прав гарантує, що художники мають контроль над використанням, відтворенням та розповсюдженням їхніх творів. Авторське право поширюється як на матеріальне вираження ідеї, так і на саму ідею. Згідно із законом, авторське право становлять особисті немайнові права автора і майнові права суб'єктів авторського права [3].

З'ясуємо найвагоміші причини, чому ж вивчення авторського права є таким важливим

у процесі підготовки художників та чому в їхній професії ці знання мають особливе значення.

Перше, на що варто звернути увагу майбутніх митців у цьому контексті, – авторське право забезпечує правовий захист оригінальності й творчості, притаманних професійній діяльності художника. Це гарантує, що художники мають контроль над тим, як їхні твори використовують, розповсюджують та відтворюють, даючи їм змогу зберігати цілісність свого художнього бачення. Нині це особливо актуально, адже цілковита цифровізація, застосування нестандартних підходів до використання зображень, зумовлює необхідність переосмислення всієї системи охорони і захисту авторських прав на візуальні твори [5, с. 31]. Також творче мислення сучасного художника розвивається в умовах технологічних новацій, і це має свої наслідки у створенні численних експериментів та формуванні численних напрямів такого явища, як цифрове мистецтво [6, с. 109]. Саме цифрове мистецтво, яке можна назвати поєднанням мистецтва і технологій, нині є новим виміром, де митці можуть виявити свій талант. Але тут виникає нова проблема для авторів продуктів цифрового мистецтва – захист авторських прав у глобальній мережі. Загалом захищати авторські права в Інтернеті можна досить ефективно, якщо вміло розпоряджатися інструментами, передбаченими чинним законодавством України. І хоч авторське право виникає з моменту створення об'єкта і не підлягає обов'язковій реєстрації, все ж варто його зареєструвати у державних органах, щоб захистити свої права [7, с. 295]. Варто також знати, що викладені в Інтернеті матеріали автоматично не стають доступними для вільного використання. Викладаючи свої твори у соціальні мережі, митець надає цим лише право на перегляд, але не на вільне використання їх. Тому, якщо є потреба у використанні зображення витворів мистецтва із соцмереж, наприклад, у своїх наукових дослідженнях, завжди потрібно вказувати авторство.

Вітчизняна судова практика засвідчує, що в процесі розв'язання спорів про авторське право автори мають переважно такі проблеми: як довести авторство та як визначити розмір компенсації. Але є ще один аспект особливостей правового захисту, який має бути в полі зору митців, – це довести оригінальність власного твору. Допомагає розв'язати подібне питання знову ж таки Закон України «Про авторське право і суміжні права», який чітко закріплює дефініцію оригінальності твору (п. 35 ст. 1 Закону 2811-IX) та твору як об'єкта авторського права (п. 56 ст. 1 Закону 2811-IX). Тому цілком погоджуємось із думкою професора Ю. Рябченка, що ця новація позитивно вплине на ефективність захисту авторських прав у національних судах і такий підхід є ближчим до практики Європейської спільноти, де саме оригінальність визнана критерієм охороноздатності [8, с. 25–26].

Ще однією причиною, чому ж авторське право таке важливе для художників, є те, що знання у цій сфері дають «майстрам пензля» змогу монетизувати свої твори, надаючи їм ексклюзивні права на відтворення, розповсюдження та продаж своїх творінь. Власне, такий контроль над комерційним використанням їхнього творчого надбання дає змогу митцям отримувати прибуток від свого таланту та докладених зусиль, підтримувати на належному рівні свої засоби до існування та майбутні мистецькі починання.

Крім того, живописець має знати, що відповідно до вітчизняного законодавства авторське право та право власності на матеріальний об'єкт, у якому втілено мистецький твір, не залежать одне від одного. Тому коли музей, галерея або приватний колекціонер купують твір образотворчого мистецтва й укладають договір купівлі-продажу, вони мають враховувати, що у власність переходить лише фізичний твір без авторських прав. Тобто використовувати його вони можуть лише для споглядання, за такої умови ні у соціальних мережах, а тим паче в якихось комерційних проєктах розміщувати зображення заборонено. Власники галереї, музейники, колекціонери, укладаючи угоду з авторами, мають знати, що будь-яке використання зображення вимагає згоди автора або його спадкоємців. Для запобігання порушень авторського права можна використати прийнятний для обох сторін спосіб – виставити дві ціни на твір образотворчого мистецтва (на фізичний примірник і на роботу з передачею виключних/невиключних авторських прав). За таких обставин митець сам може визначити, на скільки років він передає своє авторське право, адже його не обов'язково передавати назавжди [9].

Наступною причиною, що доводить необхідність вивчати авторське право здобувачам вищої освіти у мистецьких закладах, є те, що саме авторське право гарантує художникові належне визнання. Ні для кого не секрет, що шлях до визнання чи не кожного митця

тривалий і тернистий. Думати про репутацію художникові потрібно завжди, адже конкуренція дуже висока і тепер, окрім безпосередньо творчості, художники навчаються бути самі собі піарниками, маркетологами, кураторами та артдилерами. Щоб митця помітили, потрібно докласти чимало зусиль і працювати на всіх напрямах: спілкуватися з галереями, вести соцмережі, налагоджувати контакти. Виходячи зі стін альма-матер із ідеальною технікою, художник має розуміти, яку роль він для себе визначає на сучасному артринку. Для реалізації власних творчих задумів митці мають постійно працювати над своїм брендом та покращувати репутацію на артринку. Однією з умов цього є якісна освіта у престижному закладі вищої освіти (далі – ЗВО), який дає відповідні знання щодо традицій образотворчого мистецтва, володіння базовими техніками й уміння спілкуватися з глядачем за допомогою художньої мови. Проте для створення належної репутації та змістовного портфоліо художника знань, яких вони набули у ЗВО, замало, автори повинні докласти чимало творчих зусиль, щоб бути ідентифікованими як творці своїх полотен.

Вивчення авторського права митцями є також вагомим стимулом для інновацій. Авторське право заохочує художні інновації та створення нових творів. Знаючи, що їхні зусилля будуть захищені, митці, найімовірніше, вкладатимуть час, енергію й ресурси в розширення меж своєї творчості та створення нових унікальних робіт.

Окрім того, знання основ авторського права допомагають і самому художникові, і суспільству визначити істинну вагу культурного внеску митця. Роль творця у суспільстві – це, з одного боку, роль провідника у суспільстві, який за допомогою своїх геніальних творінь показує всі сторони та повноту цілісного образу нашого буття; з іншого – усвідомлення представниками суспільства власного образу завдяки творам геніальних митців. Тому закономірно, що роль художника у формуванні культури та суспільства є значною, а захист авторських прав допомагає зберегти й заохочувати різноманітне художнє вираження, сприяючи яскравому культурному ландшафту, який відображає широкий спектр поглядів та досвіду.

