**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ**

**НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ**

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА

ВИДАННЯ ЗАСНОВАНЕ У 1994 РОЦІ

ВИПУСК 36

**Видавничий дім
«Гельветика»
2024**

УДК 7:378.6(477.411)(082)]НАОМА
З-41

Друкується за ухвалою Вченої ради
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА)
Протокол № 7 від 20 грудня 2024 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, старша викладачка
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна.

ЧЛЕНИ РЕДКОЛЕГІЇ:

Бабій Надія Петрівна, докторка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри дизайну і теорії мистецтва, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна.

Ковальська Гелена Леонідівна, докторка архітектури, професорка, завідувачка кафедри теорії архітектури і архітектурного проєктування, Київський національний університет будівництва і архітектури, Україна.

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

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

Чернявський Володимир Георгійович, доктор архітектури, професор, професор кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна.

Олійник Олена Павлівна, докторка архітектури, професорка, професорка кафедри архітектурного проєктування, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна.

Лінда Світлана Миколаївна, докторка архітектури, професорка кафедри архітектури і урбаністики, Опольський політехнічний університет, м. Ополе, Республіка Польща.

Трошкіна Олена Анатоліївна, кандидатка архітектури, доцентка, в. о. завідувачки кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна.

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

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

Михайлишин Ольга Леонідівна, докторка архітектури, доцентка, завідувачка, професорка кафедри архітектури та середовищного дизайну, Національний університет водного господарства та природокористування, Україна.

Михайлова Рада Дмитрівна, докторка мистецтвознавства, професорка, в. о. проректора з наукової роботи, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна.

Романенкова Юлія Вікторівна, докторка мистецтвознавства, професорка, в. о. завідувачки кафедри теорії та історії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна.

Новосельчук Наталя Євгенівна, кандидатка архітектури, доцентка, доцентка кафедри архітектури будівель та дизайну, Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка», Україна.

Павельчук Іванна Андріївна, докторка мистецтвознавства, професорка, доцентка кафедри теорії та історії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна.

Урсу Наталія Олексіївна, докторка мистецтвознавства, професорка, професорка кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, Україна.

Шевченко Людмила Станіславівна, кандидатка архітектури, доцентка, доцентка кафедри архітектури будівель та дизайну, Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка», 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, 2024

АРХІТЕКТУРА

Денис Вітченко
Формування мистецьких поглядів Василя Кричевського в харківський період творчості 7

Сергій Деркач
Стала модернізація: реновація панельної житлової забудови на засадах сталого розвитку 14

Kateryna Didenko, Olena Gella
Development of Residential Area Behind Derzhprom in Kharkiv: Concepts, Spatial, Compositional, and Functional Features 25

Bogdan Kutsevych
Multi-objective Daylight Optimisation of the Office Building in Climatic Conditions of Ukraine 35

Євген Мазурук
Сучасний архітектурний кіч як феномен масової культури періоду постмодернізму 45

Юрій Носов
Формування громадських центрів безпеки під час ревіталізації міст України 53

Ганна Олійник
Генеза та розвиток ранньохристиянської традиції підземної архітектури та їхнє відлуння у сакральній архітектурі Лариси Скорик 61

Леонід Прибєга, Анатолій Давидов
Факультет архітектури НАОМА: сторінки історії й сьогодення школи 70

Олексій Радзей
Засади регенерації історичних сільських поселень Київщини 85

Лариса Скорик
Філософські аспекти сучасної архітектурної творчості 91

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Ніна Войтович
Українські митці на міжнародних ярмарках сучасного мистецтва: тенденції та перспективи.....105

Олена Деревська
Зображення Апокаліпсису в стінописі XVIII ст. на хорах собору святої Софії в Києві: уточнення атрибуції окремих сюжетів.....115

Алла Дяченко
Художньо-промислове мистецтво України першої третини XX століття: витоки та спадщина для сучасності.....126

Тарас Ковач
Культура DIY: характерні особливості та український контекст.....135

Валерія Пітеніна, Ганна Решетньова
Особливості художнього оформлення книжок «Українського видавництва» О. Судоморою, С. Гординським, М. Левицьким.....145

Євген Піскунов, Валерія Пітеніна
Проблеми анатомічного студентського рисунка та шляхи їхнього вирішення в НАОМА.....154

Сергій Сабакарь
Мистецтво як інструмент опору: на прикладі революції в Сирії 2011–2012 років.....161

Ірина Солярська-Комарчук
Український неоекспресіонізм: витоки напрямку та співвідношення із трансавангардом.....172

Борис Сорокін
Інтервенція в музейний простір як метод інституційної критики.....180

Дмитро Стадниченко
Напрямки шрифтового мистецтва у творчості Олега Снарського.....187

Даніїл Фрончко
Чоловіча фігура в скульптурі Елізабет Фрінк.....196

Сергій Щербаков
Технології 3D та AR як засоби творчого вираження скульптора.....203

ARCHITECTURE

Denys Vitchenko
The Formation of Vasil Krychevsky's Artistic Views During the Kharkiv Period....7

Sergii Derkach
Sustainable Modernisation: Renovation of a Panel Residential Building based on Sustainable Development Principles.....14

Kateryna Didenko, Olena Gella
Development of Residential Area Behind Derzhprom in Kharkiv: Concepts, Spatial, Compositional, and Functional Features.....25

Bogdan Kutsevych
Multi-objective Daylight Optimisation of the Office Building in Climatic Conditions of Ukraine.....35

Yevhen Mazuruk
Contemporary Architectural Kitsch as a Phenomenon of Mass Culture in the Postmodern Era.....45

Yurii Nosov
Formation of public security centers during the revitalisation of Ukrainian cities....53

Hanna Oliinyk
The Genesis and Development of the Early Christian Tradition of Underground Architecture and their Traces in Larisa Skoryk's Sacred Architecture.....61

Leonid Prybiega, Anatoliy Davydov
Faculty of Architecture NAFAA: History and Present-Day of the School.....70

Oleksii Radzei
Regeneration Principles of Historical Rural Settlements of Kyiv Region 85

Larysa Skoryk
Philosophical Aspects of Modern Architectural Creativity.....91

ART STUDIES

Nina Voitovych
Ukrainian Artists at International Art Fairs: Trends and Perspectives 105

Olena Derevska
Images of Apocalypse of the XVIII Century Wall Paintings in the St. Sophia Cathedral Choirs: Refining Attribution of Some Plots.....115

Alla Diachenko
Art and Industrial Art of Ukraine in the First Third of the 20th Century and Its Influence on the Formation of Modern Art.....126

Taras Kovach
Distinctive Features of DIY Culture: Ukrainian Context.....135

Valeriia Pitenina, Hanna Reshetnova
The Characteristic Features of the Artistic Design of Books by the 'Ukrainian Publishing House' by O. Sudomora, S. Gordynskyi, M. Levytsky.....145

Yevgen Piskunov, Valeriia Pitenina
Problems of Students' Anatomical Drawing and Possible Solutions at NAFAA.....154

Sergii Sabakar
Art as a Tool of Resistance During the Uprising in Syria of 2011–2012.....161

Iryna Soliarska-Komarchuk
Ukrainian Neoexpressionism: the Origins of the Movement and its Relationship with the Transavantgarde.....172

Borys Sorokin
Intervention in the Museum Space as a Method of Institutional Critique.....180

Dmytro Stadnychenko
Exploring the Boundaries of Typographic Art in the Works of O. Snarsky.....187

Daniil Fronchko
The Male Figure in Sculpture by Elizabeth Frink.....196

Serhiy Shcherbakov
Technologies of 3D and AR as a Means of Creative Expression of the Sculptor....203

№ 36 (2024) С. 7–13
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/10.32782/2411-3034-2024-36-1

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

ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКИХ ПОГЛЯДІВ ВАСИЛЯ КРИЧЕВСЬКОГО В ХАРКІВСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ

Анотація. Мета статті *– визначити принципи формування поглядів Василя Кричевського на українську традиційну культуру як джерела формотворчості архітектури початку XX ст. з чітко вираженою українською ідентичністю.* ***Методи дослідження.*** *У дослідженні використано такі методи: аналіз і систематизація джерел, вивчення архівних та бібліографічних матеріалів, порівняльний аналіз творчих ідеологій. Також застосовано історичний та історико-порівняльний аналіз.* ***Результати.*** *Проведено аналіз наукових статей, які містять нові розвідки стосовно об'єкта дослідження. На основі отриманих результатів вважаємо Василя Кричевського – основоположника застосування рис української самобутності в архітектурі початку XX ст. – учнем Харківської архітектурної школи часів її становлення. Кричевський виробив власні мистецькі принципи архітектурної творчості, які були визначені як трансляція професійної майстерності за формою «школа майстра». Вироблення власних мистецьких принципів архітектурної творчості Василем Кричевським, визначено як трансляцію професійної майстерності за формою «школа майстра» з концепцією відображення української самобутності в архітектурі, яка знайшла втілення у творчості малих груп діячів культури Харкова та Полтави. Досліджуючи народне мистецтво В. Кричевський заклав основи творчого синтетичного мислення та сформував власний метод, який складався з таких етапів: накопичення матеріалу; відбір найкращого; аналіз прототипів; синтез та індивідуальне формування новотвору на основі народного прототипу.*
Ключові слова: *патерни української самобутності, творчий метод, прототип, новотвір.*

THE FORMATION OF VASIL KRYCHEVSKY'S ARTISTIC VIEWS DURING THE KHARKIV PERIOD

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

Abstract. The purpose of the article *is to determine the principles of formation of Vasyl Krychevsky's worldview understanding of Ukrainian traditional culture, as a source of architectural design of the beginning of the 20th century with a clearly expressed Ukrainian identity.* ***Research methods.*** *The research uses such methods as: analysis and systematization of research sources, analysis of archival and bibliographic sources,*

comparative analysis of creative ideologies. Historical and historical-comparative analysis are also applied. ***Results****. The latest studies and publications related to the research object are analyzed. On the basis of the research, one can consider Vasyl Krychevskyi – the leading founder of the application of the features of Ukrainian identity at the beginning of the 20th century – to be a student of the Kharkiv School of Architecture during its formation period. The formation of the artistic principles of Vasyl Krychevskyi's architectural creativity is highlighted, as a relay of the transfer of professional skills in the form of a "master's school" and ideas of the expression of Ukrainian identity in architecture in small groups of Ukrainophile cultural figures of Kharkiv and Poltava. Studying folk art, Krychevsky laid the synthetic foundations of creative thinking and formed his own method, which consisted of the following stages: accumulation of material, selection of the best, analysis of prototypes, synthesis, individual creation of a new work based on a folk prototype.*
Key words: *patterns of Ukrainian identity, prototype, creative method, neoformation.*

Постановка проблеми. Становлення української архітектури першої третини ХХ ст. з виразними атрибутами національної самобутності нерозривно пов'язане з постаттю В. Кричевського. Наразі замало висвітлено процес формування творчих поглядів митця, його погляду на українську традиційну культуру як джерела для розвитку тогочасної архітектури з акцентом на українській ідентичності. Архітектурознавчі дослідження еволюції творчого методу В. Кричевського в архітектурі є надзвичайно важливими для оцінки його унікальної архітектурної спадщини в контексті архітектури національного романтизму Європи початку ХХ століття.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Бібліографічними джерелами для вивчення творчого методу В. Кричевського в архітектурі стали праці С. Таранушенка [1, с. 114–126], В. Павловського [2] та Д. Горняткевича [3, с. 17–54]. Творчий метод Василя Кричевського досліджували також В. Чепелик [4, с. 148–150], В. Рубан-Кравченко [5] та І. Ходак [6, с. 13–21].

Спробою привернути увагу до творчої біографії В. Кричевського, його маловідомих творів та розкрити особливості творчого методу митця стала публікація двотомної праці «Василь Григорович Кричевський: хрестоматія» (Видавець О. Савчук, 2016–2018 рр.), до підготовки якої долучився й автор цієї статті [6, 7].

У дисертаційному дослідженні автора статті розглянуто застосування рис української самобутності в архітектурній спадщині Харківської школи, зокрема у творчості Василя Кричевського як її видатного представника. На думку автора, це відобразилося у використанні в архітектурній практиці «патернів української своєрідності» – інструментів формотворення архітектурних об'єктів з ознаками національної ідентичності. Зокрема, такі патерни охоплювали як форму, так і морфогенез.

Патерни форми – узагальнена упізнавана 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 вирішення завдань формоутворення, які відповідають функціональним потребам і матеріалізуються в будівлях за допомогою різних конструктивних схем в 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 [8, с. 3–4].

Мета статті – визначити принципи формування розуміння Василем Кричевським української традиційної культури, як джерела формотворчості архітектури початку ХХ ст. з чітко вираженою українською ідентичністю. Обґрунтувати становлення його мистецьких переконань як трансляцію професійної майстерності за формою «школа майстра» для відображення української самобутності в архітектурі та втілення цих принципів у творчості малих груп діячів культури Харкова та Полтави.

Виклад основного матеріалу. Як зазначав мистецтвознавець В. Щербаківський: «Василь Кричевський у зовсім молодих, можна сказати дитячих ще роках, зумів всмоктати в себе істоту української естетики і просякнувся красою українського мистецтва... змалку навчився бачити красу в гарному своєму, навчився витягати цю красу і переносити її з предметів на свої малюнки» [9, с. 6].

1885 року В. Кричевського прийняли до Харківського залізничного училища. Вже тоді Василь визначався своїм хистом рисувальника, кресляра, копіювальника архітектурних креслень, гравюр та малюнків. Проявив здібності також і в теслярському ремеслі [1, с. 115].

Позбавлений становим устроєм Російської імперії перспективи отримання

університетської освіти, В. Кричевський працював помічником-креслярем у техніків Харківської міської управи. Згодом, завдяки опіці та наставництву архітектора С. Загоскіна, став помічником архітектора у майстернях дипломованих зодчих А. Шпігеля та О. Бекетова. Ці майстерні, окрім передачі творчого досвіду за принципом «школа майстра», стали для архітектора-початківця середовищем розширення горизонтів фонових знань, підвищення рівня загальної освіти, популяризації нових європейських мистецьких концепцій та обміну творчими ідеями.

У 1889 році, призначивши В. Кричевського на посаду технічного помічника, С. Загоскін фактично надав йому архітектурну освіту з таких дисциплін: теорія й історія архітектури, будівельні конструкції, рисунок і живопис.

Важливу роль в оволодінні художніми навичками відіграла практика копіювання картин та художні пленери. Також С. Загоскін доповнив його загальну освіту, дозволивши вільно користуватися власною бібліотекою, та познайомив з осередком діячів культури, зокрема з прихильниками українського культурного відродження, серед яких був Лев Жемчужников. Це спілкування наблизило Кричевського до пошуків відображення української самобутності в архітектурі. «За три роки навчання у Загоскіна він осягнув усе, що могла йому дати навіть академія мистецтв. З того часу він міг сміливо конкурувати, а навіть випереджувати інших архітектів у їх творчих зусиллях», – вказує Д. Горняткевич [3, с. 22].

Працюючи в архітектурних студіях А. Шпігеля та О. Бекетова, Василь Кричевський ще більше вдосконалив свою фахову майстерність і розширив рівень фонових знань.

Колега Кричевського у майстерні Бекетова Ф. Кондратьєв згадував: «Василь Кричевський був чудовим працівником – працював красиво та швидко... чудово малював, і всі роботи, які потребували прорисовки, виконував лише він» [10, с. 121].

У 1896 р., завдяки О. Бекетову, відбувається знайомство В. Кричевського з подружжям Алчевських. Олексій та Христина Алчевські – батьки дружини Бекетова, Анни, відомі меценати та громадські діячі Харкова. Навколо родини Алчевських гуртується осередок митців і науковців, переважно мешканців Харкова, людей з українським світоглядом. Серед них художники: М. Ткаченко, С. Васильківський, П. Мартинович, М. Уваров, К. Первухін; архітектор В. Величко; письменник Панас Мирний; професори Харківського університету: Д. Багалій, М. Сумцов, М. Пильчиков; драматурги й театральні діячі брати Тобілевичі, а також діти подружжя Алчевських, які були відомі своїми українськими симпатіями. Зустрічі групи відбувалися в домі Алчевських у Касперівському провулку (нині – вул. Жон Мироносиць, 7) [7, с. 17–129].

Насамперед за підтримки цієї групи митців та їхнього впливу на коло мистецьких та громадських діячів Полтави, відбулася перемога Кричевського в конкурсі 1903 р. на проєкт будівлі Полтавського земства.

Запорукою перемоги, крім ґрунтовного розуміння архітектурних форм та декоративних властивостей українського традиційного мистецтва, став досвід роботи помічником провідних харківських архітекторів, зокрема: навички стилізації у різних архітектурних стилях за історичними прототипами, добрі знання інженерно-технічної частини проєкту, володіння методом теорії архітектури, широка мистецька обізнаність, майстерність кресляра, рисувальника та колориста [4, с. 148].

Митець увів у тогочасну архітектурну практику форми та деталі українського традиційного зодчества, декор і колористику вжиткового мистецтва українців та довів актуальність модернізованих українських традиційних форм у міському просторі початку ХХ ст. Будівля Полтавського земства на десятиліття визначила основні ознаки (патерни) української самобутньої архітектури. Формується коло наслідувачів нового архітектурного напряму.

Формотворчим пошукам Кричевського передували:

1. Бесіди юного Кричевського з живописцем і графіком Львом Жемчужниковим про історію створення будинку для гостей у с. Лебединці на Чернігівщині на замовлення Г. Ґалагана. Зведений у 1856 р. за взірцем резиденцій козацької старшини доби Гетьманщини, цей об'єкт став для В. Кричевського ідеєю можливості втілення українських традиційних форм у сучасну архітектуру. Матеріалізувавши у собі давні архітектурні форми, будинок Ґалаґана став для Кричевського не лише зразком трактування традиційного зодчества українців у контексті романтичної мистецької течії, але й джерелом архаїчних форм українського будівництва, які на той час вже не побутували в народній культурі. Будинок Ґалаґана став для В. Кричевського самобутнім прообразом-посередником між віджилими зразками

традиційного будівництва та авторськими новотворами на основі народного українського зодчества. На формування творчого методу та кристалізації індивідуального стилю митця також вплинули поради Л. Жемчужникова, які полягали в наступному:

– встигнути графічно зафіксувати зникаючі зразки традиційної архітектури, на які ще не вплинули процеси урбанізації та індустріалізації;

– у своїй творчості не вдаватися до прямих копій окремих автентичних зразків, а шукати узагальнюючу форму, що об'єднує в собі найкращі якості прототипів;

– визначити характерні форми народної архітектури, відкинувши зовнішні впливи та запозичення;

– дослідити еволюційний шлях творчості народних професіоналів, усвідомити чинники, в яких зберігалася й транслювалася майстерність традиційного вжиткового мистецтва й зодчества (природно-кліматичні фактори, історичні й соціально-економічні умови формування й життєдіяльності етносу, його соціальну психологію);

– усвідомлювати доцільність і художню «правомірність» відтворення конструктивних і декоративних елементів у матеріалах, відмінних від матеріалів традиційних прототипів [3, с. 32].

2. Контакти Кричевського з діячами харківського регіонального осередку як симпатиків («клуб» сім'ї Алчевських), так і дослідників-фахівців української культури (професори: історик Д. Багалій, етнограф М. Сумцов, мистецтвознавець Є. Рєдін та ін.), які скристалізували теоретичні засади архітектурної творчості В. Кричевського.

Ще у 1891 р. справжнім відкриттям для В. Кричевського стала лекція А. Краснова, присвячена пам'яті археолога-аматора Г. Шлімана. Про історичне існування Трої, оспіваної в «Іліаді» Гомера (улюбленому творі В. Кричевського), свідчили знайдені під час розкопок археологічні артефакти – витвори мистецтва. Провівши аналогію з цим фактом, Кричевський формує думку про те, що дослідження українського народного мистецтва може довести самобутню цілісність української культури.

В останній третині XIX ст. викладачі Харківського університету (мовознавець О. Потебня, історик Д. Багалій, етнограф М. Сумцов та мистецтвознавець Є. Рєдін) заклали основи дослідження самобутності української матеріальної культури. Вони також сформували теоретичну базу творчості В. Кричевського. Як вільний слухач Харківського університету, В. Кричевський у 1890-х роках систематично працював зі збірками університетського музею етнографії та археології України, а також відвідував лекції професорів: Д. Багалія (з історії та археології), М. Сумцова (з етнографії) та Є. Рєдіна (з порівняльної історії мистецтв). Поради Є. Рєдіна поза лекціями допомогли В. Кричевському розвинути критичний підхід до художніх образів. Під впливом кола цих науковців формувалася творча особистість Кричевського як митця, колекціонера та науковця-етнографа.

В. Кричевський займався фіксацією археологічних розкопок: 1902 р. він робить замальовки городища біля с. Ницаха Охтирського повіту, де Д. Багалій разом із К. Антонович-Мельник проводили розкопки. Кричевського обрали членом організаційного комітету з підготовки 12-го археологічного з'їзду в Харкові. Він розробив проєкт і керував створенням макета в натуральну величину української хати слобожанського типу – експоната етнографічної частини виставки [7, с. 17–129].

3. Студіювання В. Кричевським сучасних йому наукових праць з історії архітектури України, мистецтвознавства та етнографії українського етносу дало можливість здобути дані про об'єкти-прототипи для формування архітектурних новотворів самобутнього українського характеру. Важливу роль відіграли його контакти з українськими етнографами – М. Сумцовим, В. Горленком та художниками – П. Мартиновичем, С. Васильківським, О. Сластіоном (Сластьоном) – прихильниками української культури. Кричевський також ознайомлювався з колекціями українського ужиткового мистецтва діячів Полтавського земства. Особливо цінними були результати художніх пленерів С. Васильківського українськими землями, включно з Галичиною та Стародубщиною, які стали джерелом прототипів української самобутньої архітектури.

1903 р. О. Сластіон виділив характерні ознаки української традиційної архітектури та ініціював широке впровадження в українську архітектуру поливної кераміки, вважаючи її матеріалом, притаманним українському традиційному мистецтву.

4. Копіювання та збирання предметів українського декоративно-вжиткового мистецтва, а також аналіз артефактів і їхніх замальовок дали змогу Василю Кричевському теоретично

відокремити автентичні шари від пізніших нашарувань. Він також ознайомився зі збіркою українського мистецтва Харківського університету та приватними колекціями: Ф. Лизогуба в Седневі, В. Тарновського в Чернігові, М. Репніна в Києві [7, с. 17–129].

5. Студіювання праць теоретиків мистецтва Дж. Раскіна (John Ruskin) та В. Моррiса (William Morris) відбувалося під час знайомства з їхніми роботами у домі А. Шпігеля – шанувальника англійського мистецтва [7, с. 17–129]. Саме на естетико-філософських засадах руху «Мистецтв та ремесел», заснованого В. Моррісом, формувалося відгалуження стилю національного романтизму у країнах Європи.

Ідеї єдності добра та краси, оспівування «шляхетного Середньовіччя», вільного від духу наживи та стандартизації, шанування старих ремесел і вільної праці ремісника-митця як ідеалу життя глибоко вразили молодого В. Кричевського. Вони надихнули його на пошуки слідів «золотого століття» культури власного народу.

6. Концепції відображення національної своєрідності у творчості фінських художників напряму національного романтизму та шотландського архітектора М. Х. Бейлі-Скотта (Mackay Hugh Baillie Scott), представника мистецького руху «Мистецтв та ремесел», справили значний вплив на митця. У 1898 р. В. Кричевський відвідує виставку фінських та англійських художників у Санкт-Петербурзі, де за рекомендацією Олексія Бекетова познайомився з архітектором І. Жолтовським. Ймовірно, саме Жолтовський привертає увагу Кричевського до творчості архітектора Бейлі-Скота – представника руху «Мистецтв та ремесел» [1, с. 117]. В архітектурі Бейлі-Скотта будівельні традиції народів Британських островів набули специфічної інтерпретації в дусі декоративізму Морріса. Широко використовуючи орнамент, Бейлі-Скотт вважав, що той має бути підпорядкований конструктивній логіці. У 1895 році він писав: «Не може бути поділу конструкції та декору. Скрізь конструкція декоративна, а декор конструктивний» [11, с. 123]. В. Кричевський надовго стає прихильником творчих принципів Бейлі-Скотта [1, с. 117].

Сам Кричевський наголошував на тому, що для формування архітектури з ознаками української своєрідності першочерговий інтерес мають традиційний тип житла та декоративне мистецтво, пов'язане з його оздобленням. Він виділив основні особливості такого підходу, зокрема йдеться про те, що чим обмеженішими були художні засоби народу, тим більше вони сприяли гармонійності та суворості в орнаментації. Композиційна ув'язка конструкції будівлі з декоративними елементами в українському будівництві проста й логічна, самі форми архітектурно глибоко продумані.

Фіксуючи спільність типів, форм і принципів, архітектор повинен обирати найбільш типові й характерні зразки, а також ті, що найбільше відхилилися від стандарту.

Досліджуючи прототипи необхідно відбирати самобутні зразки від зразків, підданих іншими негативним впливам. Досліджуючи прототипи, необхідно відбирати самобутні зразки, відмежовуючи їх від тих, що зазнали негативних впливів. Якщо елементи чужого стилю сприйняті й творчо перероблені, а не механічно перенесені в композицію, їх варто закріпити як повноцінний художній матеріал.

Подібно до композитора, який не прямо переносить народний мотив у симфонічну музику, а гармонізує його, відповідно до сучасних композиційних вимог, архітектор має творчо переробити та пристосувати форму традиційного прототипу відповідно до вимог сучасної культури.

Застосування орнаменту доцільне лише тоді, коли він композиційно пов'язаний з архітектурною формою, перенесений на відповідний матеріал і зумовлений властивою йому технікою. У народній творчості орнамент завжди логічно випливає з властивостей матеріалу та техніки його обробки.

Варто уникати механічного копіювання традиційних архітектурних форм, змішування різних архітектурних стилів і деталей, а також перенесення форм і орнаментів з одного матеріалу на інший [12, с. 67–68].

Висновки. На основі проведеного дослідження В. Кричевського можна вважати головним основоположником використання атрибутів (патернів) української самобутності на початку XX століття. Він був учнем Харківської архітектурної школи періоду її становлення (кінець XIX століття – початок 1917 року).

Естафета передавання творчої майстерності у «школах майстрів» доповнювалася вільним обміном мистецькими ідеями та концепціями через неформальне спілкування в малих групах Харкова, де гуртувалися прихильники й покровителі української культури, митці, науковці та громадські діячі.

Досліджуючи народне мистецтво – від архітектури до вжиткових речей, В. Кричевський сформував власний творчий метод, який складався

з кількох етапів: накопичення матеріалу; відбір найкращих зразків; аналіз народних прототипів; лаконічне узагальнення; синтез; індивідуальне творення новотворів на основі народних прототипів.

Згідно зі своїм мистецьким світоглядом, Кричевський як архітектор надавав своїм витворам ознак виразної української самобутності. Це виявлялося у використанні в архітектурній практиці «патернів української своєрідності – інструментів формотворення архітектурного об'єкта з ознаками української самобутності, що включали патерни форми і патерни морфогенезу» [7, с. 3–4].

Перспективи використання результатів дослідження. За відсутності історичних іконографічних джерел знання про творчий метод В. Кричевського в архітектурі та використання патернів української своєрідності можуть стати основою для вирішення питань реабілітації й реставраційного відтворення архітектурного доробку цього видатного українського митця.

Список використаних джерел

1. Таранушенко С. А. Василь Кричевський. *Василь Григорович Кричевський : хрестоматія* : в 2 т. : Т. 1 : 1891–1943 рр. / передм. І. О. Ходак ; упоряд. тому О. О. Савчук. Харків : Видавець Савчук О. О., 2016. С. 114–126.
2. Павловський В. Василь Григорович Кричевський : Життя і творчість. Нью-Йорк : УВАН у США, 1974. 350 с., іл.
3. Горняткевич Д. Українські митці в автобіографіях. Лондон : Українська Видавнича Спілка, 1958. 79 с.
4. Чепелик В. В. Українській архітектурний модерн. Київ : КНУБА, 2000. 378 с., іл.
5. Рубан-Кравченко В. Кричевські і українська художня культура ХХ ст. Василь Кричевський : монографія. Київ : Криниця, 2004. 704 с.
6. Василь Григорович Кричевський : хрестоматія : в 2 т. Т. 1 : 1891–1943 рр. передм. І. О. Ходак ; упоряд. тому О. О. Савчук. Харків : Видавець О.О. Савчук, 2016. 532 с.
7. Щербаківський В. Пам'яті Василя Григоровича Кричевського. Лондон : Українська видавнича спілка, 1954. 56 с., іл.
8. Дьяченко Ю. В. Тривоги та надії Федора Кондратьєва : іст.-біогр. нарис [про харьк. архітектора]. Харків : Савчук О. О., 2018. 156 с.
9. Василь Григорович Кричевський : хрестоматія : в 2 т. Т. 2 : 1943–1976 рр. / упоряд. тому О. О. Савчук. Харків : Видавець Савчук О. О., 2020. 464 с., 236 іл.
10. Cornwolf J. M. Baillie Scott and Arts and Crafts Movement. Baltimore ; London, 1972. 111 p.
11. Кричевский В. Г. Архитектура и народное творчество. *Василь Григорович Кричевський : хрестоматія* : в 2 т. Т. 1 : 1891–1943 рр. / передм. І. О. Ходак ; упоряд. тому О. О. Савчук. Харків : Видавець Савчук О. О., 2016. С. 67–68.
12. Вітченко Д. М. Патерни української самобутності в спадщині Харківської архітектурної школи першої третини ХХ ст.: джерела й особливості реабілітації : дис. ... кандидата архітектури : 18.00.01. Харків, 2019. 362 с.

References

1. Taranushenko, S. A. (2016). *Vasyl Krychevskyi* [Vasyl Krychevskyi]. In Savchuk, O.O. (Uporiad.) & Khodak, O. (Peredm.). *Vasyl Krychevskyi. Vasyl Hryhorovych Krychevskyi : khrestomatiia* [Vasily Hryhorevich Krychevskii : anthology] (T. 1 : 1891–1943, s. 114–126). Vydavets Savchuk O.O. [in Ukrainian].
2. Pavlovskyi, V. (1974). *Vasyl Hryhorovych Krychevskyi : Zhyttia i tvorchist* [Vasyl Hryhorovych Krychevskyi: Life and creativity]. UVAN u SShA [in Ukrainian].
3. Horniatkevych D. (1958). *Ukrainski myttsi v avtobiohrafiiakh* [Ukrainian artists in autobiographies]. Ukrainska Vydavnycha Spilka [in Ukrainian].
4. Chepelyk, V.V. (2000). *Ukrainskii arkhitekturnyi modern* [Ukrainian architectural modern]. KNUBA [in Ukrainian].
5. Ruban-Kravchenko, V. (2004). *Krychevski i ukrainska khudozhnia kultura XX st. Vasyl Krychevskyi : monohrafiia* [Krichevsky and Ukrainian artistic culture of the XX century. Vasily Krichevsky: monograph]. Krynytsia [in Ukrainian].
6. Savchuk, O.O. (Uporiad.), & Khodak, O. (Peredm.). (2016). *Vasyl Krychevskyi. Vasyl Hryhorovych Krychevskyi : khrestomatiia* [Vasily Hryhorevich Krychevskii : anthology] : T. 1. 1891–1943. Vydavets Savchuk O.O. [in Ukrainian].
7. Shcherbakivskyi, V. (1954). *Pamiati Vasylia Hryhorovycha Krychevskoho* [In memory of Vasyl Hryhorovych Krychevskyi]. Ukrainska vydavnycha spilka [in Ukrainian].
8. Diachenko, Yu.V. (2018). *Tryvohy ta nadii Fedora Kondratieva : istoryko-biohrafichnyi narys [pro kharkivskoho arkhitektora]* [Anxieties and hopes of Fyodor Kondratyev: historical and biographical essay]. Savchuk A.O. [in Ukrainian].

9. Savchuk, O.O. (Uporiad.). (2020). *Vasyl Krychevskyi. Vasyl Hryhorovych Krychevskyi : khrestomatiia* [Vasily Hryhorevich Krychevskii : anthology] : T. 2. 1943–1976. Vydavets Savchuk O.O. [in Ukrainian].
10. Cornwolf, J.M. (1972). *Baillie Scott and Arts and Crafts Movement* [in English].
11. Krychevskyi, V.H. (2020). *Arkhytektura y narodnoe tvorchestvo* [Architecture and folk art]. In Savchuk, O.O. (Uporiad.) & Khodak, O. (Peredm.). *Vasyl Krychevskyi. Vasyl Hryhorovych Krychevskyi : khrestomatiia* [Vasily Hryhorevich Krychevskii : anthology] (T. 1 : 1891–1943, s. 67–68). Vydavets Savchuk O.O. [in Ukrainian].
12. Vitchenko, D. M. (2019). *Paterny ukrainskoi samobutnosti v spadshchyni Kharkivskoi arkhitekturnoi shkoly pershoi tretyny XX st.: dzherela y osoblyvosti reabilitatsii* [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]. [Dysertatsiia kandydata arkhitektury, Kharkivskyi Natsionalnyi universytet imeni O. Beketova] [in Ukrainian].

Подано до редакції 12.08.2024

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА | ВИПУСК 36

№ 36 (2024) С. 14–24
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
ORCID ID: 0009-0006-4380-4924
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-2

Сергій Деркач
аспірант кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв,
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
Sergii.Derkach@naoma.edu.ua
***Науковий керівник – О. Олійник,** професорка, докторка архітектури,*
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

СТАЛА МОДЕРНІЗАЦІЯ: РЕНОВАЦІЯ ПАНЕЛЬНОЇ ЖИТЛОВОЇ ЗАБУДОВИ НА ЗАСАДАХ СТАЛОГО РОЗВИТКУ

***Анотація. Мета статті** – висвітлення необхідності реновації масової панельної житлової забудови періоду радянських часів. **Методи дослідження.** Описово-пояснювальним методом подана інформація про необхідність модернізації житлового фонду на підставі аналізу даних стосовно можливостей та доцільності реновації панельної житлової забудови. **Результати.** Стара житлова забудова, переважно панельні будинки, – це основна частина житлового фонду України. Подібна ситуація і в інших пострадянських країнах, а також країнах Європи, особливо зі спадщиною радянської масової панельної житлової забудови. Тому відновленню житлових будинків, які є частиною кварталів і мікрорайонів, треба приділити велику увагу.*
*В наукових працях і дослідженнях використовують різні подібні поняття, що характеризують відновлення старої житлової забудови: реновація, регенерація, модернізація тощо. Тому виникла необхідність визначитись з поняттям, яке б відповідало новим тенденціям та враховувало досягнення цілей сталого міського розвитку. У статті проаналізована та висвітлена поточна ситуація й зарубіжний досвід відновлення житлових будинків. Акцент зроблено переважно на санації, зокрема енергоефективності, та загальній потребі в регенерації як відновленні старої житлової забудови для уникнення деградації старих мікрорайонів, підвищення вартості житла та економічного зростання міст. Водночас питання глобального відновлення з урахуванням не лише поточної необхідності, але й з поглядом на майбутнє у розрізі повного, а не часткового досягнення цілей сталого міського розвитку, майже не розглядається. **Висновки.** Сталий розвиток вніс свої корективи на погляд щодо відновлення і розвитку міст та громад. З огляду на це виникла необхідність визначитися з поняттями, які стосуються архітектури і містобудування стосовно відновлення житла з урахуванням нових тенденцій. Завдяки визначенню індикаторів, сформовано сучасний погляд до реновації житла на засадах сталого розвитку, який можна охарактеризувати, як стала модернізація житлової забудови.*
***Ключові слова:** архітектура, стала модернізація, реновація, регенерація, житлова забудова.*

SUSTAINABLE MODERNISATION: RENOVATION OF A PANEL RESIDENTIAL BUILDING BASED ON SUSTAINABLE DEVELOPMENT PRINCIPLES

Sergii Derkach
PhD Student at the Department of Theory, History of Architecture and Synthesis of Arts
National Academy of Fine Arts and Architecture
Sergii.Derkach@naoma.edu.ua
***Academic Superviser – O.Oliinyk,** Professor, PhD in Architecture,*
National Academy of Fine Arts and Architecture

***Abstract. The purpose of the article** is to highlight the need to renovate a mass panel residential building of the Soviet era. **Methods.** The descriptive-explanatory method provides information on the need to*

modernisation housing based on the analysis of data on the possibilities and feasibility of renovation of panel residential buildings. ***Results.*** *Old residential buildings, mainly of panel houses, constitute a significant part of the housing stock of Ukraine. The situation is similar in other post-Soviet countries, as well as in European countries, especially with the heritage of the Soviet mass panel housing development. Great attention should be paid to the recovery of residential buildings that are part of neighbourhoods. In scientific researches and studies regarding recovery of old residential buildings various similar concepts are used: renovation, regeneration, modernisation and others. Therefore it is necessary to define a concept that would correspond to new trends and involves the achievement of the goals of sustainable urban development. The article analyses and highlights the current situation and foreign experience in the recovery of residential buildings. The emphasis is mainly on rehabilitation in the energy efficiency context and the general needs for regeneration, such as the recovery of old residential buildings to avoid the degradation of old neighbourhoods and increasing the value of housing for the economic growth of cities. At the same time, the issue of global recovery, taking into account not only the current needs, but also with a view to the future in terms of full and not partial achievement of the goals of sustainable urban development, is almost not considered.* ***Conclusions.*** *Sustainable development has made adjustments to the view on the recovery and urban development. It became necessary to define the concepts related to architecture and urban planning regarding the recovery of housing according to new trends. Definition of indicators given a modern view of housing renovation on the basis of sustainable development has been formed, which can be described as the sustainable modernisation of residential buildings.*
Key words: *architecture, sustainable modernisation, renovation, regeneration, residential building.*

Постановка проблеми. Реновації панельної житлової забудови необхідно приділити не меншу увагу аніж реставрації інших історичних архітектурних спадщин. Хоча панельна забудова і не має статусу історичної важливості, вона має свою історію, яка висвітлює періоди епохи Радянського Союзу та погляди держави й архітекторів на будівництво житла, а також є значною частиною житлового фонду України. З сучасного погляду житлові квартали, забудовані в радянські часи, не є привабливими, якщо брати до уваги комфортність житла, проте вони мають широку прибудинкову територію та інфраструктуру, наприклад, як школи, дитячі садки, заклади медичної охорони та мають перспективи для реновації. За проєктами 1950-х – 1980-х років було збудовано майже 90% житлової забудови, що експлуатується сьогодні. У значної частини житлової панельної забудови вже закінчився експлуатаційний строк, а частина перебуває в аварійному та ветхому стані. Тому під час планування проєктів з реновації необхідно врахувати ці аспекти та визначити, які будинки доцільно поліпшувати, а які віднести до таких, що потребують знесення через економічно невигідне відновлення. Житлова забудова є надбанням держави та частиною інфраструктури міст, тому реновацію доцільно розглядати як модернізацію. Враховуючи курс на досягнення цілей сталого розвитку та змін у законодавстві і нових тенденціях необхідно у процесі розробки проєктів приділити увагу цим аспектам. Модернізація потребує залучення всіх зацікавлених сторін та ініціативи з боку держави. Типовий проєкт може бути адаптований для конкретної групи будинків у різних кварталах і містах, які належать до типових житлових забудов, характерних для певного періоду будівництва.

Основними вимогами під час розробки проєкту реновації мають бути економічна доцільність та врахування інклюзивності і створення привабливих просторових вирішень для запобігання деградації старих житлових кварталів і масивів. Комфортна і приваблива житлова забудова сприятиме підвищенню вартості квадратного метра, що сприятиме економічному процвітанню не лише власників житла, але й міст та держави загалом. Соціальне панельне житло масової житлової забудови становить житловий фонд не лише України, але й усіх пострадянських країн та багатьох країн Європейського союзу. Тому аналіз і досвід цих країн також є актуальним та важливим з урахуванням світового курсу сталого розвитку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження, проведені у межах проєкту, на замовлення Європейського Союзу (ЄС) щодо аналізу необхідності реставрації соціального житла країн ЄС на прикладі Франції, Бельгії та Італії показало важливість модернізації з точки зору уникнення деградації старих соціальних житлових кварталів [1]. Майже все соціальне житло країн Європи та пострадянських країн збудоване в післявоєнні роки, яке історично характеризується як дешеве однотипне будівництво з мінімальними житловими вирішеннями з точки зору комфортності, які з сучасного погляду дуже поступаються новим житловим будинкам.

Житлова забудова після Другої світової війни – це соціальне житло, яке давало змогу

розселити якомога більшу кількість людей. Даний аналіз є інституційним дослідженням з аспектами планування регенерації великомасштабної соціальної житлової забудови у європейських країнах, що підкреслює зростання уваги до інтегрованих програм через часові та територіальні детермінації планування взаємозв'язку міста з районами і околицями. З'являються перспективи модернізації житлової забудови, з урахуванням нового погляду на параметри і складові, що притаманні процесу урбанізації на засадах сталого розвитку, які були закріплені Генеральною асамблеєю ООН та стратегією сталого розвитку міст і громад з планом до 2030 року [2; 3]. Взаємозв'язок між різними рівнями політичного та соціального контексту, з точки зору можливостей архітектурно-планувальних рішень, поєднують просторові покращення з економічними і соціально-політичними цілями.

На необхідність реставрації панельної житлової забудови звертають увагу багато дослідників з пострадянських країн. У дослідженні польських науковців (М. Пекарські та колег) розглянута необхідність економічно-соціального розвитку міст шляхом модернізації кварталів старої житлової забудови, як відновлення для створення комфортних житлових умов [4]. Якісне поліпшення житлових умов та привабливість проживання в модернізованих будинках створить передумови для вибору таких житлових кварталів та будинків у порівнянні з вибором нової житлової забудови. Забезпечення таких сучасних вимог до житла, як комфорт, економність з точки зору зменшення комунальних витрат завдяки енергоефективності, інклюзивність, – усе це створить умови для підвищення вартості квадратних метрів, що, своєю чергою, сприятиме досягненню цілей сталого розвитку та економічному добробуту. Пострадянські країни мають однотипну масову житлову забудову, яка історично будувалась за певними типовими проєктами залежно від років будівництва. Це дає змогу пропонувати типові варіанти відновлення житлового фонду, на що звертають увагу науковці з Казахстану у своєму дослідженні щодо модернізації та відновлення просторового житлового середовища на прикладі житлового масиву періоду радянських часів міста Алмати (Казахстан) [5]. Дослідники з Литви, зауважують, що спільні підходи до реставрації житла, при редизайні з зосередженням на вимогах відповідно до сталого розвитку щодо реновації соціального житла зрідка спостерігалися в недалекому минулому. Науковці звертають увагу не лише на реставрацію житлових будинків, але й на необхідність модернізації навколишнього міського середовища, зокрема прибудинкової території. Під час планування регенерації запропоновано враховувати потреби мешканців та специфіку навколишнього міського середовища [6]. Необхідність модернізації старої житлової забудови та відродження міст розглядались ще до прийняття порядку денного сталого розвитку до 2030 року. Виступаючи на конференції, таку необхідність висловив представник Міністерства навколишнього середовища Фінляндії Сімон ле Ру (Simon le Roux). Він акцентував увагу на важливості відновлення житлового середовища та реконструкції старої житлової забудови на противагу будівництву нового житла. На його думку, реновація має відповідати потребам мешканців та, шляхом енергоефективності, забезпечувати збереження навколишнього середовища [7; 8]. Проблемність старих житлових будинків з точки зору непривабливості умов проживання і деградації такого житла, порівняно з сучасними житловими будинками, розглядали дослідники Словенії. Вони звернули увагу на необхідності відновлення житла для покращення житлових умов та запобігання деградації старих житлових районів [9]. Питання модернізації житлової забудови широко обговорюють та досліджують, особливо це стосується «панельних будинків» пострадянської спадщини.

У дослідницькій роботі української професорки О. Олійник та її колег з Казахського агротехнічного університету імені Seifullin KATU (Seifullin KATU) йдеться про те, що дві третини житла у пострадянських країнах потребують реновації та реконструкції. Водночас вони зазначають, що використання сучасних технологічних рішень під час реновації дасть змогу підвищити енергоефективність, що є важливою складовою досягнення цілей сталого розвитку. Важливим також є перепланування, зокрема з частковим зносом, що уможливить досягнення сталого розвитку міст та соціального, екологічного й економічного зростання. Такий підхід розглядається на прикладі відновлення будинків і кварталів 1950–1960-х років XX століття, які значною мірою є ветхими й такими, що не відповідають санітарно-гігієнічним і містобудівним сучасним нормам [10]. Ще на початку XXI століття архітектори Н. Дьомін та

М. Биваліна в своїй праці «Містобудівні та соціально-економічні питання реконструкції території п'ятиповерхової великопанельної забудови» розглядали важливість реконструкції панельного житла [11]. Комплексну реконструкцію міських районів та реконструкцію масової житлової забудови (серій будинків), просторові та функціональні зонування територій розглядали й інші автори – І. Гонгало, О. Осипов, І. Гладун [12; 13].

Сталий розвиток вніс свої корективи на погляд щодо модернізації. Основна увага приділяється модернізації енергоефективності. Аналіз існуючих програм показав орієнтир саме на енергомодернізацію старої житлової забудови. Водночас майже не приділяється увага відновленню зношених частин та елементів будинку у контексті сталої модернізації. За такої умови, на прикладі дослідження енергоефективності будинків в Україні, науковці зазначили проблематику та недосконалість програми [14].

Останнім часом є необхідність приділити увагу прибудинковій території, зокрема озелененню та його впливу на сприйняття мешканцями й збереженню навколишнього середовища. Позитивний вплив озеленення та створення привабливої прибудинкової території висвітлюють науковці з Бельгії, Греції та Гонконгу в своїх дослідженнях щодо інтеграції суспільного сприйняття, близькості та якості, доступу до міських зелених насаджень [15; 16]. Вони зауважують позитивний вплив на сприйняття житлового середовища і привабливість житла в озеленених місцевостях. Таким чином, реставрація житлової забудови має передбачати інклюзивність, озеленення прибудинкової території разом зі створенням комфортних ігрових та спортивних майданчиків, паркових зон відпочинку, місць для вигулу тварин тощо.

Питання вдосконалення житлового фонду розглядається постійно. Так, дослідники О. Безлюбченко, Т. Апатенко, М. Бабенко аналізують науково-теоретичний й практичний закордонний досвід реновації та констатують відсутність фахових нормативів і понятєвої неоднозначності терміну «реновація» через невизначеність їхніх методичних засад [17].

Мета статті. Метою роботи є: висвітлення необхідності реновації масової панельної житлової забудови періоду радянських часів; визначення параметрів доцільності реновації відносно регенерації та поняття модернізації в межах досягнення цілей сталого міського розвитку; пошук оптимального вирішення модернізації з урахуванням історичного аспекту забудови певних років будівництва та сучасних вимог; визначення потреби в нових архітектурно-планувальних рішеннях під час модернізації житла та прибудинкової території й відновлення житлових кварталів; реновація не лише для привабливості й економічного зростання старих мікрорайонів, але й для забезпечення розвитку міста в частині міського планування, а також вирішення завдання просторового вирішення для житла та прибудинкової території. Метою також є аналіз передумов планування проєктів реновації масової панельної житлової забудови для уникнення деградації старих житлових масивів та відновлення їхньої привабливості порівняно з новими житловими кварталами.

Виклад основного матеріалу. Необхідність реновації панельної житлової забудови обумовлена експлуатаційним зносом, необхідністю ремонтних робіт, сучасними соціально-економічними вимогами, цілями держави та досягненням сталого розвитку. Ремонт будівель є невід'ємною частиною експлуатаційних вимог, але не вирішує питання створення привабливих житлових умов, не впливає на економічний розвиток міст та не сприяє сталому міському розвиткові. Ключовим принципом сталого розвитку є орієнтир не лише на сьогодення, але й на майбутнє. Основну частину житлового фонду в Україні становить масова житлова панельна забудова післявоєнних років часів Радянського Союзу. Згідно зі статистикою [18; 19] основна частина житлових будинків, що зараз експлуатуються, споруджені у 1950–1980 роках, і становлять майже 90%; частина з них – це старі будинки, а також ті, що перебувають в аварійному стані.

Кожен будинок та його елементи мають свій експлуатаційний строк. Керуючись Правилами визначення фізичного зносу житлових будинків СОУ ЖКГ 75.11 – 35077234.0015:2009 треба відмітити [20]: основна житлова забудова України має термін служби 100 років, а експлуатаційний строк 50 років (50% терміну служби), до цих термінів (строків) можна віднести: фундаменти, стіни, перекриття; залізобетонні сходи і площадки, несучі елементи даху. Таким чином, житловий фонд України за ступенем зношеності можна розділити на певні групи, що відображено в таблиці 1.

Доцільність реновації перед знесенням і забудовою на їхньому місці нового житла можна розрахувати за формулою:

$$Vm/Tm \leq Vn/Tn, \text{ де}$$

Vm – вартість реновації будинку;

Tm – експлуатаційний строк після реновації;

Vn – вартість нового будівництва аналогічного будинку;

Tn – експлуатаційний строк після будівництва.

Якщо вартість реновації дорівнює вартості будівництва чи є меншою, реконструкція є доцільною; якщо вартість реновації перевищує вартість будівництва – однозначно регенерація житла буде доцільніша у вигляді зносу будинка і побудови на його місці іншого. У разі будівництва нового житла на місці старого можливо вести розрахунки з точки зору зовсім відмінного архітектурно-планувального вирішення, як кількість поверхів і інші аспекти. А в разі реновації, збільшення кількості поверхів, зміни у внутрішньому плануванні будинку та інші кардинальні зміни є складними питаннями і залежать від інженерних параметрів та конструкцій будівлі. Таким чином реновація панельної забудови обмежена у своїх можливостях. З огляду на це, для реновації необхідно виділити перспективніші будинки, зважаючи на їхні існуючі планувальні рішення.

Типологія масової панельної житлової забудови радянських часів обумовлена не лише орієнтиром на створення соціального житла з найменшими витратами та можливістю розселення максимального кількості людей, але й історичними аспектами у можливостях планування будинків того періоду. За роками будівництва, звертаючи увагу на історію формування поглядів і технічних можливостей під час проєктування житлової забудови, можна виділити декілька етапів для яких характерні певні типології будинків. Будівництво починалось переважно з п'ятиповерхових будинків, що було зумовлено можливістю не встановлювати ліфт, оскільки вважалося, що піднятися пішки до 5-го поверху спроможний кожен мешканець. Згодом було вирішено будувати будинки з ліфтами та з більшою кількістю поверхів. Хоч ліфти й здорожували вартість проєкту, але давали змогу розселити більшу кількість людей на тій самій земельній площі, завдяки більшій кількості поверхів, а отже, й квартир. Згодом з'являються інженерні можливості для будівництва шістнадцятиповерхових будинків.

Масова панельна житлова забудова будувалась не окремими будинками, а цілими житловими кварталами й масивами, куди входили не лише житлові будинки, але й дитячі садки, школи, медичні заклади, спортивні майданчики та загалом інфраструктура для задоволення мінімальних необхідних потреб людини. Водночас, на відміну від сьогоднішніх житлових кварталів, деякі старі масиви мають більшу прибудинкову територію. Таким чином у старих житлових районах є можливість для реновації та створення сучасної привабливої прибудинкової території.

Враховуючи вимоги інклюзивності, для реновації доцільно розглядати будинки з ліфтом та більшою висотністю. Їх споруджували за пізніх часів Радянського Союзу і майже у всіх них ще не закінчився термін експлуатації. До таких будинків можна віднести забудову 1970–1990-х років за типовими проєктами 1970–1980-х років, що зазначені в таблиці 2.

Реновація – процес поліпшення без руйнування цілісності конструкції.

Регенерація – процес відновлення будинку з точки зору необхідності. Комплекс робіт залежить від проєкту. Зокрема може розглядатися повна перебудова чи навіть будівництво нового будинку після повного чи часткового зносу.

Модернізація – процес оновлення будинку чи його структурних елементів, приведення його у відповідність до нових вимог і норм, технічних умов, показників якості. Тобто модернізація – це ширше поняття, яке може включати такі поняття, як окремі процеси

Таблиця 1

Групи житлової забудови за типовістю і рівнем експлуатаційного строку та відповідності сучасним потребам

Характеристики	Група 1	Група 2	Група 3	Група 4
	1940-ві роки і раніше	1950–1960-ті роки	1970–1980-ті роки	1990-ті роки і пізніше
Експлуатаційний строк	Закінчений строк	Закінчений строк	Переважно не мають закінченого строку експлуатації	Не мають закінченого строку експлуатації

архітектури і будівництва: реновація, ремонт, реконструкція.

Капітальний (комплексний) ремонт – комплекс значних робіт з перевірки і відновлення працездатності технічного стану будівлі та інженерних комунікацій, іншої техніки, обладнання тощо.

Реконструкція – це комплекс ремонтно-будівельних робіт, спрямованих на перебудову будинку для підвищення місткості, комфорту, покращення зовнішнього вигляду тощо. Орієнтир переважним чином спрямований на ремонтні роботи.

Санація – проведення комплексу заходів з урахуванням економічних, технічних та соціальних факторів житлового будинку для відновлення початкового технічного стану або досягнення сучасних стандартів нового будівництва щодо окремих конструктивних елементів, а також продовження терміну експлуатації будинку. В Україні програма міського будівництва (санація) спрямована на модернізацію застарілого житлового фонду в частині енергоефективності.

Загалом на сьогоднішній день в європейських та пострадянських країнах більшу уваги приділяють санації, особливо в частині енергоефективності, та поліпшення умов життя завдяки реконструкції. Такі програми, зазвичай, покривають лише частину потреб з оновлення житлового фонду, що залишає невирішеними інші актуальні потреби житлових кварталів і мікрорайонів та, власне, й самих будинків.

У більшості країн акцент ставиться на потребу в регенерації старої житлової забудови, водночас не визначається масова потреба в повній перебудові чи будівництві нового будинку після повного чи часткового зносу. Мета регенерації – відновлення до привабливого стану для уникнення деградації старих житлових кварталів, підвищення вартості житла, що необхідне як для економічного зростання, так і для досягнення цілей сталого розвитку у частині енергоефективності. Не приділяється багато уваги новим тенденціям з точки зору архітектурно-планувальних рішень будинку і прибудинкової території. Тобто проблему вирішують з точки зору необхідності.

Оновлення житлового фонду, зокрема і з економічної точки зору, треба розглядати як відновлення житлових будинків, прибудинкової території та інфраструктури кварталів у розрізі цілей сталого міського розвитку, тобто з урахуванням сьогоднішніх вимог з думкою про майбутні покоління. Своєю чергою, це має передбачати ремонтні роботи як відновлення експлуатаційних характеристик, енергоефективність, архітектурно-планувальні рішення внутрішніх і зовнішніх частин будинку, прибудинкової території та інфраструктури житлового кварталу. Всі роботи мають виконуватись новітніми методами і способами, з урахуванням інновацій та інноваційних інженерно-технічних можливостей, адже через певну кількість років сьогоднішні інновації також застаріють. Водночас не треба розглядати лише регенерацію чи реновацію, адже під цим поняттям можна вбачати лише необхідне відновлення експлуатаційних характеристик і зовнішнього вигляду без урахування новітніх підходів до архітектурно-планувальних рішень та інженерних технологій, які, зазвичай, є більш економічними з точки зору експлуатації. Увагу необхідно приділити не лише економічно-вигідній стороні подальшої експлуатації будинку, але й його привабливості та інклюзивності. Чимало уваги потрібно приділити просторовим рішенням території навколо будинку. Йдеться про озеленення, сквери, комфортні зони для відпочинку дітей та дорослих, зони для заняття спортом та вигулу домашніх тварин. Усі ці рішення мають

Таблиця 2

Характеристика серій будинків за роками і висотністю. Період планування кінець 1970-х – 1980-х років

Роки	Серія	Опис серії
1970-ті роки	111-96	великопанельні 9-поверхові будинки
	111-134	великопанельні 9-, 12- та 16-поверхові будинки
	БПС	великопанельні 16-поверхові будинки
1980-ті роки	КТ	великопанельні 12- та 16-поверхові будинки
	Т	заміна БПС (16 поверхів), у зв'язку зі зміною (підвищенням) стандартів
	АППС К-134	великопанельні житлові будинки

бути інклюзивними і враховувати потреби всіх верств населення, зокрема людей з обмеженими можливостями. Тобто житловий масив після відновлення має відповідати всім вимогам сучасного містобудування. Знесення будинків та спорудження нових доцільне тоді, коли неможливо створити проєкт, який би відповідав усім сучасним потребам і вимогам до житлового будівництва. Реновація як процес поліпшення, який сприяє сталому розвиткові міст і громад має забезпечити економічний розвиток і добробут міст та запобігти деградації старих житлових кварталів і мікрорайонів. Водночас особливу увагу треба приділити саме модернізації, яка близька до реновації, але може вирішити більшу частину поставлених завдань.

Орієнтир України спрямований на досягнення цілей сталого розвитку та комплексну реконструкцію кварталів (мікрорайонів) застарілого житлового фонду, підхід до цього прийнято Генеральною Асамблеєю ООН у документі «Перетворення нашого світу: Порядок денний сталого розвитку до 2030 року» [2] та Законом України «Про комплексну реконструкцію кварталів (мікрорайонів) застарілого житлового фонду» [21]. Важливість інклюзивності та нові вимоги до будівництва зазначені і в інших нормативних документах. Законом України «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо забезпечення вимог цивільного захисту під час планування та забудови територій» були внесені зміни до нормативних документів, які визначають цивільний захист під час планування та забудови території [22]. Відповідно до законодавчих змін затверджено будівельні норми України – ДБН В.2.2-5:2023 «Захисні споруди цивільного захисту» [23]. Вони мають забезпечити максимальну кількість населення надійними та сучасними, а також інклюзивними укриттями. Мета проєкту «Безбар'єрне відновлення» Міністерства розвитку громад, територій та інфраструктури України є 100-відсоткова відповідність усіх проєктів відбудови стандартам безбар'єрності [24]. Отже, під час реновації необхідне правильне трактування цього терміну, незважаючи на те, що він є неоднозначним, однак передбачає оновлення житлових будинків та навколишньої території з урахуванням технічних, економічних, політичних та соціальних потреб.

Багато країн звертають увагу на необхідність регенерації житла, але, переважно з точки зору існуючих програм, що відображено в енергоефективності, як державних програмах санації. Так, у Сінгапурі дотримуються поглядів саме реновації – знесення будинків не вітається. Як результат – сучасне місто, що відповідає всім новітнім потребам і вимогам та має, зокрема, новозбудовані будинки, але водночас збережено ландшафт та розвинуті паркові зони і неймовірно озеленене місто не лише в житлових районах [25]. Відновлення Сінгапуру та його розвиток міст став можливим завдяки політичним, законодавчим та урядовим організаційним реформам. Підхід Сінгапуру до міського розвитку обумовлений законодавством. Політика щодо переселення передбачала формулу компенсації та ретельне планування процесу для досягнення успіху у цьому питанні. Зацікавленість держави й активна участь приватного сектора, що виражались зацікавленістю у процесах відновлення, зокрема через можливість придбання землі у приватну власність, успішно сприяло реконструкції міст. Кожен уряд ухвалює певні законодавчі зміни стимулювання комерційного сектора для досягнення цілей відновлення міст. Тому не менш важливим фактором є зацікавленість інвесторів, архітекторів та забудовників.

До прикладу, управління житлового будівництва Нью-Йорка розглядає комплексний підхід навіть під час ремонтних робіт, тобто вихід на новий рівень капітального фінансування та фокус на повну регенерацію, а не лише як був раніше – на заміну окремих зношених компонентів [26]. Такий підхід базується на засадах цілісного й інтегрованого проєкту, розрахованого на довготривалий період. Йдеться про постійні консультації з усіма зацікавленими сторонами – мешканцями, консультантами, забудовниками. Орієнтуються на зменшення витрат і термінів виконання проєктів, але водночас на підвищення якості і довговічності. Передбачається використання нешкідливих матеріалів; безпечних й інклюзивних проєктів будівель та прибудинкової території; енергоефективності, як енергозбереження та стійкість до змін клімату.

З виникненням нових технологій і поглядів, як результат наукових дослідів та обговорень, відбуваються зміни сучасного ставлення до цінностей і потреб сьогодення й майбутніх поколінь, змінюються також значення понять в архітектурній і будівельній сферах, які необхідно систематизувати для чіткого розуміння.

Враховуючи результати аналізу нормативної бази, сучасні вимоги, засади сталого

розвитку та досвід інших країн, необхідно виділити індикатори, які сприятимуть сучасному погляду на реновацію житла на засадах сталого розвитку, яку можна охарактеризувати, як стала модернізація житлової забудови. Індикатори зображені на рисунку 1.

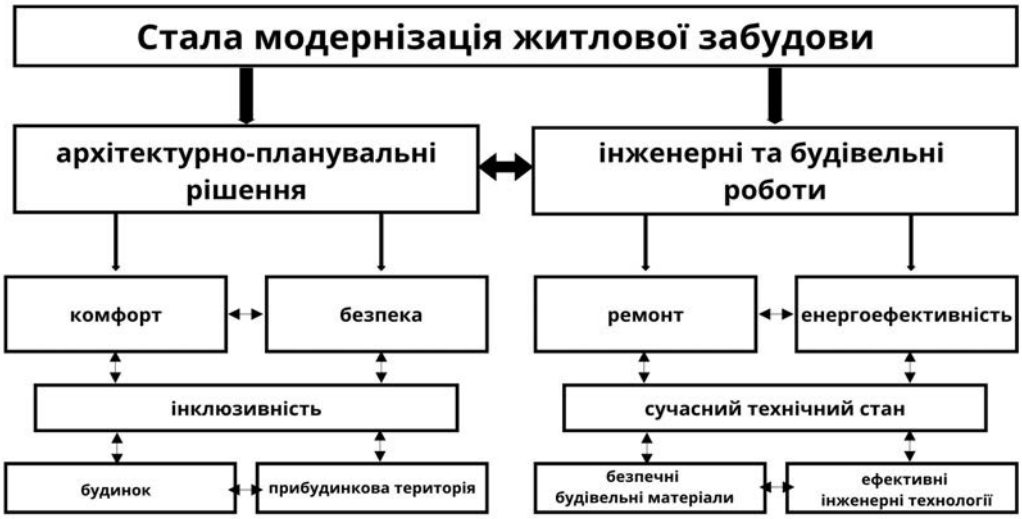


Рис. 1. Індикатори сталої модернізації житлової забудови

рішення за можливості, відновлення будинків та прибудинкової території, зокрема комунікацій. Стала модернізація житлової забудови об'єднує сучасні архітектурно-планувальні рішення й ремонтні роботи, з використанням новітніх технологій і можливостей як будинку, так і навколишньої території та має відображати досягнення завдань сталого розвитку, як створення комфортних і безпечних умов з урахуванням потреб майбутніх поколінь. За таких умов увага має бути приділена комплексно модернізації та відновленню інженерних комунікаційних мереж, які використовуються будинками. Адже робота внутрішніх електро-, водо- та каналізаційних систем і вузлів безпосередньо залежить від роботи зовнішніх комунальних комунікацій.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Аналіз сучасних потреб і вимог, що стосуються житлової забудови, дав змогу визначити в ширшому сенсі поняття реновації з точки зору цілей та потреб у досягнені сталого розвитку, а також визначив потенційні зміни у визначені цього поняття. Нові тенденції започаткували розуміння сталої модернізації житлової забудови як комплексу робіт для досягнення сучасного комфортного міста, та актуальність реновації порівняно з регенерацією. Проєкти реновації як стала модернізація сприятимуть досягненню цілей сталого розвитку у вигляді вдосконалення підходів до регенерації та поліпшення функціональних, економічних і соціальних показників будинку та прилеглої території. Проєктування й будівництво має орієнтуватися на співвідношення: ціни і якості; безпечних матеріалів та інклюзивних рішень; гарантування якісного житла та житлових умов для сьогоднішніх і наступних поколінь. Орієнтир спрямований на забезпечення придатним житлом сьогоднішні і майбутні покоління. Йдеться про можливість залишитись жити у своєму кварталі, але в кращих умовах. Сталість має велике значення під час розробки проєктів. Водночас не менш важливим є залучення й зацікавленість всіх сторін проєкту – держави, мешканців, забудовників та всіх причетних до поліпшення якості і привабливості міст. Отже, реновацію треба розглядати у розрізі містобудівної реконструкції, але в ширшому сенсі, як сталу модернізацію – комплекс робіт задля досягнення цілей сталого міського розвитку.

Якщо під поняттям реновація ми розуміємо поліпшення будинку, то модернізація – це поліпшення та вдосконалення.