Упродовж вивчення авторського права, майбутні митці опановують і мистецтво успішних переговірників. Знання з авторського права дає їм змогу домовитися про сприятливі умови ліцензійних угод, коли їхні роботи використовують інші особи. Це може включати ліцензування їхнього мистецтва для різних цілей, наприклад, для товарів, виставок, публікацій тощо. Автор твору образотворчого мистецтва також може розпоряджатися своїми правами інтелектуальної власності через укладання договорів. У галузі мистецтва виділяють три головні види договорів: ліцензійний договір – це свого роду оренда. Є три види ліцензій у межах цього договору – *виключна* (право на використання твору передається лише одній особі, водночас автор не має права самостійно використовувати об'єкт авторського права або передавати його в користування іншим особам); *одинична* (право на використання передається тільки одній особі, за таких умов автор має право самостійно використовувати об'єкт авторського права); *невиключна* (право на використання може передаватися декільком особам, за таких обставин автор має право самостійно використовувати твір).

Другим видом договорів є договір про створення за замовленням і використання об'єкта права інтелектуальної власності – своєрідний підряд. Це певне поєднання підряду та ліцензійного договору або договору про передавання виключних майнових прав. У такому договорі важливо домовитися про умови переходу від художника до замовника майнових прав автора на картину, в іншому разі такі права належать художникові і замовнику 50/50.

Третім видом договорів у сфері мистецтва є договір про передання виключних майнових прав інтелектуальної власності – аналог купівлі-продажу. У межах такого договору одна сторона (наприклад, художник) передає другій стороні частково або в повному обсязі виключні майнові права на картину. Якщо художник передав виключні майнові права на картину, він їх позбавляється, тобто надалі не може самостійно використовувати таку картину та видавати ліцензії. Проте варто зазначити, що передаються лише виключні майнові права, а немайнові права залишаються завжди у художника.

Зауважимо, що знати авторське право необхідно також під час планування спадщини, позаяк майнові права інтелектуальної власності діють на період життя художника й можуть переходити у спадщину його спадкоємцям і бенефіціарам. Ця норма надає вагому фінансову підтримку майбутнім поколінням і сприяє довгостроковій стабільності внеску митця в культуру.

Закономірно, що знання авторського права є стримуючим фактором проти несанкціонованого використання творів образотворчого мистецтва. Потенційні порушники авторського права мають меншу ймовірність використовувати або зловживати використанням творів, які захищені авторським правом, розуміючи правові наслідки.

Не менш важливим для кожного митця є контроль над адаптаціями та похідними творами, які створені на основі їхніх оригінальних творів. Авторське право надає митцям такий контроль та дає їм змогу його зберігати, спостерігаючи за еволюцією своєї роботи, навіть якщо це нова форма художнього вираження.

Узагальнюючи розгляд найвагоміших причин важливості вивчення основ інтелектуальної власності та авторського права для митців, варто визначити його роль у збереженні нематеріальних цінностей. Насамперед треба зазначити, що, окрім фізичних або матеріальних аспектів твору, авторське право захищає нематеріальну цінність, пов'язану з репутацією, брендом і творчою ідентичністю художника. Така нематеріальна цінність може мати ключове значення для визначення місця художника на сучасному артринку та його комерційного успіху.

Таким чином, варто констатувати, що для професійної самореалізації художники мають володіти відповідними знаннями у галузі права інтелектуальної власності та, зокрема, авторського права. Це надає митцям засоби для захисту, просування й отримання прибутку від їхніх творчих зусиль, а також створює можливості для їхнього внеску в культурний і мистецький ландшафт. Крім того, це виховує почуття відповідальності за свою роботу, забезпечує справедливу компенсацію та сприяє розвиткові квітучої та успішної художньої спільноти.

Вважаємо також, що не менш вагомим складником інтелектуальної власності, яка має значення для митців, є товарний знак. Товарні знаки – це відмітні знаки, які використовують для ідентифікації товарів або послуг певного джерела; вони можуть містити назви брендів, логотипи, слогани та інші елементи, що вирізняють продукт або послугу на ринку. Художники можуть використовувати товарні знаки для захисту унікальної ідентичності свого бренду, а також, щоб запобігти використанню іншими схожих знаків, які можуть викликати плутанину серед споживачів. Свідченням важливості знань щодо товарних знаків та їхнього правового регулювання є загальновідома ситуація зі знаним вуличним художником Бенксі, якого Управління інтелектуальної власності ЄС позбавило товарних знаків на роботи «Щур з радаром» та «Дівчинка з парасолькою». Цей митець не зумів захистити свої авторські права через свою анонімність.

Комерційна таємниця як об'єкт права інтелектуальної власності теж певною мірою стосується сфери мистецької діяльності. У контексті художньої творчості це може включати власні техніки, процеси або методи, які надають їм унікальну перевагу в їхніх творчих починаннях. Художники можуть вжити заходів для захисту своїх комерційних таємниць за допомогою контрактів, угод про нерозголошення таємниці та інших юридичних правових заходів.

Варто зауважити, що митцям необхідно володіти певними правовими знаннями та навичками для захисту своїх прав інтелектуальної власності та отримання справедливого визнання й винагороди за свої творчі зусилля. Кожна форма інтелектуальної власності має певний набір прав, термін дії та вимоги, тому митцям варто забезпечити належний захист своїх творів.

Важливо, що здатність забезпечити захист інтелектуальної власності на твори образотворчого та/або декоративного мистецтва вже віднесено до спеціальних компетентностей (фахових, предметних) відповідно до Наказу Міністерства освіти і науки України № 726 від 24.05.2019 року «Про затвердження стандарту вищої освіти України за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» для другого рівня вищої освіти (магістр)» [10].

Вважаємо, що високої ефективності у навчанні студентів мистецькі заклади вищої освіти можуть досягти завдяки врахуванню багатьох факторів, зокрема й швидких трансформаційних змін, що відбуваються на сучасному артринку. Значну увагу варто приділяти створенню належних умов для забезпечення якісної освіти, включаючи навчальні курси з інтелектуальної власності та авторського права. Для підвищення рівня знань з інтелектуальної власності й набуття відповідних компетентностей, зокрема, зазначених у державних стандартах, треба працювати над забезпеченням можливостей для самореалізації й креативності особистості майбутнього митця, який відповідав би потребам суспільства, був конкурентноздатним на сучасному артринку.

Задля підвищення рівня освіти з основ інтелектуальної власності та авторського права варто залучати всі необхідні ресурси та можливості, зокрема й Всесвітньої організації інтелектуальної власності, наукових установ, закладів вищої освіти, напрацювання національних наукових шкіл та відомих науковців у сфері інтелектуальної власності, громадських організацій тощо [11, с. 40].

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Щодо необхідності та доцільності освіти майбутніх митців у сфері інтелектуальної власності, то вона має відповідати сучасним викликам та формувати у них навички дотримання прав інтелектуальної власності й попередження відповідних порушень у зазначеній сфері. Вважаємо, що культура споживання інтелектуального продукту для «майстрів пензля» є надзвичайно важливою.