Стала модернізація це модернізація на засадах сталого розвитку, що охоплює повний обсяг робіт зі зміною архітектурно-планувального

Результати дослідження можуть бути використані під час розробки проєктів модернізації панельних житлових будинків за проєктами 1970-х – 1980-х років XX століття на засадах сталості. Це допоможе не лише відновити житловий фонд, але й досягти цілей сталого розвитку у частині сталого міського розвитку, завдяки використанню представлених індикаторів і принципово нового підходу до поняття реновації. Визначення нового поняття сталої модернізації житлової забудови дає підґрунтя для створення проєктів з урахуванням індикаторів модернізації на засадах сталого розвитку.

Список використаних джерел

1. Aernouts N., Marranghi E., Ryckewaert M. (Eds.) The Regeneration of Large-Scale Social Housing Estates. Spatial, Territorial, Institutional and Planning Dimensions. *Soholab*. Brussels, Belgium, 2020. P.191. URL: https://jpi-urbaneurope.eu/wp-content/uploads/2017/06/soholab_report1.pdf (дата звернення: 26.05.2024).
2. General Assemble (2015). Transforming our Word: the 2030 Agenda for Sustainable Development (No. 70/1). UNFPA.URL: https://www.unfpa.org/sites/default/files/resource-pdf/Resolution_A_RES_70_1_EN.pdf (дата звернення 04.05.2024).
3. Chief Executive Board for Coordination (2019). UN System-Wide Strategy on Sustainable Urban Development. UN-HABITAT. URL: https://unhabitat.org/sites/default/files/documents/2019-07/un-system-wide-strategy-onsustainable-urban-development-1.pdf (дата звернення 04.05.2024).
4. Piekarski M., Bajda Ł., Gotkowska E. Transformation of Socialist Realistic Residential Architecture into a Contemporary Sustainable Housing Habitat—General Approach and the Case Study. *Sustainability*. 2021. № 13(23), 13486. URL: http://doi.org/10.3390/su132313486 (дата звернення 04.05.2024).
5. Murzabayeva K., Lapshina E., Tuyakayeva A. Modernization of the Living Environment Space Using the Example of an Urban Array of Residential Buildings from the Soviet Period in Almaty. *Buildings*. 2022. № 12(17), 1042. URL: http://doi. org/10.3390/buildings12071042 (дата звернення 04.05.2024).
6. Stankevičius V., Karbauskaitė J., Burlingis A., Ńadauskienė J., Morkvėnas R. Expanding the possibilities of building modernization: case study of Lithuania. *Journal of Civil Engineering and Management*. 2014. № 20(6), P. 819—828. URL: http://doi.org/10.3846/13923730.2014.929599 (дата звернення 04.05.2024).
7. Cronhjort Y., le Roux S. Sustainability indicators for building modernization and urban regeneration. Conference: SB13 Oulu Sustainable Procurement in Urban Regeneration and Renovation. Northern Europe and North-West Russia May 21—25, 2013, Volume: Conference proceedings, Suomen rakennusinsinццrien liitto RIL, № 22, P. 531—538. URL: http://www.irbnet.de/ daten/iconda/CIB_DC26684.pdf (дата звернення 10.05.2024).
8. Cronhjort Y., le Roux S. Sustainability Indicators for Building Modernization and Urban Renewal. Conference: World Sustainable Building 2014 Barcelona Volume: World Sustainable Building 2014 Barcelona Conference — Conference Proceedings. 2014. № 3. URL: http://www.irbnet.de/daten/iconda/CIB_DC28236.pdf (дата звернення 10.05.2024).
9. Sendi R., Kerbler B. The Evolution of Multifamily Housing: Post-Second World War Large Housing Estates versus Post-Socialist Multifamily Housing Types in Slovenia. S*ustainability*. 2021. № 13918, 10363. URL: https://doi.org/10.3390/su131810363 (дата звернення 10.05.2024).
10. Amirbekova A., Abdykarimova S., Oliynyk O. Renovation of Residential Buildings of the First Mass Series from A Sustainable Development Point of View. *Civil Engineering and Architecture*. 2023. № 11(4): 1814—1823. URL: https://doi.org/10.13189/cea.2023.110412 (дата звернення 10.05.2024).
11. Дьомін М. М., Биваліна М. В. Містобудівні та соціально-економічні питання реконструкції території п'ятиповерхової великопанельної забудови. *Містобудування та територіальне планування*. Київ: КНУБА, 2005. Випуск 20, С. 90—94.
12. Гонгало І.І. Пропозиції по просторовій організації та функціональному зонуванню території при реконструкції житлових будинків масових серій. *Містобудування та територіальне планування*. 2004. — Випуск 18. С. 39—52.
13. О. Ф. Осипов, І. Т. Гладун. Технологічні аспекти зведення будинків в умовах комплексної реконструкції міських районів. *Містобудування та територіальне планування*. 2004. Випуск 18. С. 132—138.
14. Соколенко В.М., Голоднов О.І., Соколенко К.В., Філатьєв М.В. Умови та фактори негативних наслідків реконструкції — теплової модернізації міських будівель. Збірник наукових праць. *Галузеве машинобудування, будівництво*. 2020. 1(54). С. 87—92. URL: https://znp.nupp.edu.ua/files/archive/ua/54_2020/12.pdf (дата звернення 10.05.2024).
15. Fonteyn P., Daniels S., Malina R., & Lizin, S. In plain sight: Green views from the residence and urbanites' neighborhood satisfaction. *Landscape and Urban Planning*. 2024. *245*(Complete). URL: https://doi.org/10.1016/j.landurbplan.2024.105021 (дата звернення 10.05.2024).
16. Phillips A., Plastara D., Khan A. Z., Canters F. Integrating public perceptions of proximity and quality in the modelling of urban green space access. *Landscape and Urban Planning*. Dec. 2023. vol. 240, № Complete, P., URL: https://doi.org/10.1016/j.landurbplan.2023.104875 (дата звернення 10.05.2024).
17. Безлюбченко О. С., Апатенко Т. М., Бабенко М. В. Методи та передумови архітектурно-планувального вдосконалення застарілого житлового фонду. *Комунальне господарство міст*. 2022. том 1, випуск 168, С. 30—39. URL: https://doi.org/10.33042/2522-1809-2022-1-168-30-39 (дата звернення 10.05.2024).
18. Statistics Ukraine. Statistical publication. URL: https://ukrstat.gov.ua/druk/publicat/kat_u/2021/zb/07/zb_cdhd_21.pdf (дата звернення 04.05.2024).
19. State Statistics Service of Ukraine. Statistical yearbook of Ukraine 2022. URL: https://ukrstat.gov.ua/druk/publicat/kat_u/2022/zb/11/Yearbook_2021.pdf (дата звернення 04.05.2024).

20. Міністерство економіки України. Платформа ефективного регулювання. СОУ ЖКГ 75.11-35077234.НННН:2009 Житлові будинки. Правила визначення фізичного зносу житлових будинків. URL: https://regulation.gov.ua/documents/id229522# (дата звернення 05.05.2024).
21. Про комплексну реконструкцію кварталів (мікрорайонів) застарілого житлового фонду: Закон України від 22 грудня 2006 року, № 525-V. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/525-16#Text (дата звернення 10.05.2024).
22. Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо забезпечення вимог цивільного захисту під час планування та забудови територій: Закон України від 29 липня 2022 року, № 2486-IX. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2486-20#Text (дата звернення 10.05.2024).
23. ДБН В.2.2-5:2023 Захисні споруди цивільного захисту. Будстандарт. Сервіс документів онлайн. URL: http://online.budstandart.com/ua/catalog/doc-page?id_doc=104666 (дата звернення 10.05.2024).
24. Безбар'єрне відновлення. Міністерство інфраструктури України. URL: https://mtu.gov.ua/files/%D0%9C%D1%96%D0%BD%D1%96%D0%BD%D1%84%D1%80%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BA%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B8%2012.02.2023%20(2).pdf (дата звернення 11.05.2024).
25. Urban Redevelopment Authority. A Singapore Government Agency Website. URL: https://www.ura.gov.sg/Corporate/Resources/Ideas-and-Trends/Redevelopment-Conservation-Zero-Sum-Game (дата звернення 01.04.2024).
26. Comprehensive Modernization Consultation White Paper (2022). NEW YORK CITY HOUSING AUTHORITY. The Official Website of the City of New York. URL: https://www.nyc.gov/assets/nycha/downloads/pdf/comp-mod/NYCHA_Comp_Mod_Consultation_White_Paper.pdf (дата звернення 01.04.2024).

References

1. Aernouts, N., Marranghi, E., & Ryckewaert, M. (Eds.) (2020). The Regeneration of Large-Scale Social Housing Estates. Spatial, Territorial, Institutional and Planning Dimensions. *Soholab*. 191 p. Brussels, Belgium. https://jpi-urbaneurope.eu/wp-content/uploads/2017/06/soholab_report1.pdf [in English].
2. UNFPA. General Assemble (2015). Transforming our Word: the 2030 Agenda for Sustainable Development (No.70/1). https://www.unfpa.org/sites/default/files/resource-pdf/Resolution_A_RES_70_1_EN.pdf [in English].
3. UN-HABITAT. Chief Executive Board for Coordination (2019). UN System-Wide Strategy on Sustainable Urban Development. https://unhabitat.org/sites/default/files/documents/2019-07/un-system-wide-strategy-onsustainable-urban-development-1.pdf [in English].
4. Piekarski, M., Bajda, Ł., & Gotkowska, E. (2021). Transformation of Socialist Realistic Residential Architecture into a Contemporary Sustainable Housing Habitat—General Approach and the Case Study. *Sustainability, 13*(23), 13486. http://doi.org/10.3390/su132313486 [in English].
5. Murzabayeva, K., Lapshina, E., & Tuyakayeva, A. (2022). Modernization of the Living Environment Space Using the Example of an Urban Array of Residential Buildings from the Soviet Period in Almaty. *Buildings, 12(17)*, 1042. http://doi. org/10.3390/buildings12071042 [in English].
6. Stankevičius, V., Karbauskaitė, J., Burlingis, A., Ńadauskienė, J., & Morkvėnas, R. (2014). Expanding the possibilities of building modernization: case study of Lithuania. *Journal of Civil Engineering and Management, 20(*6), 819—828. http://doi.org/10.3846/13923730.2014.929599 [in English].
7. Cronhjort, Y., & le Roux, S. (2013). Sustainability indicators for building modernization and urban regeneration. Conference: SB13 Oulu Sustainable Procurement in Urban Regeneration and Renovation. Northern Europe and North-West Russia May 21—25, 2013, Volume: Conference proceedings, Suomen rakennusinsinццrien liitto RIL, 22, 531—538. http://www.irbnet.de/ daten/iconda/CIB_DC26684.pdf [in English].
8. Cronhjort, Y., & le Roux, S. (2014). Sustainability Indicators for Building Modernization and Urban Renewal. Conference: World Sustainable Building 2014 Barcelona Volume: World Sustainable Building 2014 Barcelona Conference — Conference Proceedings. 2014. № 3. http://www.irbnet.de/daten/iconda/CIB_DC28236.pdf [in English].
9. Sendi, R., & Kerbler, B. (2021). The Evolution of Multifamily Housing: Post-Second World War Large Housing Estates versus Post-Socialist Multifamily Housing Types in Slovenia.S*ustainability, 13(18*), 10363. https://doi.org/10.3390/su131810363 [in English].
10. Amirbekova, A., Abdykarimova, S., Oliynyk, O. (2023.). Renovation of Residential Buildings of the First Mass Series from A Sustainable Development Point of View. *Civil Engineering and Architecture*, *11(4),* 1814—1823. https://doi.org/10.13189/cea.2023.110412 [in English].
11. Diomin M. M., Byvalina M. V. (2005). Mistobudivni ta socialno-ekonomichni pytannia rekonstrukcii terytorii piatypoverhovoii velykopanelnoii xabudovy [Urban planning and socio-economic issues of reconstruction of the territory of a five-story large-panel building.]. *Mistobuduvaniia ta terytorialne planuvannia [Urban development and territorial planning].* Kyiv: KNUBA [Kyiv: KNUBA]. 20, 90—94 [in Ukrainian].

12. Gongalo I.I. (2004). Propozycii po prostoroviiy organizacii ta funkcionalnomu zonuvanniu terytorii pry rekonstrukcii zhytlovyh budynkiv massovyh seriiy [Proposals for spatial organization and functional zoning of the territory during the reconstruction of mass-produced residential buildings.] *Mistobuduvaniia ta terytorialne planuvannia [Urban development and territorial planning].* 18, 39–52 [in Ukrainian].
13. Osipov O. F., Gladun I. T. (2004). Tehnologichni aspekty zvedennia budynkiv v umovah kompleksnoii rekonstrukcii miskyh raioniv [Technological aspects of building construction in the context of comprehensive reconstruction of urban areas]. *Mistobuduvaniia ta terytorialne planuvannia [Urban development and territorial planning].* 18, 132–138 [in Ukrainian].
14. Sokolenko V. M., Golodnov O. I., & Filatiev M. V. (2020). Umovy ta faktory negatyvnyh naslidkiv rekonstruktsii – teplovoi modernixatsii miskyh budivel [The conditions and factors of negative consequences of reconstruction – thermal modernization of buildings]. *Zbirnyk naukovyh prats. Galuzeve mashynobuduvannia, budivnytstvo [Academic journal. Industrial Machine Building, Civil Engineering].* 1(54), 87–92. https://znp.nupp.edu.ua/files/archive/ua/54_2020/12.pdf [in Ukrainian].
15. Fonteyn, P., Daniels, S., Malina, R., & Lizin, S. (2024). In plain sight: Green views from the residence and urbanites' neighborhood satisfaction. *Landscape and Urban Planning*, *245* (Complete). https://doi.org/10.1016/j.landurbplan.2024.105021 [in English].
16. Phillips, A., Plastara, D., Khan, A. Z., Canters, F. (2023). Integrating public perceptions of proximity and quality in the modelling of urban green space access. *Landscape and Urban Planning*, *240* (Complete), 104875. https://doi.org/10.1016/j.landurbplan.2023.104875 [in English].
17. Bezlyubchenko O. S, Apatenko T. M., Babenko M. V. (2022). Metody ta peredumovy arhitekturno-planuvalnogo vdoskonalennia zastariligo zhytlovogo fondu [Methods and prerequisites for architectural-planning improvement of obsolete housing fund]. *Komunalne gospodarstvo mist [Municipal economy of cities], 1(168),* 30–39. DOI 10.33042/2522-1809-2022-1-168-30-39 [in Ukrainian].
18. Statistics Ukraine. Statistical publication. Retrieved from https://ukrstat.gov.ua/druk/publicat/kat_u/2021/zb/07/zb_cdhd_21.pdf [in English].
19. State Statistics Service of Ukraine. Statistical yearbook of Ukraine 2022. https://ukrstat.gov.ua/druk/publicat/kat_u/2022/zb/11/Yearbook_2021.pdf [in English].
20. Ministerstvo ekonomiky Ukrainy. Platforma efektyvnogo reguliuvannia. SOU ZHKG 75.11-35077234. NNNN:2009 Zhytlovi budynky. Pravyla vyznachennia znosu zhytlovyh budynkiv [Ministry of Economy of Ukraine. A platform for effective regulation. SOU ZHKG 75.11-35077234.NNNN:2009 Residential buildings. Rules for determining the physical deterioration of residential buildings]. https://regulation.gov.ua/documents/id229522# [in Ukrainian].
21. Pro kompleksnu rekonstruktsiu kvartaliv (mikroraioniv) zastarilogo zhytlovogo fondu: Zakon Ukrainy vid 22 grudnia 2006 r. № 525-V. https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/525-16#Text [in Ukrainian].
22. Pro vnesennia zmin do deyakyh zakonodavchyh aktiv Ukrainy zhodo zabezpechenia vymog tsyvilnogo zahystu pid chas planuvannia ta zabudovy terytorii: Zakon Ukrainy vid 29 lypnia 2022 r. № 2486-IX. https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2486-20#Text [in Ukrainian].
23. DBN V.2.2-5:2023 Zahysni sporudy tsyvilnogo zahystu. Budstandart. http://online.budstandart.com/ua/catalog/doc-page?id_doc=104666 [in Ukrainian].
24. Bezbarierne vidnovlenia. Ministerstvo infrastruktury Ukrainy [Barrier-free recovery. Ministry of Infrastructure of Ukraine]. https://mtu.gov.ua/files/%D0%9C%D1%96%D0%BD%D1%96%D0%BD%D1%84%D1%80%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BA%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B8%2012.02.2023%20(2).pdf [in Ukrainian].
25. Urban Redevelopment Authority. A Singapore Government Agency Website. https://www.ura.gov.sg/Corporate/Resources/Ideas-and-Trends/Redevelopment-Conservation-Zero-Sum-Game [in English].
26. Comprehensive Modernization Consultation White Paper (2022). NEW YORK CITY HOUSING AUTHORITY. The Official Website of the City of New York. https://www.nyc.gov/assets/nycha/downloads/pdf/comp-mod/NYCHA_Comp_Mod_Consultation_White_Paper.pdf [in English].

Подано до редакції 05.09.2024

№ 36 (2024) С. 25–34
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

UDC 72.01
ORCID ID: 0000-003-2567-686X
ORCID ID: 000-0001-5659-6411
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-3

DEVELOPMENT OF RESIDENTIAL AREA BEHIND DERZHPROM IN KHARKIV: CONCEPTS, SPATIAL, COMPOSITIONAL, AND FUNCTIONAL FEATURES

Kateryna Didenko
PhD in Architecture, Associate Professor at the Department of Architectural Design Fundamentals
O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv
yekaterina.didenko@gmail.com

Olena Gella
PhD in Architecture, Associate Professor
at the Department Architectural Design Fundamentals
O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv
alena.gella@gmail.com

Abstract. The purpose of this article *is to highlight the history and features of the residential districts «Novyi Pobut», «Chervonyi Promyslovets», and «Budynok Spetsialistiv» in the context of the creation of the metropolitan center of Kharkiv in the 1920s and 1930s, as well as to identify the concepts implemented in these districts.* ***Methods.*** *In order to achieve this goal, the study applies the method of systematization of literary, documentary and digital sources and uses a systematic logical and genetic approach.* ***Results.*** *The article explores the history and peculiarities of the residential area behind the Derzhprom (State Industry Building) in Kharkiv on the example of three residential complexes: «Chervonyi Promyslovets», «Budynok Spetsialistiv» and «Novyi Pobut», built in the 1920s and 1930s not far from the new administrative center of the city. This article is a continuation of the authors' previous research, and its scientific novelty lies in revealing the reflection of progressive architectural and urban planning trends of the early 20th century in the architecture of residential complexes: concepts of garden city, house commune and residential combine. The urban planning of Kharkiv's administrative center, where residential quarters are separated from the administrative and business district by a wide green boulevard, implements the concept of a garden city. In turn, the «Chervonyi Promyslovets» and «House of Specialists» embody the idea of a residential combine, while the «Novyi Pobut» partially realizes the concept of a house commune.*
The relevance of this article is determined by the need to preserve architectural heritage as an essential component of the modern European strategy, which is a key factor in understanding the value of historical landscapes and architectural monuments. Documenting Kharkiv's architectural and urban heritage, particularly from the period of its active development, is crucial for the preservation and further study of unique monuments, as these buildings not only reflect the city's history but also showcase progressive architectural concepts of the 20th century.
Conclusions. *The capital period of Kharkiv was one of the most fruitful, turning the city into a center of early modernist complexes. In the 1920s and 1930s, a new administrative center emerged in the city with residential districts that embodied variations of the «house-commune» and «garden city» concepts. The «Novyi Pobut», «Chervonyi Promyslovets», and «Budynok Spetsialistiv» complexes demonstrate the evolution of the concept of a «residential combine» – serviced residential buildings.*
The article examines the history of three residential blocks, including «Novyi Pobut», which embodies the concept of a «house-commune», and «Chervonyi Promyslovets» and «Budynok Spetsialistiv», which represent the concept of a «residential combine». Throughout its existence, the «Novyi Pobut» residential

complex has undergone the greatest spatial changes over time, while the other two have remained without significant changes in structure and appearance. The results of the study will contribute to the preservation of the unique residential blocks of the central part of Kharkiv, their integration into the strategies of monument protection and increase their value.
Key words: *Kharkiv, modernism, residential area behind the Derzhprom, garden-city, residential combine, house-commune, compositional and functional peculiarities.*

ФОРМУВАННЯ ЖИТЛОВОГО РАЙОНУ ЗА ДЕРЖПРОМОМ У ХАРКОВІ: КОНЦЕПЦІЇ, ПРОСТОРОВІ, КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ

Катерина Діденко
кандидатка архітектури, доцентка
Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова
yekaterina.didenko@gmail.com

Олена Гелла
кандидатка архітектури, доцентка
Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова
alena.gella@gmail.com

Анотація. Метою даної статті *є висвітлення історії та особливостей житлових кварталів «Новий побут», «Червоний промисловець» і «Будинок спеціалістів» у контексті створення столичного центру Харкова у 1920–1930-х рр., а також виявлення реалізованих у цих районах концепцій.* ***Методи дослідження.*** *Для досягнення поставленої мети у дослідженні застосовано метод систематизації літературних, документальних й цифрових джерел та використано системний логіко-генетичний підхід.* ***Результати.*** *У статті досліджено історію та особливості житлового району за Держпромом у Харкові на прикладі трьох житлових комплексів: «Червоний промисловець», «Будинок спеціалістів» та «Новий побут», зведених в 1920–1930-х роках неподалік від нового адміністративного центру міста. Стаття є продовженням попередніх досліджень авторів, а її наукова новизна полягає у виявленні відображення прогресивних архітектурних та містобудівних тенденцій початку XX століття в архітектурі житлових комплексів: концепцій міста-саду, будинку-комуни та житлового комбінату. Містобудівне планування адміністративного центру Харкова, де житлові квартали відокремлені від адміністративно-ділової зони широким зеленим бульваром, реалізує концепцію міста-саду. Своєю чергою, «Червоний промисловець» і «Будинок спеціалістів» втілюють ідею житлового комбінату, а «Новий побут» частково реалізує концепцію будинку-комуни.*
Актуальність статті обумовлена необхідністю збереження архітектурної спадщини як важливої складової сучасної європейської стратегії, що є ключовим фактором для розуміння цінності історичних ландшафтів й архітектурних пам'яток. Документування архітектурної та містобудівної спадщини Харкова, особливо періоду його активного розвитку, є надзвичайно важливим для збереження унікальних пам'яток та їхнього подальшого вивчення, адже ці об'єкти відображають не тільки історію міста, але й прогресивні архітектурні концепції XX століття. ***Висновки.*** *Столичний період Харкова став одним із найпліднішних, перетворивши місто на осередок ранньомодерністських комплексів. У 1920–1930-х роках у місті виник новий адміністративний центр з житловими районами, що втілювали варіанти концепцій «будинку-комуни» та «міста-саду». Комплекси «Новий побут», «Червоний промисловець» і «Будинок спеціалістів» демонструють еволюцію концепції «житлового комбінату» – житлових будинків з обслуговуванням. У статті досліджено історію трьох житлових кварталів, зокрема «Новий побут», який втілює концепцію «будинку-комуни», та «Червоний промисловець» і «Будинок спеціалістів», що репрезентують концепцію «житлового комбінату». Упродовж всього існування, житловий комплекс «Новий побут» зазнав найбільших просторових змін у часі, тоді як інші два залишилися без значних перебудов у структурі та вигляді. Результати дослідження сприятимуть збереженню унікальних житлових кварталів центральної частини Харкова, інтеграції їх до стратегій пам'яткоохоронної діяльності та підвищенню їхньої цінності.*
Ключові слова: *Харків, модернізм, житловий район за Держпромом, місто-сад, житловий комбінат, будинок-комуна, композиційні та функціональні особливості.*

Problematisation. The relevance of this work is caused by the need to preserve and revitalize modernist public and residential buildings and complexes in eastern Ukraine, and especially in the Kharkiv region, as an integral part of the architectural, cultural, and historical context of the region. The tendency of densification of historical buildings with objects of contemporary architecture that emerged in the 21st century is also observed in the spatial environment of the behind Derzhprom

(State Industry Building) ensemble. These days, we can witness with our own eyes the destruction of the historical morphology of residential blocks and the stylistic homogeneity of buildings. In addition, today, during the full-scale war waged by Russia against Ukraine, architectural monuments are under threat of destruction from bombing, and one of the most pressing issues is the preservation of documentary evidence and descriptions of the cultural heritage of Ukraine, and Kharkiv in particular. Undoubtedly, the administrative center of Kharkiv the capital period and the residential area behind it are objects of cultural and historical value that are subject to documentation and analysis.

An interesting fact is that the area behind the State Industry Building, despite the unified urban planning plan, became a kind of "testing ground" on which different theories, narratives and, as a consequence, typologies were practiced. Undoubtedly, this fact is worthy of a separate study, since it was undeservedly forgotten and was not shown in the studies devoted to this period of the blossoming of constructivism in the Kharkiv the capital.

Analysis of recent research and publications. The archival documents of the Kharkiv State Architectural Archive [1] and other archives of Ukraine [2] became one of the most significant sources for studying and documenting the architecture of early modernism in Kharkiv. The important source of information was the works of O. Bouryak [3], O. Remizova [4], O. Shvydenko [5], S. Smolenska [6], L. Kachemtseva [7] and others. The issues on the historic environment of the city are described in works of L. Prybiega [8] and many other prominent scholars. For the purpose of writing this paper, the publications of scientists covering the specifics of professional work during the architectural avant-garde [9–11], graphic materials and facts presented in literary and historical sources published in the 1930s [12–17] are significant. The work draws on the proposals and materials of discussions on the development of a new way of life in the Ukrainian SSR, which were covered in the publications of H. Heorhiievskyi [12], O. Polotskyi [14; 15], A. Hinzburh [16] and others, and also includes sources on the construction of a new administrative and residential district in Kharkiv in the 1920s and 1930s [17], archival photos [18], and photo databases [19].

The purpose of the publication is to highlight the history of the creation, formation, and specifics of the residential blocks of Novyi Pobut (New Life), Chervonyi Promyslovets (Red Industrialist), and Budynok Spetsialistiv (House of Specialists) in the context of the creation of the administrative metropolitan center of Kharkiv in 1920–1930s and to identify the concepts that were implemented in these districts and the administrative and residential center of Kharkiv. To work out the set goal, a systematic logical-genetic approach was used.

This approach allowed for a comprehensive study of the residential area behind the State Industry Building, tracing its development from an administrative center to housing and service systems for workers. It also examined the impact of early 20th-century social and urbanistic concepts, as well as Soviet narratives, on the formation of various residential typologies. Additionally, it identified key components that exemplified early Soviet architectural theories. The research involved a historiographic study of literary and documentary sources, along with the systematic organization of information to summarize findings.

Main material. In the 1920s and 1930s, Kharkiv became an experimental site for the development of the new capital in general and for the construction of a number of well-known early modernist complexes. Among them, one of the most striking was the new republican administrative centre with its large Dzerzhinskyi Square (now Svobody Square) and the unique residential blocks adjacent to it. A competition for the planning of the administrative centre of Kharkiv was held in 1923–1924 and the proposal of V. K. Trotsenko was accepted for implementation, with the design of a large square stretching from east to west, ending in a circular shape, and a system of radial circular streets in the area between Klochkivskyi Spusk, the slopes of Shatylivskyi Ravine, and the future Novyi Avenue (today: Nauky Ave.). The layout of the new district was based on the radial-ring principle of E. Howard's garden city [11]. The street system emphasized the compositional significance of the circular part of the square and the spatial relationship between the Building of State Industry and the surrounding area. A wide green boulevard separated the residential areas from the new business centre. A large strip of botanical gardens, a zoo, and a park closed the slopes of the district to the west. The project implemented the idea of a circular square adjacent to the city park along Veterynna str. (now Svobody str.), with radial development of administrative buildings and residential blocks organised around its perimeter. The main thoroughfares divided the new residential area into separate blocks that stretched northwest from Svobody Square and formed radial sectors. Three main buildings formed the perimeter of the circular square: The State Industry Building (architects S. Serafimov, S. Kravets, M. Felger, engineer

P. Rottert), the House of Projects (architects S. Serafimov, M. Zandberg-Serafimova) and the House of Cooperation (architects O. Dmitriev, O. Muntz), which were to concentrate all the republican ministries and institutions that had previously been scattered throughout the city.

The need for housing to accommodate employees of numerous institutions led to residential areas being located within both historical and new administrative centers. The residential complexes were strategically placed within a fifteen-minute walk from workplaces, aligning with the concept of proximity. The complex behind the State Industry Building extended the new administrative and business center of Svobody Square, completing the ensemble's composition. These residential complexes were constructed between 1926 and 1937 [5; 9].

The project for the administrative center and the development of residential blocks in the northwest hill area planned 14 residential blocks bordered by the green belt of the University, Botanical and Zoological Gardens, and former university lands. These blocks followed a new design principle, with buildings on the periphery and the remaining space dedicated to green areas, swimming pools, and green streets. Unlike traditional blocks, this open design allowed for ample sunlight and air, creating "lung-gardens." Centralized services unified various block designs, a concept still visible in the Chervonyi Promyslovets and Chervonyi Khimik (Red Chemist) buildings [19].

Blocks of residential buildings and complexes with a communal sector were built up with sectional residential buildings of 3 to 7 storeys high, which included all types of services. A network of service enterprises was created in the area: a cinema club, two children's centres, three secondary schools, and a factory kitchen. The buildings were equipped with lifts, centralised heating and electricity. One of the first buildings on the territory to be constructed by the State Industry Committee was the block of houses with consumer services, the Chervonyi Brodylnyk (Red Fermenter) and Chervonyi Kondyter (Red Confectioner – Kofok), and the GPU (State Political Administration) Workers' House (all built in 1928). In the early 1930s, there were the Profrobitnyk (Trade worker) (1930), Lypnevyi Plenum (July Plenum), Chervonyi Partisan (Red Partisan), Chervonyi Promyslovets, Chervonyi Tabachnyk (Red Tobacconist), Chervonyi Khimik (1931), the Five-Year Plan in Three Years, the first buildings of Novyi Pobut (1932), and Budynok Spetsialistiv (1934–36), Shveynyk (Sewer), Voenved (Military leaders) (1937) etc.

In the following years, before the outbreak of the Second World War, several dozen residential buildings and complexes were built, among which the Chervonyi Promyslovets (1929-1931, architect S. Kravets) should be highlighted, which occupies almost the entire huge block along the arc of Nezalezhnosti Ave. between the radial streets of J. Zoifer (First Radial or A. Barbusse) and L. Kurbas (Second Radial), and the Budynok Spetsialistiv (1934–1936, architect L. Lemysh), which covers the block between Nauky Avenue, Nezalezhnosti Avenue, L. Kurbas str., and B. Chychybabin str. (Second Ring Road or VIII Congress of Soviets of the USSR). They represented residential complexes with additional social and domestic functions.

In the relatively short period of Kharkiv's capital, significant changes in spatial planning schemes and approaches to the design of the urban living environment have been recorded, which are reflected in the residential complexes of these years, primarily those built by the State Industry Building. In order to maximise the ventilation of the block, the block of the Chervonyi Promyslovets complex has an atrium space and is representative of perimeter development, as is the development of the residential buildings and neighbourhoods closest to it: Chervonyi Tabachnyk, Chervonyi Drukar, Shveynyk (Sewer) etc. The Budynok Spetsialistiv residential complex is already showing the first signs of free planning: the plate houses have been pushed into the middle of the block, and two squares cover the block only from the side of Nauky Ave. and L. Kurbas St.

Instead of a block with a peripheral arrangement of residential buildings and a market building in the centre, a block with through ventilation of courtyards was built, consisting of five residential buildings-plates of the Novyi Pobut complex standing in parallel – an example of experimental row housing.

Considering the issue of the functional content of residential complexes broadly, at the level of concepts, in the context of housing construction that unfolded in Kharkiv, it should be noted that from the mid-1920s to the first half of the 1930s, four successive stages can be distinguished in housing construction: "garden city", "house-commune", "residential combine" and "socialist city", and three of them can be traced in the area behind the Derzhprom. Here we can see the planning principle of a garden city with a clear separation of residential areas by radial streets and ring boulevards. The “Red Industrialist” and the “House of Specialists” exemplified the transitional concept of

the "residential combine" – a step from communal houses toward socialist cities. These complexes, designed as house-quarters, integrated extensive service functions within a single residential area or building [9]. The idea of the house-commune did not take root in Kharkiv, but a partial embodiment of this concept can be seen in the example of residential complexes of the late 1920s, which were supposed to be a transitional stage to the future communist socialisation of everyday life. The debate "New Life – New Man" which took place at Depo-October in Kharkiv in May 1930, was a landmark event. Socialist culture envisaged the destruction of self-interest, collective cooperation based on the community, and the predominance of collective interests over personal, family, and household interests. This was to be achieved through two branches: the liberation of women from housework and the creation of an extensive system of pre-school, school and vocational education, leisure and self-education systems. Such a radical restructuring of everyday life and leisure became the basis for the creation of a new type of housing, catering facilities, and consumer services [16, 17].

The answer was the complex of buildings "Novyi Pobut" (1930–1932, architect M. Pokornyi), in the block bounded by the modern Danilevskoho str. (XIV Congress of Soviets of the USSR), Kultury str. (Barachnyi Lane, which bordered Shatylivskyi Yar to the north), and Nauky Avenue (Novyi Avenue or Lenin Avenue). The site had a trapezoidal shape with a curved base on the slopes of the Shatylivskyi ravine. In its northwestern part, there was a tram traction substation building (probably circa 1928) and a two-storey kindergarten building. The majority of the block to the north and east was occupied by the residential complex "Za Novyi Pobut" (For New Life), while the buildings of the district kitchen factory and a secondary school were planned to be located in the south.

The original residential complex comprised several parallel buildings, representing a new approach to block development in the Kharkiv city center (reconstruction scheme, 1932). Five residential buildings were aligned in rows parallel to Nauky Avenue. The spacing between Buildings 1, 2, and 3 (to count from Nauky Av.), and between Buildings 4 and 5, equals two façade heights, approximately 30 meters. The gap between Buildings 3 and 4 is doubled, allowing for a spacious courtyard park. Buildings 1 and 2 form a six-story, twelve-section structure, 158 meters long, fronting Nauky Avenue. The building features three wide staircase and lift blocks in the third, sixth, and eleventh sections, while the remaining sections have narrow staircases serving up to the fifth floor. The building is divided into two asymmetrical parts, with glass stairwells acting as dividing elements. The roof overhangs extend significantly beyond the walls, and horizontal divisions are subtly marked by façade rods at the first and top floors. The building's ends feature corner balconies from the third to sixth floors. The courtyard-facing façade lacks horizontal divisions, with rows of square windows interrupted by narrow, paired ones.

Buildings 3 and 4, each 122 meters long, have nine sections, with two equipped with lifts. Their façade design mirrors that of Building 1. Building 5, a twelve-section structure, is five stories tall and lacks lifts. From the first to the fifth floors, two– and three-bedroom apartments were designed with toilets but no bathrooms or kitchens. The sixth floor had a corridor layout with rooms for communal living, meetings, study, dining, and clubs. The communal kitchen and dining room were located in a nearby four-story building. Additional facilities included communal bathhouses, dormitories for singles, a boiler room, laundry, bicycle and motorcycle garage, children's shelter, and nursery.

Over time, the Novyi Pobut block has undergone the greatest changes. The sixth building of the Novyi Pobut, added later, closes the space of the block from the north, in the gap between the 3rd and 4th buildings. It was placed perpendicular to the five main buildings of the block in order to correct the flaws in the original layout.

In 1938, a transverse building (Building 6, designed by architect L. G. Lyubarsky) was added between Buildings 3 and 4 in the Novyi Pobut block, closing off the wide green space of the central courtyard. This building was introduced to eliminate inconvenient through passages created by the original row layout. Building 6 is a multi-apartment structure consisting of four sections: the two lateral sections have entrances facing the courtyard, while the two central sections face outward. Unlike the austere early modernist façades, Building 6 features richer architectural details, including loggias and bay windows.

A pedestrian alley separates the southern section of the Novyi Pobut block, where a factory kitchen and evening school were originally planned. However, due to a shift in priorities around 1933-1934, these were replaced by a flight school, built according to the standard design for narrow plots (School Project 1937, series 108A/B). Several such schools were constructed in Kharkiv,

including one at 99 Klochkivska Street. The flight school building, also housing the Novyi Pobut home kitchen, has four floors and was initially L-shaped. A western wing was added postwar, and the building was later converted for judicial use. The façades facing Nauky Avenue and Chychybabin Street are designed in Stalinist neoclassical style with Art Deco elements. The first three floors are plastered with faux French rustic stone. The main entrance on Nauky Avenue features a four-columned portico.

The school at 11 Chychybabin Street (now Secondary School No. 131) was built in 1936 following the Ukrainian SSR's standard design No. 103 for a secondary school for 880 students (architect E. Kodnir). The monumental 14,532-square-meter building has a central three-story section flanked by two four-story towers, with a two-story rear extension. The towers house the lobby, canteen, administration, laboratories, and a library, while classrooms with recreational spaces occupy the central part. Similar schools were built in cities like Horlivka, Kyiv, Mariupol, and Odesa, with the design often adapted to incorporate classical architectural forms.

The early 1930s residential complexes, **Chervonyi Promyslovets** and **Budynok Spetsialistiv**, exemplified the residentional combine concept. These developments incorporated extensive service functions within a single residential complex or building, reflecting the evolving urban planning ideals of the period. These complexes envisaged fully communalised catering, full coverage of children by nurseries and kindergartens, full coverage of residents by food distributors, and premises for cars, bicycles, and motorcycles. The functional content of the **Chervonyi Promyslovets** complex was certainly not purely residential and had additional functions. The first floors of the buildings along the perimeter of the complex, located on Nezalezhnosti Avenue and L. Kurbas str., had elements of consumer services: a kindergarten, shops and other public facilities were located on the first and second floors. It is known that the ground floor even accommodated school No. 105, which was later moved to Danilevskoho str. in a separate building. In the Budynok Spetsialistiv, the majority of the ground floor premises facing Nezalezhnosti Av., Nauky Av. and B. Chychybabin St. were given over to retail and service functions.

The **Chervonyi Promyslovets** residential complex at 5 Nezalezhnosti Avenue was built between 1929 and 1931 for employees of the State Industry House. Constructed by Ukrpaybud under a contract with the Ukrainian State Joint Stock Company Chervonyi Promyslovets, the project was initially proposed by architects S. Kravets and A. Linetsky. Ultimately, S. Kravets's design, with some modifications, was selected. Kravets, who also co-designed the State Industry Building, designed the Chervonyi Promyslovets complex, which occupies nearly an entire block in the residential area behind the State Industry Building.

The complex is situated in the first row of residential blocks, identified as Block 2 in the 1930 master plan, directly across from the State Industry Building [18]. It spans a large block along Nezalezhnosti Avenue, bordered by Y. Zoifer and L. Kurbas streets, and consists of two buildings separated by entrances to a vast courtyard park. One building faces Nezalezhnosti Avenue, Y. Zoifer, and L. Kurbas streets, while the other faces L. Kurbas and Borys Chychybabin streets. The complex varies in height: the corner sections are 7 stories, while the sections facing Nezalezhnosti Avenue and B. Chychybabin Street are 5 stories. The 7-story sections have elevators, and although lift shafts were also included in the 5-story sections, they were primarily intended for storage use.

Due to the slope from Nezalezhnosti Avenue to Chychybabin and Zoifer streets, the semi-basement level at the building's corners becomes a full ground floor, giving the structure the appearance of an 8-story building. The first building, facing Nezalezhnosti Avenue, has a symmetrical "U" shape. The façade features a dynamic rhythm of recessed and extended sections, culminating in 7-story towers at the corners and continuing with 6– and 7-story sections along L. Kurbas and Yu. Chychybabin streets. This rhythmic alternation creates a plastic and expressive silhouette, echoing the compositional language of the State Industry Building, particularly in its recessed central section. The ground and semi-basement floors along Nezalezhnosti Avenue are slightly recessed, with risalits imitating columns, evoking the State Industry Building and one of Le Corbusier's five principles: a building on columns. This effect is enhanced by larger ground-floor windows compared to those on the upper floors, although other modernist principles such as linear glazing, a universal plan, and a rooftop garden were not implemented. Originally, however, a horizontal roof was intended for this complex [1]. The second building in the complex features a long, five-story façade facing B. Chychybabin Street and a short, seven-story façade facing L. Kurbas Street. Unlike the first building, where rhythmic plasticity is present on both outer and courtyard facades,

this building's rhythmic design is primarily on the courtyard-facing façade. The B. Chychybabin Street façade is smooth, with vertical glazed openings only in the stairwells, which were designed as through-passages, creating a rhythmic effect similar to the State Industry Building.

The ground floors along Nezalezhnosti Avenue and L. Kurbas Street housed various public amenities, including a kindergarten, shops, and other services. After the war, the ground floor even hosted a school temporarily. The semi-basement of the first building, fully above ground, was initially used as a temporary kindergarten until the second building was completed. Additional facilities included a housing office, a temporary dining room, and a dormitory. The basement housed a central boiler room and storage spaces [1]. The residential component of Chervonyi Promyslovets consisted of 292 apartments, ranging from three to five rooms each, with kitchens and one bathroom. Room sizes varied from 15 to 20 square meters. During construction in 1930, some of the originally public spaces in the second building were converted into residential areas.

The **Budynok Spetsialistiv** complex was located in the first strip of residential blocks and, according to the 1930 master plan of the entire residential area. It was constructed between 1934 and 1936 and originally intended for the staff of the House of Projects. However, the concept evolved, and the building became home to a professional elite, including scientists, doctors, lawyers, artists, and physicists. The first building was completed in May 1934, with the final three finished by 1936.

Occupying a large block between Nauky Avenue, L. Kurbas Street, Nezalezhnosti Avenue, and B. Chychybabin Street, the complex features two C-shaped buildings that span Nauky Avenue and L. Kurbas Street. Between these are two parallel, seven-story linear buildings, while the C-shaped buildings are five stories high, with rounded corners and only four floors along the avenues, creating a distinct architectural rhythm. These corners housed sculptors' studios, with large windows and high ceilings. The building along L. Kurbas Street has an additional floor due to the sloping terrain. The design promotes natural ventilation and sunlight exposure for all apartments due to the block's 15-20-degree rotation from the north [9]. The residential complex has 26 entrances: three for the plate buildings and ten for each of the "C" buildings. Each entrance was equipped with an elevator, staffed by an operator. Stairwells, naturally lit, typically served two apartments with through ventilation, bathrooms, toilets, and insulation. The complex comprises 291 apartments, each with four to five rooms; the five-room units included a maid's room. The ground floors along Nezalezhnosti Avenue housed shops and services, including a library with a reading room, a music school, a club for events, and various stores and services such as a savings bank, a polyclinic branch, and a kindergarten. The complex also offered amenities like laundry and dry cleaning facilities [20].

Over time, significant changes in spatial planning and functionality were introduced, particularly in the postwar period, shifting from perimeter development to free planning in the 1960s and 1970s. However, these changes affected the architectural integrity of the complex, especially the Novyi Pobut, where modifications in 1939 altered facade elements, and postwar developments further changed the block's layout. A severe fire in 1987 led to the collapse of one building, replaced by the Sloboda Manor complex.

In recent decades, self-initiated modifications, such as glazed balconies and attached storefronts, have further altered the facade aesthetics. Despite these changes, the Chervonyi Promyslovets and Budynok Spetsialistiv complexes have retained their original residential and service functions, although the facades have been significantly altered.

Conclusions. The capital period in Kharkiv's architectural history was among its most fruitful, turning the city into an experimental hub for world-famous early modernist complexes. From the mid-1920s to the 1930s, a new metropolitan center emerged, featuring administrative buildings and a distinctive residential area that embodied cutting-edge concepts such as the "house-commune," "residential combine," and "garden city." The New Governmental Center, anchored by the State Industry Building, was designed to house numerous republican institutions. This concentration of institutions required nearby housing for employees, strategically located within walking distance of both historical and new administrative centers. The residential areas were separated from high-speed roads by green belts, reflecting the garden city ideal. The residential blocks behind the State Industry Building, developed in the late 1920s, included extensive social services, nearly all of which were implemented. The Novyi Pobut, Chervonyi Promyslovets, and Budynok Spetsialistiv complexes became remarkable examples of serviced residential buildings.

The article explores the history and unique features of these three residential blocks,

demonstrating their role in realizing key urban concepts. The Novyi Pobut complex partially embodies the "house-commune" concept, with residential buildings featuring apartments without full kitchens, complemented by a factory kitchen and service sector both within and beyond the block. Chervonyi Promyslovets and Budynok Spetsialistiv represent the broader "residential combine" concept, offering fully-equipped apartments alongside a wide range of social and household services within the complex itself.

The Novyi Pobut complex has experienced the most significant changes over its existence, impacting its spatial and functional structure. In contrast, the other two complexes have not seen substantial alterations in their compositional, spatial, or functional aspects. Over the past three decades, the most noticeable changes have occurred in the plasticity of the facades across all three complexes, as the original appearance of historic buildings is still not widely recognized as a value in Ukrainian society.

The results of the study can be used to develop programmes for the preservation and restoration of residential blocks designed behind the Derzhprom in Kharkiv, which are unique examples of architectural and urban planning concepts of the early twentieth century. In particular, the identification of a progressive idea consisting of a spatial framework within the idea of a ‘garden city’ and its filling with experimental objects from ‘house-communes’ to ‘residential combines’. This will not only enhance the value of these individual buildings as cultural heritage sites but also contribute to a holistic perception of the spatial and temporal context of the entire district behind Derzhprom. It will facilitate their integration into modern heritage conservation strategies.

References

1. Chervonyi promyslovets [Red Industrialist]. (1930). F. 1777 (Op. 2, Spr. 178), Derzhavnyi arkhiv Kharkivskoi oblasti [State Archive of Kharkiv Region], Kharkiv, Ukraina [in Ukrainian].
2. Garanin, O., Gorbatiuk, M. & Shnurovska, L. (2012). *Arkhivy Ukrainy : Putivnyk 2012* [Archives of Ukraine: Guidebook 2012]. Interkontynental-Ukraina [in Ukrainian].
3. Buriak, A. & Rusanowa, M. (2022). Garage of the People’s Commissars’ Council in the “Kommunar” complex in Kharkiv – architectural monument of Ukrainian Constructivism History and present. *Modernism in Europe – modernism in Gdynia, Industrial, port and urban architecture of the 20th century,* 8, 266–273 [in English].
4. Remizova, O. (2020). Ideia ploshchi Svobody v Kharkovi ta yii znyshchennia. Vidnovliuiuchy vtrachene [The idea of the freedom square in Kharkiv and its destruction. Recovering the Lost]. *Doslidzhennia, dokumentatsiia ta vtrachene poshkodzhenykh ta perebudovanykh pamiatok suchasnoi arkhitektury* [Research, Documentation, and Restoration of Damaged and Reconstructed Monuments of Modern Architecture] (s. 43–46) [in Ukrainian].
5. Shvydenko, O. (2018). Budivlia Narodnoho komisariatu pratsi v Kharkovi yak obiekt kulturnoi spadshchyny Ukrainy [The building of people's commissariat of labor in Kharkiv as an object of the cultural heritage of Ukraine]. *Naukovyi visnyk budivnytstva* [Scientific Bulletin of Construction], 93(3), 104–110 [in Ukrainian].
6. Smolenska, S. (2022). Selected issues of preserving the historical environment of residential complexes of the 1920s-1930s in Ukraine. *Fortifications,* 16, 32–39 [in English].
7. Kachemtseva, L., Khoroian, N. & Soloviov, Ye. (2020). Budynok pratsivnykiv osvity v Kharkovi. Istoriia stvorennia ta suchasnyi stan [The House of Education Workers in Kharkiv. History of creation and current state]. *Povertaiuchy Vtrachene: Doslidzhennia, Dokumentuvannia ta Vidnovlennia Poshkodzhenykh i Perebudovanykh Pamiatok Suchasnoi Arkhitektury [Recovering the Lost: Research, Documentation, and Restoration of Damaged and Reconstructed Monuments of Modern Architecture],* (s. 52–53) [in Ukrainian].
8. Prybieha, L. (2022). Istorychne seredovyshche mista: sutnist i zasady okhorony [The Historic environment of the city: the essencw and principles of protection]. *Natsionalna Ukrainska Akademiia Mystetstva. Zbirnyk naukovykh prats «Ukrainska Akademiia Mystetstva»* [Ukrainian Academy of Art: research and scientific and methodological proceedings], 30, 14–20 [in Ukrainian].
9. Didenko, K. (2023). *Sotsialno-zhytlovi prohramy v arkhitekturi stolychnoho Kharkova* [Social and residential programs in the architecture of the capital city of Kharkiv]. UKRLOGOS Group [in Ukrainian].
10. Gella, O. (2023). The ideas of "social condensers" and their realization in the architectural and urban planning practice of Kharkiv in the 1920s and 30s. *The 23rd Int. Scientific and Practical Conf. The Influence of Society on the Development of Science and the Invention of new methods*, 13–16 June 2023e (s. 28–30) [in English].
11. Gella, O., & Kachemtseva, L. (2016). Vplyv utopichnykh idei na mistobudivnu praktyku Kharkova 1920–1930-kh rokiv [The influence of utopian ideas on urban planning practice in Kharkiv in the 1920s and 1930s]. *Naukovyi visnyk budivnytstva [Scientific Bulletin of Construction],* 93(3), 41–49 [in Ukrainian].

12. *Kodeks pravyl planuvannia naselenykh punktiv: proekt instruktsii, shcho maie buty vydanyi na rozvytok Statutu tsyvilnoho budivnytstva 1930 roku* [Code of rules for planning settlements: draft instructions to be issued to develop the 1930 Statute of Civil Engineering] (1930). Derzhavne Vydavnytstvo Ukrainy [in Ukrainian].
13. Heorhiievskyi, H. (1930). Zhytlove budivnytstvo v Ukraini u 1920-1930 [Housing construction in Ukraine in 1929–30]. *Hospodarstvo Ukrainy [Economy of Ukraine]*, 2, 80–90 [in Ukrainian].
14. Polotskyi, O. (1930). Nove zhyttia – nova liudyna. Vystup na dyskusii v depo «Zhovten» u Kharkovi [New life – new man. Speech at the discussion at Depot Zhovten in Kharkiv]. *Chervonyi shliakh* [Kharkiv the Red Way], 5/6, 186–195 [in Ukrainian].
15. Polotskyi, O. (1930). Nove zhyttia – nova liudyna [New life – new man] [Zaklichennia]. *Chervonyi shliakh* [The Red Way], 7/8, 177–184 [in Ukrainian].
16. Hinzburh, A. (1930). Pro zasnuvannia u m. Kharkovi Naukovo-doslidnoho instytutu rozvytku mist [On the establishment in Kharkiv of the Scientific and Research Institute of Urban Development]. *Hospodarstvo Ukrainy* [Economy of Ukraine], 4, 178–187 [in Ukrainian].
17. Kondrashenko, F. (1930). Proektuvannia administratyvnoho tsentru ta skhemy zhytlovoi zabudovy v raioni ploshchi Dzerzhynskoho v Kharkovi [Design of the administrative center and residential development scheme near Dzerzhynsky Square in Kharkiv]. *Nova generatsiia* [New Generation], 1, 28–32 [in Ukrainian].
18. Retro View of Mankind`s Habitat (2009). *Retro photos of Kharkiv*. https://pastvu.com/ps?f=r!2282_s!5 (Accessed: 31 July 2024)
19. Photo Buildings. Architectural Photobase. *Kharkiv*. (2015). https://photobuildings.com/list.php?cid=70 (Accessed: 31 July 2024)
20. Didenko, K. & Gella, O. (2023). Zhitlovi Kompleksy Za Derzhpromom u Strukturi Stolychnoho Administratyvnoho Tsentru Kharkova 1920–1930 rr. [Residential Complexes built behind the State Industry Building in the structure of the capital's administrative centre of Kharkiv in the 1920s and 1930s]. *Komunalne Hospodarstvo Mist [Scientific Bulletin of Construction],* 6 (180), 51–60 [in Ukrainian].

Список використаних джерел

1. Червоний промисловець. Документ. 1930 // ДАХО (Державний архів Харківської області). Ф. 1777. Оп. 2. Спр. 178.
2. Гаранін О., Горбатюк М., Шнуровська Л. Архіви України : путівник 2012. Київ : Інтерконтиненталь-Україна, 2012.
3. Buriak A., Rusanowa M. Garage of the People's Commissars' Council in the "Kommunar" complex in Kharkiv – architectural monument of Ukrainian Constructivism History and present. *Modernism in Europe – modernism in Gdynia, Industrial, port and urban architecture of the 20th century*. 2022. Vol. 8. P. 266–273.
4. Ремізова О. Ідея площі Свободи в Харкові та її знищення. Відновлюючи втрачене. *Дослідження, документація та втрачене пошкоджених та перебудованих пам'яток сучасної архітектури*. 2020. С. 43–46.
5. Швиденко О. Будівля нового Комісаріату Праці в Харкові як об'єкт культурної спадщини України. *Науковий вісник будівництва*. 2018. № 93(3). С. 104–110.
6. Smolenska S. Selected issues of preserving the historical environment of residential complexes of the 1920s–1930s in Ukraine. *Fortifications*. 2022. Vol. 16. P. 32–39.
7. Качемцева Л., Хороян Н., Соловйов Є. Будинок працівників освіти в Харкові. *Історія створення та сучасний стан. Відновлення втраченого: Дослідження, документування та відновлення пошкоджених та реконструйованих пам'яток сучасної архітектури*. 2020. С. 52–53.
8. Прибєга Л. Історичне середовище міста: сутність і засади охорони. *Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр.* 2022. Вип. 30. С. 14–20.
9. Діденко К. Соціально-житлові програми в архітектурі столичного Харкова. Вінниця : UKRLOGOS Group, 2023. 180 с.
10. Gella O. The ideas of «social condensers» and their realization in the architectural and urban planning practice of Kharkiv in the 1920s and 30s. *The 23rd Int. Scientific and Practical Conf. The Influence of Society on the Development of Science and the Invention of new methods*, 13–16 June 2023e. Prague, 2023. P. 28–30.
11. Гелла О. Ї., Качемцева Л. В. Вплив утопічних ідей на містобудівну практику в Харкові у 1920–30-х рр. *Науковий вісник будівництва*. 2018. С. 41–49.
12. Вищий технічно-будівельний комітет при НКВС УСРР. Звід правил планування населених пунктів: проект інструкції, що має бути виданий на розвиток Статуту цивільного будівництва 1930 року. Харків : Одеса : Державне видавництво України, 1930.
13. Георгієвський Г. Житлове будівництво в Україні 1929-30. *Господарство України*. 1930. № 2. С. 80–90.
14. Полоцкій О. Новий побут – нова людина. Промова на дискуссії депо «Жовтень» в Харкові. *Червоний шлях*. 1930. № 5–6. С. 177–184.

15. Полоцькій О. Новий побут – нова людина : заключення. *Червоний шлях*. 1930. №. 7–8. С. 186–195.
16. Гінзбург О. Про заснування у м. Харкові Науково-дослідного інституту розвитку міст. *Господарство України*. 1930. № 4. С. 178–186.
17. Кондрашенко Ф. Проєкт адміністративного центру і схема забудови житлового сектору навколо площі Дзержинського в Харкові. *Нова генерація*. 1929. № 1. С. 68–74.
18. *Ретро фото Харкова*. Retro View of Mankind`s Habitat – Gallery (2009). https://pastvu.com/ps?f=r!2282_s!5 (Отримано: 31 липня 2024)
19. Photo Buildings. Architectural Photobase. *Харків*. (2015). https://photobuildings.com/list.php?cid=70 (Отримано: 31 липня 2024)
20. Діденко К., Гелла О. Житлові комплекси за Держпромом у структурі столичного адміністративного центру Харкова 1920–1930-х рр. *Комунальне господарство міст*. 2023. Вип. 180. С. 51–60.

Подано до редакції 13.08.2024

№ 36 (2024) С. 35–44
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: http://naoma-science.kiev.ua

UDC 725
ORCID ID: 0000-0002-6099-2545
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-4

Bogdan Kutsevych
PhD Student at the Department of Theory, History of Architecture and Synthesis of Arts
National Academy of Fine arts and Architecture;
Research Student at the Department of Architecture, Graduate School of Engineering,
The University of Tokyo
bkutsevych@yahoo.com
***Tutor – O. Troshkina**, Candidate of Architecture, Assistant Professor;*
National Academy of Fine arts and Architecture
***Tutor – K. Taniguchi**, PhD, Project Associate Professor*
The University of Tokyo

MULTI-OBJECTIVE DAYLIGHT OPTIMISATION OF THE OFFICE BUILDING IN CLIMATIC CONDITIONS OF UKRAINE

***Abstract. The purpose of this paper** is: to analyze the possibilities of multi-objective daylight optimization of an office premise in climatic conditions of Ukraine; to propose academically proven method for daylight optimization in order to achieve optimal values of Daylight factor (DF) and Daylight glare probability (DGP); to reveal optimal values of window-to-wall ratio (WWR), window length-to-width ratio and shading device depth of south façade for two locations – Kyiv & Odesa. **Methods.** Literature review of scientific papers and regulations, as well as computer simulations using computer-aided design software – Rhinoceros, visual programming language – Grasshopper, plugins – Ladybug Tools & Honeybee, and Octopus. **Results.** The multi-objective daylight optimization method of the office space in the climatic conditions of Ukraine was tested; optimal façade design options of office buildings from the point of view of DF and DGP were identified; optimal values of WWR, windows proportions and shading devices depth were discovered; office buildings façade design comparison for two climatic zones of Ukraine was conducted (for Kyiv and Odesa). **Conclusions.** Architects are suggested to use multi-objective daylight optimization at early design stage for façade design. Architectural design on the basis of environmental computer simulations provides rather accurate results for design solutions including: values of WWR, window proportions, shading devices depth, etc. The compromise between environmental design and aesthetical approach can lead to sustainable, environmentally conscious architectural solutions.*
***Key words:** sustainable architecture, public buildings, office buildings, energy-efficiency, passive design strategies, daylighting, daylight factor, daylight glare probability, window-to-wall ratio, solar shading devices, light shelves.*

БАГАТОЦІЛЬОВА ОПТИМІЗАЦІЯ ПРИРОДНОГО ОСВІТЛЕННЯ ОФІСНОЇ БУДІВЛІ В КЛІМАТИЧНИХ УМОВАХ УКРАЇНИ

Богдан Куцевич
аспірант кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури;
студент-дослідник, архітектурний факультет, вища школа інженерії
Токійський Університет
bkutsevych@yahoo.com
***Науковий керівник – О. Трошкіна,** кандидатка архітектури, доцентка;*
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
***Науковий керівник – К. Танігучі,** доктор філософії, доцент*
Токійський Університет

***Анотація. Мета статті.** Проаналізувати можливості багатоцільової оптимізації денного освітлення офісного приміщення в кліматичних умовах України; запропонувати академічно перевірений метод оптимізації*

денного освітлення приміщення для досягнення оптимальних значень коефіцієнта природного освітлення (КПО) та коефіцієнта відблисків (КВ); виявити оптимальні значення коефіцієнта скління (КС) фасадів офісних будівель, співвідношень довжини до ширини вікон та ширини сонцезахисних пристроїв південного фасаду для двох міст України, що репрезентують різні кліматичні зони – Києва та Одеси. ***Методи дослідження****. Огляд наукових публікацій, нормативних документів за темою дослідження, а також комп'ютерне моделювання з використанням: програм автоматизованого проєктування – Rhinoceros, мови візуального програмування – Grasshopper, плагінів – Ladybug Tools & Honeybee та Octopus.* ***Результати.*** *Апробовано метод багатоцільової оптимізації денного освітлення офісного приміщення у кліматичних умовах України; виявлені оптимальні варіанти проєктування фасадів офісних будівель з точки зору КПО та КВ; запропоновано оптимальні показники КС фасадів та пропорцій вікон і ширини сонцезахисних пристроїв. На прикладах Києва та Одеси проаналізовані відмінності проєктування фасадів офісних будівель для двох кліматичних зон України.* ***Висновки.*** *Архітекторам рекомендовано використовувати багатоцільову оптимізацію денного освітлення на ранній стадії проєктування для розробки фасадів офісних будівель. Архітектурне проєктування на основі комп'ютерного моделювання навколишнього середовища забезпечує досить точні результати проєктних рішень, включаючи: значення КС, пропорції вікон, ширину сонцезахисних пристроїв тощо. Компроміс між екологічним дизайном та естетичним підходом може привести до сталих, екологічно свідомих архітектурних рішень.* ***Методи дослідження****. Огляд наукових публікацій, нормативних документів за темою дослідження, а також комп'ютерне моделювання з використанням: програм автоматизованого проєктування – Rhinoceros, мови візуального програмування – Grasshopper, плагінів – Ladybug Tools & Honeybee та Octopus.* ***Результати.*** *Апробовано метод багатоцільової оптимізації денного освітлення офісного приміщення в кліматичних умовах України; виявлені оптимальні варіанти проєктування фасадів офісних будівель з точки зору КПО та КВ; запропоновано оптимальні показники КС фасадів та пропорцій вікон та глибин сонцезахисних пристроїв. Проаналізовані відмінності проєктування фасадів офісних будівель для двох кліматичних зон України на прикладах Києва та Одеси.* ***Висновки.*** *Архітекторам рекомендовано використовувати багатоцільову оптимізацію денного освітлення на ранній стадії проєктування для розробки фасадів офісних будівель. Архітектурне проєктування на основі комп'ютерного моделювання навколишнього середовища забезпечує достатньо точні результати проєктних вирішень, включаючи: значення КС, пропорції вікон, глибин сонцезахисних пристроїв тощо. Компроміс між екологічним дизайном та естетичним підходом може призвести до сталих, екологічно свідомих архітектурних вирішень.*

Ключові слова: *архітектура сталого розвитку, громадські будівлі, офісні будівлі, енергоефективність, пасивні архітектурні стратегії проєктування, природне освітлення, коефіцієнт природнього освітлення, коефіцієнт відблисків, коефіцієнт скління, сонцезахистні пристрої, світлові полиці.*

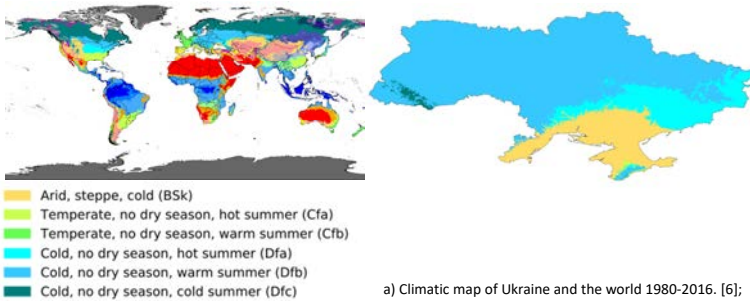
Problem setting. Energy-efficiency of office buildings strongly depends on daylighting of office premises. Furthermore, daylight improves wellbeing, reinforces circadian rhythms, improves visual comfort, connects building occupants with the outdoors and improves productivity of office employees. That's why it is important to design building's façades in a way that ensures optimal daylight conditions. In that regard, architects are encouraged to optimise at early design stage following parameters: window orientation, window-to-wall ratios, window shapes and sizes, shading device shapes and sizes, etc. However, efficient, accurate and academically proven methods are required for this purpose. During façade design, while different objectives are being searched for – best case for each objective can be found separately**,** however, if the objectives can't be determined separately than trade-offs between two or more conflicting objectives should be found by multi-objective optimisation. These trade-offs solutions are referred as – nondominated solutions. In this case nondominated solutions are those in which no one objective function can be improved without a simultaneous detriment to at least one of the other objectives. The author finds out that these kind of studies (multi-objective daylight optimization based on Pareto-Principle) for climatic conditions of Ukraine have not been conducted yet, therefore the knowledge gap exists in this area.

Analysis of the latest studies and publications. Latest studies show interest in the field of energy-efficiency of office buildings and daylight strategies. Journal paper [1] provides an overview on of simulation-based optimization methods in the building sector, aiming at clarifying recent advances and outlining potential challenges and obstacles in building design optimization. Key discussions are focused on handling building optimization issues, the performance and selection of optimization algorithms, multi-objective optimization and the implementation of optimization techniques into architectural practice. Another paper [2] presents a literature review of parametric design in architecture and focuses on its applications in daylighting and solar radiation, which can have an essential impact on improving daylight availability and energy saving. The study [3] investigates the significance of such parameters as: depth of shading, facade offset, location of shading, window-to-wall ratio, count of shading, angle of shading, and height of window in the optimal design of shading for an office space. Variables were designed aiming to improve the values of energy usage intensity,

spatial daylight autonomy, daylight glare probability, and thermal comfort in the office space. Parametric design and Wallacei's algorithm were used for the optimisation. The paper [4] explores daylight optimization of light shelf parameters and thermal comfort analysis. Rhinoceros modelling tool, Grasshopper simulation tool and Octopus optimization multi-objective algorithm were applied to find the optimum combination of the parameters based on daylight performance indicators. Thermal comfort analysis was conducted for selected solutions with optimized light shelves using Openstudio. The study provided information for choosing the optimal properties of light shelves and the best design options in analysed locations. Journal paper [5] investigated environmental design of residential buildings is a process involving a large number of parameters and objectives. The study presented a targeted optimization framework for residential buildings based on the adjustment of window-related parameters coupled with various natural ventilation patterns. Multiple phases were carried out in this optimization framework to optimize the objectives (energy consumption, thermal comfort, daylight environment) simultaneously, including the usage of a genetic algorithm to achieve the Pareto optimization of window-related parameters and Multi-Criteria Decision-Making logic.