Якщо говорити про митців як первинних суб'єктів права інтелектуальної власності, то насамперед варто наголосити на необхідності їхньої правової обізнаності з питаннями правової охорони та захисту об'єктів авторського права. Адже саме норми авторського права регулюють питання щодо використання, відтворення та розповсюдження творів образотворчого мистецтва. Так, наприклад, за допомогою товарного знака як об'єкта засобів індивідуалізації учасників цивільного обігу товарів і послуг митець має право захистити унікальну ідентичність свого бренду. Тому в реаліях сьогодення кожному суб'єктові права інтелектуальної власності, зокрема й художникам, важливо розуміти, як правовими способами захистити свої права інтелектуальної власності, щоб мати гарантію для отримання справедливого визнання та винагороди за власні творчі зусилля.

Узагальнюючи результати дослідження, можна виокремити такі вагомі причини, які доводять необхідність та доцільність вивчення основ інтелектуальної власності й авторського права у мистецьких закладах вищої освіти, як: захист творів образотворчого мистецтва; визнання авторства; стимул для інновацій; міра внеску митця в розвиток культури; стримуючий фактор проти несанкціонованого використання творів; контроль над адаптаціями та похідними творами; захист нематеріальної цінності, пов'язаної з репутацією, брендом і творчою ідентичністю художника. Варто зазначити, що авторське право дає митцям правові засоби для захисту, сприяє просуванню їхніх творів на артринку та отриманню прибутку від їхніх творчих надбань.

Список використаних джерел

1. Орлюк О. Освіта з інтелектуальної власності у системі вищої освіти України: проблеми та завдання. *Теорія і практика інтелектуальної власності.* 2019. № 6. С. 148–159. DOI: https://doi.org/10.33731/62019.188357 (дата звернення: 10.08.23).
2. Інтелектуальна власність й авторське право: як жити за правилами. *Будуй своє*. URL: https://buduysvoe.com/publications/intelektualna-vlasnist-y-avtorske-pravo-yak-zhyty-za-pravylamy. Дата публікації: 2017 (дата звернення:15.08.23).
3. Про авторське право і суміжні права : Закон України 2811-IX від 1.12.2022. / Верховна Рада України. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2811-20#Text (дата звернення: 02.08.23).
4. Нестор Н.В., Жеребко О.І. Експертиза літературних і художніх творів. *Експерт: парадигми юридичних наук і державного управління.* 2022. № 2(20). С. 100–111. DOI: https://doi.org/10.32689/2617-9660-2022-2(20)-100-111 (дата звернення: 04.08.23).
5. Улітіна О., Якуша Є. Твори образотворчого мистецтва за законодавством України, США та ЄС. *Теорія і практика інтелектуальної власності.* 2022. № 4. С. 30–39. DOI: https://doi.org/10.33731/42022.265854 (дата звернення: 22.08.23).
6. Чікарькова М. Цифрове мистецтво: дефініції та витоки. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям «Мистецтвознавство». 2022. № 42. С. 108–113. DOI: https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.565 (дата звернення: 04.09.23).
7. Смикало К., Ковалюк О. Авторське право у цифровому мистецтві. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : матеріали IV міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 27 квіт. 2022 р. Київ : КНУТД, С. 293–295. URL: https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/21171 (дата звернення: 05.09.23).
8. Рябченко Ю. Оригінальність твору: законодавчі новації та перспективи їх реалізації. *Теорія і практика інтелектуальної власності.* 2023. № 1–2. С. 25–33. DOI: https://doi.org/10.33731/1-22023.277141 (дата звернення: 06.09.23).
9. Авторське право: що потрібно знати працівникам креативної індустрії. *Your Art.* URL: https://supportyourart.com/stories/tema-avtorskyh-prav. Дата публікації: 17 листоп. 2021 (дата звернення: 11.09.23).
10. Про затвердження стандарту вищої освіти України за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» для другого рівня вищої освіти (магістр) :

Наказ МОН № 726 від 24.05. 2019 року. / Міністерство освіти і науки України. URL: https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2019/05/28/023-obrazotvorche-mistetstvo-dekorativne-mistetstvo-restavratsiya-magistr.pdf (дата звернення: 12.09.23).
11. Драпушко Р.Г., Горінов П.В., Філик Н.В. Освіта в сфері інтелектуальної власності як напрямок формування правової культури молоді. *Київський часопис права*. 2022. № 2 С. 36. DOI: https://doi.org/10.32782/klj/2022.2.6 (дата звернення: 12.09.23).

References

1. Orliuk, O. (2019). Osvita z intelektualnoi vlasnosti u systemi vyshchoi osvity Ukrainy: problemy ta zavdannia [Education on intellectual property in the higher education system of Ukraine: problems and tasks]. *Teoriia i praktyka intelektualnoi vlasnosti − Theory and practise of intellectual property*, 6. 148−159. DOI: https://doi.org/10.33731/62019.188357 [in Ukrainian].
2. Avtorske pravo: shcho potribno znaty pratsivnykam kreatyvnoi industrii [Intellectual property and copyright: how to live by the rules] (2021, 17 lystopada). *Your Art.* Retrieved from: https://buduysvoe.com/publications/intelektualna-vlasnist-y-avtorske-pravo-yak-zhyty-za-pravylamy [in Ukrainian].
3. Pro avtorske pravo i sumizhni prava: Zakon Ukrainy [On Copyright and Related Rights: Law of Ukraine] (2022, 01 hrudnya). *Verkhovna Rada Ukrainy −Verkhovna Rada of Ukraine*. Retrieved from: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2811-20#Text [in Ukrainian].
4. Nestor, N., & Zherebko, O. (2022). Ekspertyza literaturnykh i khudozhnikh tvoriv [Examination of literary and artistic works]. *Ekspert: paradyhmy yurydychnykh nauk i derzhavnoho upravlinnia − Expert: Paradigm of Law and Public Administration*, 2(20), 100−111. DOI: https://doi.org/10.32689/2617-9660-2022-2(20)-100-111 [in Ukrainian].
5. Ulitina, O., & Yakusha Y. (2022). Tvory obrazotvorchoho mystetstva za zakonodavstvom Ukrainy, SShA ta YeS [Visual works according to the Ukrainain, USA and EU legislation]. *Teoriia i praktyka intelektualnoi vlasnosti − Theory and practise of intellectual property*, 4, 30−39. DOI: https://doi.org/10.33731/42022.265854 [in Ukrainian].
6. Chikarkova, M. (2022). Tsyfrove mystetstvo: definitsii ta vytoky [Digital art: definitions and origin]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Napriam "Mystetstvoznavstvo" − Ukrainian culture: the past, modern, ways of development, branch: Art*, 42, 108−113. DOI: https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.565 [in Ukrainian].
7. Smykalo, K., & Kovaliuk, O. (2022). Avtorske pravo u tsyfrovomu mystetstvi [Copyright in Digital Art]. *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu*: materialy IV mizhnar. nauk.-prakt. konf., Kyiv [Actual problems of modern design: materials of the IV International science and practice conf.]. 293−295. Retrieved from: https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/21171 [in Ukrainian].
8. Riabchenko, Y. (2023). Oryhinalnist tvoru: zakonodavchi novatsii ta perspektyvy yikh realizatsii [Originality of the creation: legislative innovations and prospects for its implementation]. *Teoriia i praktyka intelektualnoi vlasnosti −Theory and practise of intellectual property*, 1−2, 25−33. DOI: https://doi.org/10.33731/1-22023.277141 [in Ukrainian].
9. Avtorske pravo: shcho potribno znaty pratsivnykam kreatyvnoi industrii [Copyright: What creative industries need to know] (2021, 17 lystopada). *Your Art.* Retrieved from: https://supportyourart.com/stories/tema-avtorskyh-prav [in Ukrainian].
10. Pro zatverdzhennia standartu vyshchoi osvity Ukrainy za spetsialnistiu 023 «Obrazotvorche mystetstvo, dekoratyvne mystetstvo, restavratsiia» dlia druhoho rivnia vyshchoi osvity (mahistr): nakaz MON [On the approval of the standard of higher education of Ukraine in specialty 023 "Fine art, decorative art, restoration" for the second level of higher education (master's degree): Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine] (2019, 24 travnya). *Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy − Ministry of Education and Science of Ukraine*. Retrieved from: https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2019/05/28/023-obrazotvorche-mistetstvo-dekorativne-mistetstvo-restavratsiya-magistr.pdf [in Ukrainian].
11. Drapushko, R.H., Horinov, P.V., & Filyk, N.V. (2022). Osvita v sferi intelektualnoi vlasnosti yak napriamok formuvannia pravovoi kultury molodi [Education in the field of intellectual property as a direction of forming the legal culture of young people]. *Kyivskyi chasopys prava − Kyiv Law Journal*, 2, 36−41. DOI: https://doi.org/10.32782/klj/2022.2.6 [in Ukrainian].