The purpose of the publication is – to explore the daylighting strategies for office buildings in two climatic zones of Ukraine (Kyiv and Odesa); to propose the method for daylight analysis (Daylight factor and Daylight glare probability) by using parametric modelling; to investigate the results of computer simulations and multi-purpose optimization of window-to-wall ratio (WWR), window proportions and shading device sizes; to define façade design options based on optimal design variables (south window width & height, shading device depth); to compare the façade design options for Kyiv and Odesa.

Main part. According to Coppen-Geiger climatic maps [6], Ukraine, comprises six climate



a) Climatic map of Ukraine and the world 1980-2016. [6];

b) Climatic zones of Ukraine. [7];

	Type of building envelope	Value R q min/m² · K/W For climatic zones:	
		I	II
1	External walls	4,00	3,50
2	External roofs, contacting with external air	7,00	6,00
3	External roofs, of heated technical floors, attics, unheated attics slabs	6,00	5,50
4	Slabs contacting with external air and above unheated basements	5,00	4,00
5	Glazing	0,90	0,70
6	Roof windows	0,80	0,70
7	External doors	0,70	0,60

c) The required minimum value of the of the heat transfer resistance for building envelope (residential and public buildings) ***R q min***. [7];

Premises	Plane (H-horizontal, V-vertical) regulation of lighting and DF, height of the plane above the floor	Category and subcategory of visual work	Artificial lighting					Daylighting		Combined lighting	
			Illuminance of work surface, lux					DF, %		DF, %	
			combined illuminance	general illuminance	cylindrical illuminance, lux	discomfort value, M not more than	pulsation value, K_p % not more than	average DF d average	min DF d min	average DF c average	min DF c min
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Office buildings											
1. Offices, premises for visitors	H-0.8	B-1	400/500	300	–	40	10	3,0	1,0	1,8	0,6
2. Design rooms, drafting bureau	H-0.8	A-1	600/400	600	–	40	10	4,0	1,5	2,4	0,9

d) Required values of lighting for civil buildings. Table D.1. [8]

Fig. 1. Climate of Ukraine and requirements for energy efficiency of building envelope and daylighting: *a* – climatic map of Ukraine and the world 1980–2016. [6]; *b* – climatic zones of Ukraine. [7]; *c* – required minimum value of the heat transfer resistance for building envelope (residential and public buildings) R q min. [7]; *d* – required values of lighting for civil buildings. Table D. 1. [8]

types, in addition to it, it consists of two climatic zones, hence the requirements regarding the minimum value of the heat transfer resistance for building envelope (R q min) are different for each zone [7]. Therefore, author analyses two different climatic zones of Ukraine with two cities respectively – Kyiv (zone I) and Odesa (zone II). Furthermore, according to table D.1. Normative values of lighting for civil buildings (DBN V.2.5-28:2018 "Natural and artificial lighting". Appendix D) [8], the average Daylight Factor (DF) for office premises is – 3.0%, and the minimum DF is – 1.0% (Fig. 1). State building codes of Ukraine do not regulate the value of glare for daylight, that is why Daylight Glare Probability (DGP) was taken as a benchmark. As per the study [9], DGP is an indication of the percentage of people who would be disturbed by glare. It will be generated as a hemispherical fisheye image, using the eye and focus positions. The value will be classified as one of the following four categories: imperceptible – less than 35%; perceptible – 35%–40%; disturbing – 40%–45%; intolerable – greater than 45%.

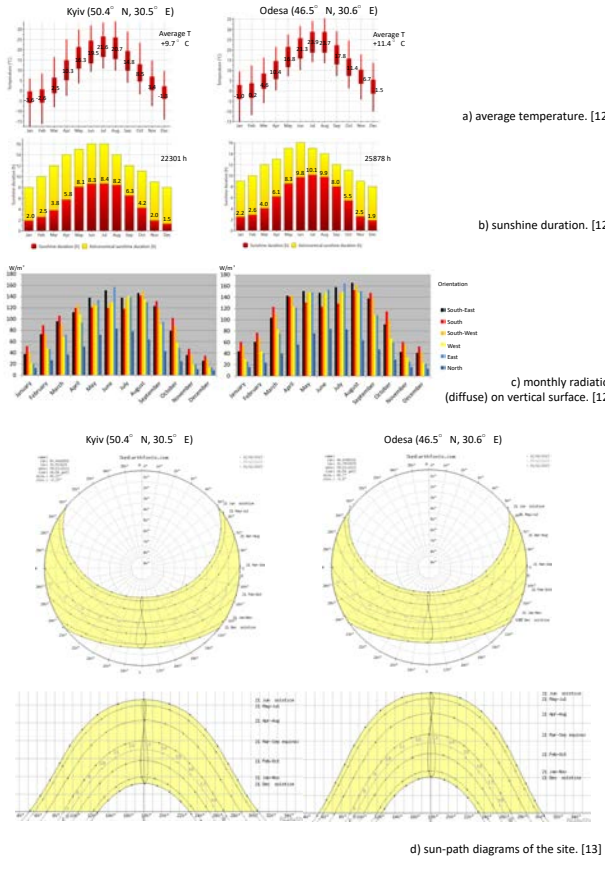


Fig. 2. Weather data for Kyiv and Odesa, Ukraine: *a* – average temperature. *2024.* [12]; *b* – sunshine duration. *2024.* [12]; *c* – monthly radiation (diffuse) on vertical surface. *2024.* [12]; *d* – sun-path diagrams of the site. *2024.* [13]

The author takes into account the following weather data: average monthly temperature, sunshine duration, monthly solar radiation on vertical surface, sun-path diagrams of the site, etc. The main weather data was extracted from Meteonorm 8, Ladybug Tools software and online resource SunEarthTools (Fig. 2).

As specified by the air temperature chart, the average annual temperature in Kyiv is +9.7 C°, which indicates the dominance of indoor heating. As per the graph of solar irradiation on the vertical plane, the highest indicators are on southern orientation (1184 W/m^2), southeast (1153 W/m^2) and southwest (1143 W/m^2), while eastern (972 W/m^2) and western (962 W/m^2) orientations show lower values; and the northern orientation has the lowest figure (513 W/m^2). West, southwest, east and south-east orientations mainly show the highest indicators in the warm period (May–August), it can cause overheating of the interior spaces due to solar heat gains. However, the southern orientation shows the highest values in the cold period (September-April), which can be useful for passive heating. According to the sun path diagrams, in Kyiv in winter (January 21, noon), the angle of the sun above the horizon is quite small – 19°, but in the summer (June 21,

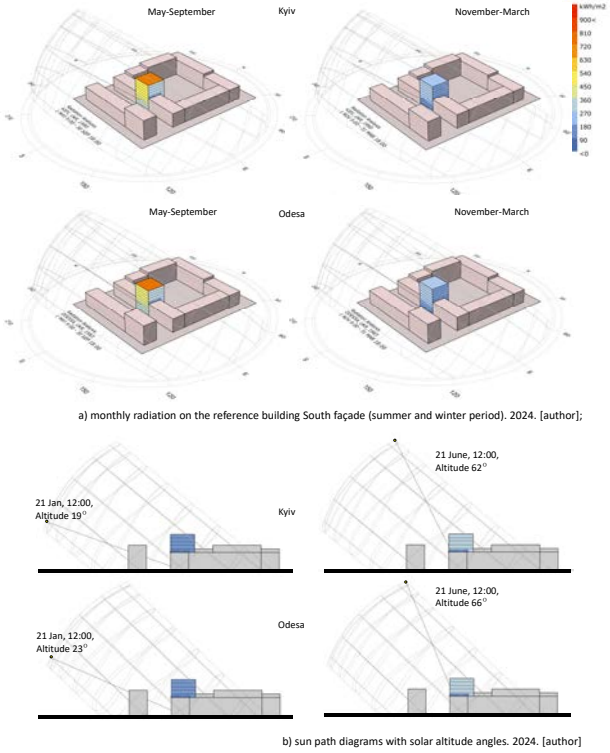


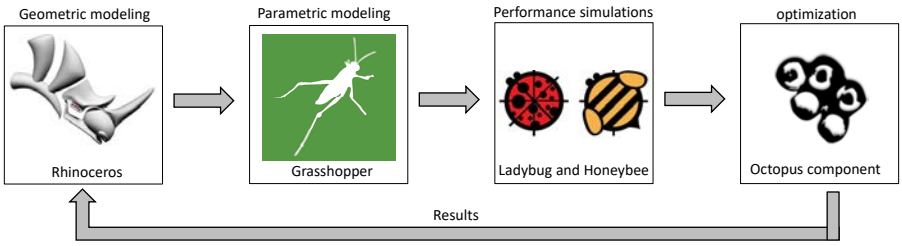
Fig. 3. Environmental characteristics of the site: *a* – monthly radiation on the reference building South façade (summer and winter period). *2024.* [Source: Author]; *b* – sun path diagrams with solar altitude angles. *2024.* [Source: Author]

noon) it is much higher – 62°, and the off-season period (March 22 and September 22, noon) it is – 40° and 39°, respectively.

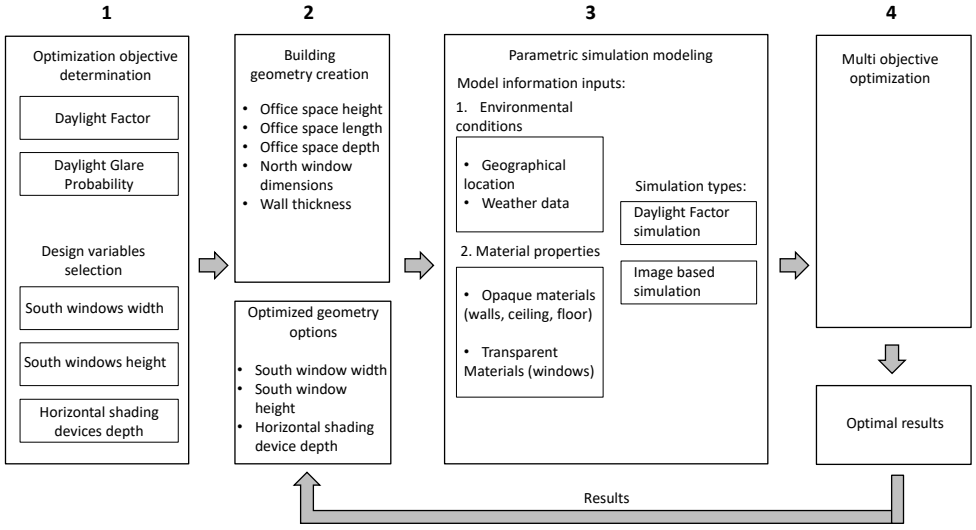
As for the air temperature of Odesa, the average annual temperature is +11.4 C°, which also suggests the dominance of indoor heating. As for the solar irradiation on the vertical plane, the highest values are on southern orientation (1315 W/m^2), south-east (1289 W/m^2) and southwest (1312 W/m^2), while eastern (1097 W/m^2) and western (1111 W/m^2) orientations have lower values; and the northern orientation has the lowest value (548 W/m^2). West, south-west, east and south-east orientations mainly show the highest indicators in the warm period (May-August), it can cause overheating of the interior spaces due to solar heat gains. However, the southern orientation shows the highest values in the cold period (September-April), which can be useful for passive heating. For Odesa, in winter (January 21, noon) the angle of the sun above the horizon is 23°, but in summer (June 21, noon) – 66°, and in the off-season (March 22 and September 22, noon) – 44° and 43°, respectively (Fig. 3).

The methodology of quantitative research is used for the study. Computer simulations using computer-aided design software (CAD) – Rhinoceros, visual programming language – Grasshopper, plugins – Ladybug Tools & Honeybee, and Octopus are applied (Fig. 4, *a*).

The simulation-based multi-objective optimization method consists of 4 steps: optimization objective determination & decision variable selection; building geometry creation; parametric simulation modelling; and multi objective optimization method (Fig. 4, *b*). At the first, the optimization objectives are determined (DF and DGP values) according to climate conditions and functional requirements. Then, the design variables are selected (south window width, south window height, horizontal shading device depth). Secondly, geometric model is created with fixed



a) Software tools used in the parametric simulation modelling and multi objective optimization. 2024. [author];



b) Simulation-based multi objective optimization process. 2024. [author]

Fig. 4. Simulation-based multi objective optimization process: *a* – software tools used in the parametric simulation modelling and multi objective optimization. *2024.* [Source: Author]; *b* – simulation-based multi objective optimization process. *2024.* [Source: Author]

parameters of building length, width and height, as well as north windows sizes. Thirdly, parametric simulation model is used, which connects geometry with: environmental conditions (geographical location & weather data); material information (opaque & transparent materials), and perform two types of simulations (DF & DGP). Lastly, the multi-objective evolutionary algorithm is used to explore optimal results coupled with the parametric simulation model.

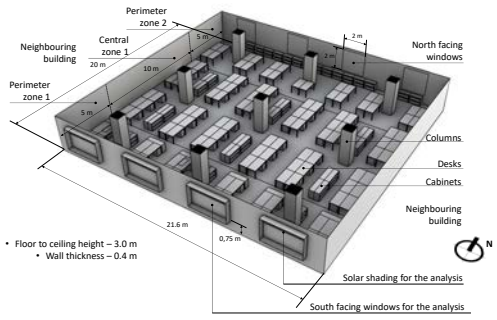
As for the building environmental conditions, two locations in Ukraine (Kyiv and Odesa) with whether data from EnergyPlus database are analysed. Two dates of the analysis are checked (equinoxes): March 22, 12:00 and September 22, 12:00.

Respecting the material properties, reflectance value of the floor is 0.2, ceiling – 0.7, walls – 0.5, columns & furniture – 0.5, surroundings – 0.2, shading – 0.8. Window transmittance is set to 0.7.

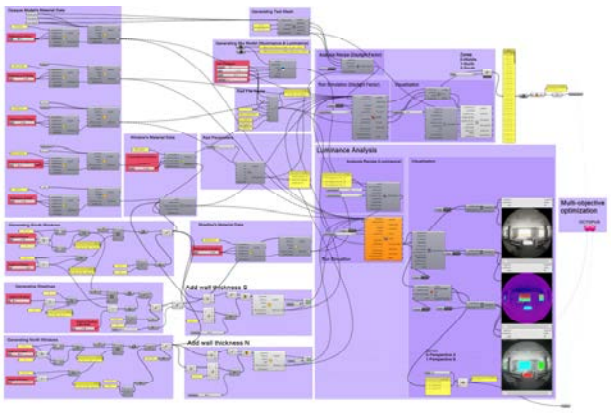
Regarding building geometry, the length of the office space is 21.6 m, the width – 20.0 m and the height – 3.0 m. Windows are set in the south and north facades of the building only, there are 4 windows on the south side and 4 on the north. North windows have fixed dimensions 2.0 m × 2.0 m. Width of the external walls is 0.4 m. The window-sill height is fixed to 0.8 m. Horizontal shading devices are set for south windows, shading device type – single horizontal canopy (Fig. 5, *a*).

Concerning the design variables, the south window width & height and shading device depth are selected. In the optimization process, the window dimensions and shading device depth were generated automatically on the basis of the decision variables. The values of south window width ranges from 0.5 to 5.4 m and south window height – from 0.5 to 2.1 m. As for the shading device depth, it ranges from 0.0 to 1.5 m and set on the height of 2.1 m.

The parametric simulation is developed to combine the design information and environmental conditions together, and generate the simulation model automatically. Rhinoceros and Grasshopper were used to develop the parametric



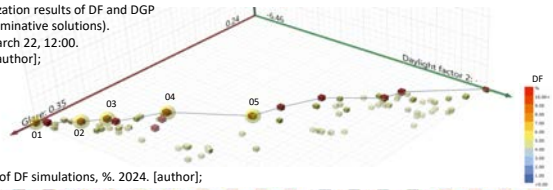
a) 3D view of the reference building floorplan. 2024. [author];



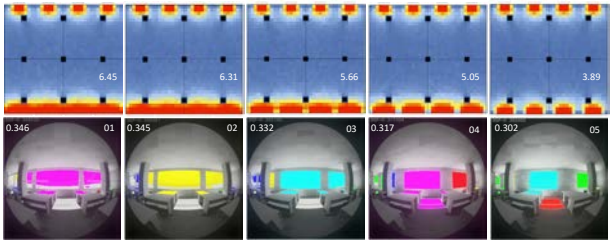
b) Simulation-based optimisation model. 2024. [author]

Fig. 5. Geometry of the reference building and parametric model: *a* – 3D view of the reference building floorplan. *2024.* [Source: Author]; *b* – simulation-based optimisation model. *2024.* [Source: Author]

a) Optimization results of DF and DGP (non dominative solutions). Kyiv, March 22, 12:00. 2024. [author];

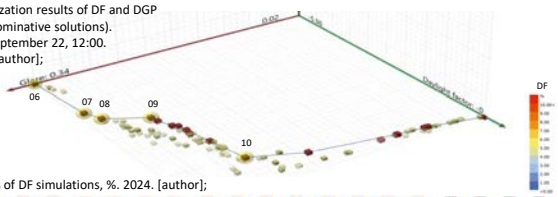


b) Results of DF simulations, %. 2024. [author];

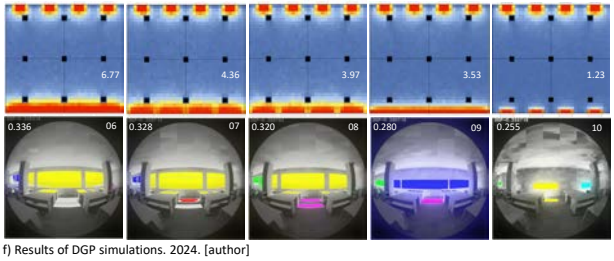


c) Results of DGP simulations. 2024. [author];

d) Optimization results of DF and DGP (non dominative solutions). Kyiv, September 22, 12:00. 2024. [author];



e) Results of DF simulations, %. 2024. [author];



f) Results of DGP simulations. 2024. [author]

Fig. 6. Daylight Factor (DF) and value of glare (DGP) simulation results for Kyiv: *a* – optimization results of DF and DGP (non dominative solutions). Kyiv, March 22, 12:00; *b* – results of DF simulations, %; *c* – results of DGP simulations; *d* – optimization results of DF and DGP (non dominative solutions). Kyiv, September 22, 12:00; *e* – results of DF simulations, %; *f* – results of DGP simulations. *2024.* [Source: Author]

simulation model. After that, Ladybug Tools & Honeybee plug-ins were used to couple with Grasshopper. Octopus, an evolutionary optimization tool, was used to perform the multi-objective optimization (Fig. 5, *b*), it introduces the Pareto-Principle for Multiple Goals.

Overall, the concept of using evolutionary algorithms for multi-objective optimizations emerged gradually over time, with contributions from various researchers. Early works in the 1990s laid the foundation, and since then, the field developed. The book "Multi-Objective Optimization Using Evolutionary Algorithms", by Kalyanmoy Deb, describes the method in detail [10], this author himself has made a significant contribution to the development of the method.

According to the study [11], during the optimization process, the initial design solutions are generated by evolutionary algorithms and the performances of design solutions are evaluated in the parametric simulation model; the evaluation results are the feedback to the evolutionary algorithm, which supports the generation of design solutions in decision making, and the evolutionary algorithm determines whether the performance of the solutions fits the objectives. If so, the design solutions are the output, and if not, the evolutionary algorithm drives the parametric simulation model to generate new design solutions. After going through a series of iteration optimizations, a Pareto optimal solution set is finally generated. Eventually, the optimal design scheme can be selected from the Pareto solutions according to the preferences of the designers.

Two objectives for optimisation by Octopus were set: to achieve DF for office premises – 3.0% or higher and to achieve the value of DGP – not higher than 0.35. Following parameters were set for the optimization algorithm: Elitism – 0.5; Mutation probability – 0.2; Mutation rate – 0.9; Crossover rate – 0.8; Population size – 10.

The multi-objective optimization consisted of the calculation of 14 generations, approximately 720 solutions were evaluated, including

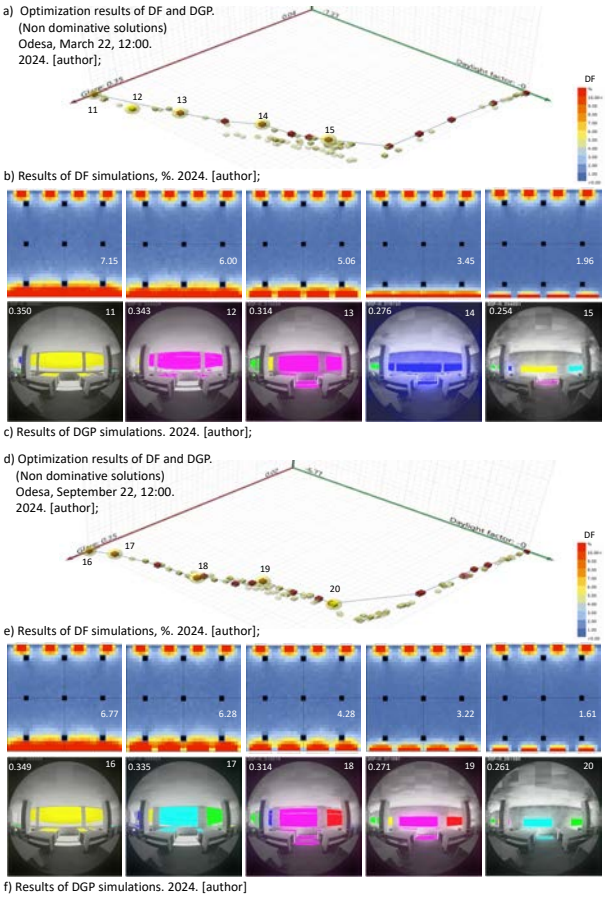


Fig. 7. Daylight Factor (DF) and value of glare (DGP) simulation results for Odesa: *a* – optimization results of DF and DGP (non dominative solutions). Odesa, March 22, 12:00; *b* – results of DF simulations, %; *c* – results of DGP simulations; *d* – optimization results of DF and DGP (non dominative solutions). Odesa, September 22, 12:00; *e* – results of DF simulations, %; *f* – results of DGP simulations. *2024.* [Source: Author]

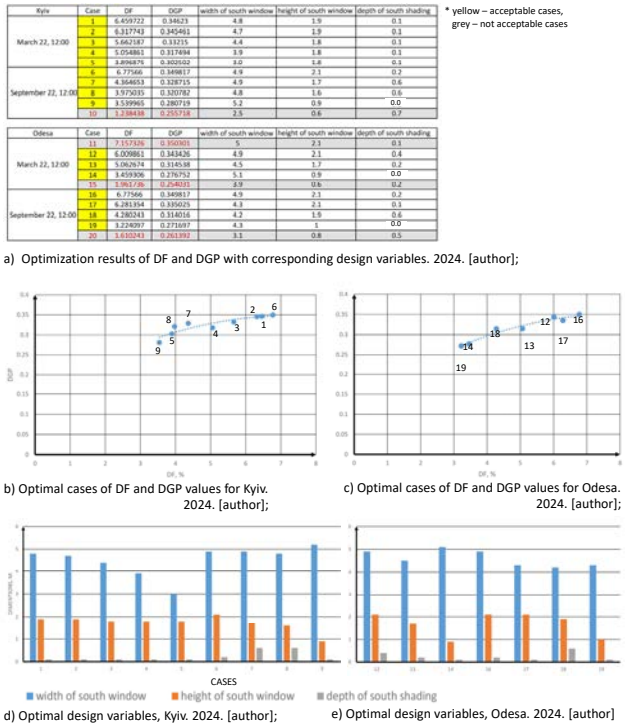
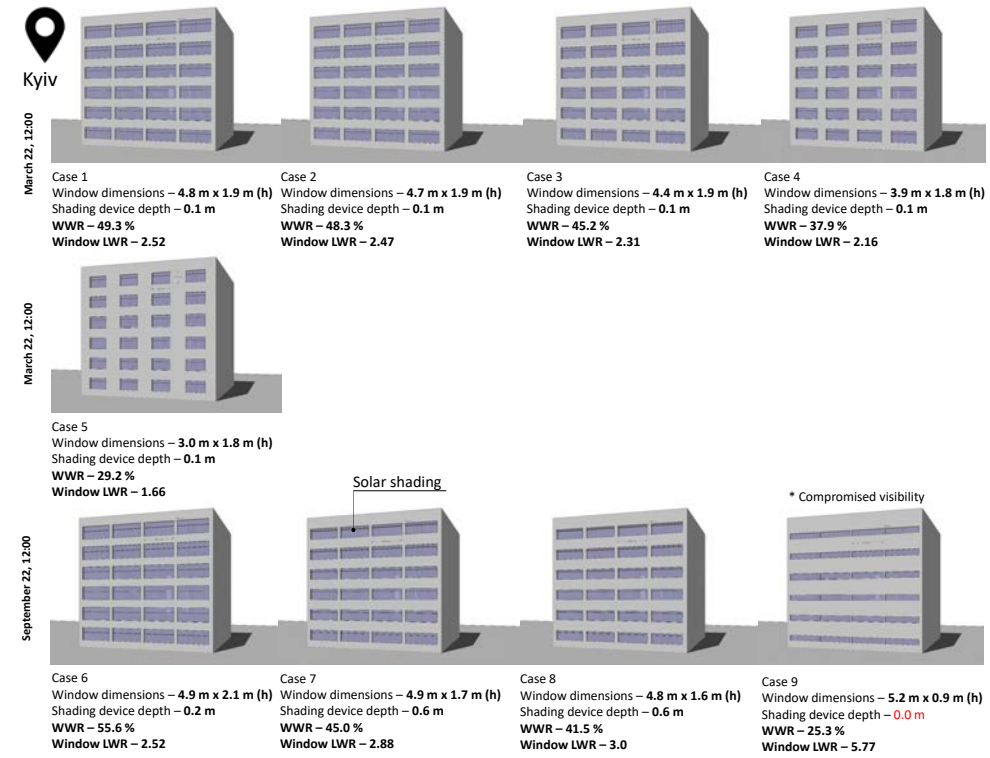
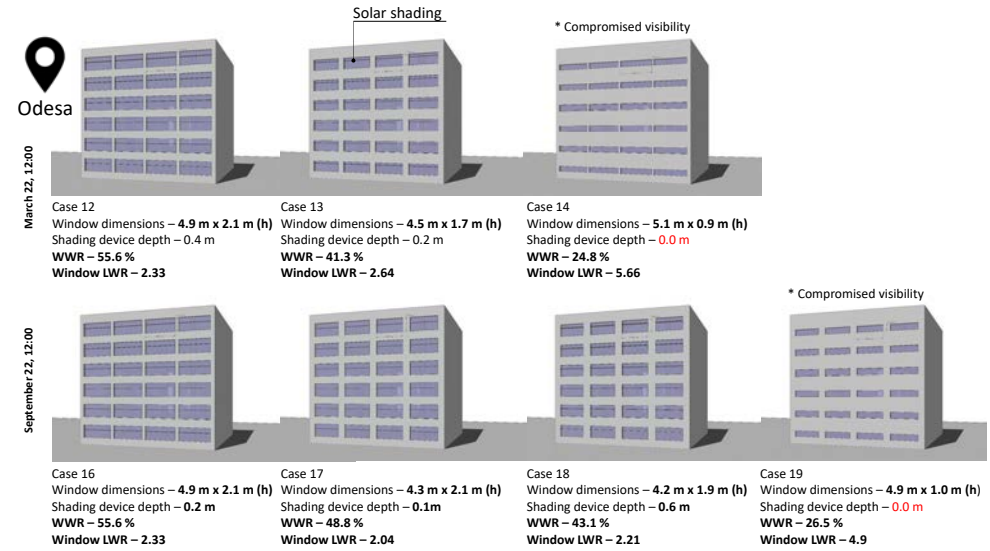


Fig. 8. Optimal values of DF and DGP and optimal design variables: *a* – optimization results of DF and DGP with corresponding design variables; *b* – optimal cases of DF and DGP values for Kyiv; *c* – optimal cases of DF and DGP values for Odesa; *d* – Optimal design variables, Kyiv; *e* – Optimal design variables, Odesa. *2024.* [Source: Author]



a) façade design options (south window width & height, shading device depth), Kyiv. 2024. [author];



b) façade design options (south window width & height, shading device depth), Odesa. 2024. [author]

Fig. 9. Façade design options based on optimal design variables: *a* – façade design options (south window width & height, shading device depth), Kyiv; *b* – façade design options (south window width & height, shading device depth), Odesa. *2024.* [Source: Author]

60 non-dominated solutions, which formed a Pareto-optimal solution set expressed by 2D trend-line. In the two-dimension coordinate system, the two axes represent values of DA and DGP. The red-coloured boxes represent 20 solutions with optimal values of DA and DGP (Fig. 6, 7). After verification, 4 solutions were excluded due to the failure to achieve the objectives, so the rest 16 solutions were taken for further analysis and comparison. Solutions (cases 1–9, 12–14, 16–19) demonstrate the results of DF values ranging from 3.22 to 6.77 % and GDP values ranging from 0.27 to 0.34%.

Regarding the results of the design variables, window width ranges from 3.0 to 5.2 m, window height – 0.9 to 2.1 m and shading device depth – 0.0 to 0.6 m (Fig. 8).

Main conclusions and prospects of using the research. According to the simulated façade options

based on the optimal design variables (Fig. 9), all cases have windows with horizontal proportions, where length-to-width ratio (LWR) ranges from 1.66 (case 5) to 5.77 (case 9). It suggests the conclusion that windows with horizontal proportions are more suitable in the achievement of optimal DF and GDP. However, cases 9, 14 & 19 have low widow heights of 0.9, 09 & 1.0 m respectively, it can potentially negatively contribute to the window view factor (not analysed in this study). That is why author proposes to exclude these cases from the positive results and to consider only cases: 1–8, 12–13, 16–18. As a result, author recommends following optimal window LWR ratios: from 1.66 (case 5) to 3.0 (case 8).

Concerning the results of window-to-wall ratio (Fig. 9), it ranges from 29.2 % (case 5) to 55.6% (cases 6, 12, 16). It suggests that these values of WWR are more suitable in order to achieve optimal values DF and GDP. Lower values of WWR may cause insufficient DF values but higher values of WWR may cause too high DGP values. Despite that, higher values of WWR can also be applied in case of different shading device design that can reduce DGP values (can be analysed in the further studies).

Respecting the shading device depth, various combinations of window sizes and shading device depth can be applied, ranging from 0.1 to 0.6 m. Most of the results show the minimal shading device depth of 0.1–0.2 m. of However, the correlation between higher values of WWR and larger shading device depth can be observed.

As for the differences between office building façade design for Kyiv and Odesa, informed by optimal values DF and GDP, the author observes similar trends regarding WWR, window LWR and shading device depth. In order to observe larger variations in façade design, further analyses have to be conducted, for example, solar radiation and energy consumption should be considered.

To some up, the author proposed efficient, accurate and academically proven method for daylight optimization of the office building premise to achieve optimal values of DF and DGP by means of parametric modelling and multi-objective optimization. Findings revealed optimal values of WWR, window LWR and shading device depth. However, conduction of spatial Daylight Autonomy (sDA) analysis instead of DF analysis could have led to more accurate results, as it is required by LEED certification. sDA assesses whether a space receives sufficient daylight on a work plane during standard operating hours on an annual basis. The target is 300 lux for 50% of the occupied period. Further studies can be done by multi-objective daylight optimization including sDA analysis.

References

1. Nguyen, A., Reiter, S., & Rigo P. (2013). A review on simulation-based optimization methods applied to building performance analysis. *Applied Energy,* 113, 1043–1058 [in English].
2. Eltaweel, A., & Su, Y. (2017). Parametric design and daylighting: A literature review. *Renewable and Sustainable Energy Reviews*, 73, 1086–1103 [in English].
3. Hakimazari, M., Baghoolizadeh, M., Sajadi, M., Kheiri, P., Moghaddam, Y., Rostamzadeh-Renani, M., Rostamzadeh-Renani, R., Hamooleh, M. (2024). Multi-objective optimization of daylight illuminance indicators and energy usage intensity for office space in Tehran by genetic algorithm. *Energy Reports*, 11, 3283–3306 [in English].
4. Ziaee, N., & Vakilinezhad, R. (2022). Multi-objective optimization of daylight performance and thermal comfort in classrooms with light-shelves: Case studies in Tehran and Sari, Iran. *Energy & Buildings,* 254 [in English].
5. Wang, J., Mae M., Taniguchi, K., Cheng Y., Yagi, S., Saito, K. (2020). Multi-phase framework for optimization of thermal and daylight performance of residential buildings based on the combination of ventilation and window design, *Journal of Asian Architecture and Building Engineering,* 20, 785–805 [in English].
6. Beck, H., Zimmermann, N., McVicar, T., Vergopolan, N., Berg, A., Wood, E. (2018). Present and future Kцppen-Geiger climate classification maps at 1-km resolution. *Scientific Data*, (5) [in English].
7. DBN V.2.6-31:2021. *Teplova izolaciya ta energoefektyvnist budivel* [*Thermal insulation and energy efficiency of buildings*]. (2022). Minregion Ukrainy [in Ukrainian].
8. DBN V.2.5-28:2018. *Pryrodne i stuchne osvitlenna* [*Natural and artificial lighting*]. (2018). Minregion Ukrainy [in Ukrainian].
9. Wienold, J., & Christoffersen, J. (2006). Evaluation methods and development of a new glare prediction model for daylight environments with the use of CCD cameras. *Energy & Buildings,* 38, 743–757 [in English].
10. Deb, K. (2011). Multi-Objective Optimization Using Evolutionary Algorithms. Wiley & Sons [in English].
11. Han, Y., Yu, H., Sun, C. (2017). Simulation-based multi-objective optimization of timber-glass residential buildings in severe cold regions. *Sustainability*, 9 (12) [in English].

12. Meteonorm Version 8. (n. d.). *Meteonorm*. Retrieved from https://meteonorm.com/en/meteonorm-version-8 [in English].
13. SunEarthTools.com: [Website]. (n.d.). Retrieved from https://www.sunearthtools.com/ [in English].

Список використаних джерел

1. Nguyen A., Reiter S., Rigo P. A review on simulation-based optimization methods applied to building performance analysis. *Applied Energy*. 2013. № 113. P. 1043–1058.
2. Eltaweel A., Su Y. Parametric design and daylighting: A literature review. *Renewable and Sustainable Energy Reviews*. 2017. № 73. P. 1086–1103.
3. Multi-objective optimization of daylight illuminance indicators and energy usage intensity for office space in Tehran by genetic algorithm / Hakimazari M., et al. *Energy Reports*. 2024. № 11. P. 3283–3306.
4. Ziaee N., Vakilinezhad R. Multi-objective optimization of daylight performance and thermal comfort in classrooms with light-shelves: Case studies in Tehran and Sari, Iran. *Energy & Buildings*. 2022. № 254.
5. Multi-phase framework for optimization of thermal and daylight performance of residential buildings based on the combination of ventilation and window design / Wang J., et al. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*. 2020. № 20. P. 785–805.
6. Present and future Kцppen-Geiger climate classification maps at 1-km resolution / Beck H. E., et al. *Scientific Data*. 2018. № 5.
7. ДБН В.2.6-31:2021 «Теплова ізоляція та енергоефективність будівель». Київ : Мінрегіон України, 2022.
8. ДБН В.2.5-28:2018 «Природне і штучне освітлення». Київ : Мінрегіон України, 2018.
9. Wienold J., Christoffersen J. Evaluation methods and development of a new glare prediction model for daylight environments with the use of CCD cameras. *Energy & Buildings*. 2006. №. 38. P. 743–757.
10. Deb K. Multi-Objective Optimization Using Evolutionary Algorithms. Wiley & Sons, 2011. 497 p.
11. Han Y., et al. Simulation-based multi-objective optimization of timber-glass residential buildings in severe cold regions. *Sustainability*. 2017. №. 9.
12. Meteonorm Version 8. *Meteonorm*. URL: https://meteonorm.com/en/meteonorm-version-8 (дата звернення: 29.11.24).
13. SunEarthTools.com: [сайт]. URL: https://www.sunearthtools.com/ (дата звернення: 29.11.24).

Подано до редакції 19.08.2024

№ 36 (2024) С. 45–52
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 72.038.6
ORCID ID: 0009-0002-2418-2374
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-5

Євген Мазурук
аспірант кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
yevhen.mazuruk@naoma.edu.ua
***Науковий керівник – Л. Скорик,** кандидатка архітектури, професорка*
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

СУЧАСНИЙ АРХІТЕКТУРНИЙ КІЧ ЯК ФЕНОМЕН МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ ПЕРІОДУ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

***Анотація. Мета** статті полягає у всебічному дослідженні сучасного архітектурного кічу як феномена масової культури в період постмодернізму. Основні завдання передбачають аналіз витоків та еволюції поняття кічу, вивчення впливу постмодерністської естетики на розвиток архітектурного кічу, дослідження соціокультурних факторів, що сприяли його поширенню, а також критичний огляд прикладів архітектурного кічу кінця XX – початку XXI століття. Особливу увагу буде приділено оцінці ролі масової культури у формуванні естетичних ідеалів, які призвели до виникнення та популяризації кічу в архітектурі. **Методи дослідження**: історико-культурний та порівняльний аналіз, контент-аналіз, критичний аналіз, кейс-стаді, соціологічний метод та візуальний аналіз. Такі методи уможливлять всебічне вивчення феномена архітектурного кічу та його впливу на сучасне суспільство. **Результати.** Дослідження дасть змогу виявити нові взаємозв'язки між архітектурним кічем і масовою культурою постмодернізму, а також його соціокультурні чинники. Визначено нові естетичні характеристики сучасного архітектурного кічу та його вплив на формування архітектурного середовища. Ці результати мають значущість для науки, освіти та суспільства, сприяючи глибшому розумінню культурних і архітектурних тенденцій кінця XX – початку XXI століття. **Висновки**. Дослідження показало, що сучасний архітектурний кіч є важливим феноменом масової культури постмодернізму, сформований під впливом соціокультурних чинників. Визначено нові естетичні характеристики та взаємозв'язки між кічем і архітектурним середовищем. Ці висновки сприяють глибшому розумінню сучасних культурних тенденцій та їхньому впливу на архітектуру, надаючи цінні факти для науки та освіти.*
***Ключові слова:** архітектура, архітектурний кіч, масова культура, постмодернізм, соціокультурний феномен, естетика, історизм, глобалізація, критика архітектури, архітектурний дизайн, популяризація кічу.*

CONTEMPORARY ARCHITECTURAL KITSCH AS A PHENOMENON OF MASS CULTURE IN THE POSTMODERN ERA

Yevhen Mazuruk
Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Architecture, and Synthesis of Arts
National Academy of Fine Arts and Architecture
yevhen.mazuruk@naoma.edu.ua
***Academic Supervisor – L. Skoryk,** PhD in Architecture, Professor*
National Academy of Fine Arts and Architecture

***Abstract.** The purpose of this article is to explore modern architectural kitsch as a phenomenon of mass culture during the postmodern era comprehensively. The main objectives include analyzing the origins and evolution of the concept of kitsch, studying the impact of postmodern aesthetics on the development of architectural kitsch, investigating the socio-cultural factors that contributed to the spread of kitsch, and critically reviewing examples of architectural kitsch from the late 20th and early 21st centuries. Particular attention will be paid to assessing the role of mass culture in shaping the aesthetic ideals that led to the*

emergence and popularization of kitsch in architecture. ***Methods:*** *historical and cultural analysis, comparative analysis, content analysis, critical analysis, case studies, sociological methods, and visual analysis. These methods will provide a comprehensive understanding of the phenomenon of architectural kitsch and its impact on contemporary society.* ***Results.*** *The study will reveal new relationships between architectural kitsch and mass culture in postmodernism, as well as its socio-cultural factors. New aesthetic characteristics of modern architectural kitsch and its influence on the formation of the architectural environment have been identified. These results are significant for science, education, and society, contributing to a deeper understanding of cultural and architectural trends in the late 20th and early 21st centuries.* ***Conclusions.*** *The research has demonstrated that modern architectural kitsch is a significant phenomenon of postmodern mass culture, shaped by socio-cultural factors. New aesthetic characteristics and relationships between kitsch and the architectural environment have been identified. These conclusions provide valuable insights into contemporary cultural trends and their impact on architecture, offering important information for science and education.*

Key words: *architecture, architectural kitsch, mass culture, postmodernism, socio-cultural phenomenon, aesthetics, historicism, globalization, architectural critique, architectural design, kitsch popularization.*

Постановка проблеми. Дослідження передбачає виявлення й аналіз впливу масової культури та соціокультурних факторів на розвиток сучасного архітектурного кічу в Україні.

Актуальність дослідження. Актуальність дослідження архітектурного кічу полягає в його здатності відображати широкі світові соціальні та культурні трансформації. Розуміння цього феномена допоможе глибше усвідомити взаємозв'язок між архітектурними стилями та суспільними змінами, виявити нові закономірності та перспективи розвитку сучасної архітектури в контексті масової культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасне архітектурне мистецтво переживає період значних переосмислень традиційних підходів, що підкріплено низкою наукових робіт. Зокрема, американський архітектор Роберт Вентурі (англ. Robert Venturi) у своїй книжці «Складність і суперечливість в архітектурі» («Complexity and Contradiction in Architecture») [1] висвітлює важливість складнощів та суперечностей у постмодерній архітектурі, на відміну від строгих канонів модернізму, підтримуючи гнучкість й іронічні форми, що знайшли відображення у роботі історика мистецтва Станіслауса фон Мооса (Stanislaus von Moos) «Вентурі, Раух і Скотт Браун: Будівлі та проекти» («Venturi, Rauch, & Scott Brown: Buildings and Projects» [2].

У науковій праці французького філософа Жана-Франсуа Ліотара (фр. Jean-Franзois Lyotard) «Стан постмодерну» («The Postmodern Condition») [3] проаналізовано, як постмодернізм змінює розуміння знань у постіндустріальних суспільствах, підкреслюючи переосмислення історичних форм у нових контекстах. Таке переосмислення відображається у способах, як сучасні архітектори взаємодіють з культурними кодами, стираючи межі між високим та масовим мистецтвом, наближаючи архітектуру до кічу через багатозначність і гнучкість у трактуванні мистецтва.

Комерційний зиск відіграє ключову роль у формуванні споживацьких культур, про що йдеться у праці Жана Бодріяра (фр. Jean Baudrillard) «Суспільство споживання» («La sociйtй de consommation: ses mythes et ses structures») [4], де він розглядає, як масове виробництво трансформує предмети у «псевдооб'єкти», спонукаючи споживання заради статусу, а не через практичність чи естетичну цінність.

Розглянуті вище дослідження підкреслюють важливість архітектурних практик, які сприяють розвиткові нових стилів та методів, відзначаючи культурні та комерційні виміри, що впливають на ці процеси, і наголошуючи на потребі збалансування між інноваційністю та практичністю в архітектурному проєктуванні.

Мета статті – розкриття ролі архітектурного кічу як феномена масової культури постмодернізму, аналіз його впливу на сучасну архітектурну та дизайнерську практику, а також визначення його місця у формуванні естетичних смаків широкої аудиторії.

Виклад основного матеріалу. Кіч є одним з дискусійних явищ у культурі, викликаючи різні реакції – від тотального негативізму до повного сприйняття. Його часто використовують для характеристики сучасного мистецтва, архітектури та дизайну поруч з еклектикою. Однак, австрійський письменник, найвидатніший представник філософської прози Г. Брох (нім. Hermann Broch) чітко розмежовує кіч і еклектику, визначаючи його як явище, що більш систематично спотворює естетичні та художні цінності, на відміну від еклектики, яка просто змішує різні стилі [5].

Яскравим прикладом архітектурного кічу може бути готель «The Venetian» у Лас-Вегасі (США). Комплекс розташований на

Лас-Вегас-Стріп, і є реплікою історичних архітектурних пам'яток Венеції, включно з каналом та гондолами, площею Святого Марка та дзвіницею. Однак, на відміну від автентичної архітектури Венеції, яка розвивалась органічно упродовж століть і відображає культурні, історичні та кліматичні умови свого середовища, «The Venetian» використовує ці елементи як декорації, позбавлені автентичного контексту. Такий тип архітектури орієнтований на створення певного іміджу та комерційної привабливості, не відображаючи справжніх естетичних чи культурних цінностей, що і є сутністю кічу.

Отже, архітектурний кіч, згідно з визначенням Г. Броха, спотворює ідеї та естетичні принципи, на відміну від еклектики, яка може інтегрувати різноманітні стилі більш гармонійно, створюючи нову цінність шляхом їхнього поєднання.

Письменниця і філософ Сьюзен Зонтаґ (англ. Susan Sontag) у своєму есе під назвою «Нотатки про «кемп»» («Notes on “Camp”») досліджує феномен кічу, хоча С. Зонтаґ використовує термін «кемп» (camp). У своїй роботі вона описує «кемп» як естетичний феномен, для якого характерна надмірна театральність, іронія, поверховість, часто з елементами кічу. Вона обговорює, як «кемп» апелює до специфічної чутливості, яка цінує штучність і перебільшення, і часто використовує кліше та стереотипи для досягнення негайного емоційного ефекту.

Есе С. Зонтаґ часто цитують в академічних дискусіях про кіч, оскільки багато характеристик, які вона дає «кемпу», можуть стосуватися і кічу, особливо в контексті популярної культури й архітектури [6].

Палац Парламенту (Palatul Parlamentului) у Бухаресті, можна розглядати водночас як зразок «кемпу» і кічу через його надмірну театральність і гіперболізованість, оскільки архітектурний стиль споруди є еклектичною сумішшю неокласицизму, бароко і сучасних елементів. Будівля є прикладом архітектурного спектаклю, мета якого створити враження величі і могутності, але водночас палац виглядає поверхово і позбавлений глибокого естетичного та культурного значення. У палаці використані масивні колони, важкі драпірування, дорогі матеріали, та інші декоративні елементи, що нагадують імперську архітектуру минулого. Використання декоративних елементів тут є переважно штучним і передбачає негайний емоційний вплив, що відповідає естетичному підходу «кемпу», описаному С. Зонтаґ. Іронія в тому, що попри величезні зусилля та ресурси, вкладені в будівлю, її часто критикують як символ диктатури і гігантоманії, але не як культурний чи архітектурний шедевр.

Пітер Уорд (Peter Ward) у своїй книзі «Кіч у гармонії: Посібник для споживача з поганого смаку» («Kitsch in Sync: A Consumer's Guide to Bad Taste») розглядає історію та розвиток кічу, включаючи згадки про значення слова *sketch* в англійській культурі та його естетичні характеристики, роль у формуванні споживчих звичок, а також соціальні та культурні наслідки популярності кічу. Це джерело є корисним для розуміння того, як кіч адаптується до сучасних комерційних умов і впливає на масову культуру, задовольняючи попит на продукти, що апелюють до ностальгії, стереотипів і поверхового естетичного впливу [7].

Житловий комплекс «Чайка», розташований поблизу Києва, є прикладом сучасного українського архітектурного кічу. Комплекс складається з багатоповерхових будівель, фасади яких прикрашені декоративними елементами, що імітують класичні архітектурні форми, такі як колони, арки, ліпнина, балюстради. Ці елементи використовуються для створення враження розкоші та елегантності, хоча вони часто є поверховими і не мають реального функціонального призначення. Використання у житловому комплексі псевдокласичних деталей має мету апелювати до уявлень про престиж і статус, створюючи відчуття належності до «вищого суспільства». Це добре ілюструє концепцію кічу, де акцент робиться на створенні візуально ефектного, але поверхового естетичного досвіду. Архітектурні елементи, запозичені з класичних стилів, застосовані без урахування їхнього історичного чи культурного контексту, що відповідає споживчим очікуванням на ринку житлової нерухомості, де зовнішній вигляд часто є важливішим, аніж справжня естетична чи культурна цінність.

Такий підхід до дизайну орієнтований на масового споживача, який може асоціювати класичні архітектурні деталі з престижем і рівнем життя. Це також відображає тенденцію задоволення попиту на доступне житло з «елементами розкоші», що часто спостерігається в сучасному будівництві. Така архітектура апелює до масових смаків і споживчих уподобань, що відповідає характеристикам кічу, про які говорять як П. Верд, так і С. Зонтаґ.

Есе Вальтера Бенджаміна (Walter Benjamin) «Твір мистецтва в епоху його технічної

відтворюваності» («The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction») є важливою теоретичною основою для розуміння впливу масового виробництва на сприйняття мистецтва і, зокрема, на естетику кічу. Бенджамін стверджує, що технічне відтворення творів мистецтва змінює їхню «ауру», унікальну сутність, яка притаманна оригіналам, знижуючи їхню автентичність і підвищуючи доступність. Це призводить до зміни сприйняття мистецтва і може стати основою для виникнення кічу, який відкидає глибокі культурні та історичні контексти на користь миттєвої, легко сприйманої естетики [8].

«Дрім Таун» у Києві – це великий торговорозважальний центр, який використовує різноманітні стилістичні рішення в дизайні своїх інтер'єрів, включаючи копії імітацій відомих архітектурних пам'яток та використання декоративних тем, що відсилають до різних культур і епох. Тут ми бачимо вплив масової культури і комерціалізації на архітектуру, коли стилістичні елементи використані суто для створення візуального ефекту, не маючи автентичної культурної чи історичної основи. Це сприяє втраті «аури» і підсилює поверховість, характерну для кічу, де головною метою є залучення і розвага масової аудиторії.

Бенджамін звертав увагу на те, що масове виробництво призводить до втрати унікальності і глибини у сприйнятті мистецтва. В архітектурному кічі це виявляється через проєкти, які намагаються відтворити «високу» архітектуру з комерційною метою. Такі будівлі орієнтовані на приваблення масового споживача і створення образу статусу без глибокої культурної референції. Наведені приклади демонструють, як ідеї Вальтера Бенджаміна про технічне відтворення мистецтва і втрату автентичності можуть бути застосовані до розуміння сучасного архітектурного кічу. Масове відтворення архітектурних елементів зменшує їхнє автентичне значення, роблячи їх декоративними символами, орієнтованими на миттєвий естетичний ефект. Це відповідає концепції кічу, як його трактували такі теоретики, як Клемент Грінберг (англ. Clement Greenberg) «Авангард і кіч» («Avant-garde and kitsch») (1939) [9], Умберто Еко (італ. Umberto Eco) «Історія краси» («History Of Beauty») (2005) [10], Томас Кулка (чеськ. Tomбљ Kulka) «Кіч і мистецтво» («Kitsch and art») (1996) [11], де акцент зроблено на доступності, пізнаваності й емоційному впливі, замість глибокого культурного значення.

Американський архітектор Чарльз Дженкс (англ. Charles Alexander Jencks) у праці «Вчимося у Лас-Вегаса» («Learning from Las Vegas») розглядає використання сучасною архітектурою елементів кічу для створення комерційно успішних проєктів. Він описує постмодерністську архітектуру як таку, що часто орієнтована на популярні смаки і комерційні потреби, що включає створення тематичних парків та торгових центрів з використанням елементів, що апелюють до масової культури [12]. Роберт Вентурі (Robert Venturi) обговорює ідею складності та контрасту в сучасній архітектурі, які є характерними для архітектурного кічу, та їхнє використання для привертання уваги і створення візуальних ефектів [1]. У. Еко у своїй праці «Історія краси» визначає кіч як форму мистецтва, що прагне негайного емоційного впливу на глядача, часто використовуючи для цього стереотипні і впізнавані образи. В архітектурі це виявляється через еклектичні фасади, використання архітектурних ордерів, арок, колон та інших декоративних елементів, які апелюють до популярної культури та споживацьких очікувань [10].

Чарльз Дженкс – один з ключових теоретиків постмодернізму в архітектурі. У його праці «Мова постмодерної архітектури» («The Language of Post-Modern Architecture») йдеться про те, як постмодерністська архітектура використовує іронію, еклектику та історичні алюзії для відкидання строгих принципів модернізму. Ч. Дженкс підкреслює, що архітектурний кіч стає інструментом, який демонструє відносність культурних кодів, використовуючи багатозначні візуальні референти [12]. У роботі «Learning from Las Vegas» [13] автори стверджують, що архітектурна еклектика і використання символічних, кічевих елементів у міському середовищі можуть краще відображати соціокультурні реалії, аніж модерністська естетика, орієнтована на функціональність та простоту [13].

Фредрік Джеймсон (Fredric Jameson) досліджує, як постмодернізм реагує на культурні й економічні процеси глобалізації, звертаючи увагу на те, як кіч і еклектика стають засобами маніфестації індивідуальності у стандартизованому глобалізованому світі. Він також обговорює роль ностальгії в постмодерній культурі [14]. Жан Бодрійяр (Jean Baudrillard) досліджує, як сучасне суспільство створює і використовує симулякри (імітовані образи), та як архітектура використовує ці принципи для

створення візуального комфорту і ностальгічних алюзій на минуле. Архітектурний кіч, на його думку, часто звертається до знайомих форм і стилів для створення відчуття безпеки і знайомості [15].

Саймон Малпас (Simon Malpas) подає огляд постмодернізму і його впливу на різні аспекти культури, включно з архітектурою. Він простежує, як кіч відображає зміни в соціальній структурі та культурі, підкреслюючи його роль у формуванні міського середовища та колективної свідомості [16]. Девід Гарві (David Harvey) досліджує, як постмодерністські практики, включаючи архітектурний кіч, відображають соціальні та економічні зміни, характерні для пізнього капіталізму, впливаючи на формування культурного ландшафту [17].

Центр Помпіду (Centre Georges Pompidou) у Парижі (Франція). Будівля, спроєктована Ренцо Піано (Renzo Piano) та Річардом Роджерсом (Richard Rogers), є прикладом постмодерністської іронії та еклектики. Зовнішня її конструкція, включаючи труби, ліфти і вентиляційні системи, винесена назовні, що підриває традиційне уявлення про архітектурну естетику. Такий підхід підкреслює іронію постмодернізму, де функціональні елементи стають частиною естетики. Це також відображає принципи Дженкса про багатозначність візуальних референтів.

AT&T Building (зараз Sony Tower) у Нью-Йорку (США). Спроєктована Філіпом Джонсоном (Philip Johnson), будівля є одним із класичних прикладів постмодерністської архітектури, що використовує історичні алюзії. Верхня її частина нагадує традиційний мотив «шимор», що додає елемент ностальгії та історичної відсилки до сучасного хмарочоса. Еклектична суміш модерністських форм і класичних елементів демонструє відмову від строгих принципів модернізму і відображає культурну відносність, про яку говорив Чарльз Дженкс.

Пьяцца д'Італія (Piazza d'Italia) у Новому Орлеані (США). Спроєктована Чарльзом Муром (Charles Moore) площа є яскравим прикладом постмодерністської еклектики та використання історичних алюзій. Вона містить архітектурні елементи різних стилів, таких як класичні колони, фонтани та неонове освітлення, що створює одночасно відчуття античності і сучасності. Ч. Мур навмисно використовував кліше і стереотипи, щоб створити місце, яке є відображенням іронічного погляду на історію та сучасність, підкреслюючи відносність культурних кодів.

Портлендський будинок (Portland Building) у Портленді (США), спроектований Майклом Грейвсом, є символом постмодернізму, де використано яскраві кольори, орнаментальні елементи та історичні мотиви. Будівля протиставляється модерністським принципам мінімалізму і функціоналізму, демонструючи, як архітектурний кіч може включати історичні алюзії та декоративність, для створення експресивніших та пізнаваних форм.

Умберто Еко (Umberto Eco) у своїй книзі «Подорожі в гіперреальність» («Travels in Hyperreality») досліджує феномен кічу і його здатність створювати симулякри, які апелюють до ностальгічних почуттів і культурних архетипів. Він аналізує використання кічем впізнаваних символів та об'єктів, для створення відчуття колективної пам'яті та культурної ідентичності. Він підкреслює, що кіч стає засобом доступного самовираження для масової аудиторії, надаючи їй змогу відчути зв'язок з минулим і культурними традиціями [18]. Саймон Малпас (Simon Malpas) у своїй книзі «Постмодерн» («The Postmodern») розглядає роль кічу в постмодерністській культурі, підкреслюючи його здатність до створення ідентичності через спрощені культурні символи та образи. Він також досліджує, як кіч може слугувати інструментом для створення ілюзії розкоші та унікальності, апелюючи до бажань масового споживача [16].

Девід Гарві (David Harvey) у своїй праці «Стан постмодерності» («The Condition of Postmodernity») аналізує, як постмодерністські течії, включаючи кіч, відображають глибокі соціальні і культурні зміни в умовах пізнього капіталізму. Він підкреслює, що кічеві архітектурні об'єкти не лише є відображенням масових смаків, але й впливають на формування міського середовища та колективної свідомості, стаючи важливими символами сучасної культури [17].

Теорії У. Еко, С. Малпаса та Д. Гарві розкривають глибоке розуміння ролі кічу в постмодерністській архітектурі та культурі. На реальних архітектурних прикладах проілюстровано, як ці концепції проявляються на практиці, демонструючи здатність кічу створювати симулякри, апелювати до колективної пам'яті, формувати культурну ідентичність і відображати соціальні та економічні реалії пізнього капіталізму.

Готель «Le Chateau Frontenac» у Квебек-Сіті (Канада) побудований наприкінці XIX століття, був розроблений у стилі, що

поєднує середньовічну архітектуру з ренесансними деталями, створюючи казковий вигляд. Як зазначав У. Еко, кіч використовує знайомі архітектурні елементи, щоб апелювати до ностальгічних почуттів. «Le Chateau Frontenac» створює симулякр середньовічного замку, який стає символом колективної пам'яті та культурної ідентичності, забезпечуючи емоційний зв'язок з історією і традиціями.

«Las Vegas Strip», Лас-Вегас (США). Цей район, відомий своїми готелями-казино, є ідеальним прикладом кічу в архітектурі. Будівлі на Лас-Вегас-Стріп є симулякрами таких відомих світових пам'яток, як Ейфелева вежа, піраміди Єгипту або Венеційські канали. За словами У. Еко, такі симулякри створюють штучне відчуття історії та культурної значущості, забезпечуючи миттєвий естетичний ефект й апелюючи до бажання відвідувачів отримати досвід глобальної подорожі без реального переміщення.

«China's Thames Town», Шанхай (Китай) – житловий район, який імітує англійське селище, включаючи псевдо-готичні церкви, тудорівські будинки і червоні телефонні будки. Такий проєкт відображає ідеї Девід Гарві (David Harvey) про те, як кічеві архітектурні об'єкти впливають на міське середовище, відображаючи прагнення місцевих мешканців отримати частину західної культури та ідентичності. Симуляція англійського селища у китайському контексті створює культурний симулякр для задоволення споживацьких очікувань і надання відчуття ексклюзивності.

Таким чином, теоретичні засади цього дослідження дають змогу глибше усвідомити феномен архітектурного кічу в контексті постмодерністської культури, зокрема його соціокультурні функції та вплив на сучасну архітектурну практику. Масова культура, спрямована на задоволення споживацьких потреб, відіграє ключову роль у формуванні кічу через використання символів і декоративних елементів, які апелюють до широких верств населення. Однак, попри таку доступність, зазначимо, що ці символи часто втрачають свою первісну естетичну й культурну цінність, перетворюючись на поверхові кліше, мета яких – швидкий емоційний ефект.

Кічові архітектурні об'єкти, стають репрезентантами культурних стереотипів, які відображають не стільки глибинні культурні сенси, скільки смаки масової аудиторії. Це перетворює архітектуру на своєрідну сценічну декорацію, що, за висловом С. Зонтаґ, апелює до естетики «кемпу» – феномена, що характеризується театральністю та надмірною декоративністю, яку часто можна сплутати з справжньою культурною цінністю.

Важливим соціокультурним аспектом кічу є його здатність виконувати функції ідентифікації. Через використання псевдоісторичних елементів, архітектурні об'єкти часто сигналізують про прихильність до певних традиційних цінностей, хоча ці елементи нерідко використовуються поза історичним і культурним контекстом, як це помітно на прикладі готелю «The Venetian» у Лас-Вегасі. Водночас еклектичні та яскраві фасади відображають прагнення до індивідуальності, однак така індивідуальність є ілюзорною, оскільки вона базується на відтворенні стандартних та впізнаваних мотивів.

Крім того, кіч активно експлуатує ностальгічні мотиви, використовуючи архітектурні форми минулих епох. Такий підхід часто створює ілюзію зв'язку з минулим, що може формувати колективну пам'ять. Водночас критики, такі як У. Еко, наголошують на небезпеці перетворення архітектури на симулякр – штучний образ, позбавлений справжньої історичної глибини.

Однією з основних характеристик кічу є його демократизуюча функція – він робить «високу» культуру доступною для масового споживача, але ціною спрощення естетичних концепцій. Це може викликати естетичне задоволення у широкої аудиторії, однак справжня культурна цінність часто залишається поза увагою. Клемент Грінберг у своїй критиці вказує, що така форма мистецтва є «синтетичною», поверховою і позбавленою справжнього мистецького потенціалу.

Архітектурний кіч також відіграє помітну роль у формуванні міського середовища. Наприклад, фасади житлових комплексів, як-то «Новопечерські Липки», часто використовують псевдокласичні елементи, аби створити ілюзію елітарності та престижу. Проте такий підхід може призводити до втрати архітектурної автентичності, що викликає критику за надмірну декоративність і відсутність функціональних інновацій.

Медіа та соціальні мережі також відіграють важливу роль у популяризації кічу, представляючи його як приклад високого мистецтва. Проте це часто є ілюзією, яка приховує поверховий характер таких об'єктів. Інтернет і соцмережі стають платформою для поширення кічу, підкріплюючи стереотипи та споживчі очікування.

Отже, аналіз сучасних прикладів архітектурного кічу показує, що цей стиль відображає не лише культурні зміни, але й трансформацію архітектури в естетично-комерційний продукт. Кіч у сучасній архітектурі є індикатором змін у соціокультурному ландшафті, водночас залишаючись інструментом масової культури для вираження ідентичності та ностальгії.

Висновки. У процесі дослідження виявлено, що архітектурний кіч відіграє важливу роль у формуванні ідентичності та соціальної динаміки, особливо через використання ностальгійних мотивів та адаптацію елементів високої культури для масового споживача.

Досліджено вплив архітектурного кічу на суспільство та освіту, зокрема його роль у демократизації естетичних цінностей. Встановлено, що кіч робить мистецтво й архітектуру доступними для широких верств населення, сприяючи розвиткові культурної обізнаності та естетичного виховання.

Аспекти соціокультурних взаємозв'язків архітектурного кічу висвітлено через його здатність використовувати ностальгію як інструмент впливу на колективну пам'ять і культурну ідентичність.

Аналіз попередніх досліджень дав змогу виявити, що архітектурний кіч не лише виконує функцію естетичної демократизації, але й часто призводить до втрати культурної автентичності, що підкреслює важливість балансування між сучасними архітектурними інноваціями та збереженням культурної спадщини.

Список використаних джерел

1. Venturi R. Complexity and contradiction in architecture. 2nd ed. New York : Museum of Modern Art, 1977. 132 p.
2. Moos S. v. Venturi, Rauch, & Scott Brown buildings and projects. New York : Rizzoli, 1987. 336 p.
3. Lyotard J. F. The postmodern condition: A report on knowledge. Manchester : Manchester University Press, 1984. 110 p.
4. Baudrillard J. La sociйtй de consommation ; ses mythes, ses structures. Paris : Gallimard, 1970. 318 p.
5. Broch H. Notes on the Problem of Kitsch. *Kitsch: An Anthology of Bad Taste* / ed. by G. Dorfles. London, 1973. P. 49–76.
6. Sontag S. Notes on 'Camp'. *Partisan Review*. 1964. No. 31 (4). P. 515–530.
7. Ward P. Kitsch in Sync: A Consumer's Guide to Bad Taste. London : Plexus Publishing, 1996. 128 p.
8. Walter B. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Madrid : Casimiro, 1935. 62 p.
9. Greenberg C. Avant-garde and kitsch. Partisan Review. 1939. URL: https://resources.finalsite.net/images/v1606923282/slcschoolsorg/wumlyaskvhhzawsvbbzc/Avant-GardeandKitsch.pdf (Date of access: 20.01.2024)
10. Eco U. History Of Beauty. New York : Rizzoli, 2005. 438 p.
11. Kulka T. Kitsch and art. University Park, Pa : Pennsylvania State University Press, 1996. 137 p.
12. Jencks Ch. The Language of Post-Modern Architecture. 6th ed. London : Academy, 1991. 204 p.
13. Venturi R., Scott Brown D., Izenour S. Learning from Las Vegas. Cambridge : MIT Press, 1972. 192 p.
14. Jameson F. Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham : Duke University Press, 1999. 438 p.
15. Baudrillard J. Simulacra and simulation. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1994. 164 p.
16. Malpas S. The Postmodern. London : Routledge, 2004. 160 p.
17. Harvey D. The Condition of Postmodernity. Hoboken : Wiley. John Wiley & Sons, LTD, 1991. 392 p.
18. Eco U. Travels in Hyperreality. New York : HarperVia, 1990. 324 p.