Подано до редакції 21.09.2023



№ 34 (2023) С. 200–206
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

УДК 7.73.021
ORCID ID: 0009-0002-8914-3579
ORCID ID: 0000-0003-1852-186X
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-26

Сергій Щербаков
аспірант кафедри скульптури
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
shcherbakovsergo@gmail.com

Наталія Ревенок
кандидат мистецтвознавства (PhD),
старший викладач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
renata_ishtar@ukr.net

ВПЛИВ ТЕХНОЛОГІЙ ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ НА СПРИЙНЯТТЯ ТВОРІВ СКУЛЬПТУРИ У ВИСТАВКОВОМУ ПРОСТОРІ

Анотація. *У статті розглянуто переваги використання сучасних технологій у процесі організації виставкового простору для перегляду творів скульптури та виявлення проблем їхньої цифровізації, естетизації, імерсивності, інтерактивності, театральності. У новому ракурсі досліджується вплив технологій доповненої реальності (далі – AR-технологій) на експонування скульптур у музеях та артгалереях. Особливе місце відводиться мобільному комунікативному середовищу, що взаємодіє з «доповненою реальністю». Стаття висвітлює також засоби організації музейних виставок із застосуванням новітніх технологічних можливостей для більш ефектної демонстрації скульптурних проєктів.* ***Мета статті*** *– визначити вплив сучасних AR-технологій на організацію виставкового простору творів скульптури та розкрити специфіку їхнього застосування у сучасних мистецьких практиках.* ***Методами дослідження*** *є історичний, структурно-функціональний, феноменологічний.* ***Висновки.*** *Аналіз творчості художників-скульпторів дав змогу виявити специфіку включення до їхніх сучасних художніх практик однієї з нових комунікаційних технологій – технологію доповненої реальності. В результаті дослідження був отриманий матеріал, розгляд якого дав змогу зробити висновок, як AR-технологія впливає на організацію виставкових просторів, експонування об'ємних монументальних творів скульптури, переваги й виклики, які вона привносить до світу мистецтва. Досягнення цифрових технологій призвели до створення нових форм спілкування та соціальної взаємодії. Для підтримки конкурентоспроможності музеїв нині необхідно дедалі більше взаємодіяти з IT-сферою. Отже, можливості AR-технологій дають змогу створити низку нових цифрових додатків, які принципово змінюють підходи до надання користувачеві послуг, зокрема й у музейній діяльності.*

Ключові слова: *скульптура, AR-технології, виставка, експозиційний простір.*

Serhiy Shcherbakov
Postgraduate at the Department of Sculpture
National Academy of Fine Arts and Architecture
shcherbakovsergo@gmail.com

Natalia Revenok
PhD of art History,
Senior Lecturer at the Department of Technique and Restoration of Works of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
renata_ishtar@ukr.net

THE INFLUENCE OF AUGMENTED REALITY TECHNOLOGIES ON THE ORGANIZATION OF THE EXHIBITION SPACE OF WORKS OF SCULPTURE

Abstract. *The article examines the advantages of using modern technologies in the organization of the exhibition space of creative sculptures and the problems of art aesthetics, immersive, interactivity, theatricality, digitalization of exhibition spaces. With the help of Augmented Reality (AR) technologies, the sculpture becomes more informative and accessible to everyone.* ***The purpose of the publication*** *is to help readers better understand the impact of AR on the art of sculpture and to show the perspectives and possibilities they can open for this art field. The article reveals the current problem of attracting viewers and admirers of the art of sculpture highlights possible means of organizing exhibition spaces with the involvement of modern technologies for a more effective demonstration of sculptural projects.* ***Research methods*** *are historical, structural-functional and phenomenological. Exploring the impact of augmented reality (AR) technologies on the way we perceive sculpture and organize exhibition experiences, the new perspective looks at the contemporary art landscape where AR is becoming an integral part of artists and visitors alike. Thanks to AR technology, the sculpture turns into an interactive and emotionally rich artistic experience that combines traditional art with innovation and technological advances. The use of these technologies in sculpture opens up new opportunities for the expression of artists, and also gives great prospects for the development of art in the world.* ***Conclusions.*** *As a result of the study, questions and ideas about how AR technology affects the organization of exhibition spaces for works of sculpture and the benefits and challenges it brings to the art world are highlighted and characterized.*
Key words: *sculpture, augmented reality, exhibition, exhibition space.*