References

1. Venturi, R. (1977). *Complexity and contradiction in architecture*. 2nd ed. New York : Museum of Modern Art [in English].
2. Moos, S. v. (1987). *Venturi, Rauch, & Scott Brown buildings and projects*. New York : Rizzoli [in English].
3. Lyotard J. F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. Manchester : Manchester University Press [in English].
4. Baudrillard, J. (1970). *La sociйtй de consommation ; ses mythes, ses structures*. Paris : Gallimard [in French].
5. Broch, H. (1973). *Notes on the Problem of Kitsch. Kitsch: An Anthology of Bad Taste* / ed. by G. Dorfles. London [in English].
6. Sontag, S. (1964). *Notes on 'Camp'. Partisan Review*. No. 31 (4) [in English].

7. Ward, P. (1996). *Kitsch in Sync: A Consumer's Guide to Bad Taste*. London : Plexus Publishing [in English].
8. Walter, B. (1935). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Madrid : Casimiro [in English].
9. Greenberg, C. (1939). *Avant-garde and kitsch*. Partisan Review. 1939. URL: https://resources.finalsite.net/images/v1606923282/slcschoolsorg/wumlyaskvhhzawsvbbzc/Avant-GardeandKitsch.pdf (Date of access: 20.01.2024) [in English].
10. Eco, U. (2005). *History Of Beauty*. New York : Rizzoli [in English].
11. Kulka, T. (1996). *Kitsch and art*. University Park, Pa : Pennsylvania State University Press. [in English].
12. Jencks, Ch. (1991). *The Language of Post-Modern Architecture*. 6th ed. London : Academy [in English].
13. Venturi, R., Scott Brown, D., & Izenour, S. (1972) *Learning from Las Vegas*. Cambridge : MIT Press. [in English].
14. Jameson, F. (1999). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham : Duke University Press. [in English].
15. Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation*. Ann Arbor : University of Michigan Press. [in English].
16. Malpas, S. (2004). *The Postmodern*. London : Routledge [in English].
17. Harvey, D. (1991). *The Condition of Postmodernity*. Hoboken : Wiley. John Wiley & Sons, LTD [in English].
18. Eco, U. (1990). *Travels in Hyperreality*. New York : HarperVia [in English].

Подано до редакції 11.09.2024

№ 36 (2024) С. 53–60
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; 725
ORCID ID: 0009-0008-0594-180X
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-6

Юрій Носов
аспірант кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
yurii.nosov@naoma.edu.ua
***Науковий керівник – О. Роздорожнюк**, кандидатка архітектури, доцентка*
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

ФОРМУВАННЯ ГРОМАДСЬКИХ ЦЕНТРІВ БЕЗПЕКИ ПІД ЧАС РЕВІТАЛІЗАЦІЇ МІСТ УКРАЇНИ

Анотація. Мета дослідження. *Метою дослідження є визначення факторів, що впливають на вибір місця розташування споруд станцій громадської безпеки та їхні функціональні особливості в різних районах міста у контексті післявоєнної ревіталізації.* ***Методи дослідження.*** *Для досягнення поставленої мети авторами розглянуто проблеми, з якими стикаються аварійно-рятувальні служби в Україні, особливо в умовах війни та пов'язаних з нею надзвичайних ситуаціях. У статті використано комплекс теоретичних і емпіричних методів дослідження. Завдяки дедукції та індукції, синтезу та порівнянню, аналізу та моделюванню, систематизації й узагальненню, автори виходять на системний розгляд поточних практик розміщення споруд станцій громадської безпеки як самостійного архітектурного цілісного об'єкта, вивчення їхнього впливу на сталий розвиток міських територій і розробку нових підходів до планування й розміщення станцій громадської безпеки для покращення ефективності їхньої роботи і забезпечення сталої ревіталізації міських територій. Інформаційною базою статті є дослідження та публікації, що стосуються методів перспективного формування станцій громадської безпеки у контексті ревіталізації міст за умови їхнього сталого розвитку. Опрацювання інформаційного підґрунтя відбувалось з використанням системного підходу, прийомів аналізу, порівняння та узагальнення.* ***Головні результати і висновки.*** *У статті зроблено висновок щодо доцільності вибору типології станцій громадської безпеки як містоутворюючого фактора під час ревіталізації міст. Автором запропоноване комплексне розміщення всіх задіяних служб для ліквідації кризових ситуацій в одному архітектурному об'ємі (будові) як економічно та функціонально доцільне рішення, що може бути впроваджене разом з реформою служб швидкого реагування в Україні. Досвід впровадження подібної типології може бути корисним для пошуку нових шляхів оптимізації функцій громадських будівель та ревіталізації міст навколо установ першочергової важливості, виявлення нових взаємозв'язків між міськими службами та функціонуванням міста.*
Ключові слова: *архітектура, громадська безпека, ревіталізація, енергоефективність, сталий розвиток.*

FORMATION OF PUBLIC SECURITY CENTERS DURING THE REVITALISATION OF UKRAINIAN CITIES

Yurii Nosov
Postgraduate Student at the Department of Theory, History of Architecture and Synthesis of Arts
National Academy of Fine Arts and Architecture
yurii.nosov@naoma.edu.ua
***Academic Supervisor – O. Rozdorozhnyuk,** Candidate of Architecture, Associate Professor*
National Academy of Fine Arts and Architecture

Abstract. The purpose of the study. *The purpose of the study is to determine the factors affecting the choice of location of civil security stations and their functional features in different areas of the city in the context*

*of post-war revitalization. **Research methods.** In order to achieve the goal, authors considered the problems faced by emergency and rescue services in Ukraine, especially in the context of war and emergency situations related to it. The article uses a complex of theoretical and empirical research methods. Using deduction and induction, synthesis and comparison, analysis and modeling, systematization and generalization, authors proceed to a systematic review of current practices for the placement of civil safety stations, the study of their impact on the sustainable development of urban areas, and the development of new approaches to the planning and placement of civil safety stations with the aim of improving the efficiency of their work and ensuring sustainable renovation of urban areas. The information base of the article is research and publications related to the methods of prospective formation of civil security stations in the context of urban revitalization under the condition of sustainable development of the city. The development of this information base was carried out using a systematic approach, methods of analysis, comparison and generalization. **Main results and conclusions**. The article draws a conclusion on the expediency of choosing a typology of civil security stations as a city-forming factor in the revitalization of cities. Authors proposed the integrated placement of all involved emergency services in one architectural block (building) as an economically and functionally expedient solution that can be implemented together with the reform of emergency response services in Ukraine. The experience of implementing such a typology can be useful for finding new ways of optimizing the functions of public buildings and revitalizing cities around institutions of primary importance, identifying new relationships between city services and city functioning.*
***Key words:** architecture, public safety, revitalization, energy efficiency, sustainable development.*

Постановка проблеми. З початком повномасштабного вторгнення російських військ та постійних обстрілів цивільної інфраструктури і громадських об'єктів з боку країни-агресора, кількість викликів пожежно-рятувальних служб, служб швидкої допомоги та співробітників поліції, що мають приїздити за викликом на одну адресу лише зросла. Отже, виникла потреба у суміщенні функцій підрозділів швидкого реагування, що працюють одночасно на одному об'єкті. Тому під час формування нових структурних підрозділів служб громадської безпеки потрібно розглядати комплексне розміщення усіх задіяних у ліквідації кризових ситуацій служб в одному архітектурному об'ємі (будові), формуючи центри громадської безпеки. Це економічно доцільніше, аніж розпорошені і віддалені структурні ланки забудови.

Отож невдовзі після завершення війни, велике значення надаватиметься формуванню централізованих станцій громадської безпеки як містоутворюючого фактора для ревіталізації постраждалих територій. Для цього в Україні вже частково готова і нормативна база, адже в будинках пожежних депо II та III типів з одним або двома виїздами передбачене приміщення для екстрених служб (поліція, швидка медична допомога) [1, с. 11].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вивчення досвіду й узагальнення матеріалів за темою нашого дослідження показало відсутність матеріалів, в яких би станції громадської безпеки розглядалися як центральний містобудівний аспект під час ревіталізації міських утворень.

У вітчизняній літературі зустрічаються праці, присвячені проєктуванню сталого розвитку міст загалом. Так, М. Ксеневич у роботі «Основні засади методики сталого розвитку міст-центрів агломерацій» розглядає досвід вивчення й узагальнення матеріалів досліджень, моделювання, нормалізації та апробації експериментального проєктування низки міст – центрів агломерацій України. Це дало змогу розробити рекомендації, що стосуються методу проєктування центрів громадської безпеки за умов сталого розвитку міста [2].

У зарубіжній науковій літературі наголошується, що визначення оптимальних підходів до проєктування та відновлення міст може базуватися на аналізі підручників і довідників, у яких описані шляхи розвитку урбаністичних структур. Європейська комісія випустила довідник «Handbook of sustainable urban development strategies» («Посібник зі стратегій сталого розвитку міст»), що фактично є науковим звітом щодо пристосування політики Європейської Комісії до проєктування міст згідно з концепцією сталого розвитку. Цей документ передбачає надання науково обґрунтованої підтримки, яка базується на досвіді сучасного міського проєктування, для процесу формулювання політики сталого розвитку в Європі [3].

Окрім цього, в англомовній літературі зустрічаються роботи з проблематики підготовки до надзвичайних ситуацій, в яких висвітлюються безпекові аспекти проєктування та відновлення міст. В них, на основі аналізу ризиків катастроф та ефективного зв'язку з системами раннього попередження, описані оптимальні шляхи розвитку міських структур, як-от у довіднику «Urban planning, design and management approaches to building resilience» («Підходи до

міського планування, проєктування та управління для формування стійкості») [4]. Агентство UNCTAD (Конференція ООН з торгівлі та розвитку) створило концепції, які акцентують увагу на необхідності взаємодії національних дій із міськими платформами, тобто механізмами або структурами, які сприяють співпраці між місцевими органами влади, громадськістю та іншими зацікавленими сторонами. Внесок і координація місцевих органів влади вважаються критично важливими для досягнення мети — створення стійких (resilient) і безпечних міських громад [5].

У цих джерелах подано широкий огляд сучасних практик та досліджень у галузі сталого розвитку міських територій, що згодом може знадобитися під час визначення аспектів, пов'язаних із розміщенням служб швидкого реагування.

Мета дослідження – визначення факторів, що впливають на вибір місця розташування станцій громадської безпеки та їхні функціональні особливості в різних районах міста у контексті післявоєнної ревіталізації.

Виклад основного матеріалу. Громадська безпека – це системний підхід до забезпечення безпеки громадян у всіх сферах життя. Створення громадських центрів безпеки стає ключовим елементом вирішення завдання відновлення міст після збройних конфліктів. Громадський центр безпеки – важлива складова системи захисту містян, інтересів суспільства та держави від загроз у сферах громадської безпеки та цивільного захисту. Її завдання передбачають:

– забезпечення безпеки громадян та їхніх прав;

– протидію загрозам, що можуть виникнути в різних сферах життя;

– реагування на надзвичайні ситуації та кризові події;

– виконання заходів щодо цивільного захисту населення.

Така стратегія розроблена з метою реалізації Стратегії національної безпеки України та виконання зобов'язань, взятих Україною згідно з Угодою про асоціацію між Україною та Європейським Союзом. Вона базується на принципах пріоритетності прав і свобод людини, науково обґрунтованих підходів та комплексного підходу до формування безпекового середовища [6].

Громадські центри безпеки – це інфраструктурні об'єкти, призначені для забезпечення захисту, комфорту та підтримки громадян у кризових ситуаціях. Їхньою основною функцією є забезпечення доступу до ресурсів і послуг, необхідних під час надзвичайних ситуацій, таких як стихійні лиха, соціальні кризи або військові загрози. У міському середовищі такі центри часто стають частиною мережі цивільної безпеки.

Залежно від цілей, громадські центри безпеки можуть мати різне функціональне наповнення. Вони можуть бути розділені на кілька основних типів:

– *евакуаційні центри та укриття*: приміщення, розраховані для тимчасового проживання громадян, де надається допомога для задоволення базових потреб: харчування, медична допомога, зв'язок; у містобудівному плануванні вони мають бути інтегровані в зручних для під'їзду спецтранспорту локаціях;

– *оперативно-координаційні центри*: місця для координації дій організацій та волонтерів, оснащені технологічними ресурсами для обміну інформацією; вони потребують наявності ІТ-інфраструктури та місць для збору великих груп людей, а також місця для зберігання обладнання;

– *пункти медичної та психологічної допомоги*: спеціально оснащені зони для надання першої допомоги, консультацій психологів, короткострокового лікування та підтримки;

– *інформаційні центри*: зони для надання інформації та підтримки громади. Вони можуть функціонувати як кризові комунікаційні центри з доступом до актуальних даних про стан міста.

Вибір місця розташування центрів громадської безпеки повинен проводитись з урахуванням ризиків та доступності для населення, такі центри можуть бути інтегровані в райони з високою щільністю населення або поблизу транспортних вузлів для швидкої евакуації. У сучасному проєктуванні громадських центрів безпеки використовується модульний підхід, що дає змогу швидко адаптувати приміщення під конкретні потреби, тобто такі центри можуть змінювати своє функціональне призначення залежно від типу надзвичайної ситуації. Наприклад, спортивні комплекси або школи можуть бути тимчасово переобладнані у центри безпеки. Ідеальний громадський центр безпеки не лише виконує захисні функції, але й є інтегрованою частиною міської екосистеми. Він має сприяти довготривалій безпеці та комфорту містян, мати позитивний соціальний вплив на громаду навіть у звичайний час (наприклад, використовуватись для тренінгів із безпеки чи як громадський простір для навчальних заходів).

Громадські центри безпеки створюють умови для стабільності й покращення якості життя мешканців, сприяють відновленню інфраструктури та зміцненню соціальної єдності, вони мають безпосередній вплив на відновлення міст після військових дій, забезпечуючи безпеку для робочих бригад та допомагаючи в координації робіт з відбудови.

В Україні активно розвивається мережа центрів безпеки, які об'єднують під одним дахом різні служби: поліцію, рятувальників та медиків. Станом на грудень 2023 року в країні вже функціонувало 43 таких центри, а заплановано відкрити ще понад 330 [7]. Так, у Бутенківській об'єднаній територіальній громаді Полтавської області створено центр безпеки, де одночасно працюють рятувальна служба, медична допомога та поліцейський кабінет, координовані єдиною диспетчерською службою.

У Сполучених Штатах Америки концепція «Community Policing» передбачає тісну взаємодію поліції з громадою. В місті Спокан (штат Вашингтон) у 1988 році було відкрито «Центр протидії злочинності» (Crime Prevention Center), який став платформою для співпраці поліції та мешканців під час вирішення місцевих проблем безпеки [8]. Міжнародний досвід демонструє, що залучення громади до процесів забезпечення безпеки підвищує довіру до правоохоронних органів та ефективність їхньої роботи. Важливо враховувати місцеві особливості й потреби під час планування та впровадження таких центрів, забезпечуючи їхню доступність і відповідність специфічним викликам кожної громади.

Для посилення ефективності мережі безпекової інфраструктури важливо об’єднувати різні служби (медичну допомогу, рятувальну службу, поліцію, службу цивільного захисту) у межах однієї системи. Таке комплексне обслуговування дає змогу скоротити час на передачу інформації між службами та покращує злагодженість дій під час криз.

До складу запропонованих комплексних служб громадської безпеки пропонується ввести такі структурні підрозділи:

- службу телефонної допомоги;
- пожежні частини;
- відділення парамедиків;
- ремонтну службу електрозабезпечення;
- ремонтну службу водозабезпечення;
- ремонтну службу теплозабезпечення;
- просвітницько-лекційні приміщення.

За необхідності в станціях громадської безпеки доцільно передбачати майданчики для гвинтокрилів авіаційних підрозділів порятунку, що збільшить мобільність бригад швидкої медичної допомоги та рятувальників.

Для розміщення станцій громадської безпеки у містобудівній структурі важливо враховувати цілу низку чинників, які можуть вплинути на ефективність їхньої роботи та відповідність потребам міста. Нижче подаємо аналіз основних факторів, які впливають на вибір ділянки для станції громадської безпеки.

Зонування міста. Громадські центри безпеки у житлових районах мають забезпечувати швидкий доступ до безпекової інфраструктури для великої кількості мешканців. Розташування має бути максимально наближене до густонаселених мікрорайонів, особливо в районах з обмеженим доступом до інших екстрених служб. У центральних ділових районах частіше концентруються громадські установи, бізнес-центри та заклади торгівлі, що потребують швидкого реагування на випадок надзвичайних ситуацій.

Розташування станцій у промислових зонах, поблизу заводів, складів і логістичних центрів, а також в аеропортах, на злітних смугах, важливе для реагування на техногенні надзвичайні ситуації, такі як пожежі або хімічні аварії. Доцільно передбачити розширену матеріально-технічну базу та відповідне обладнання, що дасть змогу діяти швидко в умовах техногенної небезпеки.

Щільність населення. Райони з високою щільністю населення вимагають більшої кількості станцій, щоб мінімізувати час реагування. Рекомендовано передбачити додаткові підрозділи, розмістивши станції на перетині основних транспортних артерій, що дасть змогу швидше охоплювати великі території. У малонаселених районах, зокрема у заміських зонах, доцільно створювати станції громадської безпеки з ширшою інтеграцією інших служб, щоб економити ресурси та забезпечувати належний рівень безпеки при меншому навантаженні на підрозділи.

Віддаленість від потенційно небезпечних об'єктів. Об’єкти з підвищеним рівнем небезпеки (заводи, склади з небезпечними речовинами, великі енергетичні об’єкти, аеропорти) потребують безпосередньої близькості центрів безпеки для оперативного реагування на можливі аварії. У зонах, де рівень ризику значно нижчий, можна передбачити меншу кількість станцій громадської безпеки або станції на меншу кількість автопарку та персоналу.

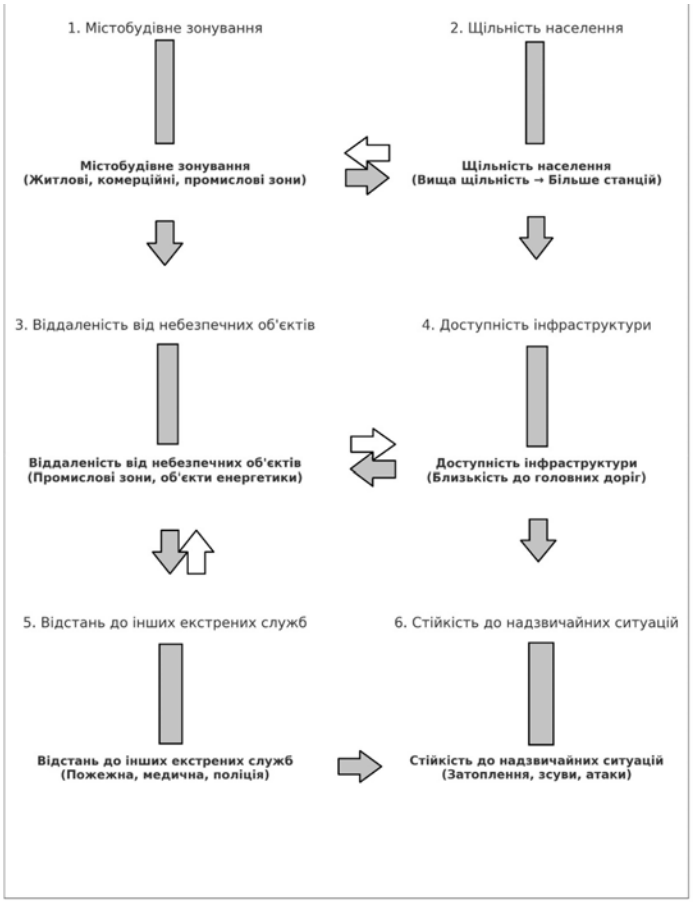
Інфраструктурна доступність. Громадські центри безпеки повинні бути розташовані

поблизу основних транспортних магістралей для забезпечення швидкої транспортної доступності до будь-якого району міста. Це особливо актуально для районів з інтенсивним трафіком, де можуть виникати затори на шляху руху підрозділів до місця реагування. Потрібно передбачати можливість евакуації в разі масових надзвичайних ситуацій, особливо у центральних районах або густонаселених зонах, це означає, що поряд зі станціями мають бути доступні відповідні зони для збирання людей під час евакуації.

Відстань до інших станцій та екстрених служб. Оптимальна відстань між станціями громадської безпеки та іншими службами, функціонально не включеними до їхньої структури (наприклад, відділення швидкої допомоги або поліція), допоможе уникнути дублювання ресурсів і забезпечить отримання допомоги максимально швидко. Висока концентрація станцій у певному районі може бути виправданою лише у зонах з високим рівнем ризику (наприклад, поблизу великих торговельних центрів або важливих державних установ).

Стійкість до надзвичайних ситуацій. При виборі місця розташування екстрених служб необхідно враховувати ризики природних і техногенних катастроф: центри громадської безпеки повинні бути розташовані в місцях, де ризик затоплень, зсувів чи інших природних катастроф мінімальний. Також варто враховувати можливість обстрілів або іншого впливу військових дій на інфраструктуру станцій. Щоб запобігти виникненню кризових ситуацій, таких як відключення електропостачання, станції громадської безпеки мають плануватися з урахуванням можливості автономного функціонування та бути обладнані автономними джерелами енергії й запасом води і палива (іл. 1).

Соціальна інтеграція та психологічний комфорт також відіграють важливу роль у виборі місця розташування громадських центрів безпеки. Розташування центрів у зручних для громади місцях сприяє їхньому сприйняттю жителями та підвищенню рівня відчуття безпеки і є тим невід'ємним чинником, який впливає на їхнє розташування та орієнтацію



Іл. 1. Чинники, що впливають на розміщення станцій громадської безпеки в містобудівній структурі

в наявних містобудівних умовах. Врахування чинника соціальної інтеграції та включення центрів громадської безпеки до існуючої забудови також полегшує співпрацю з місцевими волонтерами й організаціями, які можуть залучатися до роботи станцій, – усе це сприяє гармонійній взаємодії безпекової інфраструктури з міським середовищем. Також важливим є надання місць для роботи фахівців з психологічної реабілітації та підтримки населення, особливо в постконфліктний період, для чого в станціях громадської безпеки може бути включена освітньо-просвітницька функція. Її наявність передбачає відкритість частини станції для відвідувачів ззовні, що, своєю чергою, ставить вимоги до розташування: вони мають розміщуватися у зручному для відвідувачів місці, знаходитись у транспортній доступності для широких кіл населення.

Функціональні вимоги до станцій громадської безпеки відрізняються залежно від типу міської забудови, оскільки кожен тип зони має свої особливості, ризики і потреби. Нижче наведено вимоги для кожного типу.

Історичні центри. В історичних центрах часто бракує простору для масштабних споруд, тому громадські центри безпеки мають бути компактними, але водночас достатньо оснащеними для швидкого реагування. Важливо, щоб станція вписувалася в історичний архітектурний стиль і не порушувала естетику району. Оскільки історичні будівлі можуть мати вищий ризик загоряння через старі матеріали, у станціях громадської безпеки, розташованих в історичних центрах, необхідно розміщувати спеціалізоване обладнання, пристосоване для мінімізації шкоди пам'яткам архітектури (як-от пожежні системи на основі водяної пари).

У багатьох історичних центрах вулиці вузькі, тому в умовах історичної забудови необхідні компактні малогабаритні транспортні засоби. Крім того, важливо забезпечити маршрути евакуації для туристів та мешканців у випадку надзвичайної ситуації. Часто історичні центри є туристичними зонами, що підвищує потребу в координації дій з поліцією, особливо під час масових заходів.

Промислові райони. Промислові зони зазвичай мають підвищені ризики, пов'язані з вибухами, пожежами або витоками хімічних речовин, тому центри тут повинні бути оснащені спеціалізованим обладнанням для ліквідації техногенних катастроф (засоби захисту від небезпечних речовин, автономні системи дихання тощо). Співробітники центрів громадської безпеки, розташованих у промислових зонах, повинні мати спеціальні навички для реагування на промислові інциденти, включаючи роботу з токсичними речовинами та координацію дій з промисловими об'єктами. В таких станціях необхідно передбачати наявність достатньої кількості місця для великогабаритної техніки, як-от пожежні машини з підйомними платформами, або машини з пінними системами.

Багато сучасних промислових підприємств мають системи моніторингу небезпечних параметрів (газовий аналіз, температурний контроль), і станція громадської безпеки має бути інтегрована з цими системами через спеціальний диспетчерський пункт для миттєвого реагування на тривожні сигнали.

Житлові масиви. У житлових масивах станції громадської безпеки мають бути розташовані так, щоб забезпечити швидкий доступ до мешканців, особливо в багатоповерхівках та мікрорайонах з обмеженим доступом для великої техніки. Станції громадської безпеки, розташовані в житлових районах можуть мати інтегровані функції, включаючи підрозділи медичної допомоги та підтримки психологічного здоров'я для жителів. Особливо важливим є облаштування місць для евакуйованих громадян під час масштабних надзвичайних ситуацій.

Наявність швидкого доступу до основних вулиць дає змогу станційним підрозділам реагувати на надзвичайні випадки, що трапляються у важкодоступних районах житлових масивів. Можлива організація альтернативних виїздів або маршрутів руху від та до станцій для швидкого реагування на виклики.

Окрім того, житлові райони потребують більше інформаційної роботи з населенням, тому при станціях часто є центри для навчання мешканців базових навичок самопорятунку, надання першої допомоги та дій під час надзвичайних ситуацій.

Транспортні вузли та магістралі. Для станцій громадської безпеки поблизу транспортних вузлів важливо забезпечити окремі смуги руху для швидкого доступу до місця події без впливу заторів.

У таких станціях необхідно передбачити наявність місця для техніки, призначеної для ліквідації наслідків дорожньо-транспортних пригод, включно з машинами з підйомними платформами, гідравлічними інструментами для визволення людей із заблокованих автомобілів. Зважаючи на підвищену небезпеку на

транспортних вузлах, станції громадської безпеки мають тісно співпрацювати з дорожньою поліцією і службами швидкої медичної допомоги для координації дій у випадку ДТП та масових інцидентів.

Зони відпочинку та паркові зони. У парках і зонах відпочинку станції громадської безпеки повинні мати транспортні засоби, здатні пересуватися по пересічній місцевості та в умовах обмеженої прохідності. Задля підтримки екологічної безпеки під час пожеж на природних територіях важлива наявність спеціального обладнання для гасіння пожеж на відкритому повітрі, а також можливість зберігання необхідного запасу води. Оскільки такі зони часто використовують для масових заходів, станції мають бути готові до завдань з контролю натовпу, запобігання можливим інцидентам та надання першої допомоги потерпілим.

На майданчиках для гвинтокрилів станції громадської безпеки необхідно розташовувати на відкритих порожніх ділянках, оскільки є потреба влаштування ангарів для ремонту та обслуговування авіатранспорту. Такі станції також можуть бути вбудовані у висотні будівлі, але за умови наявності необхідної площі даху в таких спорудах.

Інтеграція з міським ландшафтом станцій громадської безпеки є важливою складовою вибору місця їхнього розташування. Важливо, щоб ці об'єкти гармонійно вписувалися в навколишнє середовище, враховуючи специфіку кожного району міста. Станції громадської безпеки можуть бути прикладом для інших громадських будівель, завдяки використанню сучасних екологічних матеріалів та енергоефективних рішень, що підкреслить їхню роль у сталому розвитку міських територій.

Інтегрована мережа взаємопов'язаних об'єктів. Система станцій громадської безпеки має бути організована як мережа стратегічно розташованих об'єктів, які можуть забезпечити швидку реакцію на інциденти. Такий підхід вимагає ретельного планування, враховуючи густоту населення, транспортні вузли та інші об'єкти інфраструктури, для забезпечення оптимального покриття всієї міської території.

Зонування та рівень доступності. Для ефективного функціонування необхідно розподілити станції відповідно до районів, забезпечуючи їхню доступність з урахуванням дорожньої інфраструктури й транспортної доступності. Умовно місто можна розділити на кілька зон безпеки, в кожній з яких є одна або кілька станцій, які забезпечують своєчасну допомогу в разі надзвичайної ситуації.

Мобільність та гнучкість у розгортанні. Частина мережі може включати мобільні або тимчасові станції, які дають змогу реагувати на локальні виклики та адаптуватися до змін у міському середовищі. Це особливо важливо в контексті реконструкції міста, коли розподіл населення може змінюватися, а містобудівні умови є нестійкими та залежать від багатьох чинників, як-от кількість населення, що повертається у відновлюване місто.

Просторова організація та адаптація до міських змін. Важливо передбачити, що з розвитком або відновленням міста мережу станцій можна буде адаптувати до нових потреб. Необхідно передбачити розширення або реконфігурацію мережі в разі збільшення населення або появи нових комерційних чи житлових зон.

Підтримка сталого розвитку міста. Система станцій громадської безпеки також сприяє сталому розвитку міста, оскільки ефективна безпекова інфраструктура підвищує загальний рівень життя, а також знижує ризики під час кризових ситуацій. Це сприяє не тільки оперативній допомозі, але й стимулює розвиток та залучення інвестицій у міське середовище.

Розглянувши усі ці аспекти, можемо створити цілісний образ станцій громадської безпеки як не лише функціонально важливих, але й візуально привабливих та символічно значущих об'єктів міського простору. Вищезгадані вимоги до безпекових центрів відображають адаптивний підхід до планування станцій громадської безпеки з урахуванням особливостей кожної зони міської забудови. Завдяки цим вимогам можна забезпечити ефективну, комплексну підтримку безпеки та реагування у будь-якому районі міста.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Розміщення станцій громадської безпеки в містобудівній структурі є багатофакторним завданням, що вимагає врахування не лише фізичних параметрів, але й соціально-економічних особливостей районів, інфраструктурної доступності та рівня ризиків. Такі фактори можуть лягти в основу методології планування нових станцій та підвищення ефективності вже наявних служб екстреного реагування та служб із суміщеними функціями.

Список використаних джерел

1. ДСТУ 8767:2018 Пожежно-рятувальні частини. Вимоги до дислокації та району виїзду, комплектування пожежними автомобілями та проектування. Київ : Укр. н.-д. і навч. центр проблем стандартизації, сертифікації та якості, 2018.
2. Ксеневич М. Я. Основні засади методики проектування сталого розвитку міст-центрів агломерацій (рекомендації на прикладі України). *World science*. 2019. Т. 1, № 10 (50). С. 10–14. URL: https://doi.org/10.31435/rsglobal_ws/31102019/6713 (дата звернення: 28.10.2024).
3. Handbook of sustainable urban development strategies / Fioretti C., Pertoldi M., Busti M.,Van Heerden S. ; Europdische Kommission. Luxembourg : Publications Office of the European Union, 2020. *JRC Publications Repository*. URL: https://publications.jrc.ec.europa.eu/repository/handle/JRC118841. (дата звернення: 28.10.2024).
4. Urban planning, design and management approaches to building resilience – an evidence review. *World Health Organization (WHO)*. URL: https://www.who.int/europe/publications/i/item/WHO-10665-355761 Дата публікації: 2022 (дата звернення: 28.10.2024).
5. Maimunah Mohd Sharif. Digitalisation for Inclusive, Safe, Resilient and Sustainable Cities and Human Settlements. *UNCTAD*. URL: https://unctad.org/news/digitalisation-inclusive-safe-resilient-and-sustainable-cities-and-human-settlements Дата публікації: 30.07.2020 (дата звернення: 28.10.2024).
6. Стратегія громадської безпеки та цивільного захисту України : затверджено від 29.06.2021 / М-во внутріш. справ України. URL: https://mvs.gov.ua/uk/ministry/normativna-baza-mvs/proekti-normativnix-aktiv/strategiya-gromadskoyi-bezpeki-ta-civilnogo-zaxistu-ukrayini-zatverdzeno-vid-29062021 (дата звернення: 28.10.2024).
7. Клименко І. В Україні вже діє 43 Центри безпеки, плануємо відкрити ще 330. *Кабінет Міністрів України*. URL: https://www.kmu.gov.ua/news/v-ukraini-vzhe-diie-43-tsentry-bezpeky-planuiemo-vidkryty-shche-330-ihor-klymenko Дата публікації: 16.12.2023 (дата звернення: 13.11.2024).
8. Центр безпеки: платформа взаємодії поліції та громади. *Безпека у громаді*. URL: https://cop.org.ua/ua/dosvid/mizhnarodnyi-dosvid/tsentr-bezpeki-platforma-vzaemodiji-politsiji-ta-gromadi (дата звернення: 13.11.2024).

References

1. DSTU 8767:2018 *Pozhezhno-ryatuval'ni chastyny. Vymohy do dyslokatsiyi ta rayonu vyyizdu, komplektuvannya pozhezhnymy avtomobilyamy ta proektuvannya*. (2018). [Fire and rescue units. Requirements for deployment and area of departure, equipment with fire trucks and design]. Ukrainskyi naukovo-doslidnyi i navchalnyi tsentr problem standartyzatsii, sertyfikatsii ta yakosti [in Ukrainian]
2. Ksenevych, M. YA. (2019). Osnovni zasady metodyky proektuvannya staloho rozvytku mist-tsentriv ahlomeratsiy (rekomendatsiп na prykladi Ukraпny) [Basic principles of the methodology of designing sustainable development of cities-centers of agglomerations (recommendations based on the example of Ukraine)]. *World science*. 1(10), 10–14. https://doi.org/10.31435/rsglobal_ws/31102019/6713 [in Ukrainian]
3. Fioretti, C., Pertoldi, M., Busti, M. & Van Heerden, S. (Eds.). (2020). Handbook of sustainable urban development strategies. Publications Office of the European Union. *JRC Publications Repository*. https://publications.jrc.ec.europa.eu/repository/handle/JRC118841 [in English].
4. World Health Organization. (2022). *Urban planning, design and management approaches to building resilience – an evidence review*. https://www.who.int/europe/publications/i/item/WHO-10665-355761 [in English].
5. Maimunah Mohd Sharif. (2020, July 30). Digitalization for Inclusive, Safe, Resilient and Sustainable Cities and Human Settlements. *UNCTAD*. https://unctad.org/news/digitalisation-inclusive-safe-resilient-and-sustainable-cities-and-human-settlements [in English].
6. Ministerstvo vnutrishnikh sprav Ukrainy. (2021, Cherven 29). *Stratehiia hromadskoi bezpeky ta tsyvilnoho zakhystu Ukrainy* [Strategy of public security and civil defense of Ukraine]. https://mvs.gov.ua/uk/ministry/normativna-baza-mvs/proekti-normativnix-aktiv/strategiya-gromadskoyi-bezpeki-ta-civilnogo-zaxistu-ukrayini-zatverdzeno-vid-29062021 [in Ukrainian].
7. Klymenko I. (2023, Hruden 16). V Ukraini vzhe diie 43 Tsentry bezpeky, planuiemo vidkryty shche 330 [43 Security Centers already operate in Ukraine, we plan to open 330 more]. *Kabinet Ministriv Ukrainy*. Retrieved from https://www.kmu.gov.ua/news/v-ukraini-vzhe-diie-43-tsentry-bezpeky-planuiemo-vidkryty-shche-330-ihor-klymenko [in Ukrainian].
8. Tsentr bezpeky : platforma vzayemodiyi politsiyi ta hromady [Safety Center: a platform for police and community interaction]. (n.d.). *Bezpeka v hromadi* [Safety in the community]. Retrieved from https://cop.org.ua/ua/dosvid/mizhnarodnyi-dosvid/tsentr-bezpeki-platforma-vzaemodiji-politsiji-ta-gromadi [in Ukrainian].

Подано до редакції 18.09.2024

№ 36 (2024) С. 61–69
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 726.8+72.071.1(477)"19"Скорик
ORCID ID: 0000-0003-4202-6156
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-7

Ганна Олійник
старша викладачка кафедри архітектурного проєктування
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
oliynyk_gi@ukr.net

ГЕНЕЗА ТА РОЗВИТОК РАННЬОХРИСТИЯНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ ПІДЗЕМНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ЇХНЄ ВІДЛУННЯ У САКРАЛЬНІЙ АРХІТЕКТУРІ ЛАРИСИ СКОРИК

Анотація. ***Метою*** *даної статті є дослідити ранньохристиянські традиції підземної сакральної архітектури, їхнє осучаснене інтерпретування та застосування в сакральній архітектурі Лариси Скорик.* ***Методи дослідження*** *базуються на аналізі результатів археологічних, історичних, теологічних джерел щодо виникнення та вкорінення традиції підземної сакральної архітектури; її застосування в сучасній церковній архітектурі.* ***Результати.*** *На відміну від західноєвропейської ранньохристиянської традиції катакомбних поховань, яка перервалася після поступового перенесення святих мощів до нових храмів, східноєвропейська традиція підземної печерної архітектури, що зародилася у княжій Русі, беручи свій початок з хозаро-варязьких часів, розвивалася безперервно, набувши значних розмірів та своїх особливостей, про що свідчать результати археологічних та натурних досліджень. Традиція дійшла до нашого часу як невід'ємна частина християнської культури. Широкого застосування та сучасного інтерпретування, древня традиція набула в багатьох сакральних проєктах Лариси Скорик.* ***Висновки.*** *Ранньохристиянська архітектурна традиція підземної архітектури, пройшовши тяжкий шлях свого становлення, маючи непорушні зв'язки з основами християнського віровчення та обрядовості, має продовжуватися, набуваючи сучасних форм та інтерпретацій. Приклади вдалого застосування прадавньої традиції бачимо в реалізованих об'єктах та проєктах сучасної (1990-ті – 2020-ті рр.) сакральної архітектури архітекторки Лариси Скорик. Йдеться про застосування образу «лабіринтів-тунелів» для комунікаційних просторів монастирського житла, у створенні підземних реліквaріїв, у сучасних криптах над об'єктами християнської пам'яті, в об'єктах музеєфікації археологічної спадщини.*
Ключові слова: *ранні християнські традиції, катакомби, печери, крипти, підземна сакральна архітектура.*

Hanna Oliinyk
Senior Lecturer at the Department of Architectural Design
National Academy of Fine Arts and Architecture
oliynyk_gi@ukr.net

THE GENESIS AND DEVELOPMENT OF THE EARLY CHRISTIAN TRADITION OF UNDERGROUND ARCHITECTURE AND THEIR TRACES IN LARISA SKORYK'S SACRED ARCHITECTURE

Abstract. ***The purpose of this article is*** *to investigate the early Christian traditions of underground sacred architecture, their modern interpretation and application in the sacred architecture of Larisa Skoryk.* ***Research methods*** *are based on the analysis of the results of archaeological, historical, theological sources regarding the emergence and rooting of the tradition of underground sacred architecture; its application in modern church architecture.* ***Results.*** *In contrast to the Western European early Christian tradition of*

catacomb burials, which was interrupted after the gradual transfer of holy relics to new temples, the Eastern European tradition of underground cave architecture, which originated in Princely Rus, originating from the Khazar-Varyaz times, developed continuously, acquiring significant dimensions and its own characteristics, which is proved by the results of archaeological and field studies. The tradition has reached our time as an integral part of Christian culture. The ancient tradition has acquired wide application and modern interpretation in many sacred projects by Larisa Skoryk. ***Conclusion.*** *The early Christian architectural tradition of underground architecture, having passed the difficult path of its formation, having unbreakable connections with the foundations of Christian belief and rituals, should continue, acquiring modern forms and interpretations. Examples of the successful application of the ancient tradition can be seen in the implemented objects and projects of modern (1990s – 2020s) sacred architecture of the architect Larisa Skoryk. It is about the use of the image of "labyrinths-tunnels" for the communication spaces of monastery dwellings, in the creation of underground reliquaries, in modern crypts above objects of Christian memory, in objects of museumization of archaeological heritage.*
Key words: *early Christian tradition, catacombs, caves, crypts, underground sacred architecture.*

Постановка проблеми. Для розуміння сучасних архітектурних запозичень від ранньохристиянських традицій, у дослідженні запропоновано звернутися до: витоків та процесів творення християнського архітектурного середовища, вагомого та символічно-сакрального значення в ньому підземного простору, глибокого вкорінення печерських традицій в християнстві на теренах України. Розкрити аспект інтерпретування давньохристиянської традиції в сучасній сакральній архітектурі на прикладі робіт архітекторки, професорки Лариси Скорик.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Простеживши формування традицій християнської архітектури, не можна оминути увагою умови їхнього творення, які детально, спираючись на велику кількість архаїчних історичних та наукових джерел, зібрав та проаналізував доктор історичних наук, професор О. Петречко у статті «Рим та християнство у I–II ст. н. е.». У дослідженні представлений характер взаємовідносин між владою, християнством і римським суспільством; наведені свідчення про початок використання християнами катакомб у Римі для власних потреб вже з 60-х–70-х р. н. е. [1]. Грецький дослідник М. Гуціудіс (Μ. Γκουτζιουδης) у статті «Місця поклоніння в Новому Заповіті» [2] обґрунтовує, на основі історичних та археологічних джерел, можливі місця здійснення обрядів у перші століття існування, акцентуючи, окрім інших моментів, на традиції тримати зв'язок зі своїми померлими родичами та близькими. У монографії «Святі гори київські: побудова сакрального простору ранньохристиянського Києва (кін. X – поч. XI ст.)» кандидаткою історичних наук М. Нікітенко у розділі 3 «Ієротопія печер Київської лаври» (підрозділ 3.2 «Витоки лаврського печерножительства») розглянуто зміст та духовний вимір суті печерного простору, де людина мала змогу абстрагуватися від звичного світосприйняття і наблизитися до «пам'яті про кінечність свого буття та покаяння» – основного чинника духовного зростання, – у такий спосіб сакралізуючи простір чинення дійства [3].

Мета статті – дослідження ранньохристиянських традицій підземної сакральної архітектури, їхнього розвитку та використання в сучасній сакральній архітектурі України, зокрема на прикладі проєктів та завершених церковних будівель архітекторки Лариси Скорик.

Виклад основного матеріалу. До набуття офіційного визнання та заборони переслідування, християнство століттями не мало змоги працювати над виробленням власних форм об'ємної архітектури; але, потребуючи проведення релігійних зібрань [2], змушене було якось облаштовуватись в навколишньому, вороже налаштованому до нової віри та світогляду, середовищі [1]. Початково придатними для облаштування визнавалися помешкання самих християн і наймані або куплені для цієї мети громадські приміщення. Так, знайдена під час археологічних розкопок початку XX ст., найстаріша з відомих християнських церков у стародавньому античному місті Дура-Європос (грец. Δούρα Ευρωπός) на кордоні між Месопотамією та Сирією, на березі річки Євфрат – це житловий будинок, збудований впритул до міського муру біля одних з другорядних воріт. Будівля мала трапецієподібну форму з розмірами приблизно 18×20 метрів. Археологи виявили, що цей будинок був перетворений на церкву можливо 232/233 р. н. е., про що свідчить грецький надпис на стіні більшого приміщення. Християни демонтували стіну між двома невеликими кімнатами створивши велику залу зібрань. Більше приміщення служило баптистерієм, інше – для відправи Євхаристії, а в третьому, ймовірно, навчали катехуменів [4]. Сама церква, а також залишки інших будівель у Дура-Європос були пограбовані терористичною організацією ІДІЛ між 2011 і 2014 роками

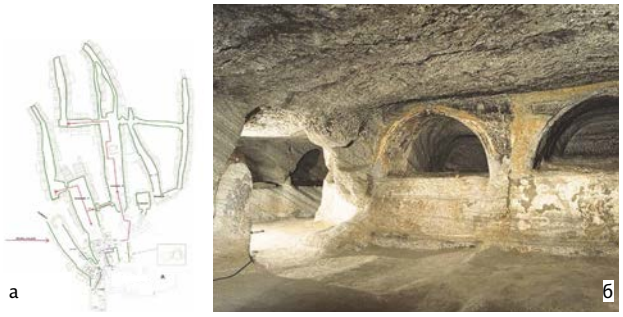
під час громадянської війни в Сирії. Сьогодні стан пам'ятки невідомий, можливо, що вона повністю зруйнована [5].

На відміну від язичників, які кремували померлих, юдейське та християнське населення мало традицію ховати своїх небіжчиків. Однак у часи Римської імперії ці обряди в межах міста були під забороною з релігійних та гігієнічних міркувань. Щоб задовольнити потреби поховання юдейських і християнських померлих під землею, їм було дозволено будувати підземелля поза стінами міст (іл. 1). Початком побудови ранньохристиянських катакомб вважають кінець II – початок III ст. н. е., що підтверджують сучасні дослідження, проведені за допомогою технологій радіовуглецевого датування [6].

Іл. 1. Катакомби Святого Калліста (Рим):
а – реконструкція кубікули
в катакомбах святого Калліста
(авт. Джованні Батіста де-Россі; *1867*) [23];
б – план [24];
в – сучасний вигляд [25]

Практика поховання померлих у підземних просторах була вже відома етрускам, євреям і римлянам, але християнство створило набагато складніші та більші підземні могильники. Стародавній термін для позначення цих пам'яток – coemeterium – походить від грецького і означає «спальне місце» [7], таким чином підкреслюючи факт, що для християн поховання є станом тимчасового очікування воскресіння.

Катакомби переважно прокладали в туфі або іншій пластичній гірській породі осадкового (хемогенного, органогенно-хемогенного) походження, які легко видаляються, одночасно надійно тримаючи форму. Таких місцевостей, багатих на породи типу туфу, було дуже багато в центральній, південній та острівній Італії, де успішно будувалися катакомби. З поверхні спускалися сходами, які вели до «амбулаторій» – шахтових тунелів. У товщині стін тунелів вибирали «локули» – чотирикутні подовгасті ніші для поховання однієї або кількох осіб. Трупи загортали в савани (полотна) і клали в підготовані ніші, які згодом закривали мармуровими, керамічними, або цегляними надгробками, на яких викарбовували ім'я померлого або релігійний символ [8]. Це найскромніша та дуже пристойна система поховання, яка зміцнювала почуття спільності, що надихало перших християн. Складнішими гробницями були «аркосолії» – ніші з невисоким арковим завершенням, на дні яких влаштовували заглиблення. В аркосоліях найчастіше хоронили страдників за віру й використовували надгробну плиту як вівтар при відправі літургії. Аркосолії частіше зустрічаються в «кубікулах» – тупикових похоронних камерах, розміщених збоку від основного проходу. Кубікули призначалися для поховання групи осіб, найчастіше це були родові склепи. В їхніх стінах розташовувалося більше локулів різної величини в 10 і більше рядів. Також розповсюджені поховання в підлозі крипт, кубікул, іноді в тунелях катакомб [9]. У Римі виявлено понад шістдесят катакомб, серед яких християнські є найчисленнішими [10]. Окрім відомих катакомб у Римі, подібні підземелля були створені на островах: Сицилії, Мальті, Мілосі (іл. 2), а також в Єгипті, Тунісі, Галлії, Палестині тощо.



Іл. 2. Мілоські катакомби:
а – план за археологічними матеріалами
2008–2009 рр. [26];
б – сучасний вигляд [27]

Вхід до первісних катакомб міг взагалі ніяк не виділятися, а починатися у приміщенні звичайного житлового будинку, звідки сходами можна було спуститися до іноді 5–6 поверхових підземних лабіринтів, заглиблених від поверхні землі навіть на 25–30 *м* [11]. Будувалися катакомби без жодних попередніх планів, розбудовуючись та поглиблюючись за потреби.

З розбудовою та плином подій катакомби набували нових функцій. Тривалий час вони були єдиним безпечним місцем, де християни могли збиратися разом і на гробах мучеників, які віддали своє життя за віру Христову,

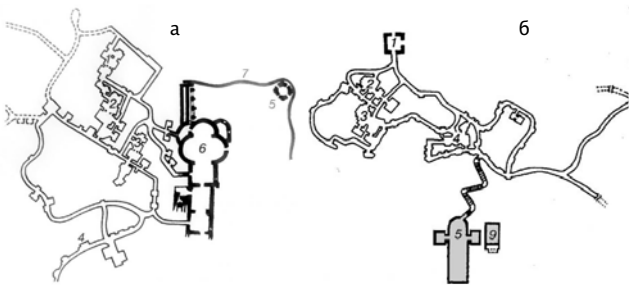
служити Божественну Літургію, завдяки чому набули сакрального значення. Саме в катакомбах сформувався обряд християнського поховання, звершення св. Літургії, а саме Євхаристії на «антимінсі» (освяченій хустині, з зашитою частинкою мощів святих, без наявності якої на престолі у православній церкві, неможливе звершення таїнства Євхаристії) традиції вшанування пам'яті святих праведників, зародилося мистецтво ікони [12].

Після проголошення імператором Костянтином Великим у 313 році Міланського едикту [13], та заборони Папи Римського Дамасія I (який був папою у 366–384 рр.; а також був найпершим дослідником й археологом римських катакомб та, по суті, їхнім рятівником) будь-якого будівництва над катакомбами, в самих катакомбах – на місцях поховання святих праведників та мучеників – почалося облаштування церков, розширення і різні поліпшення підземних ходів шляхом побудови зручних сходів, формування стельових склепінь і побудови «люмінаріїв» (спеціальних колодязів для доступу в печери сонячного світла і свіжого повітря). Водночас багато епітафій було замінено на докладніші з описом діянь мучеників і віршуваннями [14].

У середині VI ст. поховання в катакомбах припинили. Натомість, у християн зріс до них інтерес, як до святих місць. Поруч з катакомбами зводили храми й монастирі, а в самі катакомби на прощу до святих мощів звідусіль сходилися прочани. Самі ж святі мощі почали дедалі активніше забирати з підземель і переносити до храмів. Остаточні такі перенесення відбулися під час діяльності папи Пасхалія I у IX ст., відповідно, інтерес паломників до катакомб поступово був втрачений [15], а пам'ять про їхнє існування стерлася. Заново катакомби відкрили у 1578 р., в результаті випадкового обвалу землі на Солярній дорозі, який відкрив частину невідомого тунелю, після чого археологи та науковці взялися до їхнього детального вивчення та інвентаризації [16].

Наприкінці X ст., після введення християнства як офіційної державної релігії, в Русі-Україні почали будувати собори, церкви, монастирі та печери – рукотворні підземелля (особливий тип сакрального будівництва, який, судячи з досі не вщухаючого до них паломництва, викликав у населення особливе благоговіння). Причини появи печер різні: перші печери і печерні монастирі виникли в XI ст. на місцях колишніх язичницьких святилищ; частину створювали в XI–XII ст. найбідніші ченці, які несли християнську віру в найвіддаленіші закутки Русі та поза її межі; після початку татаро-монгольської навали в XIII ст., ченці в печерах облаштовували собі притулки [17].

Так, найбільший і найвідоміший осередок релігійного життя України – Свято-Успенська Києво-Печерська лавра – розпочався саме з печер, де, згідно з «Повістю минулих літ», автором якої є інок Печерської обителі Нестор, у 1051 р. подвижник Антоній заснував монастир, поселившись у печерці, яку перед тим викопав митрополит київський Іларіон [3]. Повернувшись до Києва із Святого Афону, Антоній усамітнився у давній печері неподалік княжого села Берестове. Аскетичний спосіб життя уславив його по всій Руській землі. Навколо нього почали збиратися однодумці. Підземелля розросталося й поступово перетворилося на лабіринт печер, що почали зватися Феодосієвими. Сам преподобний Антоній 1062 р. переселився на сусідній пагорб і викопав там нову печеру, яка з часом також розбудовувалася і перетворилася в лабіринт [18]. Так виникли печери, пізніше названі Ближніми (Антонієві) і Дальніми (Феодосієві) (іл. 3).



Іл. 3. Києво-Печерська лавра:
а – схема генерального плану Ближніх печер (1 – церква св. Антонія (підземна); 2 – церква св. Варлаама (підземна); 3 – Введенська церква (підземна); 4 – В'язниця (підземна); 5 – Каплиця; 6 – Хрестовоздвиженська церква; 7 – Підпірний мур Дебоскета);
б – схема генерального плану Дальніх печер (1 – східний вхід; 2 – церква Різдва Богородиці (підземна); 3 – церква св. Феодосія; 4 – Благовіщенська церква (підземна); 5 – Аннозачатіївська церква; 6 – Варязькі печери; 7 – Церква Різдва Богородиці; 8 – Дзвіниця на Дальніх печерах; 9 – Вхід у Дальні печери). [28]

Коли чернечої братії збільшилося, князь Ізяслав подарував ченцям гору над печерами, на поверхні якої монастир почав розбудовуватися – зводились дерев'яні будівлі келій та

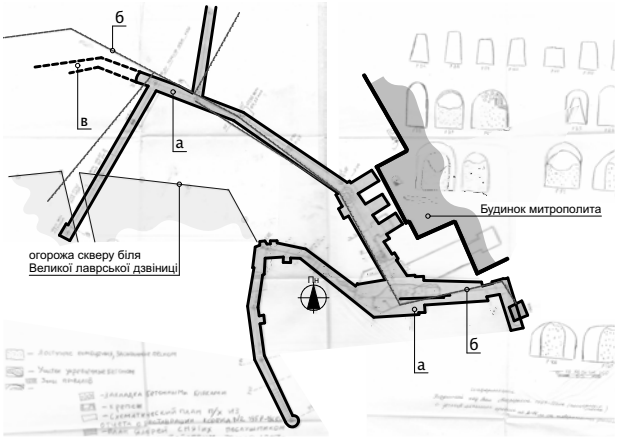
церков. Невелика кількість ченців залишилася у печерах, щоб виконувати поховальні обряди та щоденні літургії. Оскільки раніше ченці жили у печерах, то й монастир став називатися Печерським [3].

На горі, посеред монастирського двору, розпочалося будівництво (1073–1078 рр.) першої кам'яної «Великої церкви Печерської» – Успенського собору, урочисте освячення якого відбулося у 1089 році [18]. Цікавий і маловідомий факт про собор, який вказує на вірність печерським традиціям, знаходимо у звіті археологічної експедиції 1982 р. під керівництвом кандидата архітектури В. Харламова: у підвалинах Успенського собору був виявлений дверний отвір, розташований з південного боку західної (давньоруської) стіни нартекса, на глибині 2 *м* (низ) від рівня древньої підлоги собору. Висота отвору – 1,5 *м*; ширина – 73 *см*; довжина розчищеного ходу вглиб отвору – 2 *м*. Отвір був влаштований одночасно з побудовою собору. Підземний хід, в який веде отвір, не було змоги простежити. Але можемо припустити, що згаданий підземний хід сполучався з підземеллям під Соборним майданом (іл. 4), яке зафіксоване на плані послушника Києво-Печерської лаври Івана Зайцева від 1894 р. під назвою: «Часть плана пѣщєр, идущих из-под митрополичьих покоєв» (з-під вже неіснуючої частини Будинку митрополита). Підземелля, зорієнтоване по осі схід-захід, є коридором зі склепінчастою стелею і боковими нішами; відгалуження цього підземелля йдуть у напрямках: Успенського собору, Великої лаврської дзвіниці, будинку намісника (корпус № 1), Трапезної церкви. Підземелля під Соборним майданом також було обстежене СУППР-ом (Спеціалізованим управлінням протизсувних підземних робіт) у 1952–1957 рр.; плани підземелля залучені до звіту про реставрацію корпусу № 2 1959 р.; на маркшейдерській зйомці, проведеній СУППР-ом 1963 року [19].

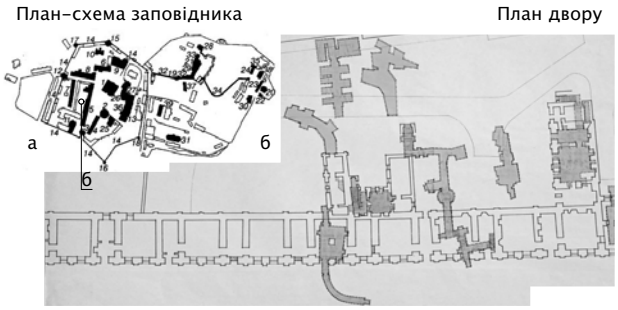
Подібних підземних споруд, які не є підвальними приміщеннями наземних будівель, на території Києво-Печерської лаври досить багато (іл. 5). Сьогодні на території Києва відомі понад 300 підземних об'єктів; майже всі пов'язані із заснуванням монастирів [20].

Почаївська лавра, дотримуючись традиції, виникла і розбудувалася над триярусним печерним комплексом з підземними церквами, які заселили ченці з Києво-Печерської лаври під час монголо-татарської навали у 1240-х роках [21].

Печерські традиції вдало втілені архітектором В. Максимовим у п'ятикупольній Георгіївській церкві, спорудженій у 1910–1914 рр. на місці битви 1651 р. під Берестечком [22].



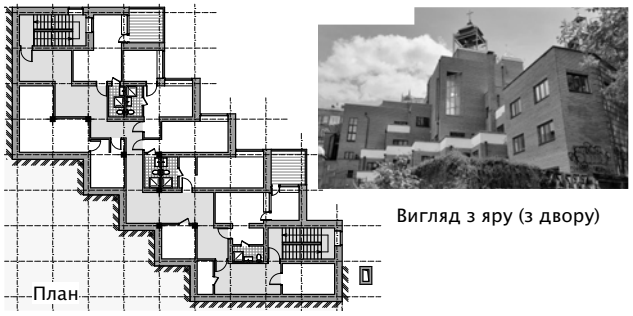
Іл. 4. Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник. План-схема розміщення підземних споруд під Соборним майданом станом на 1995 р. (калька з надписом, зробленим нач. відділу охорони та вивчення підземних споруд Є. Чередниченко): *а* – досліджена частина підземелля в *1952–1994 рр.*; *б* – траса плану підземелля за І. Зайцевим від 1894 р.; *в* – недосліджена і недоступна частина підземелля. [Архів автора]



Іл. 5. Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник. Розміщення підземних споруд під двором, обмеженим корпусами: № 4, № 21, № 24, № 21а (станом на 1994 р.). Копія плану: *а* – територія Верхньої лаври; *б* – територія Нижньої лаври; *в* – двір, обмежений корпусами № 4, № 21, № 24, № 21а. [Архів автора]

Архітектура печерських монастирів глибоко увійшла в християнську традицію, досі успішно застосовуючись у сучасній церковній архітектурі. Використання печерських традицій, зокрема, можемо побачити у церковному доробку архітектора професорки Л. Скорик. Йдеться про греко-католицький храм та монастир св. Василія Великого, що на Вознесенському узвозі, 7 у Києві. Об'єкт побудований на внутрішньому куті крутого схилу. Вхід до церкви з Вознесенського узвозу, тому не кожен відвідувач може здогадатися, що під молитовною залою терасами спускаються

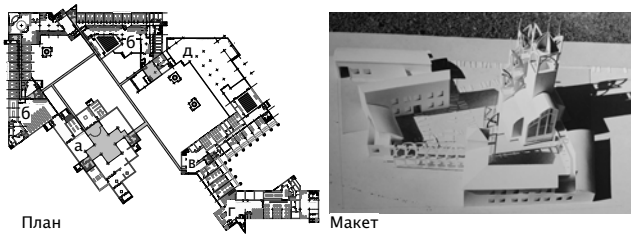
в яр ще три поверхи монастирських приміщень; сучасні світлі келії з'єднані звивистим «лабіринтом-тунелем», який проходить поміж складними фундаментними конструкціями, які, за задумом інженера О. Ковальського, є підпорною конструкцією крутого берега яру (іл. 6). Доречність застосування такого планувального прийому має не лише конструктивний, але й глибоко традиційний зміст, підкреслюючи сакральність та безперервність використання традицій.



Іл. 6. Церква і монастир Святого Василія Великого (вул. Вознесенський узвіз, 7, м. Київ), (ГАП Л. Скорик): *а* – план одного з нижніх поверхів; *б* – вигляд з яру (з двору). [Архів автора]

Печерські монастирські традиції архітектор Лариса Скорик використовує і в інших, поки що не реалізованих проєктах, зокрема:

– проєкт монастирського комплексу на вул. Гарматній у Києві, де будівлі монастиря пов'язані між собою та з підземною церквою-криптою традиційними тунельними переходами (іл. 7);



Іл. 7. Проєкт монастирського комплексу на вул. Гарматній у Києві (автор Л. Скорик). Суміщений план 1-го та підземного (переходи та крипти) поверхів 2011 р.: *а* – будівля собору з криптою; *б* – келійні корпуси; *в* – недільна школа та просвітницький центр; *г* – пункт благочинності; *д* – літня церква-павільйон. [Архів автора]

– проєкт церковно-музейного комплексу над археологічними рештками монастиря св. Феодора-Тирона в кварталі, обмеженому вулицями: Десятинною, Володимирською та Великою Житомирською у м. Києві, що надало б змогу музеєфікувати археологічну спадщину території Київського Дитинця та продовжити традицію;

– проєкт музеєфікації залишків Десятинної церкви на території Національного музею історії України (вул. Володимирська, 2). Архітектором запропоновано спорудження заглибленого музею, який буде своєрідною криптою над святими руїнами і сполучатиметься підземним переходом-тунелем з основною будівлею музею. Концепція заглиблення до існуючого рівня збережених залишків стародавніх фундаментів церкви, спонукала автора до ідеї відтворення планувальної автентики Десятинної церкви з максимальним використанням прозорих скляних конструкцій.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Отже, на відміну від західноєвропейської ранньохристиянської традиції підземної архітектури, яка в основі своїй мала першопочаткове поховальне призначення, а вже потім молитовний простір; східноєвропейська ранньохристиянська традиція підземної архітектури зародилася та набула від початку образу надзвичайно аскетичного, але життєвого простору. Західноєвропейська традиція катакомбних поховань перервалася після поступового перенесення святих мощів до нових храмів (і тримається як фундамент віри). Східноєвропейська традиція підземної печерської архітектури, що зародилася в княжій Русі, а взяла свій початок у хозаро-варязьких часах і, безперервно розвиваючись, дійшла до нашого часу, є живою частиною сакральної архітектури, що не перестає викликати у населення особливих благоговійних естетичних почуттів, а отже, є невід'ємною частиною культури народу, яка заслуговує подальшого розвитку та застосування в проєктних та будівельних рішеннях.

Приклади модерного інтерпретованого застосування печерської традиції можемо бачити в реалізованих об'єктах та проєктах сучасної (1990-ті – 2020-ті рр.) церковної архітектури Лариси Скорик:

– застосування образу «лабіринтів-тунелів» для комунікаційних просторів монастирського житла, для об'єднання різних функціональних зон, для екскурсійних та евакуаційних походів;

– створення підземних реліквaріїв над об'єктами культури;

– сучасних крипт над об'єктами християнської пам'яті;

– в об'єктах музеєфікації археологічної спадщини для розконсервації та експонування.