Постановка проблеми. У мистецтві завжди існувала потреба в інноваціях та експериментах, тому на кожному етапі розвитку суспільства рівень технологічного прогресу і суспільно-політичні умови впливали на митців та організацію комунікаційних просторів. Останнім часом комп'ютерні технології стрімко розширили свої можливості, з'явились такі технології, як 3D-моделювання, AR (Augmented Reality), VR (Virtual reality), штучний інтелект AI (Artificial intelligence), активно поширюються види цифрової ідентифікації творів мистецтва за допомогою сертифіката NFT (non-fungible token), що підтверджує їхню оригінальність, нейромережі та генерація зображень на основі текстового опису (Midjourney). У сучасному світі технологій, які швидко розвиваються, мистецтво не залишається осторонь від інновацій. Однією з найцікавіших галузей взаємодії мистецтва й технологій є доповнена реальність (англ. Augmented Reality, AR). Ця технологія відкриває нові можливості для митців у їхньому творчому процесі, адже ще на етапі планування можна побачити готовий проєкт, дослідити його у тривимірному форматі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сьогодні проблеми технологій доповненої реальності досліджені в окремих статтях вітчизняних та зарубіжних авторів. Так, Уоррен Ендрю Рейлі – автор статті «Аналіз традиційних та цифрових методів створення тривимірних творів мистецтва» окреслив специфіку роботи у 3D-програмах, виявив переваги й недоліки традиційного та цифрового ліплення, але не опрацював варіант використання таких моделей у AR за допомогою гаджетів, які на сьогодні актуалізують необхідність їхнього використання.

Інший дослідник з Китаю Ліньлінь Ши (Linlin Shi) у своїй статті зазначає, що «впровадження 3D-цифрових технологій у створення об'ємної скульптури можуть розв'язати ті проблеми, які неможливо вирішити традиційним способом її виготовлення» [1].

Т. Миронова у публікації «Віртуальна і доповнена реальності в творчості митців» аналізує використання віртуальної та доповненої реальності, які застосовуються у творчості українських художників останнього тридцятиліття, визнаючи, що «...від простого захоплення

технологіями сучасне покоління художників швидко перейшло до якісних та змістовних вимог, концептуальності та комунікаційних зв'язків між автором, глядачем і художнім твором, що потребує від мистців розуміння сучасних технологій, володіння традиційними техніками зображення» [2, с. 141–151]. Цієї ж теми торкалась дослідниця В. Бондаренко у статті «Віртуальні виставки як дистантна бібліотечна послуга», розкриваючи характерні риси та особливості віртуальної бібліотечної виставки та аналізуючи підходи та вимоги до її організації [3, с. 467–478].

К. Шиман у статті «Терміносистема дослідження новітніх прийомів утворення художньої форми у віртуальній реальності» простежує трактування самого поняття «віртуальна реальність» та дотичні терміни у контексті мистецьких практик («доповнена реальність», «змішана реальність», «розширена реальність», «фіджитал-арт», «криптомистецтво» тощо. У цій роботі представлене трактування визначення реально-віртуального континууму та його складника – змішаної реальності. Дослідниця відзначає, що «систематизація термінів, що є в обігу у теоретиків сучасного мистецтва, потрібна для запобігання плутанини та помилок під час майбутніх досліджень цифрового мистецтва» [4, с. 95–100]. Принципово нові рішення висловлює М. Новіков у статті «Сфери практичного використання технології AR в образотворчому мистецтві», де проводить класифікацію різних типів AR та методи їх використання в образотворчому мистецтві [5, с. 28–33].

Автор статті «Використання доповненої реальності (AR) в освіті» кандидат педагогічних наук Д. Єфімов проводить аналіз AR-технології, її призначення та функції, наводить приклади використання AR-технології в різних видах діяльності людини [6].

Ключові принципи експонування скульптури висловлені О. Цугоркою, А. Варивончик, Б. Мазуром у статті «Сучасна скульптура та її вплив на організацію суспільного простору», де автори поставили за мету з'ясувати суть культурно-мистецького феномену сучасної скульптури та її вплив на довкілля, водночас довели, що «сучасна скульптура, як один із видів мистецтва, нерозривно пов'язана не лише з архітектурою, живописом, музикою тощо, а й впливає на організацію суспільного простору України» [7, с. 221–226].

Мета статті полягає у висвітленні взаємозв'язку новостворених цифрових технологій з мистецтвом, визначенні впливів AR-технології на мистецтво скульптури та їхніх подальших перспектив і можливостей, а також виявленні засобів організації виставкових просторів із залученням сучасних технологій для демонстрації скульптурних проєктів.

Виклад основного матеріалу. Скульптура як одна з найдавніших форм мистецтва не залишається осторонь від технологічного прогресу. Сучасне мистецтво активно реагує на появу нових цифрових технологій, які сприяють зміні зорового сприйняття навколишнього світу та форм його відображення у мистецтві. Це стосується і створення скульптурних робіт, наприклад, розміщених у музеї у вигляді кодів, які необхідно виявити за допомогою запуску спеціального додатка на смартфоні. Скульптури можуть бути розміщені у довільному порядку, будь-якого розміру, матеріалу, імітувати різноманітні масивні габарити та надважкі конструкції. Слід зазначити, що створення цифрової скульптури є досить трудомістким процесом, який вимагає творчого підходу, знання законів композиції, кольорознавства, засобів конструювання пластичних форм тощо. Такий підхід з використанням AR збагачує музейний досвід, розширює можливості організації виставкового простору та створює нові можливості для художників і глядачів.

Експозиційні прийоми у XXI столітті складно уявити без застосування сучасних медіатехнологій. Саме вони відіграють важливу роль у підвищенні виразності, видовищності та сприйнятті галерейного чи музейного простору завдяки впровадженню IT-технологій (Information Technology), поєднанню віртуального світу з реальним [8].

Цифрові роботи переважно генеруються як штучним інтелектом, так і художником за допомогою 3D-редакторів та графічних пристроїв і демонструються з використанням AR-технологій, за допомогою яких кожен може роздивитись ці твори через додаток на мобільному пристрої або планшеті. Наприклад, молодіжна українська організація «De Structura», яка збирає довкола себе молодих професіоналів у галузі мистецтва з різних країн для обміну досвідом, представила у 2022 році в Таллінні (Естонія) артвиставку, основану на AR, за що отримала молодіжну премію імені Карла Великого. За допомогою смартфона та додатка «Artlink» учасники змогли подивитись роботи митців, наводячи камеру на маркери у вигляді картинок на стендах у парку. Сутність цих

технологій фактично зводиться до посилення ефекту присутності.

У сучасних виставкових просторах для демонстрації творів скульптури також використовують різні імерсивні технології для повного або часткового занурення глядачів у віртуальний світ. Це відкриває шляхи до вирішення нових можливостей для художників, чому також сприяють такі засоби, як:

– 3D-друк для створення нових скульптур, що дає змогу виготовляти складні форми та деталі, які важко втілити в життя за допомогою традиційних методів;

– технологія використання LED-підсвітки (light-emitting diode) і програмованих світлових інсталяцій, що дає змогу створювати ефектну гру світла й тіні, яка може підкреслити форму скульптури та створювати незвичайний візуальний ефект;

– сенсорні технології – для активування рухомих частин скульптури або взаємодії зі скульптурою, яка може реагувати на рухи відвідувачів або змінювати її форму відповідно до дій глядачів;

– віртуальна реальність (VR). Під час використання VR-технології глядачі можуть відчути ефект присутності у середині змодельованого комп'ютером 3D-простору, де скульптури можуть набувати нових форм і значень. VR може допомагати в розкритті художніх концепцій;

– звукова інсталяція, де звук може бути важливою частиною досвіду сприйняття скульптури. Застосування звукових ефектів або аудіогіда дає змогу надати глядачеві додаткове джерело вражень від мистецького твору.