Список використаних джерел

1. Петречко О. Рим та християнство у I – II ст. н. е. *Археологічні дослідження Львівського університету*. 2007. № 10. С. 142–155. URL: https://clio.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/01/10-23.pdf (дата звернення: 01.02.2024).
2. Γκουτζιούδης Μ.Οι χώροι λατρείας στην Καινή Διαθήκη (Worship places in the New Testament). *Ostracon publishing*. 2018.Т. 16. p. 328-338 URL: https://www.academia.edu/36990857/Οι_χώροι_λατρείας_στην_Καινή_Διαθήκη_Worship_places_in_the_New_Testament_ (дата звернення: 04.02.2024).
3. Нікітенко М. Святі гори Київські: побудова сакрального простору ранньохристиянського Києва (кінець X – початок XII ст.) : наукова монографія. Київ : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2013. 484 с. URL: https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=7010 (дата звернення: 07.02.2024).
4. Γερμαντζίδου Μ. Στη Συρια η παλαιοτερη χριστιανικη εκκλησια. *Grdiscovery*. URL: https://grdiscovery.com/sti-siria-i-palaioteri-xristianiki-ekklisia/ (дата публікації: 09.05.2022)
5. Λαγού Κ. Η παλαιότερη εκκλησία στον κόσμο βρέθηκε σε αρχαιοελληνική πόλη στη Συρία. Είχε καλυφθεί από άμμο και την κατέστρεψε ο ISIS. *ΜΗΧΑΝΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ*. URL: https://www.mixanitouxronou.gr/i-palaioteri-ekklisia-ston-kosmo-vrethike-se-archaioelliniki-poli-sti-syria-eiche-kalyfthei-apo-tin-ammo-kai-tin-katestrepse-o-isis/ (дата звернення: 03.02.2024).
6. Rutgers L. V., De Jong A. F. M., van der Borg K. Radiocarbon Dates from the Jewish Catacombs of Rome. *Radiocarbon*. 2002. № 44(2). С. 541–547. URL: https://doi.org/10.1017/s0033822200031891 (дата звернення: 03.02.2024).
7. Воловик В. М. Тафальні ландшафти кладовищ. *Географія та туризм*. 2012. № 22. С. 282–290. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=gt_2012_22_42 (дата звернення: 03.02.2024).
8. Lombardi S. La catacomba ebraica di Vigna Randanini. *Opera Ipogea*. 2009. No. 1. S. 29–42. URL: https://www.operaipogea.it/wp-content/uploads/2017/01/Opera_Ipogea_2009_1_ocr_web.pdf (дата звернення: 04.02.2024).
9. Vincenzo F. N., Fabrizio B., Danilo M. *Le catacombe cristiane di Roma. Origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica*. Regensburg : Schnell & Steiner, 1998. 207 s.
10. Le Catacombe di Roma. *Rome-Museum*. URL: https://www.rome-museum.com/it/catacombe-roma.php (дата звернення: 05.02.2024).
11. Στουφή-Πουλημένου Ι., [Lecture recording] Ημέρα 2, Μέρος Β' 02-03-2015. URL: https://delos.uoa.gr/opendelos/player?rid=563e2cd2 (дата звернення: 05.01.2024).
12. Олекса О. Скарби раннього християнства: катакомби Риму. *Сокаль і сокальщина. Храм серця*. 2005. № 5 (50). URL: http://www.sokal.lviv.ua/khram_sertsia/khram_sertsia_05_2005_02.html (дата звернення: 05.02.2024).
13. Цвєткова Ю. Правове регулювання релігійних правовідносин в едиктах римських імператорів IV–VI ст. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. серія: юридичні науки*. 2019. Т. 5. С. 36–41. URL: https://doi.org/10.32838/2707-0581/2019.5/07 (дата звернення: 05.01.2024).
14. San Damaso I Papa. Agenda dell'Arcivescovo (San Damaso I Pope. Agenda of the Archbishop) Chiesadimilano.it URL: https://www.chiesadimilano.it/almanacco/santo-del-giorno/sdg-anno-a-2022-2023/san-damaso-i-1026397.html (дата звернення: 05.02.2024).
15. Долгих В. Катакомби: підземне життя християн вчора і сьогодні. *Спілка православних журналістів*. URL: Дата публікації: 24.11.2021 (дата звернення: 05.02.2024).
16. Maymy P. Catacombe, citta dei morti sotto il suolo di Roma. *Storica National Geographic*. 2023. URL: https://www.storicang.it/a/catacombe-citta-dei-morti-sotto-il-suolo-di-roma_16158 (data di accesso: 07.02.2024).
17. Хведченя С. Таємниці Лаврських святинь. Київ : Географіка, 2004. 284 с. URL: http://resource.history.org.ua/item/0001782 (дата звернення: 17.02.2024).
18. Вечерський В. Києво-Печерська_лавра. *Велика українська енциклопедія*. URL: https://vue.gov.ua/%D0%9A%D0%B8%D1%94%D0%B2%D0%BE-%D0%9F%D0%B5%D1%87%D0%B5%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D1%80%D0%B0 Дата публікації: 24.03.2023 (дата звернення: 17.02.2024).
19. Олійник Г. І. Про підземну споруду під Соборним майданом. *Звітна конференція МО КПДІКЗ 1995р.* : тези доповідей, м. Київ, 21.02.1995.
20. Воронцова О. А. Київські печери. *Енцеклопедія сучасної України*. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2013. URL: https://esu.com.ua/article-6241 (дата звернення: 19.02.2024).
21. Вечерський В. В. Почаївська Свято-Успенська лавра. *Велика українська енциклопедія*. URL: https://vue.gov.ua/Почаївська_Свято-Успенська_лавра Дата публікації: 24.01.2020 (дата звернення: 25.02.2024).
22. Бондарев І. Берестечко: заповідник на козацьких могилах. *Репортер*. URL: https://report.if.ua/turyzm/berestechko-zapovidnyk-na-kozackyh-mogylah-foto/ Дата публікації: 03.11.2017 (дата звернення: 25.02.2024).

23. Баттіста. Д. Християнський підпільний Рим [зображення] Рим, 1867. Гейдельберзька історична література – оцифрована URL: https://doi.org/10.11588/diglit.1190#0003 (дата звернення: 01.02.2024).
24. Матеріали лекції Стоуфі-Пулімену, І. [презентація] Християнська та візантійська археологія та мистецтво. Афіни 2013р. "Париж". URL: https://opencourses.uoa.gr/modules/document/file.php/THEOL100/Διδακτικό%20πακέτο/Βυζαντινή_αρχαιολογία_Μέρος%201ο.pdf (дата звернення: 01.02.2024).
25. GerardM Катакомби Святого Калліста Wikipedia 2006 [зображення] URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Катакомби_святого_Калліста#/media/Файл:Catacombe.jpg (дата звернення 01.02.2024).
26. Μ. Βόγκλη. Το αρχαιολογικΟ Εργο σΤα κατακόμβες της μήλου: νεότερα ανασκαφικά δεδομένα (2008-2009), στο: Αρχαιολογικό Έργο στα Νησιά του Αιγαίου, Τόμ. Β. Μυτιλήνη, 2017. S. 497-508. URL: https://www.academia.edu/36752957/Μ._Βόγκλη_οι_κατακόμβες_της_μήλου_νεότερα_ανασκαφικά_δεδομένα_2008-2009_στο_Αρχαιολογικό_Έργο_στα_Νησιά_του_Αιγαίου_Τόμ._Β._Μυτιλήνη_2017_497-508 (дата звернення 04.02.2024).
27. Milos is Consecrated a "Sacred Island" for its Ancient Christian Catacomb [Translated by John Sanidopoulos] Naftemporiki.gr 15,June 2014 URL: https://www.johnsanidopoulos.com/2014/06/milos-is-consecrated-sacred-island-for.html (дата звернення 04.02.2024).
28. Вечерський В. Києво-Печерська лавра. *Велика українська енциклопедія*. URL: https://vue.gov.ua/%D0%9A%D0%B8%D1%94%D0%B2%D0%BE-%D0%9F%D0%B5%D1%87%D0%B5%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D1%80%D0%B0 Дата публікації: 24.03.2023 (дата звернення 18.02.2024).

References

1. Petrechko, O. (2007). Rym ta khrystyianstvo u I – II st. n. e. [Rome and Christianity in the 1st – 2nd centuries. N. e.]. *Arkheolohichni doslidzhennia Lvivskoho universytetu – Archaeological research of Lviv University*, 10, 142–155. URL: https://clio.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/01/10-23.pdf [in Ukrainian].
2. Goutgioudis M. (2018) Worship places in the New Testament. (digital ed.) Ostracon publishing.T. 16. p. 328–338 Retrieved from: https://www.academia.edu/36990857/Οι_χοροι_λατρείας_στην_Καινι_Διαθήκη_Worship_places_in_the_New_Testament_ (access date: 04.02.2024) [in Greek].
3. Nikitenko M. (2013). *Sviati hory Kyivski: pobudova sakralnoho prostoru rannokhrystyianskoho Kyieva (kinets X – pochatok XII ct.) : naukova monohrafiia* [The Holy Mountains of Kyiv: the construction of the sacred space of early Christian Kyiv (end of the 10th – beginning of the 12th century): scientific monograph]. Natsionalnyi Kyievo-Pecherskyi istoryko-kulturnyi zapovidnyk – National Kyiv-Pechechersky Historical and Cultural Reserve. Retrieved from: https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=7010 [in Ukrainian].
4. Γερμαντζίδου, Μ. [Germantzidou, M.] (2022, May 09). Στη Συρια η παλαιοτερη χριστιανικη εκκλησια [The oldest christian church in Syria]. *Grdiscovery*. URL: https://grdiscovery.com/sti-siria-i-palaioteri-xristianiki-ekklisia/ (access date: 03.02.2024) [in Greek].
5. Λαγού, Κ. Lagou,K. (n.d.). Η παλαιότερη εκκλησία στον κόσμο βρέθηκε σε αρχαιοελληνική πόλη στη Συρία. Είχε καλυφθεί από άμμο και την κατέστρεψε ο ISIS [The oldest church in the world was found in an ancient Greek city in Syria. It was covered in sand and destroyed by ISIS]. *TIME MACHINE*. Retrieved from: https://www.mixanitouxronou.gr/i-palaioteri-ekklisia-ston-kosmo-vrethike-se-archaioelliniki-poli-sti-syria-eiche-kalyfthei-apo-tin-ammo-kai-tin-katestrepse– o-isis/ [in Greek].
6. Rutgers, L. V., De Jong A. F. M., & Van der Borg K. (2002). Radiocarbon Dates from the Jewish Catacombs of Rome. *Radiocarbon*, 44(2), 541–547. Retrieved from: https://doi.org/10.1017/s0033822200031891 [in English].
7. Volovyk, V. M. (2012). Tafalni landshafty kladovyshch [Tafalni landscapes of cemeteries]. *Heohrafiia ta turyzm* [Geography and tourism], 22, 282–290. Retrieved from: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR = gt_2012_22_42 [in Ukrainian].
8. Lombardi, S. (2009). The Jewish catacomb of Vigna Randanini. *Hypogean Work*, 1, 29–42. Retrieved from: https://www.operaipogea.it/wp-content/uploads/2017/01/Opera_Ipogea_2009_1_ocr_web.pdf [in Italian].
9. Vincenzo, F. N., Fabrizio, B., & Danilo, M. (1998). *The Christian catacombs of Rome. Origins, development, decorative devices, epigraphic documentation*. Schnell & Steiner [in Italian].
10. Le Catacombe di Roma. (n.d.). *Rome-Museum*. Retrieved from: https://www.rome-museum.com/it/catacombe-roma.php/ [in Italian].
11. Stoufi-Poulimenou I. (2015) [Lecture recording] Day 2, Part B (digital ed.) National & Kapodistrian University of Athens. Retrieved from: https://delos.uoa.gr/opendelos/player?rid=563e2cd2 (access date: 05.01.2024) [in Greek].

12. Oleksa, O. (2005). Skarby rannoho khrystyianstva: katakomby Rymu [Treasures of Early Christianity: Catacombs of Rome]. *Sokal i Sokalshchyna. Khram sertsia* [Temple of the Heart]. Retrieved from: http://www.sokal.lviv.ua/khram_sertsia/khram_sertsia_05_2005_02.html [in Ukrainian].
13. Tsvietkova, Yu. (2019). Pravove rehuliuvannia relihiyňykh pravovidnosyn v edyktakh rymskykh imperatoriv IV–VI st. [Legal regulation of religious legal relations in the edicts of the Roman emperors of the IV–VI centuries]. Vcheni zapysky TNU imeni V.I. Vernadskoho. seriia: yurydychni nauky [Academic notes of TNU named after V.I. Vernadskyi. series: legal sciences], 5, 36–41. Retrieved from: https://doi.org/10.32838/2707-0581/2019.5/07 [in Ukrainian].
14. San Damaso I Pope. (2024) (digital ed.) SERAPHIC PROVINCE OF SAINT FRANCIS OF ASSISI OF THE FRIARS MINOR OF UMBRIA. Retrieved from: https://www.assisiofm.it/san-damaso-i-papa-1305-1.html (access date: 02.05.2024) [in Italian].
15. Dolhykh, V. (2021, November 24). Katakomby: pidzemne zhyttia khrystyian vchora i sohodni [Catacombs: the underground life of Christians yesterday and today]. *Spilka pravoslavnykh zhurnalistiv* [Union of Orthodox Journalists]. Retrieved from: https://spzh.media/ua/istorija-i-kulytrua/84209-katakomby--podzemnaja-zhizny-khristian-vchera-i-segodnya [in Ukrainian].
16. Maymy, P. (2023). Catacombe, citta dei morti sotto il suolo di Roma. *Storica National Geographic*. Retrieved from: https://www.storicang.it/a/catacombe-citta-dei-morti-sotto-il-suolo-di-roma_16158 [in Italian].
17. Khvedchenia, S. (2004). *Taiemnytsi Lavrskykh sviatyn* [Mysteries of Lavra shrines]. Heohrafika [Geografika]. Retrieved from: http://resource.history.org.ua/item/0001782 [in Ukrainian].
18. Vecherskyi, V. (2023, March 24). Kyievo-Pecherska lavra. [Kyiv-Pechersk Lavra]. *Velyka ukrainska entsyklopediia* [*Great Ukrainian encyclopedia*]. Retrieved from: https://vue.gov.ua/Києво-Печерська_лавра [in Ukrainian].
19. Oliinyk, H. I. (1995, Liutyi 21). Pro pidzemnu sporudu pid Sobornym maidanom. Zvitna konferentsiia MO KPDIKZ 1995r. : tezy dopovidei, m. Kyiv [About the underground structure under the Cathedral Square Report Conference of the Ministry of Education, Culture Science and Technology of Ukraine: Abstracts of reports]. [in Ukrainian].
20. Vorontsova, O. A. (2013). Kyivski pechery [Kyiv Caves]. *Entseklopediia suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of modern Ukraine]. Retrieved from: https://esu.com.ua/article-624 [in Ukrainian].
21. Vecherskyi,V.V. (2020, Sichen 24). Pochaivska Sviato-Uspenska lavra [Pochaiv Holy Dormition Lavra]. *Velyka ukrainska entsyklopediia* [*Great Ukrainian encyclopedia*]. Retrieved from: https://vue.gov.ua/Почаївська_Свято-Успенська_лавра. [in Ukrainian].
22. Bondarev, I. (2017, Lystopad 03). Berestechko: zapovidnyk na kozatskykh mohylakh [Berestechko: a reserve on Cossack graves]. *Reporter*. Retrieved from: https://report.if.ua/turyzm/berestechko-zapovidnyk-na-kozackyh-mogylah-foto/ [in Ukrainian].
23. Battista G. (1867) [image] (digital ed.) Heidelberg historic literature – digitized. Retrieved from: https://doi.org/10.11588/diglit.1190#0003
24. Lecture materials Stoufi-Poulimenu, I. (2013) [presentation] Christian and Byzantine archeology and art (digital ed.) National & Kapodistrian University of Athens. Retrieved from: https://www.academia.edu/36752957/Μ._Βόγκλη_οι_κατακόβες_της_μήλου_νεότερα_ανασκαφικά_δεδομένα_2008-2009_στο_Αρχαιολογική_Έργο_στα_Νησιά_του_Αιγαίου_Τόμ._Β._Μυτιλήνη_2017_497-508
25. GerardM (2006) Catacombs of Milos [image] (digital ed.) Wikipedia. Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Катакомби_святого_Калліста#/media/Файл:Catacombe.jpg
26. Vogli M. (2017) The apple catacombs: latest excavation data, in: Archaeological Project in the Aegean Islands T-B p. 497-509 (digital ed.) Academia. Retrieved from: https://www.academia.edu/36752957/Μ._Βόγκλη_οι_κατακόμβες_της_μήλου_νεότερα_ανασκαφικά_δεδομένα_2008-2009_στο_Αρχαιολογικό_Έργο_στα_Νησιά_του_Αιγαίου_Τόμ._Β._Μυτιλήνη_2017_497-508
27. Sanidopoulos J. (2014) Milos is Consecrated a "Sacred Island" for its Ancient Christian Catacomb Naftemporiki.gr. Retrieved from: https://www.johnsanidopoulos.com/2014/06/milos-is-consecrated-sacred-island-for.html
28. Vecherskyi, V. (2023, March 24). Kyievo-Pecherska lavra. [Kyiv-Pechersk Lavra]. *Velyka ukrainska entsyklopediia – Great Ukrainian encyclopedia*. Retrieved from: https://vue.gov.ua/Києво-Печерська_лавра [in Ukrainian].

Подано до редакції 19.08.2024

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА | ВИПУСК 36

№ 36 (2024) С. 70–84
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 7:378.6.093.5](477.411)НАОМА
ORCID ID: 0000-0003-3098-2597
ORCID ID: 0000-0003-2009-1491
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-8

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

Анатолій Давидов
кандидат архітектури, доцент,
завідувач кафедри архітектурного проєктування
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
anatoliy.davydov@naoma.edu.ua

ФАКУЛЬТЕТ АРХІТЕКТУРИ НАОМА: СТОРІНКИ ІСТОРІЇ Й СЬОГОДЕННЯ ШКОЛИ

Анотація. *Стаття присвячена дослідженню історії формування київської архітектурної школи, що сформувалася в системі мистецького навчального закладу. На підґрунті скупої джерельної інформації та матеріалів, зібраних авторами даної статті з часів навчання на архітектурному факультеті та наступних років праці в ролі викладачів, визначені основні періоди формування архітектурної школи, розкриті засади організації навчального процесу та висвітлена роль професорсько-викладацьких колективів у вихованні фахівця-архітектора на різних історичних етапах діяльності факультету.*

За результатами дослідження встановлено, що формування особистості архітектора у стінах Академії завжди базувалося на високому вишколі з мистецьких дисциплін, зокрема з рисунка та живопису, а освоєння фаху відбувалося в навчально-творчих майстернях з архітектурного проєктування під керівництвом досвідчених архітекторів.

Шлях творення архітектурної школи НАОМА позначений соціальними впливами свого часу, й відповідно в хронологічному вимірі простежується кілька періодів історії факультету архітектури.

Довоєнний період діяльності факультету (1924–1930 роки та 1934–1941 роки) пов'язаний зі становленням та утвердженням архітектурної школи у структурі Київського державного художнього інституту.

У повоєнний час, починаючи з 1945 року, першочерговими завданнями, які постали перед факультетом, були відродження традицій формування архітектора-художника та створення колективу викладачів, здатних забезпечити високий рівень фахової підготовки архітекторів.

Наступний період (1960–1980-ті роки) позначений найбільш високими досягненнями архітектурної школи Київського державного художнього інституту. Зі збільшенням набору студентів, що у 1966 році на перший курс досяг 50 осіб, зростає й чисельність професорсько-викладацького складу кафедр факультету. Надихаюча атмосфера творчості на факультеті забезпечила високий рівень фахової підготовки випускників цієї доби.

Починаючи з 1990-х років минулого сторіччя архітектурна школа Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури розвивається у руслі розбудови української держави; вдосконалюється процес формування фахівця з урахуванням архітектурних тенденції сьогодення та орієнтації на інтеграцію у європейське співтовариство.

Ключові слова: *факультет архітектури, архітектурна школа, архітектор, мистецький навчальний заклад, архітектурна типологія, архітектурне проєктування, архітектурна форма, навчально-творча майстерня, дипломний проєкт, навчальний план.*

FACULTY OF ARCHITECTURE NAFAA: HISTORY AND PRESENT-DAY OF THE SCHOOL

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

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

Abstract. *The article is dedicated to the study of the history of the founding of the Kyiv Architectural School, which was formed in the system of an artistic educational institution. Based on the scarce source of information and materials collected by the authors of this article from the time of studying at the Faculty of Architecture and subsequent years of working as teachers, the main periods of the establishment of the architectural school were determined, the principles of the organization of the educational process were revealed and the role of faculty groups in the upbringing of a professional architect at various historical stages of the faculty was highlighted.*
According to the results of the study, it was established that the formation of the identity of an architect within the walls of the Academy has always been based on high training in artistic disciplines, in particular in drawing and painting, and the development of the specialty took place in educational and creative workshops for architectural design under the guidance of experienced architects.
The path of creation of the architectural school of NAFAA was marked by the social influences of its time, and accordingly, several periods of the history of the Faculty of Architecture were traced in the chronological dimension.
The pre-war period of the faculty (1924–1930 and 1934–1941) was associated with the formation and approval of the architectural school in the structure of the Kyiv State Fine Arts Institute.
In the postwar period, since 1945, the primary tasks that the faculty faced were the revival of the traditions of the formation of an architect-artist and the creation of a team of educators capable of providing a high level of professional training for architects.
The highest achievements of the architectural school of the Kyiv State Fine Arts Institute marked the next period (1960–1980s). With the increase in student enrollment, which in 1966 for the first year reached 50 people, the number of members of the faculty departments was also growing. The inspiring atmosphere of creativity at the faculty provided a high level of professional training for graduates of this era. Since the 1990s, the architectural school of the National Academy of Fine Arts and Architecture has been evolving in line with the development of the Ukrainian state; improving the process of forming a specialist, taking into account the architectural trends of the present and the orientation towards integration into the European community.
Key words: *faculty of architecture, architectural school, architect, art educational institution, architectural typology, architectural design, architectural form, educational and creative workshop, diploma project, curriculum.*

Постановка питання. У поточному 2024 році факультет архітектури Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури відзначає свій столітній ювілей. Сформована в системі мистецького навчального закладу, у творчому єднанні з іншими напрямками образотворчого мистецтва, архітектурна школа вже у перші десятиліття свого існування стала визначним навчальним осередком підготовки архітектурних кадрів в Україні і поза її межами. Закладені засновниками в минулому підвалини архітектурної освіти, незважаючи на буремні роки соціально-політичних й економічних перетворень в українській державі, забезпечили творчі устої і розвиток архітектурної школи упродовж цілого століття, здатність адаптуватися до викликів сьогодення. Тож на часі привідкрити маловідомі сторінки історії факультету, згадати й віддати шану величезній плеяді вчителів, усім, хто плекав архітектурну школу упродовж багатьох десятиліть та виховав не одне покоління українських зодчих. Водночас важливо аналітично осмислити сьогоденний стан школи й окреслити шляхи її розбудови на перспективу.

Актуальність даного дослідження визначається й суспільним інтересом до історії становлення та формування відомої широкій спільноті архітектурної школи України, засад підготовки фахівців протягом її столітньої

історії. Тож **метою даного дослідження** є виявлення основних історичних етапів формування архітектурної школи у структурі НАОМА та розкриття засад організації навчального процесу підготовки архітекторів у середовищі мистецького закладу.

Відповідно **об'єктом дослідження** є діяльність факультету архітектури упродовж його столітньої історії, а предметом дослідження – засади організації навчального процесу та роль професорсько-викладацького складу Академії у формуванні особистості архітектора.

Виклад основного матеріалу. Торкаючись історії архітектурного факультету НАОМА, передусім слід відзначити, що висвітлена вона у публікаціях досить скупо і фрагментарно. Чи не найбільш вартою уваги є стаття випускника факультету 1940 року, згодом багаторічного завідувача кафедри архітектурного проєктування (1960–1988), професора М. Катерноги [1]. В наступному до висвітлення історії факультету і кафедр архітектурного спрямування долучилися Л. Прибєга [2; 3] та А. Давидов [5; 9;10;11].

Окремі біографічні дані викладачів факультету різних періодів його діяльності можна віднайти в спеціальному випуску видання «Українська академія мистецтва. Професори НАОМА (1917–2012)» [4], або більш розгорнуті статті, присвячені окремим особистостям, дотичним до архітектурної школи, як наприклад, стаття В. Куцевича на відзначення 120 річниці від дня народження В. Заболотного [6], або стаття Д. Малакова про творчість М. Даміловського [7]. Певні сторінки історії педагогічних колективів факультету і кафедр знайшли відображення і в низці ювілейних проспектів Академії. Чимало історичних фактів про історію факультету архітектури можна знайти у монографіях, присвячених життю й діяльності видатних архітекторів і педагогів Н. Чмутіної [12] та А. Добровольського [13].

Основу дослідження також складають матеріали, зібрані авторами даної статті, їхні особисті враження від спілкування з видатними представниками архітектурного факультету під час навчання та педагогічної діяльності протягом понад 50 років.

Витоки архітектурного факультету Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури беруть свій початок від Українського архітектурного інституту, створеного у Києві 1918 року за ініціативи відомих архітекторів і митців П. Альошина, О. Вербицького, М. Даміловського, Д. Дяченка, Ф. Красицького, В. Рикова та інших. У 1922 році до складу педагогічного колективу інституту долучилися В. Кричевський та І. Моргилевський. З часу заснування інститут очолював Д. Дяченко, а заступником його був М. Даміловський (іл. 1).

Іл. 1. Викладачі й випускники архітектурного факультету Київського художнього інституту. 1928 рік. *Зліва направо*: 1 ряд – В. Кричевський, П. Альошин, Н. Манучарова, І. Врона (ректор), О. Вербицький, Ф. Кричевський; 2 ряд – Я. Штейнберг, І. Малозьомов, четвертий ліворуч – П. Юрченко, П. Костирко; 3 ряд, третій ліворуч (у білій сорочці) – В. Заболотний. [Світлина з фондів кафедри архітектурного проєктування]

У 1924 році, в результаті об'єднання двох закладів – Українського архітектурного інституту й Інституту пластичних мистецтв, який у 1922 році в результаті реорганізації став спадкоємцем Української академії мистецтва, створеної 1917 року, – був утворений Київський художній інститут (КХІ). У структурі цього новоствореного мистецького навчального закладу стали діяти два факультети – архітектурний та малярсько-скульптурний. Починаючи з 1924 року й упродовж майже десяти років очолював КХІ Іван Врона. На початок навчального 1928 року в інституті навчалося понад 800 студентів. Яку частку на цей час становили студенти архітектурного факультету невідомо. Проте існують дані, що під час створення Київського будівельного інституту у 1930 році до його складу було переведено з різних курсів 220 студентів та 15 викладачів архітектурного факультету КХІ [8, с. 3]. Отже, чимало студентів, отримавши базову архітектурну освіту в КХІ, завершували навчання у Київському будівельному інституті.

Варто зазначити, що саме у 1920-х роках на факультеті архітектури КХІ були закладені міцні підвалини формування творчої особистості – архітектора-художника. Вступні іспити

на той час були ідентичними на всі факультети й відділення і, зазвичай, передбачали виконання рисунка оголеної постаті, а з живопису – натюрморту.

Заняття з фахових і теоретичних дисциплін на першому курсі переважно були спільними для студентів архітектурного і малярсько-скульптурного факультетів. Починаючи з другого курсу освоєння архітектурного проєктування відбувалося в навчально-творчих майстернях, керівниками яких були П. Альошин, О. Вербицький, В. Риков. Загалом високий фаховий рівень освіти на факультеті архітектури у 1920-х роках визначали такі відомі в архітектурному середовищі імена, як М. Даміловський, І. Моргилевський, С. Колотов, В. Кричевський, В. Фельдман, С. Гіляров та інші педагоги-архітектори. Варта уваги і плеяда вихованців факультету цієї доби, які згодом продовжили творчі традиції своїх вчителів. Це, зокрема, випускники 1928 року В. Заболотний, П. Юрченко, С. Грабовський; 1929 – М. Грицай; 1930 – П. Костирко, М. Гречина та інші.

У перші роки існування студенти двох факультетів, архітектурного та малярсько-скульптурного разом засвоювали загальні композиційні принципи. «Це був Фортех – загальний курс формально-технічних дисциплін, який передбачав чотири лабораторії – рисунка й кольору, об'єму, креслення, макетування, де студенти засвоювали основні елементи та засоби формотворення у мистецтві. Формальні завдання, які ставилися перед студентами, передбачали розвиток у них системного мислення. Фортех у своїх підходах помітно перегукувався з програмою Bauhaus Vorkurs» [11. с. 58]. На тотожність методики вказували як українські [14], так і зарубіжні дослідники. У 1927 році КХІ відвідала бельгійська дослідниця мистецтва С. Корбіо. Вона була вражена широтою та організацією навчання і порівняла інститут з західними університетами. Один із номерів бельгійського франкомовного мистецького журналу «La NERVI» був присвячений КХІ.

У 1930 році частина факультету архітектури КХІ, об'єднана з відділенням фабрично-заводського і комунального будівництва Київського політехнічного інституту стала основою заснування Київського будівельного інституту (тепер КНУБА). У новий навчальний заклад було переведено велику кількість викладачів та студентів.

Об'єднання Київського і Харківського художніх інститутів у 1934 році стало основою створення Всеукраїнського художнього інституту, який наприкінці 30-х років отримав назву Київський державний художній інститут (КДХІ). З його створенням збільшується набір на архітектурний факультет та встановлюється шестирічний термін навчання. Суттєво зростають обсяги годин на підготовку фахівця. Так, до 10–12 збільшується кількість годин на тиждень на всіх курсах з академічного рисунка, до 4 годин – з живопису. Важлива роль у формуванні архітектора відводилася й скульптурі. Але домінантою професійної підготовки архітектора завжди було архітектурне проєктування. Фахового рівня студенти набували в навчально-творчих майстернях під керівництвом досвідчених педагогів-архітекторів. Зокрема, завідувачем кафедри архітектури й керівником навчально-творчої майстерні з архітектурного проєктування в 1934–1939 роках був В. Риков; очільниками інших майстерень з архітектурного проєктування були О. Вербицький та П. Альошин. До викладання архітектурного проєктування на той час залучали випускників факультету 1920-х років, зокрема, П. Юрченка, В. Заболотного, П. Костирка. Належна увага приділялася й освоєнню інженерно-технічних дисциплін, їхньому органічному поєднанню з архітектурним проєктуванням; цьому сприяла й та обставина, що кафедру будівельної справи тоді очолював архітектор за фахом М. Даміловський. Неабиякий вплив на професійне формування архітектора-художника мали також науковці та митці, залучені до викладання на архітектурному факультеті у 1930-х роках, зокрема В. Кричевський, Ф. Красицький, К. Єлева, Б. Кратко, М. Гельман, І. Моргилевський, С. Гіляров та інші (іл. 2).

Іл. 2. Дипломний проєкт театру на 1500 місць. Головний фасад. Циганков. *1939*. [Світлина з фондів кафедри архітектурного проєктування]

За даними М. Катерноги, який закінчив навчання на архітектурному факультеті КДХІ у 1940 році, дипломи архітектора-художника у 1939 році отримали 7 осіб, у 1940 – 36 випускників, а в 1941 році інститут випустив 20 архітекторів [1, с. 78]. Серед випускників цього часу чимало імен згодом відомих архітекторів-проєктувальників, педагогів, архітектурознавців, організаторів архітектурно-будівельної справи як, наприклад, М. Катернога, А. Мейєр, М. Тищенко, В. Мовчан, І. Косаревський, Ю. Нельговський, Г. Лебедєв та багато інших.

У роки Другої світової війни Київський державний художній інститут був евакуйований до м. Самарканда, де у 1942 році завершили навчання 7 випускників факультету архітектури, зокрема й майбутній викладач КДХІ І. Красний. Зберігся альбом ескізів дипломного проєкту київського цирку, який він розробляв буквально на колінах (іл. 3).

Іл. 3. Проєкт цирку. Головний фасад, перспектива. І. Красний. Навчально-творча майстерня проф. В. Заболотного. *1942.* [Світлина з фондів кафедри архітектурного проєктування]

У повоєнні 1940-ві й 1950-ті роки навчальний процес з підготовки архітекторів визначався передусім завданнями відбудови порушених міст і численних архітектурних споруд. Буквально з 1945 року було розпочато набір на І курс факультету, а протягом 1945–1950 років дипломні проєкти захистили 36 випускників, серед яких відомі свого часу архітектори Д. Яблонський, І. Мезенцев, О. Заваров, М. Агуф, Т. Шеремет, О. Гайдученя, В. Гніздилов та інші.

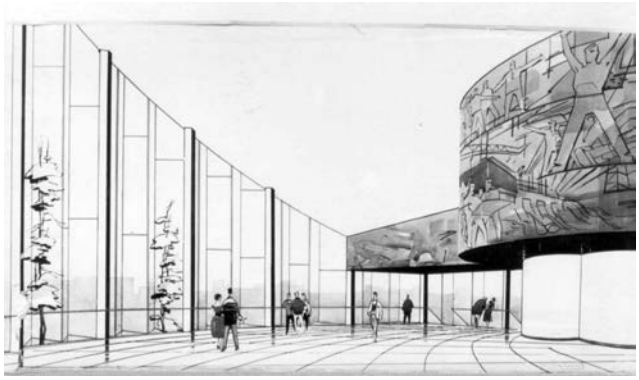
Як і в довоєнний період навчання архітектурному проєктуванню традиційно відбувалося в навчально-творчих майстернях, які на той час очолювали професори О. Вербицький та В. Заболотний. Наприкінці 1940-х – початку 1950-х років кількість навчальних майстерень на факультеті збільшується до трьох; їх очолювали видатні архітектори – професори О. Вербицький, В. Заболотний, Є. Катонін, долучалися до керівництва майстернями в цей час М. Гречина, І. Малоземов. З 1954 року навчально-творчі майстерні тривалий час очолювали В. Заболотний, Є. Катонін та П. Костирко.

Упродовж 1951–1960 років архітектурний факультет КДХІ закінчили 133 випускники, чимало з них згодом увійшли до плеяди знаних українських архітекторів. Так, серед випускників цієї доби добре відомі такі імена, як Я. Ковбаса, Л. Жоголь, В. Махрін, В. Суворов, Г. Урусов, В. Сікорський, Ф. Чубарєв, Р. Бикова, В. Корнєєва, Т. Довженко, В. Штолько, Ю. Євреїнов, С. Кілессо, О. Годованюк, В. Кішкань, К. Донський, С. Крижицький, І. Шпара, Ю. Набок, А. Аніщенко, Т. Трегубова та багато інших. Чимало з них, за вагомий внесок у розвиток вітчизняної архітектури й досягнення у творчості, відзначені високими державними нагородами. Так, Г. Урусов, В. Штолько, І. Шпара були удостоєні звання народного архітектора України, багато з названих осіб свого часу стали лауреатами державної премії України в галузі архітектури.

Високий рівень підготовки архітекторів у КДХІ на той час забезпечувався завдяки педагогічним колективам кафедр архітектурного факультету – кафедри архітектурного проєктування, яку в 1950-х роках очолював професор П. Костирко, та кафедри будівельних конструкцій і механіки, очолювану до 1957 року професором М. Галком, а згодом професором В. Чудновським. Окрім уже згадуваних професорів – О. Вербицького, В. Заболотного, Є. Катоніна, П. Костирка на кафедрах факультету в цей час працювали С. Грабовський, А. Добровольський, В. Леонтович, А. Мейєр, М. Тищенко, Н. Чмутіна, І. Шемседінов та інші.

Неабиякий вплив на формування творчих навичок студентів архітектурного факультету мало їхнє спільне навчання рисунка, живопису, скульптури зі студентами інших мистецьких напрямків, а також безпосередній

контакт з викладачами профільних кафедр інституту (іл. 4).



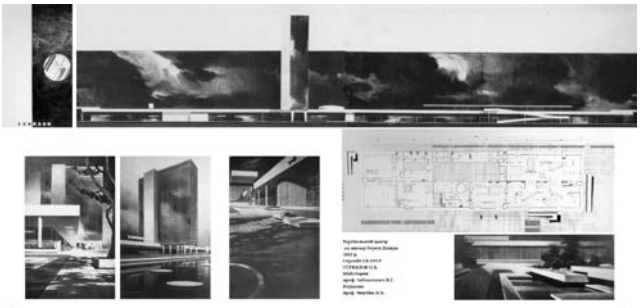
Іл. 4. Універсальна зала на 400 місць. Інтер'єр фойє. А. Аніщенко. Навчально-творча майстерня проф. В. Заболотного. *1960.* [Світлина з фондів кафедри архітектурного проєктування]

У 1960-ті роки минулого століття факультет зазнав значних перебудов, – як у плані зміни стилістичного спрямування в архітектурній творчості, так і з огляду на збільшення контингенту студентів. Якщо у 1950-х роках набір на перший курс і, відповідно, випуск коливався в межах 12–15 студентів, то з середини 1960-х років набір поступово збільшується, а випуск архітекторів у 1966–1970 роках становить 19–20 осіб на рік. Упродовж 1962–1970 років (у 1961 році випуску не було) на факультеті було підготовлено понад 140 архітекторів. Серед випускників цього часу широкому загалу відомі такі імена, як Ю. Чеканюк, С. Верговський, О. Кулішов, О. Стукалов, Є. Водзинський, Є. Вересов, З. Гудченко, П. Коптєв, Ю. Лихой, В. Сопілко, Л. Філенко, П. Римар, В. Лихолат, О. Лазарєв, В. Красенко, В. Баранько, О. Зорін, Т. Марченко, О. Міщенко, В. Розенберг, В. Агафонов, Я. Віг, О. Комаровський, В. Романов та інші.

Починаючи з 1960-х років набір студентів на перший курс архітектурного факультету КДХІ збільшується і в 1966 році вже становить 50 осіб, а загалом чисельність студентів на факультеті у 1971 році наблизилася до 300 осіб. Відповідно постала проблема кадрового забезпечення навчального процесу. В умовах підвищення вимог до професійної підготовки архітекторів, кадровий потенціал кафедр факультету зміцнюється запрошеними до викладацької роботи архітекторами-практиками й досвідченими інженерами-виробничниками як, наприклад, Б. Приймак, А. Мілецький, О. Малиновський, О. Малишенко, М. Степанов, В. Самойлович, Я. Ковбаса, Г. Добровольська, О. Раковіцан, О. Печонов, А. Дехтяр, О. Ковальський, Г. Терновський, О. Грачов, А. Демченко та інші. Органічно вливається в педагогічний колектив кафедри архітектурного проєктування й молода генерація архітекторів, переважно випускників факультету архітектури КДХІ, зокрема І. Шпара, Ю. Чеканюк, В. Агафонов, Л. Скорик, Ю. Хорхот та інші.

Студентські роботи 1960-х років вирізнялись від попередніх сміливими формотворчими ідеями, як зовнішньої, так і внутрішньої організації об'єму та простору. Водночас застосовувались новітні конструктивні схеми та рішення. На початку 1960-х років за тематикою громадських будівель, як завдання для навчального та дипломного проєктування, практикувались досить незвичні для КДХІ об'єкти промислової архітектури. Відбуваються зміни у тематиці об'єктів проєктування, – вона суттєво розширюється. «Значне місце посідають громадські будівлі на кшталт клубу, будинку культури, бібліотеки-читальні, кінотеатри. Вперше студенти почали працювати над такими об'єктами як лікувальні заклади різного типу, санаторно-курортні містечка, готельний комплекс, що було зумовлено необхідністю згідно пропаганди здорового способу життя і праці. В середині 60-х подекуди зустрічаються проекти театральних та музейних споруд. У другій половині десятиліття музейно-меморіальні комплекси стають темою значної частини студентських робіт. З'являються проекти торгових науково-культурних центрів, вищих навчальних закладів, проектних інститутів» [9, с. 99–100].

Відбулися зміни й у графічних методах виконання проєктних робіт. Замість легкої акварельної відмивки частіше почали застосовувати гуаш, напівсухий пензель, перо, туш. Для підсилення ефекту сприйняття архітектори використовували різноманітні прийоми стилізації (іл. 5).



Іл. 5. Проєкт торгового центру на лівому березі Дніпра. О. Стукалов. *1963.* [Світлина з фондів кафедри архітектурного проєктування]

Новаторські зміни у студентських проєктах головним чином залежали від керівників та консультантів, а також від колективу, що зосереджувався в майстерні. Явне лідерство щодо цього належало майстерням професорів В. Заболотного та П. Костирка.

Потужні зміни засобів презентації проєктів відбувались у 1970-х роках, завдяки художнім навичкам молодих викладачів, випускників інституту Ю. Чеканюка та В. Агафонова. Професіонали-архітектори високого рівня, вони також були талановитими художниками. Власним прикладом передавали студентам навички різнобічного підходу до вирішення архітектурних завдань.

Традиційна для КДХІ система фахового навчання студентів у навчально-творчих майстернях, потребувала, відповідно до контингенту студентів, і збільшення кількості майстерень. Тож, окрім уже існуючих майстерень професорів Є. Катоніна, П. Костирки та А. Добровольського, 1968 року була започаткована майстерня професорки Н. Чмутіної, а згодом сформовані майстерні професорів М. Катерноги та Б. Приймака.

У 1974 році факультет архітектури розширився й структурно. Окрім кафедри архітектурного проєктування, якою керував професор М. Катернога, та кафедри механіки і будівельних конструкцій, очолюваної професором В. Чудновським, створюється кафедра теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв. Очолив її відомий науковець, професор Ю. Асєєв, який читав курс історії архітектури на факультеті з 1953 року. До складу кафедри тоді увійшли знані в архітектурному середовищі викладачі В. Самойлович, М. Тищенко, А. Мейєр, О. Малишенко, Л. Грачова, В. Ратнічин та інші. Діяльність кафедри передусім була спрямована на викладання основ архітектурної композиції й освоєння навичок проєктування на початковій стадії навчання мистецтву архітектури, а також читання лекцій та проведення практичних занять з нарисної геометрії, історії архітектури, містобудування та інших теоретичних дисциплін.

Як і в попередні часи, для формування навичок архітектора важливими були такі дисципліни, як рисунок і живопис. Досить високі вимоги ставилися вже перед абітурієнтами. Під час вступу на факультет архітектури вони мали продемонструвати домашні роботи, а також виконати низку екзаменаційних завдань: рисунок гіпсової голови, рисунок капітелі, рисунок інтер'єру та акварель натюрморту. Насиченими були й навчальні програми з рисунка та живопису – 8 годин на тиждень відводилося для занять з рисунка та 4 – з живопису. Викладали ці предмети відомі тоді акварелісти й рисувальники: І. Красний, С. Маркін, О. Овчинникова, М. Попов, Б. Піаніда, О. Вандаловський та інші художники кафедр живопису, рисунка, графіки.

Високі вимоги до предметів образотворчого циклу, безумовно, суттєво позначалися на рівні виконання проєктів, культурі їхньої графічної подачі. Особливо високим рівнем виконавської майстерності славилися макети студентів факультету архітектури КДХІ.

Не зважаючи на певні складнощі, передусім пов'язані зі збільшенням чисельності студентів і викладацького складу, а також оновленням навчальних планів і програм на факультеті, завдяки особистим високоморальним рисам тодішніх декана М. Тищенка та завідувача кафедри архітектурного проєктування М. Катерноги, склалася виняткова атмосфера інтелігентності і професійної культури. Таке середовище позитивно позначилося на формуванні нової генерації фахівців архітектурного мистецтва, їхнього професійного рівня.

Серед випускників 1970-х років чимало відомих сьогодні архітекторів-практиків та науковців, зокрема В. Куцевич, О. Колесников, О. Кутовий, Є. Осадчий, В. Юдін, Л. Барилюк, В. Десятничук, В. Білик, Л. Прибєга, М. Кислий, В. Ширяєв, О. Карпов, О. Авраменко, М. Авдєєва, Д. Антонюк, М. Яковлєв, М. Ходаківський, С. Єжов, М. Гершензон, С. Адаменко, М. Ралко, Г. Духовичний, В. Шевченко, В. Чернявський, О. Олійник, О. Чижевський, Л. Яременко, О. Сингаївська, О. Пламеницька, Н. Логвин, Ю. Самойлович, Ю. Поправкін, В. Морской, О. Москавчук та багато інших.

У середині 1970-х на факультеті відбулися певні кадрові зміни. Передусім вони торкнулися навчально-творчих майстерень професорів П. Костирка та Є. Катоніна, які вийшли на пенсію. Їхні посади посіли доценти М. Степанов та І. Шемседінов. Залишив посаду декана факультету й М. Тищенко, яку згодом кілька років посідав І. Шемседінов. З 1977 року очільником кафедри механіки й архітектурних конструкцій став професор О. Печонов. На кафедрі тоді працювали досвідчені педагоги – кандидати технічних наук, доценти А. Дехтяр, який читав курс технічної механіки (теоретична механіка, опір матеріалів, статика споруд), О. Ковальський (будівельні

конструкції), Г. Тарнавський (архітектурне матеріалознавство), О. Грачов (санітарно-технічне оснащення будівель), А. Демченко (технологія, організація й економіка будівництва). У 1977 році влився у колектив кафедри і Я. Коритнюк.

Також поповнився педагогічний склад кафедри архітектурного проєктування, зокрема на викладацьку роботу були запрошені Л. Прибєга, О. Авраменко, М. Яковлєв, В. Лихолат, О. Загниборода, Ф. Чубарєв та інші.

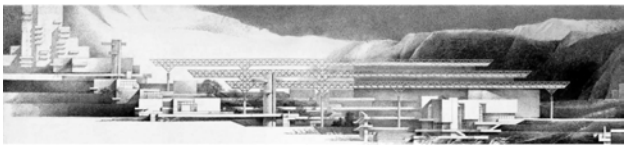
У 1979 році деканом архітектурного факультету вченою радою інституту було обрано Л. Прибєгу, який залишався на цій посаді понад 10 років. Завдячуючи багаторічному досвіду керівників майстерень професорів А. Добровольського, Б. Приймака, Н. Чмутіної, М. Степанова, І. Шемсединова та мудрості неперевершеного завідувача кафедри архітектурного проєктування професора М. Катерноги, діяльність факультету в цей час була досить успішною.

Незважаючи на кадрові оновлення, традиції архітектурної школи залишилися незмінними й у вісімдесяті роки. Однак у цей час загострилися питання методики архітектурного проєктування, викладання теоретичних дисциплін, зокрема, інженерно-технічного циклу, послідовності їхнього освоєння та місця в навчальному процесі. Тісні міжкафедральні стосунки дали змогу віднайти способи залучення викладачів кафедри механіки і будівельних конструкцій, яку з 1984 р. очолював Я. Коритнюк, до практичної участі в архітектурному проєктуванні безпосередньо у майстернях.

Певні новації торкнулися й методики організації занять з рисунка та живопису, проведення пленерних практик з часу появи на архітектурному факультеті КДХІ відомого архітектора-художника професора Ю. Химича.

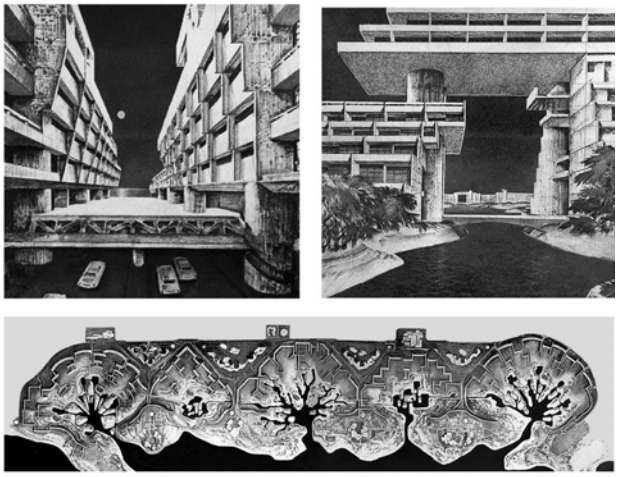
У такій творчій атмосфері архітектурної школи КДХІ 1980-х років ХХ ст. було підготовлено понад 400 архітекторів. Серед випускників цієї доби чимало знаних в архітектурному середовищі імен як, наприклад, О. Донець, В. Грищенко, Д. Воронов, О. Пивоваров, А. Давидов, В. Гаврилюк, Н. Блажієвська, В. Вечерський, Н. Єльчиць, А. Куделін, А. Москальцов, Ю. Михайлов, В. Глазков, В. Ієвлєва, О. Молож, В. Овсянников, Б. Єрофалов, О. Космина, О. Чепелик, П. Бевза, О. Прима, Д. Єжов, Г. Штефан, В. Ліхно, В. Касьяненко, О. Роздорожнюк, Т. Кілессо, О. Назаренко та багато інших.

Торкаючись питань історії архітектурного факультету КДХІ, професор М. Катернога, очільник кафедри архітектурного проєктування з 30-річним стажем керівництва (з 1966 року), відзначав, що 1960–1980 роки для факультету були показовими як з позицій його кількісного зростання, так і щодо досягнення високого професійного рівня підготовки фахівців архітектури [1, с. 80] (іл. 6).



Іл. 6. Проєкт громадсько-культурного центру з системою використання сонячної енергії в районі Велика Ялта. Г. Нікуліна. *1986.* Керівник Ю. Чеканюк. [Світлина з фондів кафедри архітектурного проєктування]

Загалом в окреслений період у стінах факультету творчо сформувалися й отримали путівки в архітектуру понад 1000 фахівців (іл. 7).



Іл. 7. Проєкт курортного комплексу. В. Дербеньов. *1986.* Керівник В. Агафонов. [Світлина з фондів кафедри архітектурного проєктування]

1990-ті роки минулого століття виявилися важкими для факультету архітектури. На тлі соціально-політичних змін й економічних ускладнень постала проблема скорочення набору студентів, оновлення та зміцнення викладацького корпусу кафедр факультету, заміни керівників майстерень. Наприкінці 1989 року на посаду декана факультету приходить В. Лихолат, а кафедру архітектурного проєктування кілька років після М. Катерноги очолює В. Савченко; згодом, у 1991 році, на це місце обирається Ю. Чеканюк. Поступово оновлюється й керівництво навчально-творчих майстерень. Керівниками майстерень

наказом ректора призначають І. Шпару (1988 р.), Л. Скорик (1989 р.), Л. Прибєгу (1989 р.), Г. Добровольську (1990 р.), В. Лихолат (1991 р.), Ю. Чеканюка (1999 р.). Водночас оновлюється педагогічний склад кафедри архітектурного проєктування як завдяки випускникам факультету, так і шляхом запрошення досвідчених проєктувальників, – як-от Д. Антонюк, А. Давидов, Л. Філенко, В. Розенберг, М. Левчук, В. Залуцький, Ю. Хорхот, В. Куцевич; до складу кафедри архітектурних конструкцій увійшов відомий науковець і конструктор Л. Дмитрієв.

У 1990-х роках зміцнилися й позиції кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв. Посаду професора обійняла доктор архітектури З. Мойсеєнко, до викладання основ архітектурної композиції та проєктування на І і ІІ курсах долучилися В. Агафонов, А. Давидов, Ю. Поправкін. У 1993 році при кафедрі було відкрито аспірантуру з підготовки науковців зі спеціальності «Теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури». В цей час відбулися зміни і в керівництві кафедри – її очолив М. Яковлєв, який згодом, у 1994 році, обійняв посаду декана факультету архітектури.

В умовах розбудови української державності в 1990-х роках розширюються міжнародні стосунки факультету, вивчається міжнародний досвід архітектурних шкіл Бельгії, Греції, Іспанії, Китаю, Польщі, США та інших країн. До участі у навчальному процесі та захисті дипломних проєктів запрошуються зарубіжні колеги. Так, чимало випусків архітекторів факультету відбувалося за участі Радослава Жука – відомого канадського архітектора, українця за походженням.

Навчальний процес у цей час орієнтується на новітні технології, на факультеті створюється комп'ютерний клас, а в архітектурному проєктуванні починають освоювати комп'ютерну графіку, хоча під час виконання курсових та дипломних робіт ще домінують традиційні техніки виконання проєктів.

Незважаючи на колізії соціально-політичних та економічних перетворень у 1990-х роках ХХ ст. на факультеті архітектури було підготовлено понад 280 молодих зодчих. Серед них Л. Гнатюк, М. Банга, О. Десятничук, В. Симоненко, В. Саламатін, Н. Мірошник, Т. Ширяєв, В. Синкевич, Г. Шевцова, І. Паламарчук, В. Глеба, О. Мазніченко, В. Маланюк, Р. Селюк, О. Трошкіна та інші.

1990-ті роки – це роки відновлення української державності. У грудні 1992 року з нагоди відзначення 75 річниці КДХІ, навчальному закладу повертають його первісну назву – Українська академія мистецтва, а згодом, у 1998 році, відповідно до ухвали Кабінету Міністрів України він став називатися Академією образотворчого мистецтва і архітектури. За вагомі досягнення у навчальній та науковій діяльності, підготовці фахівців у галузі образотворчого мистецтва і архітектури Указом Президента України від 11 вересня 2000 року Академія як визначний мистецький осередок удостоєна статусу національного навчального закладу, і внаслідок цього отримала свою нинішню назву – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Таким чином підвищився й статус факультету архітектури, зросла відповідальність педагогічного колективу за підготовку висококваліфікованих фахівців мистецтва архітектури.

Зокрема варто згадати співпрацю викладачів факультету з бельгійською архітектурною школою – Інститутом архітектури Сант-Лукас у місті Брюссель. Програма була розпочата у 1997 і тривала до 2001 року. Ознайомлення з роботою викладачів та студентів Інституту архітектури Сант-Лукас і можливість отримати оцінку зарубіжних колег щодо організації навчального процесу на факультеті архітектури НАОМА, – усе це сприяло визнанню нашого місця у світовому рейтингу архітектурних шкіл. Співпраця стала поштовхом до оновлення навчальних програм, методів навчання, появи нових дисциплін. За результатами співпраці була видана друкована й цифрова публікація, яка отримала спеціальну європейську нагороду EAAE PRIZE (2001–2002) [10].

На початку третього тисячоліття не обійшлося на факультеті без кадрових оновлень. У 2001 році завідувачем кафедри архітектурного проєктування обрано кандидата архітектури, доцента, випускника КДХІ А. Давидова, який вже у 2004 році очолює навчально-творчу майстерню.

У цьому ж 2004 році деканом факультету стає О. Сєдак. Кафедру теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв очолив (за сумісництвом) проректор з наукової роботи Л. Прибєга. Скоротилась до п'яти чисельність навчально-творчих майстерень – професорів І. Шпари, Л. Скорик, Л. Прибєги та доцентів Д. Антонюка і А. Давидова. Згодом, у 2011 році, на посаду декана архітектурного факультету обрано А. Давидова.

Кафедру архітектурних конструкцій у 2009 році очолив П. Коваль. Навчальний

процес на цій кафедрі тоді забезпечував досвідчений колектив викладачів у складі А. Дехтяра, Л. Дмитрієва, О. Роздорожнюк, К. Предуна, Н. Трофимович та інших.

В першому десятилітті XXI століття чимало нових викладачів поповнили колективи й інших кафедр факультету. Так, зокрема, до викладання архітектурного проєктування були залучені архітектори Г. Олійник, Т. Ширяєв, В. Кудін, М. Гершензон, О. Боборикін, М. Карнаухов, та Д. Селюк та інші. На кафедру теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв також прийшли нові кадри, зокрема Л. Яременко, О. Пламеницька, К. Комаров, К. Міхеєнко, Р. Селюк, Ю. Поправкін, М. Цой.

Зміцненню наукового потенціалу кафедр факультету архітектури в цю добу посприяла активна діяльність аспірантури, що була започаткована у 1993 році при кафедрі теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв за спеціальністю 18.00.01 – Теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури, яка й відкрила шлях до наукової та педагогічної діяльності багатьом випускникам факультету. Серед них Н. Мірошник, О. Трошкіна, О. Роздорожнюк, Г. Шевцова, О. Пламеницька, Л. Гнатюк, В. Вечерський, К. Комаров, К. Міхеєнко, О. Нешта, М. Арсенян, О. Боборикін, Т. Ширяєв, А. Марковський та інші. Керівництво аспірантами свого часу забезпечували такі науковці, як Ю. Асєєв, З. Мойсеєнко, В. Макухін, Л. Скорик, М. Яковлєв, Л. Прибєга, О. Сєдак, А. Давидов, Д. Антонюк та інші.

Більшість випускників факультету архітектури першого десятиріччя XXI століття вже стали відомими топовими архітекторами та науковцями. Це, зокрема, А. Кирій, О. Шематюк, О. Боборикін, О. Капля, Д. Задніпровський, Є. Неронова, О. Горбань, М. Морозов, Б. Слажнєв, М. Арсенян, А. Марковський, В. Бердинський, К. Міхеєнко, А. Данієлян, М. Сохатська, І. Неправда, І. Юнаков.

Перебудовні процеси наприкінці першого десятиліття XXI століття торкнулися й базового бакалаврського та освітньо-наукового магістерського рівнів. Тож перед педагогічними колективами кафедр факультету в цей час постало чимало поточних невирішених питань. Насамперед, збереження й примноження традицій школи – з одного боку, з іншого – стратегічний курс України на інтеграцію в європейське співтовариство, пов'язаний з переорієнтацією навчальних програм і змісту архітектурної освіти на стандарти країн Європейського Союзу та перехід на двоступеневу систему підготовки фахівців – бакалаврів і магістрів. Серед інших проблем помітним було скорочення аудиторних занять, в тому числі й з проєктування, рисунка та живопису і переорієнтація студента на самостійну роботу. Такі перспективи не зовсім узгоджувалися із завданнями виховання творчої особистості архітектора у стінах Академії, традиційно побудованої на індивідуальній співпраці викладача безпосередньо зі студентом у навчально-творчій майстерні. За таких умов важливими є гнучкість і творчий підхід до організації навчального процесу.

Останнім часом значно зросли вимоги й до змісту і якості дипломних робіт на ступінь магістра. Окрім традиційного архітектурного проєкту, випускник магістратури має підготувати й наукове дослідження з актуальних питань архітектурної науки. А тому суттєво підвищуються вимоги до теоретичного рівня підготовки студентів, здатності їх до аналітичного осмислення процесів в архітектурній творчості й науці, вмінні на належному рівні викласти в наукових працях результати досліджень.

Новації, які відбулися на факультеті архітектури НАОМА, обумовлені кількома об'єктивними чинниками. Перше – це суттєве скорочення кількості навчальних дисциплін, перехід на двоступеневу систему навчання – за бакалаврським та магістерським рівнями. Друге – зміна вектора містобудівної політики держави, нормативної бази, поява нових типів будівель, які вплинули на вибір завдань та їхню послідовність. Третє – зміна основних засобів і методів виконання та розробки проєктів, потреба набуття нових навичок. Комп'ютерні технології змінили самі засоби проєктування та презентації архітектурних проєктів. Четверте – необхідність виконання вимог та застосування принципів сталого розвитку, енергозбереження, екологічності під час розробки проєктів. П'яте – можливість формування кожною архітектурною школою освітньо-професійної та освітньо-наукової програм на основі стандартних компетенцій, водночас різноманітність вибіркових дисциплін дає змогу розробляти оригінальні підходи, формувати програми.

На факультеті розроблено особливу методику архітектурного проєктування. Її засвоєння відбувається з першого року навчання. Програма побудована таким чином, що

досягається типологічне розмаїття об'єктів проєктування. На перших двох курсах передбачене введення у архітектурне проєктування, де виконують завдання з вирішення «Площини», «Об'єму», «Простору» та «Функції». За два роки студенти засвоюють основи архітектурного проєктування, методику функціонально-планувальної та просторової організації об'єктів. Значна увага приділяється вдосконаленню навичок ручних та комп'ютерних засобів презентації проєктів. Важливо, що програми і послідовність завдань об'єднуються з завданнями і темами інших дисциплін та визначаються програмами оновлених дисциплін («Архітектурна композиція», «Архітектурна графіка», «Образотворче мистецтво», «Нарисна геометрія»).

Оновлення отримали і такі дисципліни, як «Типологія громадських та житлових споруд», «Матеріалознавство», «Архітектурні конструкції». Особливу увагу приділено дисциплінам блоку «Комп'ютерне проєктування», які дають змогу презентувати проєкти на сучасному рівні. На третьому і четвертому курсах ставляться завдання комплексного підходу до проєктування, де увага акцентується на поєднанні архітектури з середовищем, та забезпечення соціальних потреб людини.

На третьому і четвертому курсах вирішуються питання організації сільської і міської забудови. На цій основі студентами розробляються об'єкти житлового і громадського призначення (іл. 8).

Іл. 8. Дипломний проєкт виставково-культурного центру у м. Києві. Інтер'єр та загальний вигляд. Р. Петльований. *2022.* Керівник А. Давидов. [Світлина з фондів кафедри архітектурного проєктування]

У процесі забезпечення фахової підготовки архітекторів важливу роль відіграють й інші кафедри Академії, зокрема рисунка, живопису, скульптури, графіки. За ініціативою декана факультету архітектури А. Давидова та спільними зусиллями викладачів фахових кафедр останніми роками відбулися певні зміни в навчальних програмах й системі організації навчання з дисциплін циклу образотворчого мистецтва для підготовки архітекторів. Якщо студенти молодших курсів ще продовжують виконувати академічні завдання з рисунка та живопису для вдосконалення майстерності, то на старших курсах вони мають змогу виявити свої творчі здібності в різних видах, жанрах і техніках образотворчого мистецтва, спрямовуючи зусилля й обдарування на створення завершених мистецьких творів.

Здобувачі вищої освіти другого (магістерського) рівня проєктують в реальному в міському та ландшафтному середовищі на підґрунті глибокого аналізу історично сформованого контексту. Завершальним етапом навчання на цьому курсі є проведення наукового дослідження об'єкта проєктування.

На факультеті продовжується відновлення й розробка авторських навчальних програм і дисциплін. Нові підходи застосовують під час вивчення таких фахових дисциплін, як «Містобудування» (О. Трошкіна), «Дизайн архітектурного середовища» (О. Олійник), «Типологія житлових та громадських будівель» (Г. Олійник), «Основи архітектурно-типологічного аналізу» (В. Чернявський). Історію вітчизняної архітектури та пам'яткоохоронні аспекти вивчають на лекціях з «Історії архітектури України» та «Основ охорони та реставрації пам'яток архітектури» (О. Олійник, Л. Прибєга). Особливостям формування сучасної архітектури присвячені дисципліни «Пластична мова сучасної архітектури» (А. Давидов, Л. Тютіна), «Новітні технології в архітектурі» (Д. Антонюк), «Енергоефективні технології» (О. Роздорожнюк), «Оптимізація проєктування будівельних конструкцій» (А. Дегтяр) та інші.

Кафедра архітектурного проєктування, яка досі залишається випусковою, структурно поєднує чотири навчально-творчі майстерні з архітектурного проєктування, очолювані кандидатом архітектури, доцентом Д. Антонюком, кандидатом архітектури, доцентом А. Давидовим, кандидатом архітектури, професором Л. Прибєгою, кандидаткою архітектури, професоркою Л. Скорик. Викладачі кафедри також здійснюють викладання архітектурного проєктування на другому курсі бакалаврського рівня освіти та керують дипломними роботами бакалаврів, зокрема, кандидати архітектури О. Боборикін і Т. Ширяєв, старші викладачі В. Залуцький, М. Гершензон, доктор філософії М. Гнілоскуренко, та Г. Олійник, яка також читає курс лекцій з типології будівель і споруд. Кілька років тому до складу кафедри долучилася випускниця архітектурного факультету КДХІ 1979 року, доктор архітектури, професор

О. Олійник, яка викладає історію архітектури на всіх курсах, а також здійснює керівництво аспірантами.

Викладачі кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв (якій цьогоріч виповнюється 50 років від дня заснування) забезпечують підготовку студентів на всіх курсах з циклу історико-теоретичних дисциплін архітектурної науки. Кафедру ТІАСМ з 2010 року й до першої половини 2023 року очолював доктор архітектури, професор В. Чернявський. З 2023/2024 навчального року обов'язки очільниці кафедри виконує кандидат архітектури, доцент О. Трошкіна – вихованка архітектурної школи НАОМА (читає курс лекцій з містобудування, веде практичні заняття з основ архітектурної композиції та проєктування). У складі колективу кафедри працює професор, кандидат архітектури, очільник кафедри ТІАСМ в 2004–2018 роках Л. Прибєга. Доктор технічних наук, професор М. Яковлєв (очільник кафедри у 1993–2004 рр.) нині забезпечує керівництво аспірантами. Кандидат технічних наук, доцент М. Цой викладає нарисну геометрію і перспективу. Кандидатка архітектури К. Міхеєнко викладає історію архітектури та проводить практичні заняття з архітектурного проєктування. Старші викладачі кафедри Р. Селюк, Ю. Поправкін та Д. Селюк працюють зі студентами першого бакалаврського рівня освіти – викладають основи архітектурної композиції та проєктування.

На тлі попереднього досвіду тісної співпраці кафедр факультету для професійного формування архітектора, кафедра архітектурних конструкцій останнім часом усамітнилась. Можливо, це пов'язане з паузою в керівництві, викликаною передчасним відходом у вічність попереднього очільника кафедри архітектурних конструкцій, кандидата технічних наук, професора П. Коваля, який відзначався великою комунікабельністю і толерантністю. Нині кафедру очолив кандидат технічних наук, доцент С. Стоянович. Колектив кафедри покликаний забезпечувати викладання інженерно-технічних дисциплін. Ці завдання виконують досить досвідчені викладачі, відомі науковці і практики будівельної справи й архітектури, зокрема доктор технічних наук, професор А. Дехтяр, кандидат архітектури, доцент О. Роздорожнюк, кандидат архітектури, доцент К. Комаров, доктор філософії Л. Тютіна та інші. Як у минулому, так і в нинішніх умовах виховання архітектора, формування його як творчої особистості відбувається в мистецькому середовищі навчального закладу в атмосфері спілкування зі студентами й викладачами різних напрямків образотворчого мистецтва – живопису, графіки, скульптури, дизайну тощо, й долучитися до виконання завдань відповідного профілю.

В умовах інтеграції України до європейського співтовариства, вибудувана система підготовки науковців, вимагає адаптації до міжнародних зразків підготовки докторів філософії. Упродовж останніх років науковцям кафедр факультету вдалось адаптуватися до підготовки докторів філософії з архітектури, напрацювати необхідну документацію і пройти державну акредитацію, забезпечивши на державному рівні захист кількох дисертаційних досліджень. Тож у 2023 році дипломи докторів філософії за спеціальністю 191 – Архітектура і містобудування отримали А. Трошкін (керівник М. Яковлєв), М. Гнілоскуренко (керівник Л. Скорик), Е. Сейтасанов, Л. Тютіна (керівник А. Давидов), Т. Красножон (керівник В. Чернявський); у 2024 році – М. Астанін (керівник М. Яковлєв) та В. Волков (керівник Л. Скорик).

У нинішніх умовах агресивних воєнних дій РФ, при численних повітряних тривогах і стресових ситуаціях, професорсько-викладацький склад та співробітники кафедр під проводом досвідченого декана архітектурного факультету, кандидата архітектури, доцента А. Давидова, незважаючи на чималі труднощі і навіть ризики організації навчального процесу, традиційно розрахованого на аудиторне навчання й роботу у творчих майстернях, запровадили й успішно освоїли змішану форму навчання, поєднуючи очне й дистанційне спілкування зі студентами (чому сприяють сьогоднішні досягнення комп'ютерної техніки й інформаційних технологій), продовжують розбудовувати підготовку майбутніх зодчих у руслі традицій архітектурної школи НАОМА, покликаних доєднатися до відбудови поруйнованих російськими загарбниками українських міст і сіл після неминучої нашої перемоги над окупантами.

З 2014 року наша держава захищається від агресії російської федерації. 24 лютого 2022 року почалась повномасштабне вторгнення російських військ на територію України. Чимало випускників факультету архітектури покинули свої затишні архітектурні майстерні і стали на захист України. Герої різного віку, які створювали якісну, гуманну архітектуру для щасливого життя українського народу.

Ми чекаємо їхнього повернення з перемогою. Ось їхні імена (у дужках роки завершення навчання): Віктор Ліхно (1986 р.), Валентин Мальченко (1986 р.), Олександр Наваренко (1990 р.), Михайло Банга (1991 р.), Антін Коломієць (1996 р.), Юрій Ковальов (1996 р.), Тарас Коломоєць (1996 р.), Андрій Прибєга (1996 р.), Дмитро Жила (1997 р.), Роман Селюк (1998 р.), Деніс Семірог-Орлик (1998 р.), Антон Целовальник (2003 р.), Олексій Шемотюк (2004 р.), Єгор Штефан (2007 р.), Олександр (2007 р.) та Олексій Горбані (2009 р.), Денис Задніпровський (2007 р.), Станіслав Гавриш (2008 р.), Єгор Копосов (2010 р.), Микола Милованов (2011 р.), Петро Іванов (2011 р.), Артем Шевченко (2012 р.), Ігор Мота (2021 р.).

Висновки і перспективи використання результатів дослідження. Перегорнувши сторінки столітньої минувшини архітектурного факультету НАОМА та побіжно висвітливши його сьогодення, маємо зазначити, що формування особистості архітектора у стінах Академії завжди базувалося на фаховому вишколі, широкому й поглибленому осягненні знань і досягнень дисциплін інженерно-будівельного циклу, глибоких знаннях історії архітектури й мистецтва, традицій національної культури. Саме на такому підґрунті, у творчій атмосфері майстерень під керівництвом досвідчених архітекторів народжувався й формувався майбутній зодчий, складалися традиції архітектурної школи, які від покоління до покоління викладачів успадковувалися, збагачувалися й прищеплювалися вихованцям.

Шлях творення архітектурної школи був нелегким, позначений соціальними впливами того часу й, відповідно, у хронологічному вимірі можемо визначити кілька періодів історії факультету архітектури.

Довоєнний період діяльності факультету (1924–1930 рр.; 1934–1941 рр.) пов'язаний із становленням та утвердженням архітектурної школи у структурі Київського державного художнього інституту.

У повоєнний час, починаючи з 1945 року, першочерговими завданнями, які постали перед факультетом, були відродження засад формування архітектора-художника та створення колективу викладачів-однодумців, здатних забезпечити високий рівень фахової підготовки архітекторів.

Наступний період (1960–1980-ті роки) позначений найвищими досягненнями архітектурної школи Київського державного художнього інституту. Водночас зі збільшенням набору студентів на перший курс (у 1966 році – 50 осіб), зростає чисельність професорсько-викладацького складу кафедр факультету. До навчального процесу залучено чимало видатних архітекторів-практиків та науковців високої професійної культури й носіїв традицій української мистецької школи. Висока атмосфера творчості на факультеті й забезпечила належну підготовку випускників цієї доби; багато з них зробили вагомий внесок у розвиток української архітектури.

Починаючи з 1990-х років минулого століття архітектурна школа Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури розвивається у руслі розбудови української держави; вдосконалюється процес формування фахівця з урахування архітектурних тенденцій сьогодення та орієнтацією на європейський рівень. Важливо на цьому шляху не загубити традиції визнаної архітектурної школи України.

Перша чверть двадцять першого сторіччя стала етапом експериментів та змін. Архітектурна школа НАОМА розвивалась і формувала власне нове бачення методів навчання та змісту дисциплін. Завдяки тому, що студенти-архітектори навчаються поруч зі студентами художниками, графіками, скульпторами, сценографами, реставраторами, графічними дизайнерами та мистецтвознавцями, формується особлива атмосфера, притаманна тільки нашій Академії. Новий поштовх отримала методика викладання дисциплін циклу образотворчого мистецтва (рисунок, живопис, графіка, скульптура тощо). На перший план виходить справжня творчість, вільний вибір жанрів та засобів виразності. На факультеті створена унікальна методика архітектурного проєктування, підтримувана вивченням новітніх цифрових засобів проєктування, будівельних конструкцій, вимог енергозбереження. Традиційним залишається індивідуальність розвитку творчої особистості і формування гуманістичного архітектурного середовища.

Перспективи використання результатів дослідження. Аналітично висвітлена в дослідженні 100-літня діяльність факультету архітектури НАОМА слугує надійним підґрунтям для поліпшення системи підготовки фахівців архітектури в сучасних умовах, стимулює інтерес молодого покоління зодчих до традицій школи, пізнання національних культурних надбань українського народу як основи формування власного творчого кредо.

Список використаних джерел

1. Катернога М. Т. Формування архітектурної школи в Україні. *Українська академія мистецтва : дослідницькі та науково-методичні праці.* 1994. Вип. 1. С. 73–86.
2. Прибєга Л. Архітектурному факультетові АОМА – 75. *Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод.* пр. 2000. Вип. 7. С. 323–326.
3. Прибєга Л. Факультет архітектури НАОМА. Від витоків до сьогодення. *Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр.* 2015. Вип. 24. С. 5–16.
4. *Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод.* пр. Київ, 2012. Спеціальний випуск. Професори НАОМА (1917–2012). 276 с.
5. Прибєга Л. Факультет архітектури. *Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. 1917–2017.* Київ, 2017. С. 64–69.
6. Куцевич В. Багатогранність творчості В. Г. Заболотного (до 120-річчя з дня народження). *Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр.* 2019. Вип. 28. С. 23–32.
7. Малаков Д. Архітектор Микола Даміловський. Про киян відомих і призабутих. Київ : КИЙ, 2019. С. 167–220.
8. Професори Київського національного університету будівництва і архітектури (1930–2000) : довідник / за ред. В. О. Перм'якова. Київ : КНУБА, 2001. 100 с.
9. Повар М. О. Давидов А. М. Історико-культурні та стильові особливості громадських будівель в роботах студентів НАОМА 1960-1980-х років. *Вісник Придніпровської державної академії будівництва та архітектури.* 2018. № 2. С. 239–240. DOI: 10.30838/J.BPSACEA.2312.290818.95.97
10. Давидов А., Антонюк Д. Співпраця викладачів факультету архітектури АОМА та Інституту архітектури Сант Лукас у Брюсселі. *Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр.* 2000. Вип. 7. С. 111–116.
11. Давидов А. М., Коломієць А. В. Конвергенція дисциплін у підготовці архітектора в НАОМА. *Теорія та практика дизайну. Архітектура та будівництво : зб. наук. праць.* Київ : НАУ, 2021. Вип. 23. С. 57–62. DOI:10.18372/2415-8151.23.16268.
12. Наталія Борисівна Чмутіна: Життєвий та творчий шлях архітектора / упоряд. О. В. Мазніченко. Київ : АДЕФ-Україна, 2012. 300 с. : 285 іл.
13. Ковешнікова О. В. Творчість Анатолія Добровольського у контексті розвитку української архітектури радянської доби : Нариси з історії та теорії архітектури. Київ : Кондор, 2013. 174 с.
14. Кашуба-Вольвач О. «Фортех» у Київському художньому інституті 1920-х років. *Студії мистецтвознавчі.* 2005. Вип. 1(9). С. 49–61.
15. Куцевич В. В. Формування архітектурної школи. Історія, традиції, сучасність : [монографія] / Київ. нац. ун-т буд-ва і архітектури ; Укр. зонал. н.-д. і проект. ін-т по цивіл. буд-ву (ПАТ КиївЗНДІЕП). Київ : Ліра-К, 2018. 215 с.

References

1. Katernoha, M.T. (1994). Formuvannia arkhitekturnoi shkoly v Ukraini [Formation of the Architectural School in Ukraine]. *Ukrainska akademiia mystetstva : doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi – Ukrainian Academy of Arts: research, scientific and methodological works*, 1, 73–86 [in Ukrainian].
2. Prybieha, L. (2000). Arkhitekturnomu fakultetovi AOMA – 75 [The Faculty of Architecture AFAA – 75]. *Ukrainska akademiia mystetstva : doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi – Ukrainian Academy of Arts: research, scientific and methodological works*, 7, 323–326 [in Ukrainian].
3. Prybieha, L. (2015). Fakultet arkhitektury NAOMA. Vid vytokiv do sohodennia. *Ukrainska akademiia mystetstva : doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi* [Faculty of Architecture of the NAFAA. From the Origins to the Present. *Ukrainian Academy of Arts: research, scientific and methodological works*], 24, 5–16 [in Ukrainian].
4. *Ukrainska akademiia mystetstva : doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi* [*Ukrainian Academy of Arts: research, scientific and methodological works*]. (2012). Spetsialnyi vypusk. Profesory NAOMA – Special issue. The Professors of the NAFAA (1917–2012) [in Ukrainian].
5. Prybieha, L. (2017). Fakultet arkhitektury [The Faculty of Architecture]. *Natsionalna akademiia obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury. 1917–2017* [*National Academy of Fine Arts and Architecture. 1917–2017*] (s. 64–69) [in Ukrainian].
6. Kutsevych, V. (2019). Bahatohrannist tvorchosti V. H. Zabolotnoho (do 120-richchia z dnia narodzhennia) [The Versatility of V. Zabolotny's Work (on the occasion of the 120th anniversary of his birth)]. *Ukrainska akademiia mystetstva : doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi – Ukrainian Academy of Arts: research, scientific and methodological works*, 28, 23–32 [in Ukrainian].
7. Malakov, D. (2019). Arkhitektor Mykola Damilovskyi [Architect Mykola Damilovsky]. *Pro kyian vidomykh i pryzabutykh – About Kyiv Residents, Famous and Forgotten* (s. 167–220). KYI [in Ukrainian].
8. *Profesory Kyivskoho natsionalnoho universytetu budivnytstva i arkhitektury (1930–2000) : dovidnyk* (V.O. Permiakova, Red.) [Professors of the Kyiv National University of Civil Engineering and Architecture (1930–2000): a reference book / edited by V. O. Permiakov]. (2001). KNUBA [in Ukrainian].

9. Povar, M.O. & Davydov, A.M. (2018). Istoryko-kulturni ta stylovi osoblyvosti hromadskykh budivel v robotakh studentiv NAOMA 1960–1980-kh rokiv [Historical, Cultural and Stylistic Feautures of Public Buildings in the NAFAA Student Works 1960–1980 Years]. *Visnyk Prydniprovskoi derzhavnoi akademii budivnytstva ta arkhitektury – Bulletin of the Prydniprovska State Academy of Civil Engineering and Architecture*, 2, 239–240. DOI: 10.30838/J.BPSACEA.2312.290818.95.97 [in Ukrainian].
10. Davydov, A., & Antoniuk, D. (2000). Spivpratsia vykladachiv fakultetu arkhitektury AOMA ta Instytutu arkhitektury Sant Lukas u Briusseli [Collaboration Between the Faculty of Architecture of the AFAA and the Institute of Architecture St. Lucas in Brussels]. *Ukrainska akademiia mystetstva : doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi – Ukrainian Academy of Arts: research, scientific and methodological works.* 2000, 7, 111–116 [in Ukrainian].
11. Davydov, A.M., & Kolomiiets, A.V. (2021). Konverhentsiia dystsyplin u pidhotovtsi arkhitektora v NAOMA [The Convergence of Disciplines in the Training of an Architect at the National Academy of Fine Arts and Architecture]. *Teoriia ta praktyka dyzainu. Arkhitektura ta budivnytstvo : zbirnyk naukovykh prats – Theory and practice of design. architecture and construction: a collection of scientific papers*, 23, 57–62 DOI:10.18372/2415-8151.23.16268 [in Ukrainian].
12. Maznichenko, O. V. (Uporiad.). (2012). *Nataliia Borysivna Chmutina: Zhyttievyi ta tvorchyi shliakh arkhitektora* [Natalia Chmutina: The Life and Work of the Architect]. ADEF-Ukraina [in Ukrainian].
13. Koveshnikova, O. V. (2013). *Tvorchist Anatoliia Dobrovolskoho u konteksti rozvytku ukrainskoi arkhitektury radianskoi doby : Narysy z istorii ta teorii arkhitektury* [*Anatoliy Dobrovolsky's Creation in the Context of the Development of Ukrainian Architecture of the Soviet Era: Essays on the History and Theory of Architecture*]. Kondor [in Ukrainian].
14. Kashuba-Volvach, O. (2005). «Fortekh» u Kyivskomu khudozhnomu instytuti 1920-kh rokiv [«Fortehk» at the Kyiv Fine Art Institute in the 1920s]. *Studii mystetstvoznavchi – Art studies*, 1(9), 49–61 [in Ukrainian].
15. Kutsevych, V. V. (2018). *Formuvannia arkhitekturnoi shkoly. Istoriia, tradytsii, suchasnist – Formation of the Architectural School. History, Traditions, Modernity* : [monohrafiia]. Lira-K [in Ukrainian].

Подано до редакції 22.08.2024

№ 36 (2024) С. 85–90
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 711.168:[911.373:930.85(477.41)]
ORCID ID: 0009-0009-1947-6109
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-9

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

ЗАСАДИ РЕГЕНЕРАЦІЇ ІСТОРИЧНИХ СІЛЬСЬКИХ ПОСЕЛЕНЬ КИЇВЩИНИ

Анотація. *У статті розглянуто поняття регенерації історичних сільських поселень з акцентом на населених пунктах Київщини як історичного етнокультурного регіону 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 такі вкрай негативні чинники для історично складеної забудови сільських поселень, проаналізуємо засади їхнього відновлення в контексті сучасного регіонального розвитку.* ***Мета статті*** *– визначення основних засад регенерації історичних сільських поселень Київщини.* ***Методика дослідження*** *полягає в опрацюванні літературних джерел, порівнянні старовинних мап XIX століття із сучасною топографією. У статті використано нотатки з волонтерської акції з регенерації історичного центру села Бишів на Київщині, а також записи з участі у зведенні екологічного та енергоефективного приватного будинку на Київщині.* ***Висновки.*** *Наразі основна проблема регенерації історичних сільських поселень – це відсутність методики визначення історичного ареалу сільського поселення. Відсутня система заходів з регенерації історичного ареалу як територіально визначеної сукупності пам'яток історичних сіл. Відновлення поселень Київщини має ґрунтуватися на засадах історичної відповідності та практичної доцільності вживаних заходів.*

Ключові слова: *історичні сільські поселення, планувальна організація, пам'ятки культури місцевого значення та загальнонаціонального значення, культурна спадщина, аутентична топоніміка, природне середовище.*

REGENERATION PRINCIPLES OF HISTORICAL RURAL SETTLEMENTS OF KYIV REGION

Oleksii Radzei
Student of the Master's level of higher education at the faculty of Architecture and Urban Planning
National Academy of Fine Arts and Architecture
radzeioleksa@gmail.com
***Academic supervisor – L. Prybieha,** PhD in Architecture, Professor of the National Academy of Fine Arts and Architecture*

Abstract. *This article presents the concept of regeneration of historical rural settlements with an emphasis on the settlements of Kyiv Region, as a historical ethno-cultural region of Ukraine. Their development features, traditional folk architecture and historical and cultural significance in the context of current regional and national development are analyzed. During 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 significant reconstruction. In the context of these extremely negative factors for the*

historically complex development of rural settlements, we will analyze the principles of their restoration in the context of modern regional development. The purpose of the article is to define the basic principles of regeneration of historical rural settlements in the Kyiv region. The research methodology is based on the study of literary sources, comparison of old maps of the nineteenth century with modern topography. The article uses notes from a volunteer action to regenerate the historic center of the village of Byshiv in Kyiv region and from participation in the construction of an ecological and energy-efficient private house in Kyiv region. ***Conclusions****. Nowadays the main problem of regeneration of historic villages is the lack of a methodology for determining the historic area of a village. There is no system of measures to regenerate the historic area as a geographically defined set of monuments of historic villages. The restoration of settlements in the Kyiv region should be based on the principles of historical relevance and practical feasibility of the measures taken.*
Key words: *historical rural settlements, planning organization, cultural monuments of local and general national importance, cultural heritage, authentic toponymy, natural environment.*

Постановка проблеми. На сьогоднішній день не визначено історичних ареалів сільських поселень – територіально окресленої сукупності пам'яток культури даних поселень. Це призводить до хаотичної забудови сіл, втрати або пошкодження місцевих пам'яток культури. Відсутній державний облік історичних сільських поселень із розробленим комплексом заходів з регенерації сіл як середовища існування важливих пам'яток культури та побутування аутентичних народних ремесел й образотворчих мистецтв. Найгостріше проблема збереженості історичних сільських поселень постає в умовах повномасштабної війни Росії проти України, розпочатої у 2022 році. За таких обставин пошук засад регенерації історичних поселень постає особливо актуальним завданням. Так, наприклад, на фотовиставці «Апокаліпсис. Початок» [1], відкритій Міжнародним благодійним фондом «Душа України», під № 7 представлена робота: «Очевидні військові злочини» (автор Вадим Сарахан) (іл. 1). На світлині продемонстровані руйнівні наслідки влучання ворожої ракети по центру села Бишів Макарівського району на Київщині. Історична цінність цього поселення заслуговує на окрему увагу, про що йтиметься згодом. Наразі цією світлиною ми підкреслюємо важливість пошуку засад регенерації історичних сіл, оскільки Бишів, за рядом ознак міг би претендувати на подальше включення його до відповідного реєстру.

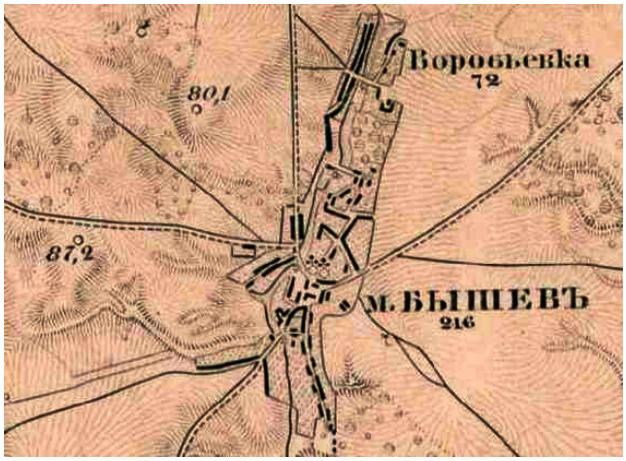
Аналіз останніх досліджень і публікацій. В авторефераті дисертації М. Ясінського «Відтворення кварталів житлової забудови центральних частин малих історичних міст» [2] автором розглянуто засади відтворення житлової квартальної забудови, яка характеризується регулярністю планування. Об'єктом нашого дослідження є безпосередньо села. Необхідно також врахувати регіональні особливості розвитку поселень. Для сіл Київщини було властиве «променеве» планування, а не регулярне, з огляду на складний рельєф та пересічену місцевість.

Іл. 1. «№ 7. Очевидні військові злочини» [1]

У монографії Г. О. Осиченка «Реконструкція історичних міст. Композиційний аспект» [3] увагу закцентовано на історичних містах Центральної та Східної України. Отже, об'єктом досліджень є значно більші населені пункти, аніж розглядаємо ми, до того ж вони мають дещо інші регіональні особливості формування та розвитку з огляду на місцеві природні та етнокультурні особливості [4; 5].

Виклад основного матеріалу. Згідно з Постановою № 90 «Про затвердження Списку історичних населених місць України» [6], історичні населені місця – це населені пункти, які зберегли повністю або частково свій історичний ареал з об'єктами культурної спадщини і пов'язані з ними розпланування та форму забудови, типову для певних культур або періодів розвитку. Сільське поселення – це населений пункт, який сформувався, переважно, на основі сільськогосподарського виробництва або місцевих промислів і має населення до 5 тис. мешканців. Регенера́ція – сукупність заходів з відтворення пам'ятки, зокрема завдяки поверненню до життя функціональної адаптації [6].

У нашому дослідженні пропонуємо розглядати регенерацію історичних сільських поселень Київщини у двох аспектах – морфологічному та утилітарному. Перший ґрунтується на розгляді принципів регенерації архітектурно-містобудівної композиції історичного сільського поселення та його просторового каркасу. Другий полягає у функціональній адаптації пам'яток культури з обґрунтуванням доцільності регенерації історичних сіл для місцевих територіальних громад. Регенерація в обох аспектах може ґрунтуватися на таких теоретичних етапах дослідження та концептуальної проєктної пропозиції: 1. Виявлення об'єкта археології або пам'ятки історії, пов'язаної з даним селом. Збережена або відтворена пам'ятка відіграє важливу роль як аутентична, так і суто композиційна складова планування села. 2. Оцінка відповідності сучасної містобудівної ситуації історичній, зокрема завдяки порівнянню архівних мап із сучасними, аналізу архівних графічних матеріалів на кшталт дорожніх начерків та ілюстрацій з офіційних описів. Ці пункти певною мірою вже застосовуються на практиці автором статті та благодійною організацією «Міжнародний Літературний фонд імені Павла Полуботка». Йдеться про комплекс ініційованих заходів з регенерації історичного центру села Бишів на Київщині, про яке йшлося раніше. Забудова села відбувалася за радянської доби та на початку 2000-х років, однак характер її планування, розвинений по осі Північ-Південь досі залишився майже незмінним. У цьому можемо наочно переконатися, порівнявши сучасну топографічну мапу з архівною XIX століття (іл. 2) [7]. Центр містобудівної композиції села – Церкву Покрови Пресвятої Богородиці – було знищено більшовиками у 1930-х роках минулого століття. Замість старого храму місце архітектурної домінанти посідає нова церква Покрови Божої Матері, зведена вже за незалежної України. Така заміна містобудівного центру є вкрай невдалою. Йдеться не лише про історичну відповідність, але й про суто утилітарний аспект. За свідченнями місцевих жителів, парафія нової церкви невелика, натомість ділянка старої церкви, хоч і зосталась пусткою, однак є вузлом пожвавленого руху пішоходів. У цьому і полягає проблема Бишева як потенційного історичного села. Без відповідних теоретичних обґрунтувань та правил, охорони усього поселення, подібні вузли хаотично захаращуватимуться нехарактерними спорудами та закладами громадського обслуговування. Цікавим є те, що на цій ділянці залишились козацькі поховання, датовані XVI–XVII століттям, а на північно-східній межі збереглися рештки підмурків дзвіниці, підірваної більшовиками разом із церквою. Сам храм мав триверху тридільну конструкцію, типову для народної архітектури Середньої Наддніпрянщини, згідно з працею Ю. Івашко «Дерев'яне церковне зодчество Київщини» [8]. Таким цей храм постає, зокрема, і на дорожньому начерку Тараса Шевченка, роботами якого не раз послуговувалися під час реконструкції важливих архітектурних об'єктів. Начерк має назву «Сухе дерево. Краєвид із церквою» (іл. 3), знайдений в архіві Національного музею Тараса Шевченка. Волонтерськими зусиллями у 2022-му році було розчищено ділянку та експоновано каміння з підмурків дзвіниці і встановлено інформаційні плакати. У перспективі планується запроєктувати меморіальний парк (комплекс) з каплицею на місці старовинного храму.

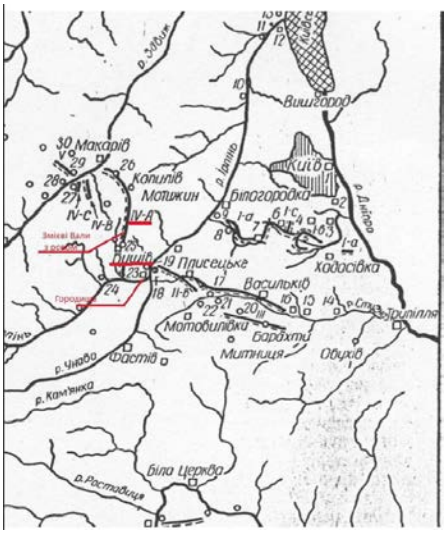


Іл. 2. Село Бишів на архівній мапі XIX ст. [7]

Неподалік від церкви розташовувалась садиба польських магнатів Харлінських, колишніх власників цих земель. Маєток знаходився на вершині слов'янського городища, оскільки Бишів за часів Русі був своєрідним вузлом системи оборонних укріплень, про що дізнаємося з монографії А. Бугая «Змійові Вали» [9] (іл. 4). Регенерація історичного центру села із городищем, у контексті аутентичного характеру забудови, є підставою для подальшого визнання поселення як історичного. 3. Дослідження місцевих зодчих традицій та побуту в контексті кліматичних особливостей, характеру рельєфу місцевості та сировинної бази будівельних матеріалів. 4. Регенерація рядової житлової

забудови. Очевидно, пряме відтворення традиційних сільських жител є абсолютно недоцільним з огляду на утилітарні, санітарні та інші вимоги сьогодення, однак характерні риси художньої виразності, на наше переконання, є цілком слушним рішенням задля відтворення характерних рис поселення. Так, для історичних теренів Київщини, згідно з дослідженням В. Самойловича [10, с. 32], такими елементами є: відтінений та розширений цоколь, акцентована вхідна група та житлова частина, художньо акцентований абрис вікон. Важливим у процесі відновлення історичних сільських поселень є обрання будівельних матеріалів та конструкцій. Застосування традиційних народних технологій на сьогоднішній день сприймається як архаїка, нежиттєздатний в сучасному світі підхід до будівництва. У цій статті ділимося із науковою спільнотою прикладом позитивного досвіду застосування традиційних будівельних матеріалів як екологічного та енергоефективного будівництва. Так, упродовж 2011–2014 років киянин Олександр Бутенко збудував екологічний енергоефективний дім у передмісті столиці [11] (іл. 5). Будинок круглий у плані та має низький рівень енергоспоживання. Зведений він за каркасною системою із застосуванням дерев'яних стійок та балок як несучих елементів, у ролі наповнення каркаса – блоки із пресованої житньої соломи. Такий наповнювач ефективно протидіє шкідливому впливу атмосферних опадів та гниттю. Зазначимо, що подібні конструктивні рішення є типовими для народної архітектури Середньої Наддніпрянщини [10]. Ззовні та зсередини стіна обтягується металевою сіткою. Фінішним шаром ззовні та зсередини стіни наноситься тиньк із глини, подрібненої соломи, піску та води. Внутрішній шар удвічі товщий за зовнішній для запобігання потраплянню вологи до приміщення. Кругла форма забезпечує комфортний мікроклімат приміщень, оскільки за відсутності кутів суттєво скорочуються тепловтрати через стіни. Будинок опалюється піччю з керамічної цегли та облицьований глиною. Труби, прокладені від печі, забезпечують підігрів підлоги кухні та санвузла. Додатковим утепленням підлоги довкола печі слугують порожні скляні пляшки в тілі перекриття. Отже, будинок є не тільки екологічним в експлуатації, але й вирішує певною мірою проблему забруднення довкілля, завдяки вторинному використанню скла. Будівля має пальовий фундамент та основу під плиту зі щебеню. Таке вирішення сприяє усуненню капілярної вологи, щоб фундамент не відсирів та заощаджує обсяги бетонування. Основним несучим елементом споруди є центральна колона з дуба, складена з трьох відсіків, між якими защемлюються балки перекриттів. Аналізуючи досвід будівництва та експлуатації будинку, власник будинку і група ентузіастів раціоналізували будівництво за цією технологією, розробивши станки з виготовлення готових каркасних модулів зі спресованим наповнювачем. Це сприяло значній оптимізації будівництва і наразі у Карпатах вже зведено кілька таких каркасних садиб. Описана технологія дає змогу зводити різноманітні в плані будівлі.

Іл. 3. Шевченко Т. Г. Начерк «Сухе дерево. Краєвид із церквою». [Фото автора з оригіналу]



Іл. 4. Схематична карта Змійових валів Київщини [9, с. 48]

Іл. 5. Каркасні будинки [11]

Сьогодні основна проблема регенерації історичних сільських поселень полягає у відсутності методики визначення історичного ареалу сільського поселення. Відсутня система заходів з регенерації історичного ареалу історичних сіл. Відновлення поселень Київщини має ґрунтуватися на засадах історичної відповідності та практичній доцільності вживаних заходів. Місцевий досвід проєктування та естетичні особливості треба відтворювати у контексті сучасних потреб, норм і технологій. Збережені пам'ятки культури сприятимуть кращій обізнаності місцевого населення з історією та традиціями свого краю. Регенерація рядової житлової забудови та церков формує цілісну просторову тканину поселення.

Список використаних джерел

1. Апокаліпсис. Початок. [Електронний ресурс]. URL: https://apocalypse.photo/uk/ (дата звернення: 17.08.2023).
2. Ясінський М. Р. Відтворення кварталів житлової забудови центральних частин малих історичних міст: автореф. дис. ... канд. архітектури : 18.00.01 / Національний університет «Львівська політехніка». Львів, 2018. 26 с.
3. Осиченко Г. О. Реконструкція історичних міст: композиційний аспект : монографія / Г. О. Осиченко. Харків : Національний університет міського господарства ім. О. М. Бекетова. – Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2021. – 252 с.
4. П'єр де ла Фліз. Медикотопографічний опис державної власності Київського округу. Київ : Імператорська московська медико-хірургічна Академія, 1854. 1180 с. іл.
5. Описи Київського намісництва 70–80-х років XVIII ст. / Г. В. Болотова [та ін.]. Київ : Наукова думка, 1989. 392 с.
6. Про затвердження Списку історичних населених місць України : постанова Кабінету Міністрів України від 26 липня 2001 р. № 878. Верховна Рада України. Документ 878-2001-п, поточна редакція — Прийняття від 26.07.2001.
7. Europe in the XIX. Century [Електронний ресурс]. URL: http://surl.li/kafef (дата звернення 27.08.2023).
8. Івашко Ю. Дерев'яне церковне зодчество Київщини. Київ : Гопак, 2003. 119 с.
9. Бугай А.С. Змійові вали: збірник матеріалів науково-дослідницької спадщини. Київ: Персонал, 2011. 276 с. : іл.
10. Самойлович В. П. Українське народне житло (кінець XIX – початок XX ст.). Київ : Наукова думка, 1972. 50 с.
11. Хоромы из соломы [Електронний ресурс]. URL: http://surl.li/kswuw (дата звернення 27.08.2023).

References

1. Apocalypse. The beginning. Retrieved August 17, 2023, from: https://apocalypse.photo/uk/.
2. Yasinskiy, M. R. (2018). *Vidtvorennia kvartaliv zhytlovoi zabudovy tsentralnyh chastyn malyh istorychnyh mist.* (Avtoref. Dys. Kand. Architectury). National University "Lviv Polytechnic", Lviv [in Ukrainian].
3. Osychenko, G. O. (2021). *Reconstrukcia istorychnyh mist: kompozytsiyny uspect* (Monography by D Arch). : O. M. Beketov National University of Urban Economy, Kharkiv [in Ukrainian].
4. 6. 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 [in Russian and in French].
5. Bolotova, G. V., Vislobokov, K. A., Girich, I. B., Girich, T. Y., 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].
6. Pro zatverdzhennia Spysku istorychnyh naselenyh mists` Ukrayiny : the Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine since 26 July 2001 year. № 878. Verkhovha Rada Ukrayiny. Document 878-2001-p, current edition — Evaible since 26.07.2001.

7. Europe in the XIX. Century. Retrieved August 27, 2023, from: http://surl.li/kafef [in English].
8. Ivashko, Y. (2003) *Dereviane tsercovne zodchestvo Kyivshchyny*. Kyiv: Hopak [in Ukrainian].
9. Buhay, A. S. (2011). *Zmijivi Valy: the collection of research heritage materials.* Kyiv: Personal [in Ukrainian].
10. Samoilovych, V.P. (1972) *Ukrains'ke narodne zhytlo (kin. XIX – poch. XX)*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
11. Khoromy iz solomy. Retrieved August 27, 2023, from: http://surl.li/kswuw

Подано до редакції 12.09.2024

№ 36 (2024) С. 91–104
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: 0000-0002-3177-4127
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-10

Лариса Скорик
кандидатка архітектури, професорка
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
lascor.arch@naoma.edu.ua

ФІЛОСОФСЬКІ АСПЕКТИ СУЧАСНОЇ АРХІТЕКТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ

Анотація. Мета дослідження: *аналіз філософських аспектів архітектурної творчості.* ***Методи дослідження.*** *Основним методом дослідження є компаративний метод у сполучені з методиками дедукції, емпіричних досліджень, аналізу й синтезу наукових понять та системного підходу до розгляду існуючих реалій і можливих перспектив розвитку філософсько-архітектурних взаємин у європейському та світовому ареалі.* ***Результатом дослідження*** *передбачається професійно аргументоване критичне ставлення до безцеремонної «всеядності» постмодернізму, позбавленого стримуючих факторів, що призвело до відкритої загрози проникнення в архітектурну практику крайньої постмодерністської сходинки – кітчу, який, на жаль, уже став реальністю у деяких сучасних «постмодерністських творах». Як результат роботи також передбачається оптимізація взаємин філософії й архітектури з орієнтацією на пошук нової гармонії.* ***Висновки.*** *Формування естетичних засад в архітектурі невіддільне від впливу філософського мислення на процеси архітектурного формотворення, враховуючи, що архітектура є відображенням світоглядної логіки епох. Аналіз взаємин філософії й архітектури на нинішньому етапі унаочнює кризові явища в сучасній архітектурній творчості, що виникли під впливом постмодерністської деструкції трьох свобод: свободи змісту, форми і незалежності від духу часу. Така детермінованість характеризується терміном Ж. Бодріара – симуляція, до того ж без можливості «представлення справжності». Такий «внесок» у сучасну реальність – це результат вседозволеності постмодернізму, який вже увійшов у фазу вичерпаності, безперспективності і готовність поступитися місцем новому типу культури, що здатна об'єднати інноваційний дух високого модернізму з традицією нічого при цьому не відкидаючи. З огляду на сказане виникає концепція трансмодернізму із напрямком до інтеграції, прямо протилежної плюралізму і фрагментарності постмодернізму з відсутністю впорядкованого розвитку.*
Ключові слова: *філософський світогляд, архітектурне світосприйняття, модернізм, екзистенціалізм, постмодернізм, архітектурний простір, сприйняття специфіки середовища життя і діяльності людини, трансмодернізм.*

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

PHILOSOPHICAL ASPECTS OF MODERN ARCHITECTURAL CREATIVITY

Abstract. The purpose of this article *is analysis of philosophical aspects in architectural creativity.* ***The research methods****. The primary research method employed is the comparative method combined with deduction techniques, empirical studies, analysis, and synthesis of scientific concepts, as well as a systemic approach to examining existing realities and potential development prospects of philosophical-architectural relationships in the European and global context. The research anticipates a professionally reasoned critical stance towards the unbridled ubiquity of postmodernism devoid of restraining factors, which has led to an*

open threat of infiltration into architectural practice by the extreme postmodernist step – kitsch, which unfortunately has already become a reality in some contemporary "postmodernist works". The work also anticipates the optimization of relations between philosophy and architecture with a focus on seeking new harmony. ***Conclusions.*** *The formation of aesthetic principles in architecture is inseparable from the influence of philosophical thinking on architectural shaping processes, considering that architecture reflects the worldview logic of epochs. The analysis of the relationship between philosophy and architecture at the current stage illustrates the crisis phenomena in contemporary architectural creativity, which have arisen under the influence of postmodernist destruction of the three freedoms: freedom of content, form, and independence from the spirit of time. This determinism is characterized by the term coined by J. Baudrillard – "simulation", without the possibility of presenting reality. All this "contribution" to contemporary reality was made by the permissiveness of postmodernism, which has already betrayed signs of exhaustion, lack of perspective, and readiness to give way to a new type of culture capable of combining the innovative spirit of high modernism with tradition without rejecting anything in the process. In this context, the concept of transmodernism arises, aiming towards integration, directly opposed to the pluralism and fragmentation of postmodernism with its lack of orderly development.*

Key words: *philosophical worldview, architectural perception of the world, modernism, existentialism, postmodernism, architectural space, perception of the specificity of human life and activity environment, transmodernism.*

Постановка проблеми. Нинішня доба характеризується проявами радикального нігілізму в стосунку до останнього високого архітектурного стилю модернізму і водночас створює небезпеку многогранної архітектурної кризи, яка, до речі, вже відбувається в останні десятиліття, спровокована появою новітнього маньєризму – постмодернізму, що мав би дефінітивно відійти в минуле перед надією на оздоровлення взаємин між філософією й архітектурою і вже давно очікуваною появою достойного гіперстилю із пошаною до скрижальних істин, закодованих у непроминаючому значенні архітектури як єдності функції, тектоніки (конструкції) та форми.

Взаємозв'язок філософії й архітектури підтримується багатовіковою традицією, яка полягає в тому, що філософія розглядає архітектуру як один з основних естетичних об'єктів і намагається виявити загальні закономірності архітектурного мистецтва, зіставляючи їх із вченням про прекрасне і таким чином визначити місце архітектури з погляду її ставлення до істини. Водночас архітектурна теорія розглядає філософію як можливість якнайповніше виявити основи архітектурної практики, акцентуючи на філософському розумінні світосприйняття і належному рівні освіти архітектора-творця.

Сама філософська мова послуговується низкою архітектурних метафор, що зустрічаються у працях від Арістотеля до Гайдеґґера, а також збагачуються в останніх десятиліттях сучасної архітектури. Така ситуація склалася через розмежування між теорією і практикою, однак у XX ст. відбулись реальні зміни у відносинах філософії й архітектури (і мистецтва загалом). Коли філософи вкотре звертались до перегляду основ та ідей, в архітектурному мистецтві знаходить гідне місце авангард, який відверто декларує відмову від усталених етичних цінностей і шукає нові художні форми, підтверджені теоретичними розвідками. На думку теоретиків архітектури, архітектура модернізму у першій половині XX ст. орієнтувалась на стійкість архітектонічних основ з використанням чистих геометричних форм, оскільки завжди була інтегрована в соціум і виконувала знакову соціальну функцію.

Із проникненням наприкінці XX ст. у царину мистецтв (передусім архітектурну) маскультури, яку проповідували широкі маси мистецько неосвічених «наївних» розпочинається практично неаргументована з філософського погляду епоха постмодернізму. Її поява була спровокована вторгненням у «святая святих» високого мистецтва сумнівної культури широких мас, що отримало підтримку прихильників радикальної «демократизації» мистецтва і культури, про що застерігав ще на початку XX ст. іспанський філософ Хосе́ Ортега-і-Гассет (Josй Ortega y Gasset).

Наступила епоха своєрідного філософськи-архітектурного нігілізму з підкресленим символізмом, міфотворчістю, інтертекстуальністю, діалогізмом. Одним з головних в архітектурній практиці стає відмова архітектора керуватись визначеними правилами. Архітектурні твори мають бути висловами, що допускають найнесподіваніші інтерпретації і ця епоха отримує назву постмодернізму (постмодерну), мова якого стає втіленням кризи традиційної естетики. Практично безкритичне ставлення до явища постмодернізму з його архітектурною вседозволеністю і нестримною комерціалізацією в площині архітектури актуалізує

проблему професійного розгляду ситуації, що склалась в результаті надмірної легковажності архітектурних, теоретичних екзерсисів.

Актуальність. Глибинний процес дезінтеграції, багатослівності і фрагментарності, спровокований постмодернізмом, потребує невідкладного спростування шляхом акцентування на ролі філософського мислення, співвіднесеного з масштабами філософських досліджень попередніх епох і спрямованого на визначення основних естетичних засад сучасної архітектури на основі єдності функціональних, конструктивних і формотворчих категорій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед робіт, що опосередковано стосуються зазначеної теми дослідження, слід згадати провісника усіх нинішніх проблем у царині архітектурного мистецтва незрівнянного мислителя, мистецтвознавця і філософа Ортега-і-Гассета з його програмним твором «Дегуманізація мистецтва» [1], в якому стереоскопічно висвітлена стривоженість проникненням маскультури у всі сфери культури й мистецтва.

Питань актуального дослідження взаємодії філософії та архітектури стосуються спорадичні публікації у вітчизняних виданнях Інституту філософії Національної академії наук України, де висвітлюється діяльність окремих постатей у філософії екзистенціалізму.

Широке зацікавлення викликала фундаментальна робота Ч. Дженкса «Мова архітектури постмодернізму» (Charles Alexander Jencks, «The Language of Post-Modern Architecture») [2], а також праці М. Віглі (Mark Wigley) [3] та Умберто Еко (Umberto Eco).

Представляє значний інтерес праця вітчизняної дослідниці Л. Стародубцевої «Архітектура постмодернізму» [4], в якій досить різносторонньо охарактеризовано неочікувану популярність постмодернізму з усіма його філософічними та естетичними прорахунками.

Мета дослідження – визначення ролі філософії у формуванні естетичних засад архітектури, впливу типів мислення на процеси формотворення в архітектурі як у відкритій системі, що відображає ціннісно-світоглядну логіку епохи.

Виклад основного матеріалу. Сфери архітектури і філософії воістину безмежні, оскільки вони захоплюють і корелюють практично усі галузі людського досвіду – від мудрості давнього світу, через розквіт в епоху античної класики і численні періоди наближень і незначних протиставлень в процесі перманентних змін культурно-світоглядних парадигм аж до сьогоднішніх днів.

Мислення архітектора іде за філософським і намагається за допомогою філософських і наукових ініціатив безколізійно увійти до світоглядної тріади, створеної єдністю архітектурного мистецтва, філософії і науки, не відмовляючи жодній із її складових у самодостатності. Адже побутуюча віками тенденція виокремлення науки з вищеозначеної світоглядної тріади є щонайменше сумнівною і слабо аргументованою: кожне з мистецтв – від живопису, скульптури, мистецтв усіх історичних стилів (а не їхніх епатажних пародій), для досягнення власного високого рівня і гармонії з іншими видами мистецтв під організуючим началом архітектури потребує глибокого наукового підґрунтя і осмислення своєї ролі у процесі єднання Функції, Тектоніки і Форми.

В багатовіковій традиції взаємозв'язку філософії й архітектури філософія за допомогою архітектури намагалась визначити закономірності архітектурного пошуку прекрасного, з іншого боку вже Вітрувій вважає філософію необхідною для архітектора дисципліною, сама мова якої оперує широкою палітрою архітектурних метафор і формотворчих категорій. Кожен вид мистецтва має цілий спектр доступних для нього засобів. Архітектор чинить це насамперед формою своїх творів. Мова архітектури може видаватись, на перший погляд, простою і зрозумілою (все визначається функцією), однак вона прекрасна і глибоко філософічна: архітектура промовляє гармонією, ритмом, пропорціями і знаком своїх творів, за якими – характерний тип естетичного й епічного мислення, ідеологія суспільства, етичні цінності, соціальні знання, гармонія, національна специфіка, ритм, естетичні та етичні переваги, ідеологія суспільства, соціальні замовлення та тип мислення, – уявлення про Бога і людину. Філософія й архітектура не завжди йдуть у чіткій послідовності чи в межах однієї епохи – часто вплив філософії виявляється через деякий час. Іноді вплив філософії на архітектуру розвивається майже одночасно – як у період модернізму й особливо у постмодерністські часи. Митець може і випереджати свій час, про що свідчить авангард, зокрема в архітектурі кінця XX – початку XXI століття.

Відмова від домінування класики в архітектурі XIX – початку XX ст. була інспірована значною мірою економічно – технологічними

досягненнями та ускладненням соціального профілю суспільства, що, своєю чергою, потребувало створення нових типів архітектурних споруд – торгових центрів, транспортних і піших пасажів, прибуткових житлових будинків тощо, що надто ускладнювало застосування неокласичних тенденцій, як опори на ідеї німецької класичної філософії з її фундаментальними цінностями свободи волі і вибору дій людини (за Кантом), духовно-творчого впливу індивіда на світ (за Фіхте) і діалектики Гегеля про неможливість існування вічних естетичних канонів, що в комплексі із твердженням Шеллінга про рівноцінність усіх культур людства «вичарувало» ідею пріоритету користі над красою, закодовану в еклектиці парламенту в Лондоні (І857 р., арх. Чарльз Баррі (Charles Barry)), театру Гранд-опера в Парижі, школи мистецтва і ремесел у Веймарі (арх. Анрі ван де Вельде (Henry van de Velde) 1914 р.), творів Антоніо Гауді (Antoni Gaudi) – Парк Е. Ґуель, храм Саґрада Фамілія в Барселоні та ін. [5, 6, 7] (іл. 1, 2, 3).

Іл. 1. Парламент в Лондоні. (Арх. Ч. Баррі). *1857* [5]

Іл. 2. Школа мистецтва і ремесел у Веймарі. (Арх. А. Вальде). *1994* [6]

Некласичне мислення й архітектура у ХХ ст., втілені в спорудах епохи модернізму, означають акцентування ролі філософії в інтеграції архітектурної діяльності в систему тогочасних загальнокультурних цінностей, нове розуміння взаємодії архітектури з природою і процесами соціальних трансформацій, уяви про саму людину, про значення моральних основ архітектурної діяльності, про асиміляцію філософії, її категорій, роль професійної честі і відповідальності архітектора в осмисленні історичного досвіду світоглядного змісту архітектури, що сприяє формуванню відповідного професійного смаку архітектора, збагачуючи палітру пошуків та ідей сучасної архітектури, акцентуючи на потребі пізнання цілісної живої людини з її почуттями і цінностями, у життєвому просторі, в якому конкретному індивіду необхідна архітектура як місце, де живе душа людини.

Іл. 3. Парк Гуель. (Арх. А. Гауді). *1888* [7]

На початку ХХ ст. рішучий розрив з попередньою культурою в Європі і США призвів до переходу у сферу некласичного типу мислення. Для 20-х років характерний радикальний прояв авангарду в мистецтві модернізму, якому підпорядкувався розвиток архітектури та глибока асиміляція ідей філософії життя Ф. Ніцше, Бергсона, Шпенглера, психоаналізу Фрейда, Юнга. Розвиток Європейського модернізму упродовж ХХ ст. відбувався на основі канонів архітектури Ле Корбюзье, Міс ван дер Рое, Вальтера Гропіуса, Франка Л. Райта, Алвара Аалто [8; 9]. Їхня творчість є визнанням філософії аристократичного мінімалізму та архітектурних засобів для створення вишуканих елегантних споруд з домінантністю раціональної функціональності і пропорційним поєднанням

у динаміці формотворення засадничих геометричних форм – лінії, прямого кута, кола [10; 11; 12] (іл. 4, 5, 6).

Іл. 4. Вілла Савой у Пуассі. (Арх. Л. Корбузьє). *1931* [10]

Іл. 5. Павільйон Німеччини на виставці в Барселоні. (Арх. М. Ван де Рое). *1930* [11]

Іл. 6. Дім над водоспадом у Пенсільванії. (Арх. Ф. Л. Райт). *1939* [12]

Кінець XX ст. позначився критикою модернізму за «надмірну» раціональність та геометризм, які буцімто знижували виразність архітектури. Насправді причина була у явищі, яке за кілька десятиліть зростаючої атаки на модернізм з його шляхетними принципами стильової чистоти мінімалізму увійшло до світоглядно-соціального змісту суспільства індустріального періоду з домінуючою у ньому сумнівно-етичною іпостассю маскультури, що агресивно вторглася в царину архітектури періоду постмодернізму, який через короткочасні проміжки хай-теку, деструктуралізму, деконструктивізму відверто дійшов до генези і розвитку архітектурного андеграунду – архітектурного кітчу. Кіч у наш час претендує на визнання його мистецьким стилем. Сьогодні, на жаль, є вагомі підстави стверджувати наявність архітектурної кризи, про яку застерігав ще Ортега-і-Гарсіа, усвідомлюючи небезпечні наслідки появи й активного розвитку всеїдного постмодернізму та агресивної ходи маскультури у різних сферах суспільної мистецької екзистенції під маркою «демократизації» смаків і вподобань.

До розвитку маскультури, як культури для масового споживання, на відміну від елітарної культури для вибраних (йдеться про публіку, обтяжену відповідним рівнем інтелігентності та мистецької освіти і знань) наприкінці XX ст. значною мірою долучилась нестримна жага комерціалізації та зиску від задоволення бажань більшості нерафінованої частини суспільства (яка ще недавно відчувала свою недосконалість і маргінальність) творами архітекторів, котрі обрали шлях угодовства і конформізму маскультури із естетичними й етичними постулатами модернізму, що негативно відобразилось на пошуках нового безколізійного архітектурного стилю, який мав незаперечні підстави з'явитися в новій по-справжньому культурній парадигмі некласичного періоду філософських реалій кінця XX століття.

Оскільки архітектура є естетичною діяльністю, неможливо в культурі розділити історичний зв'язок – філософія, мистецтво, архітектура, а кінець XX ст. характеризується щораз то тіснішим зв'язком філософії, науки, архітектури – з урахуванням розвитку естетизації архітектурного середовища – в ролі провідного фактора для відповідного і необхідного оптимального коректування у сфері суто технократичних пошуків. Для вказаного періоду характерна відмова від модерністського мистецтва і обстоювання прав на вільне використання історичних елементів залежно від творчих намірів архітектора завдяки перенесенню акцентів із функціональної і конструктивної обґрунтованості проєктних рішень у пошук нестримної

фантазії у сфері формотворення. Це можна справедливо вважати доказом не стильової причетності постмодернізму до колекції провідних архітектурних стилів упродовж усього процесу розвитку архітектури, а в приналежності до загальної когорти архітектурного маньєризму, який характерний для кожної зміни провідного архітектурного стилю.

Враховуючи фрагментарність наукової артикуляції у хронологічному порядку через брак повної і широкої палітри архітектурних артефактів давньоєгипетського стилю та архітектурних стилів античності найбільш підтвердженими можна вважати давньогрецький і давньоримський до IV ст. н. е. та дороманські архітектурні стилі до початку XI ст., коли зародився романський стиль. У XII ст. як течія в європейському мистецтві, що відображала кризу гуманістичної культури й архітектури періоду завершення Високого Відродження, виник маньєризм. Головним естетичним критерієм маньєризму стала суб'єктивна внутрішня «ідея мистецької душі». Однак, використовуючи стилістичні нормативи творів майстрів Відродження, особливо Мікеланджело і Рафаеля, маньєристи вважали за можливе видозмінювати їхню високу гармонію, культивуючи уяву про ефемерність і нестійкість долі людини, що перебуває під владою ірраціональних сил. У мистецтві, орієнтованому на знавців, у маньєризмі проглядаються і риси середньовічної лицарської культури. У творчості ранніх маньєристів домінує трагізм, містична екзальтація, твори перебільшені дисонансами. Варто згадати, що чималий внесок в еволюцію маньєризму зробили учні Рафаеля, у творах яких (Дж. Вазарі, Джуліо Дж. Романо) гуманістичний посил поступається сценічним ефектам, що разом з критикою академістів Болонської школи і Караваджіо означило кінець маньєризму й утвердження бароко, яке наприкінці своєї екзистенції все ж зазнало впливу маньєризму рококо.

Даний екскурс демонструє закономірну невідворотність перехідних періодів під час зміни панівних стилів в архітектурному мистецтві, серед яких у XX і в першій третині XXI ст. опинився останній розгалужений і відвертий маньєризм, а саме «всеядний» постмодернізм як віддзеркалення специфічної алогічності так званої демократизації культури, світоглядним аспектом якої стала маскультуризація майже усіх видів мистецтв – від словесності чи медійності до архітектури.

Причина цього явища полягає передусім у радикальній зміні парадигми світосприйняття соціуму, що потрапив у залежність, передусім, у структурі великих міст, у процесі інтенсивної індустріалізації в специфічну вихолощеність від культурно-чуттєвих вартостей і збідненість естетично-емоційної складової. Процес індустріалізації супроводжувався інтенсивним включенням до архітектурно-містобудівної політики унікальних антропогенних утворень людства, якими стали міські поселення безвідносно до урбаністичної і соціальної ваги в навколишньому світі як концентрації архітектурних ідей різних епох і стилів, зокрема народного зодчества навколишніх сіл, з яких рекрутувались нові городяни, котрим виразно бракувало звичного життєвого колориту, відмінного від міських намагань «бути прогресивними».

Саме ця туга за «втраченим раєм» власного і непідробленого культурного життя за рахунок штучної псевдо-творчості на межі маргіналізації і впертих намагань увійти в нурт невиправданих надій суспільства споживання, звабленого новітньою глобальною комерціалізацією у царині небачених псевдопошуків, що намагались отримати дефініцію мистецьких головно за рахунок технологічного тиражування численних пародій на раніше недосяжні цією аудиторією творів. Ці твори мали надто сумнівні підстави називатись мистецькими, але через комерційно доступну ціну і невизначеність смакових якостей суспільства споживання зійшли на маргінальний шлях посполитого *кітчу*.

Ця сходинка на шляху постмодернізму, який став волюнтаристським намаганням скасувати шляхетність класичного модернізму начебто за рахунок виникнення «нового стилю», виявилась крайньою у численному переліку низки течій і напрямків, які всього за кілька десятиліть, у XX та на початку XXI ст., майже з калейдоскопічною швидкістю і розмаїттям взаємозмінювались, намагаючись водночас зберегти хоча б побіжно давно окреслені скрижальні категорії стильової приналежності у мистецтві і, особливо в архітектурі. Власне такий швидкісний рух видозмін в архітектурній практиці періоду постмодернізму підкреслює його віддаленість від засадничих категорій і характеристик архітектурних стилів, їхньої залежності від віками усталених тенденцій генези і розвитку таких визначальних рис архітектурно-мистецьких вартостей, як специфічні особливості архітектурної стилістики.

Ознайомлення із специфікою сучасної філософської рефлексії про світ, і динаміку

важливих соціальних модифікацій у житті суспільства, усвідомлення визначальної екзистенціально-естетичної та світоглядно-філософської ролі архітектури в культурних змінах особливо XX і XXI століть уявнювало важливість і унікальність взаємостосунків архітектури й філософії новітньої доби в контексті комплексних соціокультурних процесів. В пошуку дотичності архітектурної і філософської думки значну роль в усі часи відігравали особисті творчі контакти митців і філософів, як широко відомий «феномен дому Перикла», коли особливого взаєморозуміння зазнавали контакти філософів – вчителя Перикла – Анаксагора, Сократа, Протагора із видатними творцями грецького мистецтва: Фідієм, Софоклом, Каллікратом та іншими.

Часто філософія безпосередньо займалась архітектурно-містобудівною проблематикою – адже саме урбаністичні уявлення Платона й Арістотеля, безколізійно сприйняті християнством, стали підґрунтям європейської урбаністики аж до XVII ст., а на твори Анаксагора і Демокрита посилались Вітрувій, Леонардо да Вінчі та інші відомі теоретики архітектурної науки. Впроваджені філософами в культуру категорії Демокрита такі як *форма, об'єм, величина, міра* разом з піфагорійською наукою про ритм, гармонію, пропорції тощо в естетичних і мистецько-філософських трактатах нерідко пов'язувались із пошуком особливостей змісту і часто методів мистецької творчості через культурну парадигму епохи і специфіки філософських шкіл картезіанства, прагматизму, аналітичної філософії, психоаналізу і т. д.

Оскільки філософія й архітектура співіснують і розвиваються у межах єдиного соціокультурного простору, він є викликом часу, на який дають відповідь і філософія, і архітектура і водночас соціокультурний простір трансформується оновленням філософської й архітектурної творчості. Джерелом розвитку і архітектури, і філософії є зміни духовного стану суспільств, в основі яких лежить формування визначеного способу мислення, результатом якого, як зазначає Е. Панофський [13], назвуть причинно-наслідкові відносини між архітектурою і філософією, що характеризуються не лише використанням вище наведених архітектурних категорій у філософії, але й застосуванням у архітектурі філософських категорій, таких як «простір», «зміст» «культурний код», «формотворення і формування» та інші. Сучасну епоху можна сміливо назвати епохою архітектурно-філософського дискурсу навколо питання про архітектурний простір і різні аспекти його існування.

Культурна парадигма епох і філософське осмислення архітектури як феномена культури фіксуються історією у взаємодії світоглядних проблем і архітектури за допомогою філософських учень про форми буття і їхній взаємозв'язок для загального бачення світу і вирішення важливої проблеми сучасної культури – синтезу природніх і гуманітарних наук через знання синергетичної сутності нової картини світу, багатоаспектного розуміння актуальної стратегії взаємозв'язків екологічних, соціально-ціннісних і новітніх техніко-технологічних проблем в архітектурі [14].

Глибинна традиція взаємодії філософії й архітектури розглядає в їхньому співвідношенні загальні закономірності архітектурної творчості як важливого предмета естетики і вчення про прекрасне та його місце у визначенні ставлення архітектури до істинного, справжнього у освіті і практиці архітектора-творця. Згідно з теоретичними постулатами Ж. Дерріда у межах філософсько-естетичного дискурсу архітектурні метафори зустрічаються в працях давніх філософів не менш переконливо, аніж у розумінні сучасної архітектури Ж. Дерріда чи Марком Віглі у XX столітті. В добі, коли філософія вкотре переглядає власні переконання, мистецький, а точніше, архітектурний авангард постулює радикальну відмову від традиційних естетичних уявлень, норм і цінностей, обґрунтовуючи пошуки нових мистецьких форм вживанням терміна *les folies* каприз або нетривіальне захоплення чи позбавлене тверезого сенсу експериментування, яке стереоскопічно проявлене в концепції одного з найбільших культурно-розважальних комплексів Парижа – Парку де ля Вілетт, на території якого концертні зали, кінотеатри, атракціони, безліч гастрономічних об'єктів, тематичних садів тощо. Показовим є безпрецедентний випадок сумісної роботи над цим проєктом філософа і архітекторів: Ж. Дерріда, Пітера Айзенмана та Бернара Чумі. Теоретична частина проєкту, вирішеного на основі системи павільйонів, ніби систем координат на складному ландшафті з використанням яскраво-червоних конструкцій авангардної вимови (без усталеного призначення, щоб відвідувачі могли самі визначати функційне осмислення запропонованих просторів), акцентує потребу збереження актуальності соціального аспекту, унікального комплексу.

Створення Парку де ля Вілетт співпадає за часом і творчою орієнтацією авторів з періодом специфічного явища, що насправді є маньєристичною інтродукцією до появи давно очікуваного істинного архітектурного високого стилю. Натомість цілою плеядою архітектурних теоретиків цієї доби саме цей період суб'єктивно-емоційно окреслений добою постмодерну з надто невизначеною аргументацією стильової приналежності постмодерністської мови архітектури. Така ситуація пов'язана з відмовою від основних естетичних орієнтирів модернізму і джерела його натхнення – конструктивізму – як точки відліку осмисленого повернення архітектурі філософської парадигми і гуманізму для виходу із нинішнього кризового стану архітектурної діяльності.

Звернення до нефігуративних форм у мистецтві, споживацьке експериментування з формою і мовою твору мистецтва, особливо архітектурного, призвели до стану, який Ортега-і-Гассет визначив як «дегуманізацію мистецтва». Популярне мистецтво перестало апелювати до виробленого смаку глядача, його належної підготовки для сприйняття та інтерпретації творів, а масово переключилося на наївного споживача практично без жодної естетичної освіченості.

Важливою особливістю естетики класичного модернізму є ставлення до архітектурної практики як до соціального проєкту. Незалежно від рівня радикальності модерністичного авангарду і «революційності», творцям архітектурного модернізму був властивий погляд на архітектуру як на дієвий засіб перебудови суспільства, філософсько-світоглядне підґрунтя і соціальну технологію формування прогресивної людини. Такий життєстверджуючий і певною мірою раціоналістичний пафос модернізму, до речі, викликав прояви незадоволення насамперед у невишуканої публіки, ще надто прив'язаної до декоративних і багатослівних демонстрацій низки попередніх архітектурних стилів і посприяв появі течії постмодернізму, який вперто впроваджував свою «всеядність» ігноруючи власну природу маньєризму не тільки у сфері архітектурного мистецтва. Поширена точка зору на історичну картину культури XX ст. намагається пов'язати появу постмодернізму із 70-ми роками, хоч насправді сам термін постмодернізм (постмодерн) і досі є невизначеним, незважаючи на те, що чимало теоретиків не лише вже погодилися з його завершенням, але й заявили про перехід у наступні споріднені фази – «пост-пост – модернізм» та «постсучасність», що свідчить про поверхневе розуміння сумнівності явища постмодернізму як стильової категорії архітектури. Показовим можна вважати у цьому контексті зізнання одного з перших теоретичних стовпів постмодернізму і критика модернізму Іхаба Хассана, котрий, відповідаючи на запитання у дискурсі «Чим був постмодернізм» щиро пояснив: «Сьогодні я знаю про постмодернізм набагато менше, ніж тридцять років тому, коли одним із перших почав писати про нього у різних видах мистецтва» [15]. Знайомство з роботами визнаних апологетів постмодерну таких як Ж. Ліотар, Ч. Дженкс, Умберто Еко, Ф.Джеймісон та інших засвідчує їхнє власне й окремішнє бачення особливостей постмодернізму і самої його дефініції.

Переповненість постмодернізму численними дефініціями архітектурного порядку, такими як *деструктуралізм, деконструктивізм, хай-тек* та інші ні на йоту не наблизили його до чистоти і рафінованості повноцінного архітектурного стилю у віками усталеній гармонії з відповідним високим регістром єдиної ціннісно-світоглядної логіки епохи. Навпаки, нинішня доба демонструє входження постмодернізму у найнижчий шар архітектурного «збочення» – *архітектурний кіч,* який є безперечним доказом кризового стану в сучасній архітектурі, спровокованим вторгненням маскультури у сферу архітектурного мистецтва і втратою проєкції належного рівня філософського знання на архітектурну творчість з елементами детермінації його змісту. Оскільки філософія й архітектура існують і розвиваються в межах єдиного соціокультурного простору, водночас соціокультурний простір трансформується шляхом оновлення філософської й архітектурної творчості. А в нашу добу має місце під впливом багатошаровості, багатомірності, текучості естетичних і етичних критеріїв в середовищі творців і консументів згубна випадковість взаємодії філософського й архітектурного світосприйняття, що стала реальністю в час перверсійних намагань применшення значення екзистенціалістської філософії за рахунок акцентації переходу від класичної філософії до некласичної і постнекласичної на початку XIX століття. Насправді, у XIX ст. завдяки філософським і культурним працям видатного датського мислителя Серена К'єркегора у першій половині XIX ст. людство було ознайомлене з програмними засадами життя в нурті екзистенціальної філософії, що

розповсюджувались і на особливості найвищого прояву людської діяльності – мистецьку творчість. Ці скрижальні засади – Естетика, Етика, Трансцедентність. За К'єркегором, зміст життя людини полягає в індивідуальній свободі і відповідальності за неї, естетика дає насолоду від успіху у досягненні краси, етика чинить людину унікальною особистістю, а трансцедентне підносить до найвищого – Божественного.