Ці технології дають змогу розширити можливості створення і сприйняття скульптури у сучасній студії. Вони відкривають нові перспективи для художників і роблять мистецтво більш доступним та інформативним. Про те, яким чином високі технології впроваджуються музеями та галереями, зокрема в Україні, розповідають дослідники з різних країн у своїх експериментах та наукових роботах [9].

Віртуальний музей (як і цифрова культура загалом) історично зародився на заході і нині є досить цікаві практики створення віртуальних експозицій світового рівня. Яскравим прикладом є Українська бієнале цифрового та медіамистецтва, що відбулася в центрі Києва 2022 року, в артпросторі «ARTAREA», який поєднує у собі традиційну та Digital-галерею, де було представлено понад 50 робіт, зокрема аудіовізуальні, інтерактивні, відеоарт, VR- та NFT-експонати – усі вони були представлені на першому в Україні подібному заході [10].

Віртуальний музей може містити різні способи і форми віртуальності, зокрема такі елементи, як гіперпосилання, соціальні платформи для комунікації, інтерактивні карти, 3D-екскурсії тощо. З'являючись і розвиваючись у певному соціокультурному середовищі, музейні заклади зазнають впливу цифрових технологій. Водночас вони мають зворотний вплив, ефективність якого залежить від наявності певних програм діяльності музею, його репрезентації та ступеня інтенсивності контактів у Інтернеті [3]. Отже, цифрові комп'ютерні технології зумовили формування ситуації, що вимагає систематизування основних положень віртуального музею і переосмислення змісту музейної діяльності в епоху цифрової культури.

Слід також зазначити кілька способів, якими AR впливає на організацію виставкового простору:

1. *Збільшення інтерактивності.* AR може додати новий рівень інтерактивності до виставкового простору, даючи змогу відвідувачам взаємодіяти з виставковими експонатами або отримувати додаткову інформацію за допомогою смартфонів або AR-окулярів. Відвідувачі можуть, наприклад, сканувати певний об'єкт або зображення, щоб отримати додатковий контекстний або аудіовізуальний ефект.

2. *Розширення візуальних практик.* AR може допомогти акумулювати візуальний досвід виставок. Відвідувачі можуть переглядати віртуальні реконструкції артефактів, архітектурних споруд чи історичних подій, які допомагають краще розуміти та оцінювати представлені об'єкти.

3. *Персоналізація інформації.* AR може надавати відвідувачам змогу перегляду, відображаючи інформацію та віртуальні об'єкти, які цікаві саме їм. Так, кожен відвідувач може зосередитись на тих аспектах виставки, які його цікавлять найбільше.

4. *Інформативні додатки.* AR може бути ефективним інструментом для отримання додаткової інформації про виставку через смартфон або інші пристрої. Організатори можуть використовувати AR для створення QR-кодів або маркерів, які відвідувачі зможуть сканувати, щоб отримати доступ до додаткової інформації, розкладу подій або віртуальних екскурсій.

5. *Виділення об'єктів із загального фону.* AR може допомогти виділити певні об'єкти або експонати на виставці, роблячи їх більш помітними та привертаючи увагу відвідувачів.

6. *Підвищення ефективності навчання.* Виставки можуть використовувати AR для надання освітньої інформації відвідувачам у вигляді інтерактивних 3D-моделей, інфографіки або анімаційних демонстрацій.

7. *Залучення більшої аудиторії.* Використання AR може залучати молодшу аудиторію та технологічно орієнтованих відвідувачів, які цінують інновації та інтерактивний досвід.

8. *Оптимізація продажів або пожертвувань.* Якщо виставка має комерційні аспекти або спрямована на залучення пожертвувань, AR може допомогти створити більш ефективний маркетинг та візуалізацію продукту або проєкту.

Усі ці можливості AR дають змогу організаторам виставок покращити візуальний інтерфейс та інтерактивність виставкового простору, зробити його більш привабливим та змістовним для відвідувачів і покращити сприйняття представлених творів. Доповнена реальність може змінити спосіб сприйняття та взаємодії глядача з експонатами, що надає їм більшої інформативності, дає змогу об'єднати у собі реальний і віртуальний світи.

У наш час AR-технологія швидко розвивається, і мистецтво в доповненій реальності стає все популярнішим. Нові проєкти та виставки з'являються в усьому світі і вони надають авторам цифрового контенту та глядачам нові способи сприйняття та творення мистецтва.

Яскравим прикладом можна вважати виставку «ReBlink» 2017 року в Онтаріо, для якої було розроблено мобільний додаток з аналогічною назвою, що давав змогу відвідувачам наводити камеру смартфона на картину та спостерігати за її перетворенням [11].

Скульптура, виконана в AR, відрізняється від традиційної і може бути досить специфічною. Основною відмінністю є можливість спостерігати її лише за допомогою спеціальних пристроїв, таких як смартфони, AR-окуляри або планшети у поєднанні віртуального і реального світів. Залучення VR та AR до процесу експонування творів скульптури зазвичай пов'язане для організаторів або художників із додатковими витратами часу та коштів, які потрібні для використання програмного забезпечення та розробки цифрових творів, оренди дорогого обладнання та його охорони.

Організація сучасного виставкового простору творів скульптури вже не обмежується простим встановленням їх на подіумах. Завдяки AR-технології творці можуть додавати шар інтерактивності та інформації до їхнього експонування [13]. Наприклад, відвідувачі можуть використовувати свої смартфони для ідентифікації скульптур і отримання вичерпної інформації про твір, процес його створення або навіть перегляду відео, як творець працював над скульптурою. Це розширює можливості інтерпретації та осмислення творів мистецтва. Відвідувачі можуть отримати глибше розуміння історії роботи та її художніх деталей, що робить виставки інформативнішими.

Отже, AR допомагає глядачам взаємодіяти зі скульптурами на зовсім новому рівні. Вони можуть пересувати, обертати, масштабувати та змінювати вигляд скульптури в реальному часі. Це дає змогу досліджувати твір з різних кутів та відкривати нові деталі, які можуть залишитися непоміченими в іншому випадку. Взаємодія зі скульптурами стає більш особистісною й інформативною. Відвідувачі можуть відчути, як вони стають активними учасниками виставки, а не лише спостерігачами. Це створює особливий зв'язок між митцем та аудиторією. Для художників AR створює безмежні можливості для створення скульптури, які фізично неможливо втілити в життя через габарити або матеріал, і додавати віртуальні елементи, які змінюються з часом або реагують на дії відвідувачів [14]. Це розширює межі творчості та дає змогу експериментувати з новими формами і концепціями.

AR-технологія також збільшує доступність мистецтва. Відвідувачі можуть переглядати скульптури в AR, навіть якщо вони не можуть фізично відвідати виставку, AR-технологія робить мистецтво більш інклюзивним, даючи змогу більшій кількості людей насолоджуватися ним. Нині є платформа сучасного українського мистецтва з AR та віртуальним простором для розміщення робіт художників «Baroque Gallery», яка дає змогу українським сучасним митцям презентувати свої цифрові твори та переносити їх до виставкових онлайн-залів. Виставкові зали та проєкти в цій онлайн-галереї повноцінно працюють як офлайн-події з аудіогідами та звуковим супроводом у застосунку з будь-якої точки світу. Однією з перших виставок у «Baroque Gallery» стала експозиція робіт фотографа А. Гумілевського під кураторством засновниці DACA.agency – Н. Дмитренко, де він представив проєкт «Велетень», над яким художник працював під час пандемії та який приніс йому нагороду Global Peace Photo Award 2022 [16].

Головні висновки та перспективи використання результатів дослідження. Використання

технологій доповненої реальності в організації виставок творів скульптури змінює традиційний погляд на сприйняття художніх творів на візуальне споглядання тривимірних предметів. Це значно розширює можливості взаємодії відвідувачів з мистецтвом, дає додаткову інформацію та змінює спосіб сприйняття й оцінки скульптури.

Технологія доповненої реальності відкриває нові горизонти для організації виставкових просторів для експонування скульптури. Вона збагачує музейний досвід, робить мистецтво більш доступним та створює нові можливості для творців. З використанням AR скульптура перетворюється на інтерактивну, динамічну та відкриту для кожного відвідувача. Також можна відзначити, що використання AR-технологій та впровадження їх у музейний виставковий простір має велике значення для осмислення особливостей сучасних підходів до мистецького та формального аналізу процесів, що нині відбуваються в культурі.

Список використаних джерел

1. Linlin Shi. Application Research of 3D Digital Technology in Sculpture Creation. Jingdezhen Ceramic Institute. *E3S Web of Conferences*. 2021. Vol. 236. DOI: https://doi.org/10.1051/e3sconf/202123605101 (дата звернення: 21.08.2023).
2. Миронова Т.В. Віртуальна і доповнена реальності в творчості українських мистців. *Art and Design*. Київ. 2021. № 2 (14). С. 141–151. DOI: 10.30857/2617-0272.2021.2.13 (дата звернення: 21.08.2023).
3. Бондаренко В.І. Віртуальні виставки як дистантна бібліотечна послуга. *Наукові праці Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського*. Київ. 2015. Вип. 41. С. 467–478. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0000001683 (дата звернення: 25.08.2023).
4. Шиман К.А. Терміносистема дослідження новітніх прийомів утворення художньої форми у віртуальній реальності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: культурологія)*. Київ. 2021. № 38. С. 95–100 URL: https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/474/492 (дата звернення: 25.08.2023).
5. Новіков М.Ю. Сфери практичного використання технології AR в образотворчому мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Гельветика, 2021. Вип. 38. Т. 3. С. 28–33. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-3-5 (дата звернення: 25.08.2023).
6. Єфімов Д.В. Використання доповненої реальності (ar) в освіті. *Вісник Запорізького національного університету. Педагогічні науки*. № 1. Бахмут, 2021. DOI: https://doi.org/10.26661/2522-4360-2021-1-2-34 (дата звернення: 20.08.2023).
7. Цугорка О.П., Варивончик А.В., Мазур Б.М. Сучасна скульптура та її вплив на організацію суспільного простору. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. Київ. 2021. Вип. 44. С. 221–226.
8. Ільїна Т.О. Особливості театралізації арт-простору в сучасній культурі : кваліфікаційна робота (проєкт) на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр» / наук. кер. С.А. Думасенко. Міністерство освіти і науки України, Херсонський держ. ун-т, ф-т культури і мистецтв. Херсон : ХДУ, 2022. 25 с. URL: http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/16512/%D0% 86%D0% BB%D1%8C%D1%97%D0%BD%D0%B0%20%D0%A2..pdf?sequence =1&isAllowed=y (дата звернення: 22.08.2023).
9. Шлепакова Т.Л. Інноваційні проєкти на межі мистецтва й технологій. На прикладі музеїв та художніх галерей (оглядова довідка за матеріалами преси та Інтернету за 2020–2021 рр.). *Нац. б-ка України ім. Ярослава Мудрого. Інформац. Центр з питань культури та мистецтва*. Вип. 12/4. 18 с. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/ Infocentr/Tematich_ogliadi/2021/Cif.pdf (дата звернення: 21.08.2023).
10. Українська Бієнале Цифрового та Медіа Мистецтва. *ARTAREA – Класичні та цифрові галереї*. URL: https://artarea.ua/ukrainska-biienale-tsyfrovoho-ta-media-mystetstva. Дата публікації: 13.10.2021 (дата звернення: 10.02.2023).
11. Владарчик Ю. AR-галерея ReBlink – арт-магія доповненої реальності. *VIDO*. URL: https://vido.com.ua/article/18601/ar-ghalierieia-reblink-art-maghiiadopovni enoy-riealnosti-vidieo/. Дата публікації: 12.07.2017 (дата звернення: 27.07.2023).
12. Кузілова Т.М. Імерсивні технології в роботі бібліотек для дітей : метод. лист. Київ, 2021. 20 с. Національна бібліотека України для дітей. URL: https://cutt.ly/7EZHtDZ (дата звернення: 27.07.2023).
13. Moreno M.-J. Art Museums and the Internet: The Emergence of the Virtual Museum. *Crossings: Electronic Journal of Art and Technology*. 2007. Vol. 5(1). URL: http://crossings.tcd.ie/issues/5.1/Moreno/ (дата звернення: 28.10.2023).
14. Real vs Virtual Museums. *Shapes of Things*. URL: http://psyche.terrapolis.org/essays/real-vs-virtual-museums-119. Дата публікації: 2004.02.09. (дата звернення: 29.10.2023).
15. The Metropolitan Museum of Art. Special Exhibitions: Past Exhibitions. URL: http://www.metmuseum.org/special/se_pastexhib.asp (дата звернення: 29.10.2023).

16. Baroque Gallery – галерея із доповненою реальністю (ar) – відкрила виставку Артема Гумілевського. *Your Art.* URL: https://supportyourart.com/ stories/baroque-gallery/. Дата публікації: 15 груд. 2022 (дата звернення: 29.10.2023).