Попередниками екзистенціального вчення у Європі стали представники філософських шкіл Франції та Німеччини, такі як француз Габріель Марсель (філософія буття), предметом досліджень якого була проблема втрати людством Абсолюта – віри, що покликало філософа до розробки власної концепції буття на основі синтезу різних релігійних істин про співвідношення матерії і свідомості, буття духа і природи, буття і небуття [16]. Німецький батько феноменології Едмунд Гуссерль (Edmund Gustav Albrecht Husserl) надавав перевагу суб'єктивному досвіду як джерелу пізнання об'єктивних феноменів [17], що органічно увійшло у розвинуту теорію екзистенціалізму і досконало поповнило ідеї логічного взаємозв'язку філософії, гуманітарних наук і мистецьких пошуків, особливо важливі у сучасній добі кризи естетичної, світоглядної і логічної парадигми, здеформованої маскультурними потребами суспільства споживання. Процес становлення і розвитку екзистенціальних ідей, започаткованих ще в перший половині XIX ст. Сереном К'єркегором (дан. Søren Kierkegaard), вивів екзистеціальну філософію на профільне місце і в часових межах: надто поспішними виявились спроби елімінувати екзистенціалізм, найобґрунтованіший і логічно переконливий, із списку найпотужніших і запотребуваних високим інтелектом філософсько світоглядних доктрин останніх століть. Це засвідчує досі небачене поширення ідей екзистенціалізму серед інтелектуальної і творчої еліти у різних країнах, зокрема в Україні. У середовищі філософів-екзистенціалістів у Франції стали особливо знаними письменники Альбер Камю та Жан Поль Сартр з так званого атеїстичного крила, які сповідували індивідуальну свободу людини і її творчості без огляду на релігійні засади і знайшли численних послідовників у інтелектуальному і мистецькому житті різних країн. Водночас інше крило екзистенціалізму, продовжуючи філософські постулати К'єркегора, -теїстичне – і залишається на позиціях його життєвої і творчої Тріади: Естетика, Етика, Трансцедентність – як запоруки найвищого регістру життя і творчості людини. Доречно зазначити вагомий внесок у розвиток філософських ідей екзистенціалізму представників української письменницької еліти драматичних 30-х років XX ст. – Валер'яна Підмогильного, Бориса Антоненка-Давидовича, Євгена Плужника та інших.

Валер'яна Підмогильного відомий український філософ, мистецтвознавець, кінематографіст Леонід Череватенко вважає екзистенціальним мислителем ще до визнання у світі Камю і Сартра, як незрівнянного знавця змін свідомості сільської молоді, яка з мріями про участь у вдосконаленні загального прогресу зазнала руйнівних екзистенціальних знищень. Твір Підмогильного «Місто» став специфічним урбаністично-психологічним аналізом непереборних труднощів людини в байдужо-ворожій атмосфері нелюдяності в часи тотальної індустріалізації «душі і тіла».

Екзистенціалізм швидко поділився на теїстичну та атеїстичну гілки. Якщо вищезгаданих мислителів з огляду на суб'єктивні та об'єктивні обставини складних років міжвоєнних та революційних зламів відносять до атеїстичного крила, то видатними представниками теїстичного екзистенціалізму вважаються продовжувачі екзистенціальної Тріади К'єркегора – Г. Сковорода, [18] М. Хайдеггер, Г. Марсель; київські мислителі XX ст. В. Соловйов [19], М. Бердяєв [20] і Л. Шестов, якому присвятив аналітичне дослідження В. Асмус [21].

Серед когорти видатних європейських філософів нової доби особливо вирізняється потужна постать Мартіна Хайдеггера, котрий фактично заклав новий напрям німецької та загальносвітової філософії XX століття. М. Хайдеггер вважається вершиною європейського філософського мислення. Він здійснив вплив на протестантську, католицьку і православну теології, на літературознавство, поезію і поетику філософської мови екзистенціалізму. Безоглядному «втяганню» людини у процес безграничного оволодіння сущим домінантністю технічних досягнень Мартин Хайдеггер [22] протиставляє альтернативне ставлення до світу, яке відповідає покликанню людини бути хранителем непідвладної їй «істини буття», що розкривається у творах істинного мистецтва. Філософія й архітектура існують і розвиваються у межах єдиного соціокультурного простору, який формується і змінюється шляхом оновлення філософського мислення й архітектурної

творчості. В сучасній добі цей простір володіє новими категоріями, такими як багатошаровість, динамічність, гнучкість і плинність. Джерелом розвитку цих категорій людського мислення і культури, філософії й архітектури є трансформація духовного стану суспільства.

Сучасний філософсько-архітектурний дискурс триває головно навколо проблем архітектурного простору, тобто середовища життя і діяльності людини – в теорії архітектури питання сприйняття архітектурного простору знайшли своє відображення в працях К. Лінча, І. Араухо, В. Мора, які і досі впливають на практичну архітектурну діяльність згідно з потребами життєдіяльності соціуму. Проблеми архітектурного простору свого часу стали предметом зацікавленості М. Хайдеггера, котрий у статті «Мистецтво і простір» філософічно розглядає сутність і багатогранність сприйняття просторів і провокування людини на їхнє еволюційне освоєння, підкорення і трансформацію [23] .

Архітектурний світогляд як відповідь на виклик часу і потреби суспільства лежить в основі руху архітектури, котрий є не простою зміною стилів, а втіленням культурної парадигми епохи і в такий спосіб здійснює опосередкований вплив філософського світогляду на формування архітектурного простору. Архітектурний простір загалом і його окремі об'єкти у взаємодії володіють функціональністю, необхідною для змісту і розвитку соціального життя, діяльності індивідів і їхніх естетичних ідеалів. Незважаючи на перманентні зміни культурних парадигм, незмінною залишається потреба у виявленні універсальних типів кодів, що керують архітектурними ідеями і не прив'язані до історико-культурних обставин, а є своєрідними універсаліями, здатними породжувати нове ставлення до існуючих форм архітектурних просторів і змінювати архітектурну вимову. Перманентна змінність архітектурної мови синхронно до зміни архітектурних стилів – процес закономірний і невідворотно важливий, однак лише якщо йдеться про повноцінні стильові категорії. В нинішній добі, коли протягом останніх десятиліть відбувались передбачувані ще пересторогами Ортега-і-Гассета процеси «демократизації і дегуманізації культури», наступив період майже тотального проникнення, а радше вторгнення маскультури практично у всі сфери мистецтва і, насамперед, архітектурного, що викликало появу і досі по-справжньому невизначеного напряму – постмодернізму.

В архітектурній теорії термін «постмодерн» став рано вживатись у праці Ч. Дженкса «Мова архітектури постмодерну» та «13 пропозицій архітектури постмодернізму» [24], де автор наводить основні засади архітектури цього напряму у її зверненні до двох категорій публіки – професіоналів і масової, артикулює різні теоретичні концепції – архітектурної метафори, історизму, еклектизму, пародії, іронії, ад-хокізму тощо. Однією з найважливіших характеристик архітектури постмодерну є декларативна відмова архітектора керуватись будь-якими правилами, коли архітектурна практика стає «роботою без правил, а принципи характеризуються відсутністю усіляких принципів». Серед відомих архітекторів-постмодерністів такі імена, як Чарльз Мур, Роберт Вентурі, Альдо Россі [25, 26, 27, 28] (іл. 7, 8).

Іл. 7. П'яцца д'Італія в м. Новий Орлеан. (Арх. Ч. Мур). *1980* [25]

Іл. 8. Дім матері. (Арх. Р. Вентурі). *1963* [26]

Основою постмодернізму стали три свободи: змісту, форми, незалежності від духу часу. Така детермінованість вільно підпадає під термін Ж. Бодріара – «симуляція». Сукупність прийомів і складових постмодерністської

архітектури відображає протиріччя напряму постмодерну, детермінованого комплексом різновекторних і особливо динамічних соціальних процесів, які одночасно символізують антиномічність соціальних реалій та поєднання прогресивних і регресивних проявів у межах одного явища. Архітектурний світогляд відповідно відображає такі зміни в соціокультурному житті появою філософсько-світоглядної програми постмодернізму, що відзначається філософією плюралістичності, в основі якої лежить ідея множинності, що не зводиться до єдиного начала і не визнає самого поняття центру в архітектурних рішеннях у співзвучності із невизначеністю сучасного світу, його нестабільності і плинності. Децентралізованість і різновекторність сучасної реальності стереоскопічно відображена в архітектурному змішанні стилів, еклектичності, іронічно-епатажному формотворенні й довільному розтягненні меж архітектурного мислення на догоду поліментальності сучасного суспільства, що зазнало глобальної демократизації культури, наче посполитого елементу соціальних проблем.

Трансформація архітектурного світогляду лежить в основі швидкості руху архітектури не в сенсі швидкості переміщень в архітектурному просторі як в середовищі життя людини, а головно в стосунках між феноменами архітектурних кодів і їх прочитання в «тексті» архітектури згідно з розробками семіологічних основ архітектури сучасного італійського філософа Умберто Еко.

Поява постмодернізму допускає елементи суб'єктивності в істинне знання. Відторгаючи об'єктивізм і логічну доцільність, утверджується множинність поглядів на одну і ту ж реальність. Невизначеність стає головним поняттям онтології і гносеології постмодернізму, а в ситуації вседозволеності в силу вступає ймовірність, яка виключає можливість прогнозування. Постмодернізм заявляє процес розкриття істинного змісту безкінечним, що декларує відсутність істини, або неможливість буття людини, яка може її відкрити. На відміну від модернізму, що базується на всеохопній логіці пізнання.

Нинішня доба характеризується не лише гіпертрофованим проникненням прийомів постмодернізму практично у всі види мистецтва і найбільш стереоскопічно, у царину архітектурного мистецтва, яке у всі часи безкомпромісно віддзеркалювало потребу в існуванні елітарних явищ у житті суспільства і творчості. Незважаючи на практично суттєву нестачу елітарних, шляхетних творів у сучасній архітектурній практиці, що на новому рівні здатні продовжувати тенденції аристократичного мінімалізму архітектури модернізму, підданого огульному остракізму з боку постмодерністських теоретиків і активістів маскультури, сьогодні є вагомі підстави стверджувати, що постмодернізм в архітектурі уже вичерпав себе і змушений поступитись новій формі філософсько-архітектурного світогляду інтегрованої культури, яка успішно демонструє об'єднання інноваційної природи модернізму з традицією, і перевищити їх, нічого при цьому не відкидаючи ця тенденція уже отримала дефініцію трансмодернізму, і схоже, має реальні шанси стати новою архітектурною гармонією на високому регістрі творчості таких видатних архітекторів як Девід Чипперфілд – один з найбільш запотребуваних, авторів унікальних споруд громадського призначення і музеїв, архітектура яких відрізняється тактовністю, продуманою функціональністю, поєднанням класичних засад з модерністською стриманістю, за що автор отримав найпрестижнішу європейську нагороду в галузі архітектури – премію ім. Джеймса Стерлінга. На особливу увагу і мистецьке захоплення заслуговує і творчість унікального «архітектора Світла» Тадао Андо та інших послідовників найпотужнішого філософського світогляду XX–XXI ст. – екзистенціалізму з їхнім визнанням К'єркегорівської Тріади – Естетика, Етика, Трансцедентність та Вітрувіївської – Функція, Тектоніка, Форма.

Висновки і перспективи використання результатів дослідження. Нинішня найпроблемніша тема архітектурної складової соціокультурного простору – постмодернізму – допускає елементи суб'єктивності в об'єктивно істинні знання. Відторгається об'єктивізм і логічна доцільність, вважається нормою множинність поглядів на одну і ту ж реальність. Невизначеність стає головним поняттям онтології і гносеології, а в ситуації вседозволеності в силу вступає категорія ймовірності, що виключає можливість необхідного для соціокультурних потреб прогнозування. Якщо у модернізмі принцип розкриття ретельно вибудуваної інформативності архітектури особливо важливий, то в маньєристичному постмодернізмі він поступається фрагментарній, зовнішній незавершеності, розірваній свідомості, що множить інтерпретації у будь-якому контексті, орієнтуючись не на глибину, а на ковзання по поверхні.

Постмодерністські твори створюються за принципом колажу і монтажу – колаж переносить матеріал з одного тексту в інший, а монтаж розташовує запозичені елементи на нових місцях. Результат – комбінація елементів, у якій реальність відтворюється навмисне дивним шляхом. Якщо в естетичних проявах модернізму домінує індивідуальний, витончений, глибокий стиль, то в постмодернізмі він замінюється навмисно стертою, банальною мовою. Еклектика полістилістичності, звільнення від будь-яких регулюючих начал у творчості і вияв підсвідомих устремлінь людини демонструють згубність життєвих і творчих засад, свідченням чого є історія естетичного і морального «падіння Риму». Доказом логічної екзистенціальної квінтесенції архітектурного творення є те, що вона не може бути більш змінною, ніж філософські судження, котрі надто часто піддавались специфічному «самоїдству» доки не входили у конструктивний дискурс між архітектурою і філософією заради пошуку Істини, Добра і Краси у передчутті неминучого переходу через тернії маскультурного засилля до високого архітектурного мистецтва у новій культурній парадигмі.

Список використаних джерел

1. Ortega-i-Gasset H. Aesthetics. Philosophy of Culture / H. Ortega-i-Gasset; introduction. Intr. H.M. Friedlandler; Comp. V.E. Bagno. M : Iskusstvo, 1991. P. 223.
2. Charles Jencks. The Language of Postmodern Architecture. Academy Editions, 1984. URL: https://archive.org/details/languageofpostmo0000jenc_l6a0
3. Wigley M. Deconstructivist Architecture. *Deconstruction: Critical concepts in literary and cultural studies* / Ed. J. Culler. London : Routlege, 2003. P. 367–386. URL: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1813_300062863.pdf
4. Стародубцева Л. Архітектура постмодернізму. Київ : Спалах, 1998. 208 с.
5. Westminster Palace. *Northleg.* URL: https://en.northleg.com/london/sights/westminister-palace/ (дата звернення: 06.03.2024).
6. School of Arts and Crafts. *Mahler Foundation*. URL: https://mahlerfoundation.org/mahler/locations/germany/weimar/grand-ducal-art-school-bauhaus-university/ (дата звернення: 06.03.2024).
7. Naja R. AD Classics: Parc Guell / Antoni Gaudi. ArchDaily. URL: https://www.archdaily.com/329433/ad-classics-parc-guell-antoni-gaudi Дата публікації: 08.02.2013 (дата звернення: 06.03.2024).
8. F. Samuel. Le Corbusier in Detail. Oxford : Architectural Press, 2007. 264 p.
9. Le Corbusier. Towards a New Architecture. New York : Dover Publications, 2008. 312 p.
10. Вечерський В.В. Архітектурні твори Ле Корбюзьє, визначний внесок у модернізм. *Велика українська енциклопедія*. URL: https://vue.gov.ua/%D0%90%D1%80%D1%85%D1%96%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D1%96_%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%B8_%D0%9B%D0%B5_%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%B1%D1%8E%D0%B7%D1%8C%D1%94,_%D0%B2%D0%B8%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%B2%D0%BD%D0%B5%D1%81%D0%BE%D0%BA_%D1%83_%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC Дата публікації: 03.08.2022 (дата звернення: 06.03.2024).
11. The Barcelona Pavilion by Mies van der Rohe: A Modernist Manifesto. *ArchEyes.* URL: https://archeyes.com/the-barcelona-pavilion-an-insightful-exploration-of-mies-van-der-rohes-modernist-manifesto/ Дата публікації: 05.04.2024 (дата звернення: 06.03.2024).
12. Voice of America. This famous house sits atop a waterfall. *ShareAmerica*. URL: https://archive-share.america.gov/famous-american-house-sits-top-of-waterfall/index.html Дата публікації: 19.04.2017 (дата звернення: 06.03.2024).
13. Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика. *Богословие в культуре средневековья*. Киев, 1992. С. 49–78.
14. Hermann Haken. Advanced Synergetics: Instability Hierarchies of Self-Organizing Systems and Devices (Springer Series in Synergetics) Softcover reprint of the original 1st ed. 1983 Edition. URL: https://www.amazon.com/Advanced-Synergetics-Instability-Hierarchies-Self-Organizing/dp/3642455557
15. Hassan I. H. From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context. *Philosophy and Literature*. 2001. № 25(1). P. 1–13. URL: https://www.researchgate.net/publication/236828200_From_Postmodernism_to_Postmodernity_The_LocalGlobal_Context (дата звернення: 06.03.2024).
16. Марсель Г. Бути і мати. Київ : Центр навчальної літератури, 2021. 228 с.
17. Husserl E. La Terre ne se meut pas. Minuit, 1989. 96 s. URL: http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-La_Terre_ne_se_meut_pas-2124-1-1-0-1.html (дата звернення: 06.03.2024).
18. Сковорода Г. С. Разговор пяти путников о истинном щастии в жизни. Г.С. Сковорода. Повне зібрання творів : у 2-х т. Київ, 1973. Т. 1. С. 324–356. URL: http://litopys.org.ua/skovoroda/skov114.htm (дата звернення: 06.03.2024).

19. L. M. Lopatin. The Philosophy of Vladimir Soloviev. Mind. Vol. 25, No. 100 (Oct., 1916), pp. 425-460 (36 pages). Published By: Oxford University Press. URL: https://www.jstor.org/stable/2248853
20. Nikolai Berdyaev – from Will to Culture Towards Will to Live. Authors: Rosen Rachev. Pages: 51-58. DOI: https://doi.org/10.54664/BEZS5610. https://journals.uni-vt.bg/diogen/eng/vol29/iss2/art5
21. Leon Chestov. "Kierkegaard et la philosophie existentielle". Librarie J. Vrin. Paris. 1936. URL: https://www.sorenkierkegaard.nl/artikelen/Engels/023.%20Lev%20shestov%20and%20Kierkegaard.pdf
22. Sharr A. Heidegger for Architects. London ; New York : Routledge, 2007. 143 p.
23. Heidegger M. Art and space. Man and World 6, 3–8 (1973). https://doi.org/10.1007/BF01252779. URL: https://link.springer.com/article/10.1007/BF01252779
24. Jenks Ch. 13 Proposition of Postmodern Architecture. *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture* / Ch. Jenckc, K. Kropf. Academy Editions, 1997. S. 131. (дата звернення: 06.03.2024).
25. Alan G Brake. Postmodern architecture: Piazza d'Italia, New Orleans by Charles Moore. *DEZEEN*. URL: https://www.dezeen.com/2015/08/21/postmodern-architecture-piazza-d-italia-charles-moore-new-orleans/ Дата публікації: 21.08. 2015 (дата звернення: 06.03.2024).
26. Frearson A. Postmodern architecture: Vanna Venturi House, Philadelphia by Robert Venturi. *DEZEEN*. URL: https://www.dezeen.com/2015/08/12/postmodernism-architecture-vanna-venturi-house-philadelphia-robert-venturi-denise-scott-brown/ Дата звернення: 12.08.2015 (дата звернення: 06.03.2024).
27. Virilio P. The Lost Dimension. New York : Semiotex(e), 1991. 76 p. URL: https://anarch.cc/uploads/paul-virilio/the-lost-dimension.pdf (дата звернення: 06.03.2024).

References

1. Ortega-i-Gasset, H. (1991). Aesthetics. Philosophy of Culture / H. Ortega-i-Gasset; introduction. Intr. H.M. Friedlandler; Comp. V.E. Bagno. M : Iskusstvo, P. 223.
2. Charles Jencks. (1984). The Language of Postmodern Architecture. Academy Editions. Retrieved from https://archive.org/details/languageofpostmo0000jenc_l6a0
3. Wigley, M. (2003). Deconstructivist Architecture. In *J. Culler (Ed.) Deconstruction: Critical concepts in literary and cultural studies.* (p. 367–386). Retrieved from https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1813_300062863.pdf [in English].
4. Starodubtseva, L. (1998). *Arkhitektura postmodernizmu [Architecture of postmodernism].* Spalakh [in Ukrainian].
5. Westminster Palace (n.d.). *Northleg.* Retrieved from https://en.northleg.com/london/sights/westminister-palace/ [in English].
6. School of Arts and Crafts. *Mahler Foundation*. Retrieved from https://mahlerfoundation.org/mahler/locations/germany/weimar/grand-ducal-art-school-bauhaus-university/ [in English].
7. Naja, R. (2013, 08 Feb.). AD Classics: Parc Guell / Antoni Gaudi. *ArchDaily*. Retrieved from https://www.archdaily.com/329433/ad-classics-parc-guell-antoni-gaudi [in English].
8. Samuel, F. (2007). *Le Corbusier in Detail.* Architectural Press [in English].
9. Le Corbusier (2008). *Towards a New Architecture.* Dover Publications [in English].
10. Vecherskyi, V.V. (2022, 03 Serpen). Arkhitekturni tvory Le Korbiuzie, vyznachnyi vnesok u modernizm [Vechersky V. V. Architectural works of Le Corbusier, a significant contribution to modernism]. *Velyka ukrainska entsyklopediia* [Great Ukrainian Encyclopedia]. Retrieved from https://vue.gov.ua/%D0%90%D1%80%D1%85%D1%96%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D1%96_%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%B8_%D0%9B%D0%B5_%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%B1%D1%8E%D0%B7%D1%8C%D1%94,_%D0%B2%D0%B8%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%B2%D0%BD%D0%B5%D1%81%D0%BE%D0%BA_%D1%83_%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC [in Ukrainian].
11. The Barcelona Pavilion by Mies van der Rohe: A Modernist Manifesto. (2024, 05 April). *ArchEyes.* Retrieved from https://archeyes.com/the-barcelona-pavilion-an-insightful-exploration-of-mies-van-der-rohes-modernist-manifesto/ [in English].
12. Voice of America. (2017, 19 April). This famous house sits atop a waterfall. *ShareAmerica.* Retrieved from https://archive-share.america.gov/famous-american-house-sits-top-of-waterfall/index.html [in English].
13. Panofskiy, E. (1992). Goticheskaya arhitektura i sholastika. *Bogoslovie v kulture srednevekovya* (s. 49–78).
14. Hermann Haken. Advanced Synergetics: Instability Hierarchies of Self-Organizing Systems and Devices (Springer Series in Synergetics) Softcover reprint of the original 1st ed. 1983 Edition. Retrieved from https://www.amazon.com/Advanced-Synergetics-Instability-Hierarchies-Self-Organizing/dp/3642455557
15. Hassan, I. H. (2001). From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context *Philosophy and Literature*, 1–13. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/236828200_From_Postmodernism_to_Postmodernity_The_LocalGlobal_Context [in English].

16. Marsel, H. (2021). *Buty i maty* [To be and to have]. Tsentr navchalnoi literatury [in Ukrainian].
17. Husserl, E. (1989). *La Terre ne se meut pas*. Retrieved from http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-La_Terre_ne_se_meut_pas-2124-1-1-0-1.html_[in French].
18. Skovoroda, H.S. (1961) Razghovor piaty putnykov o ystynnom shchastyy v zhyzny [Conversation of the Five Travelers about True Happiness in Life]. In Skovoroda, H.S. *Povne zibrannia tvoriv* [Skovoroda G. S. Conversation of five travelers about true happiness in life] (T. 1, s. 324–356). Retrieved from http://litopys.org.ua/skovoroda/skov114.htm [in Ukrainian].
19. Lopatin L. M. (Oct., 1916). The Philosophy of Vladimir Soloviev. Mind. Vol. 25, No. 100, pp. 425–460 (36 pages). Published By: Oxford University Press. Retrieved from https://www.jstor.org/stable/2248853. [in English].
20. Nikolai Berdyaev – from Will to Culture Towards Will to Live. Authors: Rosen Rachev. Pages: 51–58. DOI: https://doi.org/10.54664/BEZS5610. Retrieved from https://journals.uni-vt.bg/diogen/eng/vol29/iss2/art5. [in English].
21. Leon Chestov. "Kierkegaard et la philosophie existentielle". Librarie J. Vrin. Paris. 1936. Retrieved from https://www.sorenkierkegaard.nl/artikelen/Engels/023.%20Lev%20shestov%20and%20Kierkegaard.pdf. [in English].
22. Sharr, A. (2007). Heidegger for Architects. London ; New York : Routledge, 143 p. [in English].
23. Heidegger, M. (1973). Art and space. Man and World 6, 3–8. https://doi.org/10.1007/BF01252779. Retrieved from https://link.springer.com/article/10.1007/BF01252779 [in English].
24. Jenks, Ch. (1997). 13 Proposition of Postmodern Architecture. In Ch. Jenckc, & K. Kropf (Eds), *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture* (s. 131). Academy Editions [in English].
25. Alan G Brake. (2015, 21 August). Postmodern architecture: Piazza d'Italia, New Orleans by Charles Moore. *DEZEEN*. Retrieved from https://www.dezeen.com/2015/08/21/postmodern-architecture-piazza-d-italia-charles-moore-new-orleans/ [in English].
26. Frearson, A. (2015, 12 August). Postmodern architecture: Vanna Venturi House, Philadelphia by Robert Venturi. *DEZEEN*. Retrieved from https://www.dezeen.com/2015/08/12/postmodernism-architecture-vanna-venturi-house-philadelphia-robert-venturi-denise-scott-brown/ [in English].
27. Virilio, P. (1991). *The Lost Dimension*. Semiotex(e). Retrieved from https://anarch.cc/uploads/paul-virilio/the-lost-dimension.pdf (date of access: 06.03.2024) [in English].

Подано до редакції 26.09.2024

№ 36 (2024) С. 105–114
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 7.075(100:477)
ORCID ID: 0000-0003-3455-4493
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-11

Ніна Войтович
здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня
факультет теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
nina.voitovych@naoma.edu.ua
***Науковий керівник – В. Мазур,** кандидатка мистецтвознавства, доцентка*
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

УКРАЇНСЬКІ МИТЦІ НА МІЖНАРОДНИХ ЯРМАРКАХ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА: ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

***Анотація. Метою даної статті** є аналіз феномену мистецьких ярмарків як важливого чинника у виході на міжнародний артринок для українських галерей та художників, платформи для пошуку колекціонерів та дилерів, формування іміджу і впізнаваності вітчизняного мистецтва на міжнародному рівні. **Методи дослідження**. В основу дослідження покладено методи аналітичного, порівняльного, мистецтвознавчого, статистичного та історико-культурного аналізів ринку сучасного мистецтва на міжнародних ярмарках. **Результати.** У дослідженні охарактеризовано сучасні тенденції міжнародних мистецьких ярмарків, звернено увагу на систему вибору учасників, фінансові витрати та потенційні комерційні вигоди, а також проаналізований досвід участі українських митців та галерей у таких заходах. **Висновки.** Оскільки інтерес до українського мистецтва у світі залишається доволі високим, українським митцям та галереям варто брати активнішу участь у міжнародних арт'ярмарках, вирішуючи фінансові та організаційні питання, які сьогодні залишаються основними перешкодами для просування українського мистецтва на цих платформах.*
***Ключові слова:** арт'ярмарок, артринок, Art Basel, галерея, виставка, колекціонування.*

Nina Voitovych
Applicant for Higher Education of the Second (Master's) Level Faculty of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
nina.voitovych@naoma.edu.ua
***Academic supervisor – V. Mazur**, PhD, Associate Professor*
National Academy of Fine Arts and Architecture

UKRAINIAN ARTISTS AT INTERNATIONAL ART FAIRS: TRENDS AND PERSPECTIVES

***Abstract. The purpose of this article** is to analyze the phenomenon of art fairs as an important factor in entering the international art market for Ukrainian galleries and artists, a platform for finding collectors and dealers, and shaping the image and recognition of Ukrainian art at the international level. **Research methods**. The study is based on the methods of analytical, comparative, art historical, statistical, historical and cultural analysis of the contemporary art market at international fairs. **Results.** The current study describes the current trends of international art fairs, focuses on the system of participant selection, financial costs and potential commercial benefits, and analyses the experience of Ukrainian artists and galleries in such events. **Conclusions**. Since the interest in Ukrainian art in the world remains quite high, Ukrainian artists and galleries should take a more active part in international art fairs, finding solutions to financial and organizational problems that remain the main obstacles to the promotion of Ukrainian art on these platforms.*
***Key words:** art fair, art market, Art Basel, gallery, exhibition, collecting.*

Постановка проблеми. Міжнародні ярмарки сучасного мистецтва є найпопулярнішою платформою артринку, де поцінувачі мистецтва мають змогу ознайомитися з новітніми тенденціями сучасного мистецтва та придбати щось для своєї колекції. Попередниками сучасних арт'ярмарків були комерційні художні виставки, які з'явилися ще в середині XV ст. й активно розвивалися упродовж чотирьохсот років. Проте в середині XX ст. міжнародні мистецькі ярмарки отримали новий сплеск і стали комерційно успішнішими.

Першим мистецьким ярмарком сучасного формату став *Art Cologne*, який вперше відбувся у німецькому місті Кельн у 1967 році. Саме він перетворив колекціонування із «закритої», майже приватної справи, яка об'єднувала поціновувачів мистецтва, експертів та галеристів, – на масштабну культурну подію, справжню сенсацію у культурному просторі, яка викликала чималий ажіотаж серед усіх учасників ринку, сприяла розвиткові артту-ризму, привабила нових відвідувачів, далеких від мистецтва, перетворивши їх на завзятих колекціонерів.

Взявши за приклад цей ярмарок, галеристка з Базелю (Швейцарія) Трудл Брукнер (Trudl Bruckner) запропонувала своїм швейцарським колегам Бальцу Гілту (Balz Hilt) та Ернсту Бейєлеру (Ernst Beyeler) організувати щось подібне; і в 1970 році, у швейцарському місті Базель, вперше відбувся *Art Basel*, який сьогодні вважається найвпливовішим ярмарком сучасного мистецтва. За ці роки він поширився на три континенти і має свої франшизи: *Paris+ by Art Basel*, *Art Basel Miami Beach* та *Art Basel Hong Kong*.

Гучний успіх міжнародних арт'ярмарків призвів до того, що наприкінці XX – початку XXI сторіччя їхня географія значно розширилася. Сьогодні ярмарки проводять майже у кожній країні Європи, у багатьох містах США, у Китаї, ОАЕ, деяких країнах Північної Америки тощо. Майже усі великі арт'ярмарки мають своїх менш маштабних сателітів, що реалізують окремі проєкти або спеціалізуються на певних напрямках мистецва тощо. Загалом цей напрямок розвивається дуже динамічно, про що, зокрема, свідчать дані, наведені економісткою Клер МакЕндрю (Clare McAndrew), авторкою щорічного аналітичного звіту *Art Market*. Вона підрахувала, що на кінець 2023 року у світі працювало 377 мистецьких ярмарків, найвизначніші та найвпливовіші з яких – *Art Basel, Art Basel Miami Beach, Paris+par Art Basel, Liste Art Fair Basel, Art Cologne, Art Miami, TEFAF New York, Frieze New York, ARCO Madrid, Art Genuve* тощо [1].

Сучасні арт'ярмарки є своєрідними центрами світу мистецтва, майданчиками для зустрічей і взаємодії колекціонерів, художників, дилерів, критиків та поціновувачів мистецтва з різних континентів. Вони пропонують відвідувачам відразу багато творів мистецтва з усього світу, які вже пройшли певний експертний відбір. На одному й тому ж арт'ярмарку можуть бути представлені роботи у різних цінових діапазонах, що дає змогу задовільнити попит доволі широких кіл покупців. До того ж, такі заходи завжди супроводжуються насиченою паралельною культурною та розважальною програмою, а також низкою просвітницьких подій: презентацій, семінарів, лекцій, творчих зустрічей тощо.

З іншого боку участь у міжнародних ярмарках є дуже привабливою для галерей та митців, адже вона дає змогу не просто вигідно продати роботи, але й підвищити власну впізнаваність та авторитет у світі мистецтва, налагодити контакти з дилерами, знайти «своїх» колекціонерів, які потенційно стануть постійними покупцями, заручитися підтримкою критиків та оглядачів найвпливовіших ЗМІ тощо.

Отже, участь у міжнародних арт'ярмарках може значно розширити горизонти для українських митців та галерей, проте вони представлені на таких заходах недостатньо.

Аналізуючи динаміку та ключові тенденції розвитку арт'ярмарків загалом, а також український досвід участі у таких заходах зокрема, у цій роботі були окреслені перспективи, які очікують на українські галереї і художників на майданчиках міжнародних ярмарків, а також виділені головні переваги й перешкоди на цьому шляху.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Головним джерелом фінансової інформації та статистичних даних для цього дослідження стали щорічні звіти *Art Market Report*, які публікує *Art Basel* спільно зі своїм провідним партнером, швейцарським банком *UBS* [1]. Ці звіти готує відома у світі мистецтва економістка доктор Клер МакЕндрю, яка спеціалізується на ринках мистецтва, антикваріату та колекціонування. Art Market Report доступний для будь-кого, і його можна безкоштовно завантажити у форматі PDF.

Одними із найґрунтовніших джерел із дослідження феномену ярмарків сучасного мистецтва є роботи журналістки Мелані

Герліс (Melanie Gerlis), яка вивчає артринок, пише книжки на цю тему, а також є оглядачем ринку мистецтва в «Financial Times» і головним редактором «The Art Newspaper». Так, у книжці 2021 року «Історія мистецького ярмарку: катання на американських гірках», нею висвітлені ключові причини стрімкого зростання арт'ярмарків і роздуми про їхнє майбутнє [2]. Журналістка ретельно вивчає перші післявоєнні європейські мистецькі ярмарки, побудовані за моделлю Міжнародних виставок XIX століття, та досліджує їхню трансформацію у глобальні мистецькі арт'ярмарки XXI століття та їхні нові онлайн-прояви. У роботі досліджені головні чинники, які визначили місце художніх ярмарків у світі мистецтва, ключові періоди процвітання артринку, а також проаналізовані його перспективи.

Важливим джерелом для цього дослідження слугувало щорічне видання «Art Basel/Year 48» опубліковане *Art Basel* [3]. Тут вміщено інформацію про виставки в Базелі, Маямі-Біч і Гонконгу, а також подані інтерв'ю, портфоліо, есе та спогади художників, кураторів, колекціонерів і директорів музеїв.

Серед інших джерел у досліджені використані офіційні інтернет-ресурси міжнародних арт'ярмарків, аналітичні публікації, огляди та інтерв'ю, опубліковані у світових ЗМІ. Щодо стану українського артринку, інформації у відкритих джерелах було обмаль. Поточне дослідження спиралося на кілька інформаційних довідок [4, 5], які, на жаль, майже не містили аналітичних чи статистичних даних, а також офіційні сайти галерей та новинні ресурси. Недостатність інформації свідчить про те, що український ринок мистецтва перебуває в тіні, дані стосовно нього не фіксуються та не публікуються.

Мета статті – висвітлення участі українських митців у міжнародних ярмарках сучасного мистецтва, доведення важливості цієї участі в контексті визнання української культурної самобутності. Ярмарок – це обмін культурами, ідеями та комунікаціями, які здатні розширити творчий кругозір, надавши переваги в ідентифікації, визнанні таланту і перспективності митців. У статті наголошено на важливості їхньої участі в таких подіях.

Виклад основного матеріалу. Упродовж 2009–2019 років (ще до пандемії COVID-19) світовий артринок розвивався доволі активно. Згідно з даними щорічних звітів засновниці компанії «*Arts Economics*» економістки Клер МакЕндрю, його піковий обсяг у 68,2 мільярда доларів був зареєстрований у 2014 році, а після невеликого дворічного спаду він зростав на 3%–5% на рік [1].

Натомість український артринок за цей самий період не міг похвалитися подібними показниками. Експерти відзначали, що більш активному його розвиткові заважає низка проблем, зокрема, недостатня кількість державних програм з підтримки мистецтва, аукціонів та галерей, що займаються відповідно продажем сучасного мистецтва, пошуком молодих талантів, низька культура споживання мистецтва в країні, загальна нестабільність, яка виникає через певні економічні та політичні причини, тіньовий характер ринку, невелика кількість колекціонерів тощо [4].

Очевидно, що ці проблеми не тільки гальмували розвиток вітчизняного артринку, але й суттєво ускладнювали митцям просування та продаж їхніх робіт в Україні. А позаяк за своїм рівнем майстерності українське мистецтво нічим не поступалося світовому, вітчизняні митці та галереї почали шукати шляхи для виходу на західний ринок, що відкривало перед ними нові можливості. Втім, цей процес, принаймні до 2014 року, значно гальмували як об'єктивні (недостатність фінансів, відсутність меценатів, недостатні обсяги співпраці зі світовими дилерами тощо), так і суб'єктивні причини.

Ситуація почала змінюватися у 2014 році, що передусім було пов'язане із зростанням уваги до України у світі через Революцію Гідності. Водночас, тоді як наша країна опинилася в самому центрі уваги світових медіа, почав зростати й інтерес до її культури та мистецтва.

Саме з цього часу роботи українських митців все частіше з'являються на престижних міжнародних виставках, аукціонах та арт'ярмарках. Зауважимо, що на сьогоднішній день саме міжнародні ярмарки сучасного мистецтва є провідною комерційною та мультикультурною платформою світового артринку. Це своєрідні осередки світу мистецтва, де зустрічаються і взаємодіють колекціонери, художники, дилери, критики та поціновувачі мистецтва з різних континентів.

Українські митці пробивалися на міжнародні арт'ярмарки «під парасольками» творчих конкурсів, фондів, грантових проєктів, зарубіжних дилерів та галерей. Так, у 2014 році на міжнародному ярмарку сучасного мистецтва *Art Paris*, Україну представляв перший

переможець конкурсу для молодих художників України *GRANT UART 2013* М. Толмачов. Його роботи були представлені на стенді американської галереї *Blue Square* (Вашингтон, США). Цікаво, що акварель М. Толмачова «La Jeunesse» була продана в день відкриття ярмарку [6].

У 2014 році роботи трьох українських художників А. Криволапа, О. Тістола та Р. Мініна також з'явилися на ярмарку сучасного мистецтва *Art Scope* (Майамі-Біч, Флорида, США). Вперше вони були презентовані кураторами з іншої держави: організатором артподій *Hagoromo Projects* та групою компаній *Arts Trend* [7].

У тому ж році одразу три українські галереї «Bottega Gallery», «Цех» та «Я Галерея» також взяли участь у п'ятому міжнародному арт'ярмарку сучасного мистецтва *Art Vilnius*, який хоча і поступається *Art Bazel* або *Art Cologne*, проте прагне першості в Центральній та Східній Європі [8].

Отже, в результаті поєднання двох основних факторів: підвищення медіа-уваги до України та безпрецедентного зростання обсягів світового артринку, 2014 рік став проривним для українського мистецтва на міжнародній арені.

Упродовж наступних п'яти років як українські митці, так і галереї активно брали участь у міжнародних арт'ярмарках. Так, у 2015 році галерея *Dymchuk Gallery* була присутньою на ярмарку сучасного мистецтва *Art Copenhagen* (Копенгаген, Данія), а також на *Kolner Liste* (Кельн, Німеччина). На цих заходах були представлені роботи Ю. Соломка, А. Волокітіна, Н. Шульте, Н. Білика, Р. Мініна, І. Гусєва та інших митців [9; 10].

У 2017 році за підтримки культурної дипломатії *FromUA* в арт'ярмарку *World Art Dubai* взяли участь п'ятеро українських митців: фотограф Л. Чікарюк, художники С. Біловол, Д. Павленко, О. Онуфрів, скульптор В. Цісарик [11]. Учасниками перформативної програми *Swab Barcelona* (українську частину якої ініціювало дипломатичне представництво нашої країни в Барселоні) стали українські митці М. Куликівська, П. Армяновський та В. Миронюк [12].

Тоді ж Т. Василенко стала учасницею ярмарку сучасного мистецтва *The Other Art Fair* (Нью-Йорку, США). Зауважимо, що її роботи було відібрано комітетом артекспертів з-поміж більш ніж 650 заявок [13]. А наступного року *V Gallery*, з якою співпрацювала художниця, представила власний стенд на *Kolner Liste* (Кельн, Німеччина), де презентувала не тільки живопис Т. Василенко, але й скульптури Є. і М. Зігур і Д. Грека.

Львівська галерея *ST·H Gallery* у 2017 році брала участь в арт'ярмарку *Berliner Liste* (Берлін, Німеччина) з проєктом *Untitled* С. Гая, а в 2018 – в арт'ярмарку *Kolner Liste* (Кельн, Німечинна), де представили роботи С. Гая та В. Богуславського [14].

Проте, мабуть найбільш активним учасником міжнародних арт'ярмарків у цей період стала столична *Voloshyn Gallery*. У 2016 році вона взяла участь у *Scope Basel* в Базелі (Швейцарія) і *Scope Miami Beach* (США). Досвід участі галереї у цих проєктах виявився напрочуд вдалим. В інтерв'ю «Ugallery» М. та Ю. Волошині розповіли, що залишилися задоволеними результатом, адже «...успіх мала серія Анни Валієвої *Memories of the future and the past*, ми продали 14 із 20 привезених картин! В результаті було продано понад 50% робіт зі стенду галереї. Ми знайшли нових колекціонерів з Майамі, Лос-Анджелеса, Нью-Йорка та Кельна» [15].

У наступних 4 роки *Voloshyn Gallery* встигла взяти участь у *Scope Basel 2017, SCOPE New York 2017, PULSE Miami Beach 2018, Dallas Art Fair 2019*, *The Armory Show 2020* тощо.

Зауважимо, що мистецькі ярмарки є чутливими до економічної, соціальної та політичної ситуацій у світі, тому їх не оминула пандемія COVID-19, яка зупинила майже всі процеси діяльності у різних сферах життя, призвівши до глибокої рецесії на цьому ринку. Так, у 2020 році провели 133 ярмарки, тоді як у 2019 їх було 408 [2, с. 56].

Але, як і будь-яка інша криза, вона породила низку нововведень, які допомогли ринку вийти зі складної ситуації. Галереї, аукціони і, зокрема, мистецькі ярмарки були вимушені знаходити нові засоби та можливості для реалізації своєї діяльності, зокрема, перенести її у всесвітню мережу «Інтернет». Така практика сприяла розвиткові нового напрямку в мистецтві – *NFT* (від англ. *non-fungible token* – невзаємозамінний токен). Художні роботи, створені токенами (цифрові активи, що зберігаються в цифровій книзі) приголомшливо вийшли на ринок у березні 2021 року з цифровим колажем *Beeple Everydays: The First 5000 Days* Майка Вінкельманна (Mike Winkelmann), проданим на *Christie's* у Нью-Йорку за 69,3 мільйона доларів, водночас, зробивши художника третім найприбутковішим сучасним митцем, твір якого продано на аукціоні. Тенденція успіху цифрового мистецтва тривала до кінця 2021 року [16].

Проте ані пандемія, ані віртуальний світ, не змусили людей повністю відмовитись від живого спілкування, тому після зняття обмежень, пов'язаних з COVID-19, всі торгові мистецькі майданчики, включно з міжнародними мистецькими ярмарками, стрімко відновили свою роботу, а попит на мистецтво знову зріс. Згідно з даними *Art Market 2023*: 86% колекціонерів придбали твори мистецтва у дилерів у 2023 році; більшість колекціонерів та дилерів (58%) зробили покупку на мистецькому ярмарку (якщо порівнювати з 2022 роком, цей відсоток впав з 74%, але, з іншого боку, цей показник виявився вищим, аніж у 2021 році на 54%); аукціони були наступним найбільш широко використовуваним каналом продажу [1].

У 2023 році колекціонери відвідали приблизно 32 події, пов'язані з мистецтвом, йдеться про виставки галерей, художніх студій, бієнале, великі фестивалі образотворчого мистецтва, живі аукціони та мистецькі ярмарки. У 2024 році більшість з них (92%) планували продовжувати відвідувати виставки, пов'язані з мистецтвом, запланувавши аналогічну (43%), або більшу, ніж у 2023 році (49%) кількість заходів [1].

За звітом впливового інтернет-ресурсу *Artsy (Artsy's Art Collector Insights 2023 report*), колекціонери переважно обирають живопис. Найчастіше перевагу віддають абстрактному мистецтву (50%), експресивним фігуративним роботам (34%), реалістичним фігуративним роботам (22%) і сучасному сюрреалізму (17%) [17].

За словами журналістки та знавця ринку мистецтва Мелані Герлін, мистецькі ярмарки – це єдина найкраща платформа для продажу та купівлі мистецтва – 58% покупок мистецтва здійснюються саме на міжнародних арт'ярмарках [18].

Проте вона зазначає, що вартість участі у міжнародних мистецьких ярмарках для галерей постійно підвищується (зростають витрати на виставкові стенди та пов'язані з ними бюджети на доставку, представницькі витрати тощо), водночас дистанційні канали продажу потребують мінімальних витрат.

Існують також і певні організаційні труднощі. Щоб потрапити на мистецькі ярмарки, художникам необхідно співпрацювати з галереями, оскільки тільки вони юридично можуть бути представлені на ярмарку. Однак до галерей, які прагнуть брати участь у ярмарках, існують жорсткі вимоги. Презентуючи себе на подібних заходах, вони проходять суворий професійний конкурс, тривалу підготовку та відбір за право бути серед кращих. Звісно, чим авторитетніший ярмарок, тим суворіші критерії відбору галерей. Так, відбіркова комісія найпрестижнішого у світі ярмарку *Art Basel* складається з видатних галеристів, які співпрацюють з цим майданчиком багато років. Комісія спирається на критерії, які залишаються послідовними з року в рік, щоб зробити остаточний вибір на користь тієї чи іншої галереї.

Проте саме значні фінансові витрати є тим фактором, який заважає українським галереям брати більш активну участь у цих заходах. Українським галереям важко потрапити на впливовий ярмарковий простір через брак коштів. Проте існує можливість, коли іноземні галереї представляють наших художників, що зумовлене, за останніми спостереженнями, їхньою жвавою зацікавленістю українським мистецтвом.

Варто зазначити, що українські митці часто прокладають собі шлях на міжнародні мистецькі ярмарки завдяки підтримці іноземних партнерів та організацій. На останньому ярмарку *Art Geneve* (2024) у Женеві (Швейцарія) одразу привернула увагу робота українського художника Н. Кадана «МИР» (іл. 1), яку пропонувала віденська галерея *Christine Kųnig Galerie*. Візуалізація образу, завдяки художньому акценту, гостро підкреслює смертельну загрозу російської воєнної агресії. В силу того, як Україна продовжує захищати свою свободу, інсталяції, об'єкти та малюнки митця – це висвітлення сучасних подій в Україні. Слово «МИР» (Мир) відтворено великими літерами над кадром із кліпу, розміщеного в *Telegram*, де білі фосфорні бомби проливаються над Попасною, містом на сході України. Мовою агресора слово «МИР» має декілька значень і як світ загалом і мир (тобто стан спокою, період між війнами), в українській мові значення одне – це мир, те, на що хотів звернути увагу художник.

Іл. 1. Н. Кадан. МИР. Папір, вуглина. *2023.* [Світлина Н. Войтович, 2024]

Н. Кадан закінчив Національну академію образотворчого мистецтва і архітектури в 2007 році; ретельне ознайомлення з його творчістю показало, що він – один з представників українських художників, які висвітлюють події сьогоденного життя нашої країни, а звідси випливає соціально-алегоричний меседж світові. Заслуга художника полягає в тому, що він у своїх творах поєднує минуле й сучасне. Тобто його роботи можна більше вважати музейною експозицією, оскільки вони мають суто провокативний характер, висвітлюють гострі питання сьогодення без прикрас. Як засвідчив час, роботи митця привернули увагу мистецької громади і все частіше їх можна побачити на мистецьких ярмарках.

Презентація на *Art Geneve* (2024) була не першою появою Н. Кадана на арені відомих міжнародних ярмарків. У 2022 році його роботи були представлені від української галереї *Voloshyn gallery* на *Liste Art Fair Basel*, ярмарку, що проходить у 100 метрах від головного павільйону *Art Basel.* Ця подія стала знаковою, оскільки вперше в історії українські галереї (*The naked room* та *Voloshyn gallery*) брали участь на *Liste Art Faire Basel* [19]. Галереї отримали місця на ярмарку на умовах дотацій, тобто їм не довелося сплачувати за участь. Крім того, низка східноєвропейських галерей транспортувала роботи українських митців за свій рахунок. Тоді були представлені графічні роботи Н. Кадана «Будівництво і поле» та «Сонце» (іл. 2, іл. 3), створені в період повномасштабного російського вторгнення в Україну. Мотив чорного зораного поля нагадує глядачеві про випалену землю від ракет та обстрілів.

Іл. 2. Н. Кадан. Сонце. Папір, вуглина. *2022.* [Світлина Н. Войтович, 2022]

Іл. 3. Н. Кадан. Будівництво і поле. Папір, вуглина. *2022.* [Світлина Н. Войтович, 2022]

У 2022 році на *Liste Art Faire Basel Voloshyn gallery* також представила роботи Л. Хоменко, що задокументували повномасштабне вторгнення, а саме головних учасників війни – військових. У своїй роботі «Таємне спостереження» (іл. 4), мисткиня створює зображення у декілька шарів: спочатку, перший шар – анатомічне зображення чоловіка з м'язами, але без шкіри, другий – це фігура солдата на прозорій сітці, а третій – листя, що перекриває тіло солдата.

Іл. 4. Л. Хоменко. Таємне спостереження. Полотно, акрил. *2021.* [Світлина Н. Войтович, 2022]

Роботи М. Рідного, які також були презентовані *Voloshyn gallery,* вирізнялись реалістичністю й відображенням соціальної і політичної реальності. М. Рідний – художник, що працює на перетині жанрів відео, фото й інсталяції. У 2000-х він вивчав скульптуру в Харківській державній академії дизайну й мистецтв, натхненний творчістю Б. Михайлова звернувся до мистецтва фотографії та відео, став співзасновником артгурту *SOSka.* Твори М. Рідного належать до публічних колекцій, зокрема *Pinakothek der Moderne* (Мюнхен); *Neuer Berliner Kunstverein* (Берлін)*; Ludwig Museum,* (Будапешт); *Warsaw Museum of Modern Art* (Варшава) [20].

Галерея *The naked room* представляла на *Liste Art Fair Basel 2022* твори трьох українських художниць: К. Лисовенко, Л. Іванової та К. Бучацької. Їхні роботи викликали гучний інтерес серед гостей виставки та арткритиків. З відкриттям виставки відразу було продано велику картину Л. Іванової «Шкільна роздягальня» (іл. 5). Левкаси «Кити» та «Колір року» К. Бучацької теж зацікавили відвідувачів незвичною технікою, завдяки чому художниця потрапила до переліку п'яти митців, яких варто було б виділити на *Liste Art Fair Basel* за версією впливового сайту *Artsy* [21]. Роботи К. Лисовенко «Сад в Брюховицькому лісі, Аніта та Настя» та «Сади смутку» вразили своєю емоційністю (іл. 6, іл. 7).

Іл. 5. Л. Іванова. Шкільна роздягальня. Полотно, олія. *2021.* [Світлина В. Чоу, 2022]

У 2023 році на *Liste Art Fair Basel* були представлені другий рік поспіль і *Voloshyn gallery* і *The naked room* з ідентичним списком митців. *Voloshyn Gallery* також стала першою українською галереєю, яка взяла участь у *ARCOmadrid* у лютому 2024 року та представила дуетний проєкт художників Н. Кадана та М. Рідного. Цей проєкт був дослідженням війни, яка триває в Україні вже понад 10 років. Художники досліджують історичні події, що їй передували. У своїх роботах вони «...пов'язують мистецький авангард 1920-х років та затвердження ідеологізованої радянської культури 1960–70-х років із сучасною війною» [22].

Іл. 6. К. Лисовенко. Сад в Брюховицькому лісі, Аніта та Настя. Акрил, папір. *2021.* [Світлина Н. Войтович, 2022]

Іл. 7. К. Лисовенко. Сади смутку. Акрил, папір. *2022.* [Світлина Н. Войтович, 2022]

Сьогодні українські галереї максимально висвітлюють події війни Росії проти України

у своїх експозиціях, що є вагомим фактором привернення уваги до українського мистецтва й підвищення його пізнаваності на міжнародній арені. Усе це, безумовно, позитивний бік участі в міжнародних мистецьких ярмарках. Однак є й мінуси – предмети мистецтва, які показують війну, людський біль, не завжди приваблюють пересічного колекціонера, який, скажімо, хотів би використати даний твір як предмет декору. Галереям та митцям варто зосередитись на обранні привабливого продукту для колекціонерів зі всього світу, але щоб ідеї виходили поза межі війни та соціальних, або політичних подій. Зауважимо, що національна ідентичність і традиційне мистецтво певної країни привертає увагу колекціонерів зі всього світу. Це зумовлене тим, що існує великий попит на колекціонування певного «національного стилю», який цікавий своєю культурною унікальністю. Наприклад, українські митці, які працюють з традиційними мотивами українського мистецтва, такі як І. Марчук, який створив свою особисту техніку пльонтанізму, тонкі переплетені лінії, що зливаються у зображення і складаються з павутиноподібних шарів фарби. Техніка письма І. Марчука унікальна, мотиви суто традиційні українські. Прикладом можуть бути також роботи А. Криволапа, які вже добре відомі міжнародній мистецькій спільноті. Його картину «Кінь. Ніч» продали за понад $186 тис на аукціоні сучасного мистецтва *Phillips* у Лондоні в 2013 році, що стало рекордною сумою для українських митців [23]. Саме такі роботи могли б бути гарним взірцем для визнання українського мистецтва та культури серед сучасників міжнародних мистецьких ярмарків.

Висновки. Проведене дослідження дає підстави стверджувати про важливість мистецьких ярмарків як одного з основних важелів маркетингової комунікації гравців міжнародного артринку. Ярмарок – це місце, де під одним дахом сконцентрована найбільша кількість різноманітного мистецтва на будь-який смак: мистецтво класичне та сучасне, фотографія, відео-мистецтво, скульптура тощо. Це платформа, де можна показати себе як успішну комерційну галерею та налагодити важливі контакти. Тому участь на міжнародному ярмарку сучасного мистецтва має бути стратегічною ціллю для українських галерей, мета яких – визнання та культурний обмін.

На жаль, українські галереї освоюють ці майданчики не дуже активно, проте досвід тих небагатьох гравців ринку, які йдуть цим шляхом, є доволі успішний, що засвідчують продажі робіт українських митців. Окрім комерційної вигоди від участі в ярмарках, українське мистецтво стає предметом зацікавленості західної аудиторії. Особливу цікавість викликають нові індивідуальні манери українських митців і тематика, що досі не була представлена на міжнародному сучасному артринку. Зацікавлення вітчизняним мистецтвом посилюється на тлі триваючої війни з Росією, і прикутою до цих подій увагою медіа.

Втім, незважаючи на високий інтерес до українського мистецтва й успішний досвід колег, лише незначна частина українських галерей та художників зацікавлена у виході на такі майданчики. Головними чинниками, що заважають українським митцям та галереям брати активнішу участь у міжнародних арт'ярмарках, можна вважати брак фінансів, а також складнощі у підготовці та організації виставки.

Загалом відсутні програми виходу українських галерей на такі заходи, а також спостерігається брак аналітичних досліджень, які б змогли допомогти українським галереям та митцям ознайомитись зі світовими тенденціями на міжнародних ярмарках, отримати розуміння критеріїв та системи відбору творів, що інвестиційно приваблюють колекціонерів, скласти послідовну «дорожню карту» для виходу на ці платформи.

Перспективи використання результатів дослідження. Мета нашого дослідження заповнити прогалину у вивченні міжнародних мистецьких ярмарків як важливого суб'єкта популяризації українського мистецтва та започаткувати дослідження, які мають оцінювати перспективи участі українських галерей на найбільш престижних міжнародних арт'ярмарках, що допоможе не лише оживити вітчизняний артринок та відкрити нові обрії для митців, але й популяризувати українську культурну самобутність у світі.

Список використаних джерел

1. McAndrew D. C. The art market 2023. Art Basel and UBS, 2023. 259 p. URL: https://theartmarket.artbasel.com/download/The-Art-Basel-and-UBS-Art-Market-Report-2023.pdf (дата звернення: 16.02.2024).
2. Gerlis M. Art fair story: a rollercoaster ride. Lund Humphries Publishers Ltd, 2021. 104 p.

3. Dirій C., Spiegler M., Bellet H. та ін. International Art Fair (20th 2020 Basel. Year 50: Art/Basel / ed. by D. C. Editor et al. Geneva: JPR Editions, 2020. 656 p.
4. Бурнашов І.Ю., «Арт-ринок та світові горизонти сучасного образотворчого мистецтва України», Інформаційний центр з питань науки та мистецтва Міністерства культури України, Національна бібліотека України ім. Ярослава Мудрого, ДЗК, Випуск 5/5, 2018 р. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2018/Art-rinok,%20aukc%D1%96oni%202018.pdf (дата звернення: 26.11.2024).
5. Максимов Степан, Радаєва Олена. «Інфраструктура українського арт-ринку: виставки та арт-ярмарки в Україні». URL: http://afo.com.ua/uk/news/2-general-assessment/1493-infrastructure-of-the-ukrainian-art-market-part-3-exhibitions-and-art-fairs-in-ukraine Дата публікації: 23.10.23 (дата звернення: 26.11.2024)
6. Дебют Николая Толмачева на международной ярмарке современного искусства ART PARIS ART FAIR. *Art Ukraine*. URL: https://artukraine.com.ua/n/debyut-nikolaya-tolmacheva-na-mezhdunarodnoy-yarmarke-sovremennogo-iskusstva-art-paris-art-fair/ Дата публікації: 23.03.14 (дата звернення: 26.11.2024)
7. Украинские художники на ярмарке современного искусства Art Scope в Майами FAIR. *Art Ukraine*. URL: https://artukraine.com.ua/n/ukrainskie-khudozhniki-na-yarmarke-sovremennogo-iskusstva-art-scope-v-mayami/ Дата публікації: 02.12.14 (дата звернення: 26.11.2024)
8. Боттега Галерея бере участь у міжнародному ярмарку Art Vilnius. *Art Ukraine*. URL: https://artukraine.com.ua/n/bottega-galereya-bere-uchast-u-mizhnarodnomu-yarmarku-art-vilnius/ Дата публікації: 10.06.14 (дата звернення: 26.11.2024)
9. Dymchuk Gallery на Art Copenhagen 2015. Інформація. URL: https://dymchuk.com/dymchuk-gallery-na-art-copenhagen-2015/ Дата публікації: 03.10.15 (дата звернення: 26.11.2024)
10. Dymchuk Gallery представить українське мистецтво у Кельні 2015. Інформація. URL: https://dymchuk.com/dymchuk-gallery-predstavyt-ukrayinske-mystetstvo-u-kelni/ Дата публікації: 24.04.15 (дата звернення: 26.11.2024)
11. 5 українських митців долучилися до виставки World Art Dubai. *Art Ukraine*. URL: https://artukraine.com.ua/n/5-ukrainskikh-mitciv-doluchilisya-do-vistavki-world-art-dubai-2017/ Дата публікації: 19.04.17 (дата звернення: 26.11.2024)
12. У Барселоні пройшла виставка, присвячена українському перформансу. *Art Ukraine*. URL: https://artukraine.com.ua/n/u-barseloni-proyshla-vistavka-ukrainskogo-performansu/ Дата публікації: 19.10.17 (дата звернення: 26.11.2024)
13. Українська художниця візьме участь в арт-ярмарку у Нью-Йорку. *Art Ukraine*. URL: http://artukraine.com.ua/n/-ukrainska-khudozhnicya-vizme-uchast-v-art-yarmarku-unyu-yorku/ Дата публікації: 07.11.17 (дата звернення: 26.11.2024)
14. Львівська галерея ST·H Gallery візьме участь в арт-ярмарку KЦLNER LISTE. *Art Ukraine*. URL:https://artukraine.com.ua/n/lvivska-galereya-sth-gallery-vizme-uchast-v-art-yarmarku-klner-liste/ Дата публікації: 29.03.18 (дата звернення: 26.11.2024)
15. Галеристы Максим и Юлия Волошины о галерейном бизнесе, арт-ярмарках и коллекционировании. Інтерв'ю. *Ugallery*. URL: https://ugallery.com.ua/?p=6655 Дата публікації: 19.01.17 (дата звернення: 26.11.2024)
16. Brown A. Beeple NFT sells for $69.3 million, becoming most-expensive ever. *Forbes*. URL: https://www.forbes.com/sites/abrambrown/2021/03/11/beeple-art-sells-for-693-million-becoming-most-expensive-nft-ever/?sh=4621a65a2448 Дата публікації: 11.03.2021 (дата звернення: 16.02.2024).
17. Kakar A. Art collector insights 2023 | artsy. *Artsy*. URL: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-art-collector-insights-2023 Дата публікації: 05.09.2023 (дата звернення: 16.02.2024).
18. Gerlis M. Why galleries can't quit fairs despite higher costs and lower returns. *The Art Newspaper – International art news and events*. URL: https://www.theartnewspaper.com/2024/01/18/why-galleries-cant-quit-fairs-despite-higher-costs-and-lower-returns Дата публікації: 18.01.2024 (дата звернення: 16.02.2024).
19. Harris G. Russian dealers make way for Ukrainian galleries at Liste fair in June. *The Art Newspaper – International art news and events*. URL: https://www.theartnewspaper.com/2022/03/24/russian-dealers-make-way-for-ukrainian-galleries-at-liste-fair-in-june Дата публікації: 22.03.22 (дата звернення: 16.02.2024).
20. Микола Рідний (інформація про художника)/ *VOLOSHYN GALLERY. VOLOSHYN GALLERY*. URL: https://voloshyngallery.art/painters/mykola-ridnyi.html#sl-2 (дата звернення: 16.02.2024).
21. Kelly B. P. 5 artists to discover at liste art fair basel | artsy. *Artsy*. URL: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-5-artists-discover-liste-art-fair-basel-2022 Дата публікації: 16.06.2022 (дата звернення: 16.02.2024).
22. ARCOMADRID 2023. *VOLOSHYN GALLERY*. URL: https://voloshyngallery.art/art-fairs/3/ (дата звернення: 16.02.2024).
23. Картину українця Криволапа продали за рекордні $186 тис. / *BBC* – URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2013/07/130701_kryvolap_painting_record_sold_ms Дата публікації: 01.07.13 (дата звернення: 18.02.2024)

References

1. McAndrew, Claire. (2023). *The art market 2023.* Art Basel and UBS [in English].
2. Gerlis, Melanie. (2021). *The Art Fair Story: A Rollercoaster Ride.* Lund Humphries [in English].
3. Dirій, Clйment, et al. (2020). *Year 50: Art/Base*l. JPR Editions, [in English].
4. Burnashov, I.Y. (2018). *Art-rynok ta svitovi horyzonty suchasnoho obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy* [Art Market and World Horizons of Contemporary Fine Art of Ukraine], Natsionalnabiblioteka Ukrainy im. Yaroslava Mudroho. Retrieved from https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2018/Art-rinok,%20aukc%D1%96oni%202018.pdf [in Ukrainian].
5. Maksymov Stepan, & Radaieva Olena. (2023). *Infrastruktura ukrainskoho art-rynku: vystavky ta art-yarmarky v Ukraini* [Infrastructure of the Ukrainian art market: exhibitions and art fairs in Ukraine]. Retrieved from: http://afo.com.ua/uk/news/2-general-assessment/1493-infrastructure-of-the-ukrainian-art-market-part-3-exhibitions-and-art-fairs-in-ukraine [in Ukrainian].
6. Art Ukraine. (2014). *Debiut Nykolaia Tolmacheva na mezhdunarodnoi yarmarke sovremennoho yskusstva ART PARIS ART FAIR* [Nikolay Tolmachev's debut at the international fair of contemporary art ART PARIS ART FAIR]. Retrieved from: https://artukraine.com.ua/n/debyut-nikolaya-%20tolmacheva-na-mezhdunarodnoy-yarmarke-sovremennogo-iskusstva-art-paris-art-fair/ [in Russian].
7. Art Ukraine. (2014). *Ukraynskye khudozhnyky na yarmarke sovremennoho yskusstva Art Scope v Maiamy FAIR* [Ukrainian artists at Art Scope contemporary art fair in Miami FAIR] Retrieved from: [in Russian].
8. Art Ukraine. (2014). *Botteha Halereia bere uchast u mizhnarodnomu yarmarku Art Vilnius* [Bottega Gallery takes part in the international fair Art Vilnius] Retrieved from: https://artukraine.com.ua/n/bottega-galereya-bere-uchast-u-mizhnarodnomu-yarmarku-art-vilnius/ [in Ukrainian].
9. Dymchuk Gallery. (2015). *Dymchuk Gallery na Art Copenhagen 2015* [Dymchuk Gallery at Art Copenhagen 2015]. Retrieved from https://dymchuk.com/dymchuk-gallery-na-art-copenhagen-2015/ [in Ukrainian].
10. Dymchuk Gallery. (2015). *Dymchuk Gallery predstavyt ukrainske mystetstvo u Kelni 2015* [Dymchuk Gallery to present Ukrainian art in Cologne 2015] Retrieved from: https://dymchuk.com/dymchuk-gallery-predstavyt-ukrayinske-mystetstvo-u-kelni/ [in Ukrainian].
11. Art Ukraine. (2017). *5 ukrainskykh myttsiv doluchylysia do vystavky World Art Dubai 2017* [5 Ukrainian artists joined the World Art Dubai 2017 exhibition]. Retrieved from: https://artukraine.com.ua/n/5-ukrainskikh-mitciv-doluchilisya-do-vistavki-world-art-dubai-2017/ [in Ukrainian].
12. Art Ukraine. (2017). *U Barseloni proishla vystavka, prysviachena ukrainskomu performansu* [An exhibition dedicated to Ukrainian performance took place in Barcelona]. Retrieved from: https://artukraine.com.ua/n/u-barseloni-proyshla-vistavka-ukrainskogo-performansu/ [in Ukrainian].
13. Art Ukraine. (2017). *Ukrainska khudozhnytsia vizme uchast v art-yarmarku u Niu-Yorku* [The Ukrainian artist will take part in an art fair in New York]. Retrieved from: https://artukraine.com.ua/n/-ukrainska-khudozhnicya-vizme-uchast-v-art-yarmarku-u-nyu-yorku/ [in Ukrainian].
14. Art Ukraine. (2018). *Lvivska halereia ST·H Gallery vizme uchast v art-yarmarku КЦLNER LISTE* [ST·H Gallery in Lviv will take part in the КЦLNER LISTE art fair]. Retrieved from: https://artukraine.com.ua/n/lvivska-galereya-sth-gallery-vizme-uchast-v-art-yarmarku-klner-liste/ [in Ukrainian].
15. UGallery. (2017). *Halerystu Maksym y Yulyia Voloshynы o halereinom byznese, art-yarmarkakh y kollektsyonyrovanyy* [Gallery owners Maxim and Yulia Voloshin on gallery business, art fairs and collecting]. Retrieved from: https://ugallery.com.ua/?p=6655 [in Russian].
16. Brown, Abram. (2021) "Beeple NFT Sells for $69.3 Million, Becoming Most-Expensive Ever." *Forbes, Forbes Magazine*, Retrieved from: www.forbes.com/sites/abrambrown/2021/03/11/beeple-art-sells-for-693-million-becoming-most-expensive-nft-ever/?sh=4621a65a2448 [in English].
17. Kakar, A. (2023) Art Collector Insights 2023 | *Artsy*, Retrieved from: www.artsy.net/article/artsy-editorial-art-collector-insights-2023 [in English].
18. Gerlis, Melanie. (2024) "Why Galleries Can't Quit Fairs despite Higher Costs and Lower Returns." The Art Newspaper – International Art News and Events, Retrieved from: www.theartnewspaper.com/2024/01/18/why-galleries-cant-quit-fairs-despite-higher-costs-and-lower-returns [in English].
19. Harris, Gareth. (2022) "Russian Dealers Make Way for Ukrainian Galleries at Liste Fair in June." The Art Newspaper – International Art News and Events. Retrieved from: www.theartnewspaper.com/2022/03/24/russian-dealers-make-way-for-ukrainian-galleries-at-liste-fair-in-june. [in English].
20. "Mykola Ridnyi" / Voloshyn Gallery." VOLOSHYN GALLERY, Retrieved from voloshyngallery.art/painters/mykola-ridnyi.html#sl-2 [in Ukrainian].
21. Kelly, Brian R. (2022, June 16) Artists to Discover at Liste Art Fair Basel | Artsy, Retrieved from: www.artsy.net/article/artsy-editorial-5-artists-discover-liste-art-fair-basel-2022 [in English].
22. ARCOMADRID 2023. *Voloshyn Gallery*, Retrieved from: https://voloshyngallery.art/art-fairs/3/ [in English].
23. BBC. (2013). *Kartynu ukraintsia Kryvolapa prodaly za rekordni $186 tyc.* [A painting by Ukrainian artist Kryvolap was sold for a record $186 thousand] Retrieved from: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2013/07/130701_kryvolap_painting_record_sold_ms [in Ukrainian].