References

1. Linlin, Shi (2021). Application Research of 3D Digital Technology in Sculpture Creation. Jingdezhen Ceramic Institute. *E3S Web of Conferences.* Vol. 236. DOI: https://doi.org/10.1051/e3sconf/202123605101 [in English].
2. Myronova, T.V. (2021). Virtualna i dopovnena realnosti v tvorchosti ukrainskykh mysttsiv [Virtual and augmented reality in the work of Ukrainian artists]. *Art and Design*. Kyiv, 2 (14), 141–151. DOI: 10.30857/2617-0272.2021.2.13 [in Ukrainian].
3. Bondarenko, V.I. (2015). Virtualni vystavky yak dystantna bibliotechna posluha [Virtual exhibitions as a remote library service]. *Naukovi pratsi Natsionalnoi biblioteky Ukrainy im. V.I. Vernadskoho – Works of the National Library of Ukraine named after V.I. Vernadskyi.* Kyiv, 41, 467–478 [in Ukrainian].
4. Shiman, K.A. (2021). Terminosystema doslidzhennia novitnikh pryiomiv utvorennia khudozhnoi formy u virtualnii realnosti [Terminology of the study of the latest methods of formation of artistic form in virtual reality]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku (napriam: kulturolohiia) –Ukrainian culture: past, present, ways of development (direction: cultural studies).* Kyiv, 38, 95–100. Retrieved from: https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/474/492 [in Ukrainian].
5. Novikov, M. (2021). Sfery praktychnoho vykorystannia tekhnolohii AR v obrazotvorchomu mystetstvi [Spheres of practical use of AR technology in the visual arts]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current issues of humanitarian sciences.* Drohobych, 38 (3), 28–33. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-3-5 [in Ukrainian].
6. Yefimov, D.V. (2021). Vykorystannia dopovnenoi realnosti (ar) v osviti [The use of augmented reality (ar) in education]. *Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu – Bulletin of the Zaporizhzhya National University. Pedahohichni nauky.* № 1. Bakhmut. DOI: https://doi.org/10.26661/2522-4360-2021-1-2-34 [in Ukrainian].
7. Tsugorka, O.P., Varyvonchyk, A.V., & Mazur, B.M. (2021.) Suchasna skulptura ta yii vplyv na orhanizatsiiu suspilnoho prostoru [Modern sculpture and its influence on the organization of public space]. *Visnyk KNUKiM. Seriia «Mystetstvoznavstvo» – Bulletin KNUKiM.* Kyiv, 44, 221–226 [in Ukrainian].
8. Ilyina, T.O. (2022). *Osoblyvosti teatralizatsii art-prostoru v suchasnii kulturi* [Peculiarities of theatricalization of art space in modern culture]: kvalifikatsiina robota (proiekt) na zdobuttia stupenia vyshchoi osvity «bakalavr». S.A. Dumasenko (nauk. ker.). Kherson: KhDU. Retrieved from: http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/16512/%D0%86%D0% BB%D1%8C%D1%97%D0%BD%D0%B0%20%A2pdf?sequence=1&isAllowed [in Ukrainian].
9. Shlepakova, T.L. (2021). Innovatsiini proiekty na mezhi mystetstva y tekhnolohii. Na prykladi muzeiv ta khudozhnikh halerei (ohliadova dovidka za materialamy presy ta Internetu za 2020–2021rr.) [Innovative projects on the border of art and technology. On the example of museums and art galleries (overview of press and Internet materials for 2020–2021)]. *Natsionalna biblioteka Ukrainy im. Yaroslava Mudroho. Informats. Tsentr z pytan kultury ta mystetstva – National Library of Ukraine Yaroslav the Wise. Informational Center for Nutrition, Culture and Mystery*, 12/4. Retrieved from: https://nlu.org.ua/storage/files/ Infocentr/Tematich_ ogliadi/2021/Cif.pdf [in Ukrainian].
10. Ukrainska Biienale Tsyfrovoho ta Media Mystetstva [Ukrainian Biennale of Digital and Media Art] (2021, 13 Zhovt.). *ARTAREA – Klasychni ta tsyfrovi halerei – ARTAREA – Classic and digital galleries].* Retrieved from: https://artarea.ua/ukrainska-biienale-tsyfrovoho-ta-media-mystetstva [in Ukrainian].
11. Vladarchyk, Y. (2017). AR-halereia ReBlink – art-mahiia dopovnenoi realnosti [AR-gallery ReBlink – art magic of augmented reality]. *VIDO.* Retrieved from: https://vido.com.ua/article/18601/ar-ghalierieia-reblink-art-maghiiadopovni enoy-riealnosti-vidieo/ [in Ukrainian].
12. Kuzilova, T.M. (2021). Imersyvni tekhnolohii v roboti bibliotek dlia ditei: metod. lyst. Kyiv [Immersive Technologies in the Work of Libraries for Children]. *Natsionalna biblioteka Ukrainy dlia ditei – National Library of Ukraine for Children.* Retrieved from: https://cutt.ly/7EZHtDZ [in Ukrainian].
13. Moreno, M.-J. (2007). Art Museums and the Internet: The Emergence of the Virtual Museum. *Crossings: Electronic Journal of Art and Technology*, 5(1). Retrieved from: http://crossings.tcd.ie/issues/5.1/Moreno/ [in English].
14. Real vs Virtual Museums (2004, 2 Veres.). *Shapes of Things.* Retrieved from: http://psyche.terrapolis.org/essays/real-vs-virtual-museums-119 [in English].
15. The Metropolitan Museum of Art. Special Exhibitions: Past Exhibitions. Retrieved from: http://www.metmuseum.org/special/se_pastexhib.asp [in English].
16. Baroque Gallery – halereia iz dopovnenoiu realnistiu (ar) – vidkryla vystavku Artema Humilevskoho [Baroque Gallery – hogallery with augmented reality (ar) – opened an exhibition by Artem Gumilevskyi] (2023, 29 Zhovt.). *Your Art.* Retrieved from: https://supportyourart.com/stories/baroque-gallery/ [in Ukrainian].

Подано до редакції 08.09.2023

НОТАТКИ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

«УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА»

Випуск 34

Комп'ютерна верстка *Н. Кузнєцова*
Редактори: *Л. Григор'єва, Г. Лотоцька*
Коректор *Н. Славогородська*

На 4-й сторінці обкладинки:
Фасад будівлі НАОМА. Фото Е. Яроменка

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
Серія КВ № 25236-15176ПР від 01.09.2022 року

Видається двічі на рік.

Адреса редакції:
04053, Київ-53,
вул. Вознесенський узвіз, 20

Здано до набору 27.11.2023 р. Підписано до друку 08.12.2023 р.
Гарнітура Newton. Формат 60x84/8.
Друк офсетний. Папір офсетний.
Ум. друк. арк. 24,18. Зам. № 1223/789. Наклад 100 прим.

Видавництво і друкарня – 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 № 7623 від 22.06.2022 р.