Подано до редакції 13.09.2024

№ 36 (2024) С. 115–125
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(477.411)"17"
ORCID ID: 0000-0002-7057-6051
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-12

Олена Деревська
аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
olena.derevska@naoma.edu.ua
***Науковий керівник – О. Овчаренко,** кандидат мистецтвознавства*
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

ЗОБРАЖЕННЯ АПОКАЛІПСИСУ В СТІНОПИСІ XVIII СТ. НА ХОРАХ СОБОРУ СВЯТОЇ СОФІЇ В КИЄВІ: УТОЧНЕННЯ АТРИБУЦІЇ ОКРЕМИХ СЮЖЕТІВ

Анотація. Метою статті *є уточнення атрибуції низки сюжетів стінопису XVIII ст. хорів собору св. Софії в Києві, а також виявлення джерел та причин їхнього виникнення.* ***Методи дослідження.*** *В основу методології дослідження, здійсненого із застосуванням міждисциплінарного підходу, покладено аналітичний, історико-культурний та синтетичний загальнонаукові методи, а також іконографічний метод для атрибуції сюжетів стінопису Софійського собору XVIII ст.* ***В результаті дослідження*** *виконано атрибуцію сюжетів низки розписів Софійського собору XVIII ст., показано аналогії та можливі прототипи.* ***Висновки.*** *Визначено зміст композиції «Точило гніву» на хорах Софійського собору; встановлено, що композиції «Точило гніву» та «Небесний Єрусалим» («Ріка живої води та дерево життя») ймовірно створені за гравюрами Никодима Зубрицького до Нового Заповіту (1717) Іллінського Троїцького монастиря в Чернігові; підкреслено вагомість творчості Чернігівського літературно-філософського кола у дослідженні підґрунтя іконописних програм визначних соборів українського бароко з метою подальшої реконструкції українського сакрального монументального мистецтва XVIII ст.*
Ключові слова: *Никодим Зубрицький, Апокаліпсис, Об'явлення, гравюри, Новий Заповіт, Чернігівські Атени, український стінопис XVIII ст.*

Olena Derevska
PhD Student at the Department of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
olena.derevska@naoma.edu.ua
***Academic Supervisor – O. Ovcharenko**, PhD in Art History*
National Academy of Fine Arts and Architecture

IMAGES OF APOCALYPSE OF THE XVIII CENTURY WALL PAINTINGS IN THE ST. SOPHIA CATHEDRAL CHOIRS: REFINING ATTRIBUTION OF SOME PLOTS

Abstract. *The* ***purpose*** *of the article is to refine the attribution of some plots of the wall paintings of the choirs of St. Sophia in Kyiv, defining their possible prototypes, the literary and theological basis of choosing these prototypes by their authors.* ***Methods****. Historical-cultural analysis and synthetic general research methods, as well as iconographic method for the attribution of the 18th century wall paintings' plots of St. Sophia's Cathedral are the basis of the current research methodology. The research was carried out using an interdisciplinary approach. As a* ***result*** *of the research, attribution of the plots of some XVIII century wall paintings of the Sophia Cathedral was made, analogues and possible prototypes were shown.*
Key words: *Nikodem Zubrzycki, Apocalypse, Revelation, woodcuts, New Testament, Chernihiv Athens, Ukrainian wall painting of the XVIII century.*

Постановка проблеми. Іконографічні програми ключових сакральних споруд українського бароко, зокрема собору св. Софії в Києві, центральною темою яких є Апокаліпсис, відображають філософію та релігійні погляди українського суспільства XVIII ст. Створені переважно в часи розквіту української культури, вони, при детальному та всебічному вивченні, можуть дати уявлення про духовний портрет тогочасних українців і стати ключем для розбудови української національної ідентичності на сучасному історичному етапі.

Актуальність дослідження. Софійський собор – найдавніша пам'ятка українського сакрального мистецтва, яка завжди привертала увагу науковців. Однак через низку причин – ідеологічних (період Російської імперії та СРСР), технологічних (відсутність доступу до багатьох наукових і візуальних джерел через низький рівень цифровізації) тощо – кількість «білих плям» щодо цієї пам'ятки, особливо стосовно мистецтва кінця XVII – початку XVIII ст., лишається значною у нашому мистецтвознавстві.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Перші відомості про монументальні зображення із сюжетами Апокаліпсису у Софійському соборі Києва містяться у подорожньому щоденнику Павла Алеппського [1]. Кілька сюжетів стінопису, а також розділи Біблії, за якими створені ці зображення, та дати їхнього виконання засвідчив Є. Болховітінов [2]. Ф. Уманцев вказав на чільну роль київської школи монументального живопису у формуванні барокової іконографії не лише Софійського собору, але й багатьох основних монастирів та соборів Гетьманщини, зауважив єдність іконографічних схем, подібність програм, використання певних сюжетів, зокрема апокаліптичних, а також звернення до західноєвропейських джерел [3]. П. Жолтовський стисло описав апокаліптичні зображення хорів, вказавши на їхню пізньобарокову стилістику [4]. Л. Міляєва запропонувала та обґрунтувала датування початку мистецьких змін у XVII ст. загалом у Києві та, зокрема, в Софійському соборі [5]. Р. Демчук розглянула питання атрибуції сюжетів стінопису хорів і запропонувала спробу реконструкції їхньої іконографічної програми [6].

Дослідження І. Горак присвячено детальному опису та атрибуції сюжетів розписів XVIII ст. на хорах собору св. Софії в Києві [7]. Л. Стромилюк у своїй публікації вказала на конкретні західноєвропейські аналоги сюжетів, приклади їх наслідування на території Російської імперії та уточнила атрибуцію одного із сюжетів стінописів хорів [8]. У дослідженні Д. Фесенко деталізована і уточнена іконографія ряду сюжетів, наведений прототип одного з них та зроблено описи раніше не згадуваних сюжетів стінопису хорів Софійського собору. Також здійснена спроба семантичної реконструкції розписів на основі богослужбової та проповідницької літератури XVIII ст., наголошено на важливості такого вторинного джерела, як «Краткое описание Киево-Софийскаго Собора и монастыря» [9; 10]. М. Бардік уточнила хронологію живописної декорації Софійського собору, підкреслила важливу роль видань Києво-Печерської лаври як джерела для атрибуції розписів та визначила прототипи однієї з композицій стінопису хорів [11]. Існує також низка інших досліджень, згадуваних вищезазначеними авторами.

Мета статті – атрибутувати деякі сюжети стінопису XVIII ст. на хорах Київського Софійського собору, а також вказати на джерела та причини їхнього виникнення.

Виклад основного матеріалу. В XVII–XVIII ст. замовники і автори монументального живопису Софії Київської неодноразово зверталися до сюжетів Апокаліпсису. Павло Алеппський, що подорожував Україною в 1654–1656 рр., описав монументальну композицію при вході у Софійський собор наступним чином: «фреска Святої Софії: Христос, промені Духа Його Святого сходять на церкву; диявол із сарацинами в серпанкових тюрбанах натягують луки й вицілюються стрілами в церкву, ляхи з гарматами й рушницями її облягають» [1, с. 165]. Згідно з описом, це була одна з варіацій сюжету Церква Войовнича (Цар Слави серед Битв, Цар над Царями), який являє собою візуальну інтерпретацію подій Розділу 19 Об'явлення [12, с. 1519]. Л. Міляєва визначила, що стилістична переорієнтація київського мистецтва сталася в 1630–1640-х рр. завдяки митрополиту Петру Могилі та запрошеним за його ініціативи іноземним майстрам [5, с. 162–165]. Оскільки у 1596–1633 рр. собор св. Софії був де-юре і де-факто головною катедрою Київської митрополії унійної церкви (перше зафіксоване унійне богослужіння відбулося тут у 1610 р., функціонувала капітула – дорадчий орган при єпископі, з 1622 р. діяв василіанський монастир, у вівтарній частині зафіксовані унійні молитовні графіті тощо [13]), то зобразити поляків (тобто католиків) ворогами Христової церкви могли, швидше за

все, лише з 1633 р., коли Софійський собор перейшов у власність православної митрополії, яку очолив Петро Могила. Отже, можна припустити, що неіснуюча нині апокаліптична монументальна композиція біля входу до храму була створена в 1633–1654 рр. Як вказує Є. Болховітінов, близько 1718–1724 рр. у підкупольному просторі, у простінках між вікнами барабана Софійського собору, з'явився такий апокаліптичний стінопис (переклад автора): «на весь зріст 12 Апостолів, поставлені на 12 Старозаповітних і 12 Апокаліптичних каменях... Над кожним з Апостолів – золоті зірки, у центрі яких – вогненні язики, а над ними червоними літерами напис: Апокаліпс. Розд. 12: "На її голові вінок із дванадцяти́ зір"» [2, с. 45]. Є. Болховітінов посилається на відповідні розділи Біблії, які ілюструє композиція; уточнимо рядки: Об'явл. 21:14, Вих. 28:21, Об'явл. 12:1 [12, с. 112, 1512, 1521]. Щодо датування, то сучасні дослідники, посилаючись на різні історичні свідчення, пропонують вважати датою початку розписів 1701 рік [8, с. 6; 11, с. 66]. За митрополита Арсенія Могилянського (1757–1770) було створено олійні стінописи із сюжетами Апокаліпсису на хорах [2, с. 46; 14, с. 160]. Останні дослідження обмежили період створення розписів хорів 1767–1770 рр. [11, с. 68]. Саме ці залишки апокаліптичних сюжетів XVIII ст. на хорах Софійського собору фрагментарно збереглися, і окремі з них ми розглянемо в нашій статті. Основним об'єктом нашої уваги серед збережених залишків стінопису XVIII ст. із сюжетами Апокаліпсису на хорах собору св. Софії у Києві стало зображення на арці між двома південними компартиментами, ліворуч від композиції «Страшний суд» (іл. 1). Р. Демчук описує сцену з архангелами у правому верхньому кутку, акцентує на стрічці над їхніми головами та вершником у нижньому лівому кутку і припускає, що сюжет присвячено зламу, ймовірно, четвертої печатки, що супроводжується появою вершника (Об'явл. 6:1–7) [6, с. 92]. Зауважимо, що вершник у цьому розділі з'являється у 8-му рядку. І. Горак називає нижню частину композиції «Вершник» та пов'язує її з композицією «Ангели, що сурмлять у труби» (яка знаходиться ліворуч вгорі, у сусідньому компартименті, а не на арці) і атрибутує сюжет як зображення «зняття однієї з печаток книги Одкровення, що супроводжувалося появою вершника на коні». Праву частину зображення на арці І. Горак розглядає як окрему композицію – «Точило гніву» (Об'явл. 14:19) [7, с. 33–34, 36–37]. Д. Фесенко у своєму дослідженні вважає, що на композиції зображено «двох ангелів», які «збирають і складають у точило виноград». Вона підкріплює свій висновок відповідною цитатою з «Краткого описания...» – путівника, складеного за описом Є. Болховітінова, який, проте, містить додаткові деталі, зокрема повніший опис стінопису хорів.

Іл. 1. Невідомий художник. Точило гніву. *1767–1770.* Стінопис хорів Софійського собору. Київ. [Світлина автора]

Відзначимо, що там вказано (переклад автора): «На 4 арці вгорі слова ІИХС; праворуч на арці – Спаситель, що сидить у царському одязі й роздає Ангелам серпи; нижче – Ангели, що пожинають виноград і вкладають його в точило для потоптання». Дослідниця справедливо пов'язує це зображення з Розділом 14 Об'явлення (Об'явл. 14:14–19). Про це зображення, хоча й з порушенням логічної послідовності, повідомляється: «На відкосі цієї ж арки збереглася частина фігури вершника, ангели зі стрічкою, де був напис. Імовірно, композиція представляла фрагмент 6 глави Одкровення – вершників» [2; 9, с. 1545; 10]. М. Бардік у своїй публікації наводить лише згаданий опис з «Краткого описания»: «...нижче – ангели збирають виноград і кладуть його в точило для вичавлювання» [11, с. 68]. Відзначимо, що на арці, як уже згадувалося, зображений Розділ 14 Об'явлення. А фрагмент, що зберігся, ілюструє, на нашу думку, такі його рядки: «І ангел кинув додолу серпа свого,

і зібрав виноград на землі, і вкинув у велике чавило Божого гніву. І потовчене було чавило за містом, і потекла кров із чавила аж до кінських вуздечок, на тисячу шістсот стадій» (Об'явл. 14:19-20) [12, с. 112]. Стадія – стародавня греко-римська міра довжини (1600 стадій приблизно дорівнюють 320 км). Як пояснює сучасний лютеранський богослов З. Бекер у своїх коментарях до Об'явлення, це образний опис неминучого Божого суду, який відбудеться над всією землею «за містом», тобто поза християнською церквою. Земля буде залита Божим гнівом – кров'ю, що вийде з «точила» [15, с. 278]. Рівень цієї крові дійде «до кінських вуздечок», тобто до висоти близько 1,5 м. Композиція «Початок Суду Божого», що ілюструє (Об'явл. 14:14–20), де Бог роздає серпи, а ангели вичавлюють виноград у точилі, звідки тече кров, є у багатьох художників, чиї твори були популярними зразками для наслідування: Лукаса Кранаха Старшого, майстра MS (іл. 2), Зебальда Бегама, невідомого майстра з Біблії Йоде, Пітера ван дер Борхта, українського гравера Прокопія. До цього образу також звертались у так званій Біблії Піскатора, яку видавала родина Віссхерів.

Іл. 2. Майстер MS. Настання години суду Божого. Біблія Мартіна Лютера. *1541.* [26]

Варто наголосити, що в усіх основних та відомих на наших теренах гравюрах постать вершника відсутня. Наші багаторічні дослідження візуальних зображень Апокаліпсису дозволяють стверджувати, що буквальне зображення коня у цій сцені, а тим більше коня з вершником, є вкрай рідкісним. Але на гобелені «Переповнене чавило» із серії так званого «Анжерського Апокаліпсису», створеного в 1373–1381 рр. за ескізами Жана де Бондоля (зберігається в музеї Анжерського замку, Франція), зображений кінь по шию занурений у кров.

Також коней в річці крові зобразив близько 1400 р. майстер Бертрам з Міндена на вівтарі, що складається з 45 сцен з Апокаліпсису. Коні присутні й на гобелені роботи фламандця Віллема де Паннемакера, створеному близько 1550 р. за замовленням іспанського короля. Ймовірно, цей гобелен був виконаний за ескізом Бернарда ван Орлея та нині зберігається в палаці Ла-Гранха-де-Сан-Ільдефонсо в Сеговії (іл. 3).

Іл. 3. Віллем де Паннемакер. Ангел, що благовістить Євангеліє. За ескізом Бернарда ван Орлея (ймовірно). Гобелен. *Бл. 1550.* [27]

Нарешті, вершники на конях зображені в ілюстрації сюжету «Видіння ангела, що зрізає виноградні грона» зі старообрядницького рукопису кінця XVII – початку XVIII ст., який зберігається в Музеї давньоруського мистецтва імені Андрія Рубльова в Москві. Проте всі зазначені зображення сюжету (чи лише з кіньми, чи з вершниками) композиційно не відповідають стінопису на хорах Софійського собору в Києві. Втім, існує одне зображення, яке не лише повністю відповідає своїми композиційними елементами та деталями збереженому стінопису, а й має українське походження. Це гравюра, що ілюструє сюжет «Настання години суду Божого (Чавило гніву)» з Розділу 14 Об'явлення, виконана Н. Зубрицьким для Нового Заповіту, виданого у 1717 році в друкарні Іллінського Троїцького монастиря в Чернігові (іл. 4). Як бачимо, більшість деталей збереженого фрагмента стінопису хорів собору св. Софії у Києві збігаються з гравюрою: зображення коня, кут нахилу, за яким тече ріка крові, пози та кількість ангелів із виноградом, а також поза ангела коло збіжжя.

Доцільно поставити такі питання: чому Н. Зубрицький обрав для ілюстрації цього

сюжету таке рідкісне рішення? Чи був у нього перед очима певний прототип? І якщо був, то який? Зрештою, чому замовник стінопису схвалив саме цей варіант композиційного рішення? Щодо останнього, важко заперечити думку Н. Нікітенко: «на ці малювання, безсумнівно, вплинули уподобання та смаки замовника – митрополита Арсенія Могилянського» [16, с. 175]. Цей високоосвічений ієрарх, вихованець Київської академії та Харківської колегії, професійний викладач, який прийняв постриг лише у 38 років, був талановитим проповідником, якого відзначила і наблизила до двору імператриця Єлизавета. Після успішної кар'єри в Москві та Петербурзі, перед призначенням митрополитом Київським, Арсеній Могилянський шість років обіймав посаду архімандрита Новгород-Сіверського Спасо-Преображенського монастиря. Безумовно, він мав бути знайомим із місцевими філософсько-богословськими традиціями таких інтелектуалів, як Лазар Баранович, Йоаникій Галятовський, Димитрій Туптало, Антоній Стаховський, Фадей Какуйлович та інші [17; 18].

Іл. 4. Н. Зубрицький. Настання години суду Божого. Чавило гніву. Ілюстрація з Об'явлення 14. Новий Заповіт. *1717.* Чернігів, НБУВ. Кир. 477. [Світлина автора]

Арсеній Могилянський, без сумніву, мав знати й літературну спадщину сусідніх «Чернігівських Атен», зокрема унікальне видання Нового Заповіту (1717) Іллінського Троїцького монастиря. Це було перше українське видання Святого Письма з коментарями, які, за задумом автора, архімандрита Германа Кононовича, призначалися не лише для священників, а й для мирян. Цей підхід – пояснення Слова для його кращого розуміння – було запозичено з протестантських видань, які, очевидно, уважно вивчалися авторами. Більше того, ці видання перекладалися і видавалися, як-от знамените «Богомисліє» Йоана Максимовича (1710, 1711), що було перекладом «Meditationes sacrae» (1606) Йоганна Ґергарда – найбільш впливового лютеранського ортодоксального догматика XVII ст. Прогресивні погляди Арсенія Могилянського, ієрарха, який дбав про «малоросійський народ» як про єдність із власною культурою, ідентичністю та правами [17, с. 25], значною мірою співзвучні з реформаторськими ідеями. Очевидно, йому було близьким трактування апокаліптичних сюжетів, запропоноване у Новому Заповіті (1717). Наводимо коментар до тексту, який відповідає гравюрі у Новому Заповіті Чернігівської друкарні (Об'явл. 14:19–20), у нашому розшифруванні: «Виноград земскїй знам [ение?]: всѣхъ грѣшников, осужденных и в муку вѣчную, точило ярости Божия, мѣсто мученїя геєнскаго, и деже [идеже = и дей же = *«і навіть»*] грѣшници аки в прасѣ [прач? – *«дерев'яний валок»*] точилной согнѣтени будут муками, испрано внѣ Града сієго горняго Їерусалима, кровъ изшедшая отточила, праведный гнѣв Божій, или тяжкую зѣло муку осужденных знам, даже до уздъ конских сїєх по мѣри не удержаннаго и грѣховнаго скотскаго житїя мучими будут во вѣки, яко обузданїя въ сластех не знаша. Стадїй тысяща и шестсотъ по нѣкїихъ мнѣнію знам: вещественнѣ широту і долготу мѣста пекелнаго, внемже [*«в ньому ж»*] толикое множество мучимыхъ вомѣстително будетъ. Стадїя едина имат въ себѣ сто саженей чловѣческихъ. По св. Андрею Кесар[ийскому]: чрез стадїй тысяща и шѣсть сотъ, изявляется велїя пропасть, раздѣляищая праведники от грѣшниковъ» [19]. Наголосимо, що ці коментарі співзвучні з сучасним лютеранським трактуванням, про яке ми згадували раніше [15, с. 278]. Питання присутності лютеранських ідей у творах Чернігівської друкарні, зокрема в коментарях до Нового Заповіту, потребує подальшого міждисциплінарного розгляду. Для нас цікаво, що, окрім лютеранського принципу коментування тексту, Новий

Заповіт (1717) містив ілюстрації, які буквально передавали зміст віршів Євангелія. Такий підхід також належав до лютеранських традицій [20; 21, с. 298–300]. Цікаво зауважити, що ймовірний автор однієї зі згаданих ілюстрацій сюжету, переповненого Божим гнівом точила, – гобелена з Сеговії (іл. 3), на якому зображено коней по вуздечку в крові, – Бернард ван Орлей, був переконаним лютеранином [22, с. 15–17, 19–20, 22–23]. Це, можливо, пояснює таке візуальне рішення. Що стосується ще одного прикладу – старообрядницького рукописного Апокаліпсису XVII–XVIII ст. із зображенням вершників, – то відомо, що Чернігівська друкарня брала у старообрядців замовлення на друк. Н. Зубрицький, ймовірно, міг бачити подібні зображення, або, навпаки, такі рукописи могли створюватися за чернігівським зразком. Це питання також потребує подальшого дослідження. Нарешті, якщо проаналізувати, що саме міг взяти Н. Зубрицький за композиційний прототип своєї гравюри, то найближчими аналогами (без оригінального зображення вершника), на нашу думку, є гравюра Майстра MS із Німецької Біблії Лютера 1534 р. (іл. 2), ілюстрації до якої реформатор особисто затверджував [20], та відповідне зображення з іншої маловідомої лютеранської серії гравюр до Апокаліпсису роботи Маттіаса Герунга, створеної в 1544–1558 роках (іл. 5).

Досліджуючи творчість Н. Зубрицького, ми звернули увагу, що гравер повторює і розвиває в своїх роботах творчі принципи німецьких майстрів XVI ст. На нашу думку, Н. Зубрицький, з огляду на стилістику його робіт у Львові, в Києві та Чернігові, був добре знайомий із творчістю німецьких граверів. Варто додати, що існують ілюстрації відомих німецьких граверів початку XVI ст., зокрема Ганса Бургкмайра Старшого та Ганса Бальдунга, до твору «Гранатова книга» (1510) популярного проповідника Йоганнеса Гейлера фон Кайзерсберга. У сюжеті «Єгиптяни переходять через Червоне море» зображені вершники на конях, залиті водою. Можливо, Н. Зубрицький був знайомий із цими роботами. Втім, гравер і без того мав у своєму арсеналі подібні зображення лицарів на конях: наприклад, гравюра «Навернення Савла» з львівського «Апостолу» (1696) або мідьорит «Оборона монастиря в Почаєві» (1704). В будь-якому разі, наша розвідка визначає прототип для стінопису композиції на хорах собору св. Софії в Києві, яку можна назвати «Початок Суду Божого» («Настання години

Іл. 5. М. Герунг. Жнива ангелів. *1544–1558.* Гравюра до «Коментарів та Сатиричних алегорій Церкви на Апокаліпсис» С. Майера. [28]

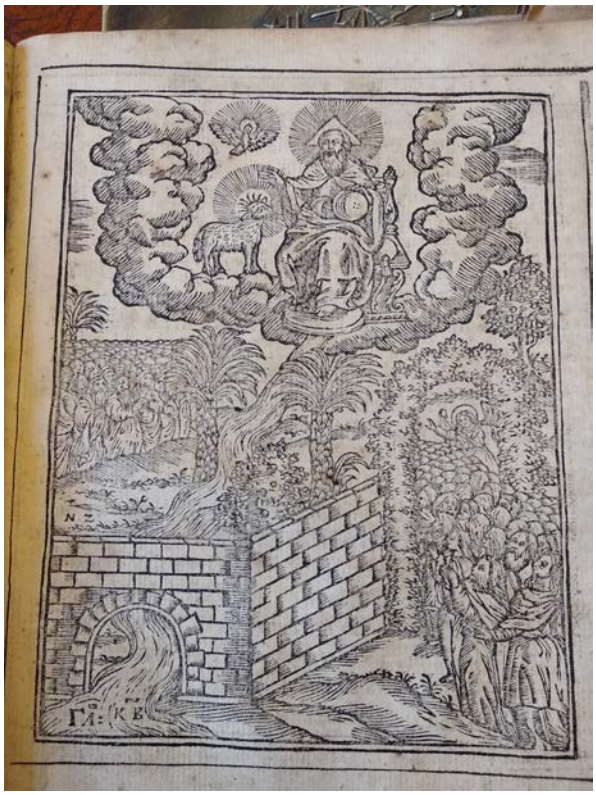
Суду Божого», «Точило гніву», «Чавило гніву» тощо). Цим прототипом є гравюра з Нового Заповіту Чернігівської друкарні (1717) роботи Н. Зубрицького, створена як ілюстрація до Об'явлення 14:19–20. Аналогічним чином ми припускаємо, що прототипом ще однієї композиції на хорах Софії Київської також є гравюра Зубрицького з Нового Заповіту (1717). Ми маємо на увазі зображення на північній стіні другого з півдня компартименту хорів (іл. 6), яку Р. Демчук атрибутує як «Місто Боже Горній Єрусалим» (Об'явл. 22:1, 3) [6, с. 92]. І. Горак визначає цю сцену як друге видіння Івана Богослова, що відбувається на небі у вигляді високої стіни Небесного Єрусалима. Дослідниця також звертає увагу на важливість розділів 4–6 Апокаліпсису і припускає, що зображення може ілюструвати 24 старців, третє видіння Івана Богослова, а також оновлену землю з рікою, що витікає крізь врата Єрусалима, і деревом життя [7, с. 32–33]. Д. Фесенко вказує на зображені стіни Небесного Єрусалима та ріку води життя, що витікає з мурів міста, на праведників, які або входять до міста, або перебувають всередині. Дослідниця посилається на Об'явл. 22:1–2 [9, с. 1541–1542]. М. Бардік, посилаючись на «Краткий опис...», додає: «на стіні уверху Бог Отець на престолі, біля нього

Агнець, який стоїть, від Престолу ріка тече в Місто, і сонм великий святих, що входять у Місто» [11, с. 67–68].

Іл. 6. Невідомий художник. Небесний Єрусалим. *1767–1770.* Стінопис хорів Софійського собору. Київ. [Світлина автора]

В Об'явленні Івана Богослова Новий Єрусалим описується в розділах 21 і 22. Абсолютна більшість іконографічних зразків базується на описі Розділу 21, де йдеться про те, як ангел показав Івану Богослову місто з гори, і що в ньому було (Об'явл. 21:9–22). Альбрехт Дюрер, Лукас Кранах Старший, численні німецькі гравери першої третини XVI ст. – Майстер MS, Зебальд Бегам, майстри Біблії Йоде та Біблії Піскатора (видань родини Віссхерів) – усі вони використовували для візуалізації Нового Єрусалиму текст цього розділу. У Новому Заповіті Чернігівської друкарні (1717) Н. Зубрицький також створив гравюру до Розділу 21, яка композиційно відповідає вищезгаданим творам (іл. 7). Однак у майстра є ще одна гравюра, що зображує розділ 22, зокрема слова: «І показав він мені чисту ріку живої води, ясну, мов кришталь, що випливала з престолу Бога й Агнця. Посеред його вулиці, і по цей бік і по той бік ріки – дерево життя, що родить дванадцять раз плоди, кожного місяця приносячи плід свій. А листя дерев – на вздоровлення народів. І жодного прокляття більше не буде. І буде в ньому престол Бога та Агнця, а раби Його будуть служити Йому» (Об'явл. 22:1-3) [12, с. 1522]. Ми бачимо буквальне, майже дослівне зображення цих рядків у Н. Зубрицького (іл. 8). Схематичне зображення ріки живої води іноді зустрічається у середньовічних манускриптах-беатусах («Уржельський Беатус», «Апокаліпсис Лас Уельгас» тощо). Подібні схематизовані зображення є й у старообрядницькому лицьовому рукописному Апокаліпсисі XVII–XVIII ст.

Іл. 7. Н. Зубрицький. Новий Єрусалим. Ілюстрація з Об'явлення 14. Новий Заповіт. *1717.* Чернігів, НБУВ. Кир. 476. [Світлина автора]



Іл. 8. Н. Зубрицький. Ріка живої води і дерево життя. Ілюстрація з Об'явлення 14. Новий Заповіт. *1717.* Чернігів, НБУВ. Кир. 477. [Світлина автора]

Єдиний варіант зображення з тиражованої графіки, який нам вдалося знайти, – це гравюра з так званої Ілюстрованої Біблії Мортьє (Historie des Ouden en Nieuwen Testaments), що була опублікована в 1700 р. у двох частинах амстердамським видавцем Пітером Мортьє. Ілюстрації для цього видання створювали такі митці, як Бернар Пікар, Ян Луйке та Герард Хут. Водночас композиція згаданої гравюри суттєво відрізняється від твору Зубрицького – має зовсім іншу композицію. Якщо Зубрицький використовував прототипи для своєї роботи, то це вочевидь були інші зразки. Питання іконографії сюжету Ріки живої води та дерева життя у творах Зубрицького потребує подальшого дослідження. Однак, враховуючи використання гравюри Зубрицького в сюжеті Точила гніву, можна припустити, що маляри на хорах Софійського собору зверталися саме до його гравюри як до прототипу. На користь цього припущення свідчать і доволі рідкісний сюжет, і схоже композиційне розташування стіни під кутом, і зображення ріки та її нахилу, груп праведників як перед стінами міста, так і всередині, а також – галявина з квітами.

Цікавим є нейтральне євангельське трактування праведників у Зубрицького, яке слідує тексту Біблії, проте стінопис Софійського собору, на противагу першоджерелу, виділяє чернецтво, як особливу групу, що потрапить до раю. Цю «групу чорного духовенства» зазначає й Д. Фесенко [9, с. 1542]. Попри це доповнення, можна зробити висновок, що прототипом зображення Нового Єрусалиму в стінописі XVIII ст. на хорах Софійського собору також є гравюра Н. Зубрицького з Нового Заповіту Чернігівської друкарні (1717). Ми наголошуємо на необхідності вивчення ідейного підґрунтя цих декорацій, а саме літературної, богословської та філософської спадщини чернігівського кола мислителів, яка, за словами О. Чорного, залишається «майже не дослідженою» [23, с. 4]. Зокрема, важливим є аналіз їхньої зацікавленості ідеями Реформації та візуального втілення цих ідей. На важливість цієї теми звертала увагу Н. Пархоменко, яка зауважила незвичайність системи розписів Успенського собору Києво-Печерської лаври та показала їхню схожість із графічними образами чернігівських митців – І. Щирського, І. Стрельбицького, Н. Зубрицького тощо [24]. Дослідження М. Бардік також показують значну роль видань Києво-Печерської лаври у формуванні тем, сюжетів і іконографії живопису Софійського собору. Ця іконографія часто повторювала програму розписів Успенського собору та Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври [11]. Як свого часу зазначив П. Жолтовський: «...збережені фрагменти приблизно можуть свідчити про систему всього розпису XVIII ст., без будь-якої можливості уявити його цілість» [4, с. 42]. Можемо взяти на себе сміливість стверджувати, що перспектива наукової реконструкції програми малярства існує, і це відкриває широкі можливості для майбутніх досліджень.

Ми вдячні науковцям і реставраторам Софійського собору, які під час науково-реставраційних рад відстояли збереження саме живопису XVIII ст. і його ретельну реставрацію. Завдяки їхній роботі наступні покоління дослідників мають змогу аналізувати цю унікальну пам'ятку. В протоколі засідання науково-реставраційної ради від 3 березня 1983 р. наведені слова Р. Фурман: «Історико-художнє значення живопису XVIII ст., що розкривається, безперечне. За своїми стилістичними та художніми якостями композиції не мають собі аналогій серед інших уцілілих зображень XVII-XVIII ст. З точки зору ансамблю хор, [ці композиції] розширюють наше уявлення про принципи вирішення декоративної системи живопису XVIII ст. у соборі» [25]. Дослідження цього живопису, його іконографічної програми і системи образів значно розширює наші знання про українське сакральне мистецтво XVIII ст. Воно наближає той час, коли науковці зможуть представити цілісне уявлення про це мистецтво.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Ми встановили, що принаймні два сюжети стінопису хорів собору святої Софії в Києві, а саме композиції «Точило гніву» та «Небесний Єрусалим» («Ріка живої води та дерево життя»), були, ймовірно, створені за гравюрами Н. Зубрицького до Нового Заповіту (1717) Іллінського Троїцького монастиря в Чернігові. Ми наголосили, що візуальна інтерпретація ідей «Чернігівських Атен» в українському мистецтві XVII–XVIII ст. недостатньо дослідженою і потребує подальшого вдумливого вивчення. Ці ідеї, їхнє текстове і візуальне вираження, зокрема у виданнях Чернігівської друкарні, є важливими для розуміння і подальшої реконструкції іконографічних програм визначних соборів українського бароко, а творчий спадок таких митців, як Никодим Зубрицький, є надзвичайно вагомим для розуміння національного стилю, що сформувався на ідеалах мистецтва часів бароко, та національної ідентичності.

Список використаних джерел

1. Халебський П. Україна – земля козаків : подорож. щоденник / упоряд. М. Рябий. Київ : Ярославів Вал, 2009. 293 с.
2. Болховитинов Е. Описание Киевософийского собора и Киевской иерархии. Киев : Тип. Киево-Печерской лавры, 1825. 586 с.
3. Уманцев Ф.С. Настінні розписи в мурованих спорудах. *Історія українського мистецтва* : в 6 т. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1968. Т. 3 : Мистецтво другої половини XVII–XVIII століття. С. 175–193.
4. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII-XVIII ст. : монографія / відпов. ред. Я. П. Запаско. Київ : Наукова думка, 1988. 155 с. : рис.
5. Міляєва Л. С. Митрополит Петро Могила і мистецтво Києва 30–40-х рр. XVII ст. *Вісник львів. ун-ту.* Серія: Мистецтво. 2003. Вип. 3. С. 161–171.
6. Демчук Р. Концептуальні засади стінописної програми Софії Київської у XVIII ст. *Матеріали Перших наук.-практ. Софій. читань (м. Київ, 27-28 листоп. 2002 р.)* : присвяч. 180-річчю (1822-1837) з часу возведення в сан Київ. митрополита Євгенія (Болховітінова). Київ : Фенікс, 2003. С. 89–93.
7. Горак І.А. Атрибуція сюжетів розписів XVIII ст. південно-західної частини хорів Софійського собору. *Софійські читання*: Матеріали VI Міжнар. наук.-практ. конференції «Християнські святині – скрижалі Вічності, Мудрості й Краси: нові грані пізнання», м. Київ, 26–27 травня 2011 р. Київ : [б. в.], 2013. С. 31–48.
8. Стромилюк Л. Євангельський сюжет в олійних розписах XVIII ст. Софії Київської: проблема атрибуції. *Історія України: сучасні виклики* : матеріали Всеукр. наук. конф. Тернопіль, 2015. С. 5–12.
9. Фесенко Д. Іконографічна програма стінопису XVIII ст. хорів Софії Київської: спроба реконструкції та систематичного аналізу. *Народознавчі зошити.* 2018. № 6. С. 1536–1551.
10. Краткое описание Киево-Софийскаго Собора и монастыря. Кіевъ : Печатано въ Типографіи Кіевскопечерской Лавры, 1825. 110 с.
11. Бардік М. А. Видання Києво-Печерської лаври як джерело атрибуції розписів Київського Софійського собору XVIII століття – 1840-х років. *Мистецтвознавчі записки.* 2019. № 36. С. 62–69.
12. Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту / пер. проф. І. Огієнко. West Germany : Druckhaus Gummersbach, 1988. 1528 с.
13. Скочиляс І. Свята Софія Київська – катедральний собор Унійної Церкви у 1596–1633 роках. Синод Єпископів Української Греко-Католицької Церкви. URL: https://synod.ugcc.ua/data/svyata-sofiya-kyyvska-katedralnyy-sobor-uniynoy-tserkvy-u-1596-1633-rokah-534/ Дата публікації: 26.02.2019 (дата звернення: 25.03.2024).
14. Коренюк Ю. О. Художній ансамбль Софії Київської – історичні приклади втілення реставраційної концепції "відтворення пам'ятки в первинному вигляді". *Культурологічна думка.* 2018. № 13. С. 158–183.
15. Бекер З. В. Об'явлення Івана Богослова: Пісня майбутнього тріумфу / пер. з англ. Т. Коковський, богосл. ред. В. Горпинчук. Київ : Фундація "Лютеранська спадщина", 2006. 435 с.
16. Нікітенко Н. М. Собор святої Софії в Києві. Київ: Техніка, 2000. 232 с.
17. Надтока О. О. Київський митрополит Арсеній Могилянський: суспільні погляди за доби політичних змін (1760-ті рр.). *Київська старовина.* 2010. № 3. С. 20-32.
18. Вортман Д.Я., Радченко О.П. Новгород-Сіверський Спасо-Преображенський монастир. *Енциклопедія історії України*: Т. 7: Мі-О / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ : В-во "Наукова думка", 2010. 728 с. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Novhorod_monastyr Дата публікації: 2010 р. (дата звернення: 25.03.2024).
19. Новий Завіт. Чернігів : Друкарня Троїцько-Іллінського монастиря, 1717. 497, 40 арк. : іл. ; 4°. НБУВ, Кир. 477.
20. Деревська О. Запозичення іконографії Лютера в українському мистецтві: Апокаліпсис гравера Прокопія як частина загальноєвропейського процесу. *Десяті Платонівські читання*: тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, 2022). Львів-Торунь: Liha-Pres, 2022. С. 33–34.
21. Травкіна О. І. "Словесъ Божіихъ самыхъ себе вразумляти и просвещати..." (до 300-річчя виходу Нового Завіту в друкарні Троїцько-Іллінського монастиря у Чернігові). *Церква – наука – суспільство: питання взаємодії*: Матеріали П'ятнадцятої Міжнародної наукової конференції (29 травня – 3 червня 2017 р.) / Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник. Київ, 2017. С. 296–301.
22. Decavele J. Vroege Reformatorische Bedrijvigheid in De Grote Nederlandse Steden: Claes Van Der Elst Te Brussel, Antwerpen, Amsterdam En Leiden (1524-1528). *Nederlands Archief Voor Kerkgeschiedenis / Dutch Review of Church History.* Vol. 70. No. 1. 1990. Pp. 13–29. URL: http://www.jstor.org/stable/24009250.

23. Чорний О. О. Вчення про людину Чернігівського літературно-філософського кола (друга пол. XVII-перша пол. XVIII ст.) : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.05 / Чернігівський держ. педагогічний ун-т ім. Т.Г.Шевченка. Чернігів, 1998. 180 л. URL: https://epub.chnpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/6744/1/disser_%D0%A1horny.pdf
24. Пархоменко, І.В. Гравюри чернігівської друкарні XVII-XVIII ст. як джерело іконографії розписів Успенського собору Києво-Печерської Лаври. *Могилянські читання' 2001* : Зб. наук. пр. / Нац. Києво-Печерський іст.-культ. заповідник. Київ : Віпол, 2002. С. 149–152.
25. Остапчук А.М., Коваленко О.А. Отчет о реставрации росписи XVIII в. в юго-западном компартименте хор Софийского собора // УСНРПУ. Київ, 1987. 187 арк. Машинопис.
26. Біблія Мартіна Лютера. 1541. Віттенберг. Державна бібліотека Баварії. URL: https://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00096751/image_1537 (дата звернення: 25.03.2024).
27. Колекція палацу Ла-Гранха-де-Сан-Ільдефонсо, Сеговія. Цифрова колекція Інституту Гетті. URL: http://hdl.handle.net/10020/97p7_306704 (дата звернення: 25.03.2024).
28. Британський музей. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1911-0708-142 (дата звернення: 25.03.2024).

References

1. Khalebskyi, P. (Uporiad. Riabyi, M.) (2009). *Ukraina – zemlia kozakiv : podorozh. Shchodennyk* [Ukraine – the Cossack Country : a travel journal]. Yaroslaviv Val [in Ukrainian].
2. Bolkhovytynov, E. (1825). *Opysanye Kyevosofyiskoho sobora y Kyevskoi yerarkhyy* [The description of Kyiv Sophia Cathedral and Kyiv Hierarchy]. Typ. Kyevo-Pecherskoi lavry [in Russian].
3. Umantsev, F.C. (1968). *Nastinni rozpysy v murovanykh sporudakh. Istoriia ukrainskoho mystetstva : v 6 t.* [Wall paintings in stone buildings. History of Ukrainian art : vol. 1-6] T. 3 : Mystetstvo druhoi polovyny XVII–XVIII stolittia [Vol. 3 : The art of the second half of XVII–XVIII centuries]. Holov. red. URE [in Ukrainian].
4. Zholtovskyi, P. M. (vidpov. red. Zapasko, Ya. P.) (1988). *Monumentalnyi zhyvopys na Ukraini XVII–XVIII st. : monohrafiia* [Mural paintings of XVII-XVIII c. in Ukraine : monograph]. Naukova dumka [in Ukrainian].
5. Miliaieva, L. S. (2003). Mytropolyt Petro Mohyla i mystetstvo Kyieva 30–40-kh rr. XVII st. [The Metropolitan Petro Mohyla and the art of Kyiv in 1630s-1640s]. *Visnyk lviv. un-tu. Seriia: Mystetstvo* [Visnyk of the Lviv University. Series Art]. 3, 161–171 [in Ukrainian].
6. Demchuk, R. (2003). Kontseptualni zasady stinopysnoi prohramy Sofii Kyivskoi u XVIII st. [Conceptual foundations of the mural program of Sophia of Kyiv in the XVIII century.] *Materialy Pershykh nauk.-prakt. Sofii. chytan (m. Kyiv, 27-28 lystop. 2002 r.)* [Materials of the First Science-Pract. Sophia readings (Kyiv, November 27-28, 2002)], 89–93 [in Ukrainian].
7. Horak, I.A. (2011). Atrybutsiia siuzhetiv rozpysiv XVIII st. pivdenno-zakhidnoi chastyny khoriv Sofiiskoho soboru [Attribution of the plots of the XVIII c. wall paintings of St. Sophia choirs]. *Sofiiski chytannia: Materialy VI Mizhnar. nauk.-prakt. konferentsii (Kyiv, 26–27 travnia 2011 r.)* [Materials of the Sixth Science-Pract. Sophia readings (Kyiv, May 26-27, 2011)], 31–48 [in Ukrainian].
8. Stromyliuk, L. (2015). Yevanhelskyi siuzhet v oliinykh rozpysakh XVIII st. Sofii Kyivskoi: problema atrybutsii [The Gospel plot in XVIII c. oil paintings of Kyiv Sophia: the problem of attribution]. *Istoriia Ukrainy: suchasni vyklyky : materialy Vseukr. nauk. konf.* [History of Ukraine: current challenges : materials of the All-Ukr. Scien. Conf.], 5–12 [in Ukrainian].
9. Fesenko, D. (2018). Ikonohrafichna prohrama stinopysu XVIII st. khoriv Sofii Kyivskoi: sproba rekonstruktsii ta systematychnoho analizu [Iconographic programme of XVIII c. wall paintings of Kyiv Sophia choirs: an attempt of reconstruction and systematic analysis]. *Narodoznavchi zoshyty* [The Ethnology Notebooks], (6), 1536–1551 [in Ukrainian].
10. *Kratkoe opysanye Kyevo-Sofyiskaho Sobora i monastyria* [The brief description of Kyiv Sophia Cathedral and monastery]. (1825). Typohrafiia Kievskopecherskoi Lavry [in Russian].
11. Bardik, M. A. (2019). Vydannia Kyievo-Pecherskoi lavry yak dzherelo atrybutsii rozpysiv Kyivskoho Sofiiskoho soboru XVIII stolittia – 1840-kh rokiv [The publications of Kyiv Pechersk Lavra as the source of attribution of XVIII c. – 1840s' paintings of Kyiv Sophia Cathedral]. *Mystetstvoznavchi zapysky* [Notes on Art Criticism], (36), 62-69 [in Ukrainian].
12. Ohienko, I. (Trans.) (1988). *Bibliia abo Knyhy Sviatoho Pysma Staroho i Novoho Zapovitu* [The Bible, or the Old and New Testaments of the Holy Scripture]. Druckhaus Gummersbach [in Ukrainian].
13. Skochylias, I. (2019). *Sviata Sofiia Kyivska – katedralnyi sobor Uniinoi Tserkvy u 1596–1633 rokakh* [Saint Sophia of Kyiv – the cathedral of the Union Church in the years 1596–1633]. Synod Yepyskopiv Ukrainskoi Hreko-Katolytskoi Tserkvy [Synod of Bishops of the Ukrainian Greek Catholic Church]. URL: https://synod.ugcc.ua/data/svyata-sofiya-kyyvska-katedralnyy-sobor-uniynoy-tserkvy-u-1596-1633-rokah-534/ [in Ukrainian].
14. Koreniuk, Yu. O. (2018). Khudozhnii ansambl Sofii Kyivskoi – istorychni pryklady vtilennia restavratsiinoi kontseptsii "vidtvorennia pam'iatky v pervynnomu vyhliadi" [The Art Ensemble of

St. Sophia Cathedral in Kyiv – the Historical Examples of Implementing the “the Renewal of the Historical Relics in the Primary Forms” Restoration Concept]. *Kulturolohichna dumka* [The Culturology Ideas], (13), 158–183 [in Ukrainian].
15. Beker Z. V., Kokovskyi, T. (Trans.) & Horpynchuk, V. (Ed.). (2006). *Ob'iavlennia Ivana Bohoslova: Pisnia maibutnoho triumfu* [Revelation: The Distant Triumph Song]. Fundatsiia "Liuteranska spadshchyna" [in Ukrainian].
16. Nikitenko, N. M. (2000). *Sobor sviatoi Sofii v Kyievi* [Saint Sophia Cathedral in Kyiv]. Tekhnika [in Ukrainian].
17. Nadtoka, O. O. (2010). Kyivskyi mytropolyt Arsenii Mohylianskyi: suspilni pohliady za doby politychnykh zmin (1760-ti rr.). [Kyiv Metropolitan Arseniy Mohylyanskyi: public views during the era of political changes (1760s)]. *Kyivska starovyna* [Kyiv Antiquity], (3), 20-32 [in Ukrainian].
18. Vortman D.Ya., Radchenko O.P. (2010). Novhorod-Siverskyi Spaso-Preobrazhenskyi monastyr [Novhorod-Siverskyy Transfiguration monastery]. In Smolii, V. A. (hol. red.) *Entsyklopediia istorii Ukrainy* [Ukraine History Encyclopedia] (T. 7). V-vo "Naukova dumka". URL: http://www.history.org.ua/?termin=Novhorod_monastyr [in Ukrainian].
19. Novyi Zavit [New Testament]. (1717). NBUV, Kyr. 477 [Vernadskyi National Library of Ukraine, Kyr. 477]. Kyiv, Ukraina [in Middle Ukrainian].
20. Derevska, O. (2022). Zapozychennia ikonohrafii Liutera v ukrainskomu mystetstvi: Apokalipsys hravera Prokopiia yak chastyna zahalnoievropeiskoho protsesu [Introduction of Lutheran iconography into Ukrainian art: master Prokopii's Apocalypse as part of the European-wide process]. *Desiati Platonivski chytannia: tezy dopovidei Mizhnarodnoi naukovoi konferentsii (Kyiv, 2022)* [Tenth Academic Readings in Memory of Academician Platon Biletskyi: conference abstracts (Kyiv, 2022], 33–34 [in Ukrainian].
21. Travkina, O. I. (2017). “Sloves Bozhiykh samikh sebe vrazumliati i prosveshchati...” (do 300-richchia vykhodu Novoho Zavitu v drukarni Troitsko-Illinskoho monastyria u Chernihovi) ["The Word of God to teach and enlighten ourselves..." (to the 300th anniversary of the publication of New Testament in the printing house of the Trinity-Illinsky Monastery in Chernihiv)]. *Tserkva – nauka – suspilstvo: pytannia vzaiemodii: Materialy P'iatnadtsiatoi Mizhnarodnoi naukovoi konferentsii (29 travnia – 3 chervnia 2017 r.)* [Church – science – society: issues of interaction: Proceedings of the Fifteenth International Scientific Conference (May 29 – June 3, 2017)], 296–301 [in Ukrainian].
22. Decavele, J. (1990). Vroege Reformatorische Bedrijvigheid in De Grote Nederlandse Steden: Claes Van Der Elst Te Brussel, Antwerpen, Amsterdam En Leiden (1524-1528) [Early Reformed Activity in the Major Dutch Cities: Claes Van Der Elst in Brussels, Antwerp, Amsterdam and Leiden (1524-1528)]. *Nederlands Archief Voor Kerkgeschiedenis* [Dutch Review of Church History], 70(1), 13–29. http://www.jstor.org/stable/24009250 [in Dutch].
23. Chornyi, O. O. (1998). *Vchennia pro liudynu Chernihivskoho literaturno-filosofskoho kola (druha pol. XVII-persha pol. XVIII st.)* [Teachings about man of the Chernihiv literary and philosophical circle (second half of the 17th–first half of the 18th c.)] [Dysertatsiia kandydata filosofskykh nauk, Chernihivskyi derzhavnyy pedahohichnyi universytet im. T. H. Shevchenka]. URL: https://epub.chnpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/6744/1/disser_%D0%A1horny.pdf [in Ukrainian].
24. Parkhomenko, I.V. (2002). Hraviury chernihivskoi drukarni XVII-XVIII st. yak dzherelo ikonohrafii rozpysiv Uspenskoho soboru Kyievo-Pecherskoi Lavry [Prints of the Chernihiv printing house of the XVII-XVIII c. as a source of the iconography of the paintings of the Dormition Cathedral of the Kyiv-Pechersk Lavra]. *Mohylianski chytannia' 2001 : Zb. nauk. pr.* [Mohyla readings' 2001: Collection of science works], 149-152 [in Ukrainian].
25. Ostapchuk, A.M. & Kovalenko, O.A. (1987). Otchet o restavratsyy rospysy XVIII v. v yugo-zapadnom kompartimente khor Sofyiskogo sobora [Report on the restoration of the 18th century painting. in the southwestern compartment the choir of St. Sophia Cathedral] [Typescript]. USNRPU [Ukrainian special scientific and restoration production department] . Kyiv [in Russian].
26. Luther, Martin. Bearb. / Wittenberg, 1541. [Staatsbibliothek Bayern]. URL: https://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00096751/image_1537 (date of access: 25.03.2024).
27. Collection of Palacio de San Ildefonso, Segovia. (n. d.). [Getty Research Institute Digital Collections]. https://primo.getty.edu/primo-explore/fulldisplay?vid=GRI&docid=GETTY_ROSETTAIE626645&context=L (date of access: 25.03.2024).
28. British Museum. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1911-0708-142 (date of access: 25.03.2024).

Подано до редакції 26.09.2024

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА | ВИПУСК 36

№ 36 (2024) С. 126–134
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 7.05:745.740
ORCID ID: 0000-0003-4496-5931
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-13

Алла Дяченко
кандидатка педагогічних наук, доцентка
декан факультету декоративно-прикладного мистецтва,
Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
pani.alla0107@gmail.com

ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ВИТОКИ ТА СПАДЩИНА ДЛЯ СУЧАСНОСТІ

Анотація. Мета *статті – дослідження художньо-промислового мистецтва України першої третини ХХ століття та його впливу на формування сучасних мистецьких трендів.* ***Методи дослідження.*** *Дослідження побудоване на використанні таких методів: історичних паралелей, мистецтвознавчого аналізу, елементної систематизації та діалектики.* ***Результати.*** *У результаті дослідження з'ясовано, що художньо-промислове мистецтво України першої третини ХХ століття суттєво вплинуло на сучасне українське мистецтво. Національно-романтичні тенденції і стилі, такі як модерн і артдеко, сформували основу для розвитку національної ідентичності та художньої спадщини. Митці використовували народні мотиви, символіку та орнаменти, зберігаючи культурні традиції. Сучасні українські художники продовжують цю спадщину, інтегруючи традиційні елементи в сучасні технології та техніки, що дає змогу створювати інноваційні твори, глибоко вкорінені в національну культуру. Такий вплив збагачує сучасне мистецтво та сприяє його розвиткові.* ***Висновки.*** *Отже, на початку ХХ століття в Україні відбувалося зростання національної свідомості, зумовлене прагненням до відродження національної культури, мови і традицій як відповідь на багатовіковий гніт й асиміляцію імперськими державами. Було встановлено, що початок ХХ століття в Україні характеризувався активним розвитком різних стилів і течій, які відображали соціальні та культурні зміни. Модерн й артдеко стали важливими стилями в художньо-промисловому мистецтві, впливаючи на дизайн архітектури, меблів та інших виробів. Модерн вирізнявся плавними лініями та природними мотивами, тоді як артдеко підкреслював геометричні форми та використання дорогих матеріалів. Інтеграція народних мотивів у промислове мистецтво була важливою рисою українського художнього руху на початку ХХ століття. Використання традиційних орнаментів, кольорових схем та технік відображало прагнення зберегти й популяризувати національні традиції у різних галузях, від кераміки до текстилю та меблів. Українські митці досі використовують народні мотиви, поєднуючи їх з новітніми технологіями та сучасними художніми підходами, створюючи твори, які є водночас сучасними і глибоко вкорінені в національну культуру.*
Ключові слова: *художньо-промислове мистецтво, культурна ідентичність, сучасне мистецтво, народні мотиви, модерн, артдеко.*

Alla Diachenko
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Mykhailo Boychuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design
pani.alla0107@gmail.com

ART AND INDUSTRIAL ART OF UKRAINE IN THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY AND ITS INFLUENCE ON THE FORMATION OF MODERN ART

Abstract. The purpose of this article *is to study the artistic and industrial art of Ukraine in the first third of the 20th century and its influence on the formation of modern Ukrainian art.* ***Research methods.*** *The*

research is based on the use of the method of historical parallels, the method of art analysis, the method of elemental systematization and dialectics. ***The results.*** *The study revealed that the artistic and industrial art of Ukraine of the first third of the 20th century significantly influenced modern Ukrainian art. National Romantic trends and styles such as Art Nouveau and Art Deco formed the basis for the development of national identity and artistic heritage. Artists used folk motifs, symbols and ornaments, preserving cultural traditions. Contemporary Ukrainian artists continue this legacy by integrating traditional elements with modern technologies and techniques, which allows for the creation of innovative works deeply rooted in the national culture. This influence enriches modern art and contributes to its development.* ***Conclusions.*** *Studies have shown that at the beginning of the 20th century, there was a growth of national consciousness in Ukraine, due to the desire to revive national culture, language and traditions as a response to centuries of oppression and assimilation by imperial powers. It was established that the beginning of the 20th century in Ukraine was characterized by the active development of various styles and currents that reflected social and cultural changes. Art Nouveau and Art Deco became important styles in the arts and crafts, influencing the design of architecture, furniture, and other products. Art Nouveau was characterized by smooth lines and natural motifs, while Art Deco emphasized geometric shapes and the use of expensive materials. The integration of folk motifs into industrial art was an important feature of the Ukrainian artistic movement at the beginning of the 20th century. The use of traditional ornaments, color schemes and techniques reflected the desire to preserve and popularize national traditions in various industries, from ceramics to textiles and furniture. Modern Ukrainian artists continue to use folk motifs, combining them with the latest technologies and modern artistic approaches, creating works that are both modern and deeply rooted in national culture.*
Key words: *artistic and industrial art, cultural identity, art, folk motifs, modern, art deco.*

Постановка проблеми. Дослідження художньо-промислового мистецтва України першої третини ХХ століття та його впливу на становлення сучасного мистецтва є надзвичайно важливим з низки обґрунтованих причин. По-перше, для цього періоду характерні значні історичні та соціальні зміни, які суттєво вплинули на розвиток національної культури та мистецтва. Революційні події, політичні трансформації та зростання національної свідомості створили умови для появи нових мистецьких напрямків та стилів і власне дослідження цієї епохи дає змогу краще зрозуміти вплив суспільно-політичних процесів на розвиток мистецтва та формування культурної ідентичності. По-друге, художньо-промислове мистецтво цього періоду є джерелом натхнення для сучасних митців. По-третє, сучасне українське мистецтво все більше привертає увагу на міжнародній арені. Розуміння коренів та історичних передумов сучасних мистецьких процесів допомагає позиціонувати українське мистецтво в глобальному контексті, підкреслюючи його унікальність та значення. Дослідження впливу художньо-промислового мистецтва першої третини ХХ століття на сучасне мистецтво сприяє підвищенню престижу української культури на світовій сцені.

Вивчення цього періоду є важливим для збереження культурної пам'яті та історичної спадщини, оскільки чимало тогочасних творів та напрямків були забуті або знищені внаслідок політичних репресій та воєнних дій; дослідження та популяризація цих аспектів мистецтва допомагає відновити та зберегти національну ідентичність для майбутніх поколінь. Таким чином, дослідження художньо-промислового мистецтва України першої третини ХХ століття є актуальним як з історичної, так і з культурної точки зору, сприяючи глибшому розумінню минулого та розвитку сучасного українського мистецтва.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Історичні дослідження художньо-промислового мистецтва України першої третини ХХ століття дають фундаментальні знання про контекст, у якому розвивалися ці мистецькі течії. У наукових роботах А. Варивончик [1], А. Дяченко [2] проаналізовано розвиток модерну, артдеко та інших напрямків у контексті політичних і соціальних змін того часу, які власне допомагають зрозуміти, як революційні події та зростання національної свідомості впливали на мистецькі процеси. У дослідженні С. Алєксєєва [3] детально розглянуто вплив К. Малевича на сучасне мистецтво та його роль у розвитку авангардних течій. Національно-романтичні тенденції в українському мистецтві першої третини ХХ століття були важливим елементом культурного відродження. У роботі Л. Гарбузенко йдеться про те, як митці використовували народні мотиви та символіку для відродження національної ідентичності, підкреслюється значення етнографічних та історичних сюжетів у художньо-промисловому мистецтві того періоду [4].

Сучасна дослідниця З. Чегусова у монографії «Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації» [5] здійснює глибокий аналіз образно-пластичних та художньо-стильових трансформацій у таких видах мистецтва, як кераміка, скло, художня обробка

дерева, гобелен, батик та нетрадиційний текстиль. Авторка підкреслює, що глобалізація стимулює українських митців до пошуку національної ідентичності та збереження самобутності, що є важливим для розуміння спадщини художньо-промислового мистецтва першої третини ХХ століття. Водночас О. Гончаренко детально аналізує сучасні тенденції в декоративному мистецтві України, звертаючи увагу на вплив історичних традицій та новаторських підходів, та зазначає, що сучасні митці активно інтегрують елементи традиційного мистецтва початку ХХ століття, що свідчить про тяглість художніх практик [6].

Взаємодію між традиційними мотивами та сучасними техніками Так, досліджує І. Даниленко. Автор підкреслює, що звернення до спадщини першої третини ХХ століття є джерелом натхнення для сучасних митців, які прагнуть поєднати національні традиції з новітніми художніми формами [7]. Значення кольору в контексті національної культури розглядає Т. Кравчук, аналізуючи, як колористичні вирішення, характерні для художньо-промислового мистецтва першої третини ХХ століття, впливають на сучасні художні практики, зберігаючи символічне навантаження [8]. Ю. Петренко акцентує увагу на поверненні до традиційних технік, таких як ткацтво, кераміка та різьблення по дереву, зазначаючи, що ці техніки, популярні в першій третині ХХ століття, сьогодні переживають ренесанс, що свідчить про їхню актуальність та значущість [9].

Сьогоднішні дослідження про вплив художньо-промислового мистецтва першої третини ХХ століття на сучасне українське мистецтво відображають як продовження, так і трансформацію традицій минулого. Статті і доробки таких науковців, як В. Сидоренко [10], Р. Яців [11] аналізують, як сучасні митці інтегрують традиційні техніки та мотиви у свої роботи, створюючи інноваційні та унікальні твори. Огляд літератури показує, що художньо-промислове мистецтво України першої третини ХХ століття було багатогранним явищем, що охоплювало різноманітні стилі та течії. Вплив цього періоду на сучасне українське мистецтво є незаперечним, що підтверджують численні дослідження й аналітичні праці. Загалом проаналізовані джерела засвідчують, що художньо-промислове мистецтво України першої третини ХХ століття суттєво вплинуло на сучасні мистецькі практики. Традиційні мотиви, техніки та колористичні вирішення того періоду активно інтегруються в сучасне декоративне мистецтво, сприяючи збереженню національної ідентичності в умовах глобалізації.

Мета статті – дослідження художньо-промислового мистецтва України першої третини ХХ століття та його впливу на формування сучасних трендів. Дослідження прагне виявити ключові стилі, напрями та митців цього періоду, а також визначити, як їхня творчість та ідеї вплинули на розвиток сучасного мистецтва в Україні.

Завдання дослідження:

– визначити й охарактеризувати основні стилі художньо-промислового мистецтва України першої третини ХХ століття, такі як модерн, артдеко та національно-романтичні тенденції;

– дослідити, як художньо-промислове мистецтво першої третини ХХ століття вплинуло на сучасне українське мистецтво;

– дослідити взаємодію традиційних та сучасних технік у творчості сучасних українських митців загалом.

Виклад основного матеріалу. Початок ХХ століття в Україні відзначається бурхливими політичними та соціальними змінами, які суттєво вплинули на всі сфери життя, зокрема на мистецтво. Цей період був насичений революційними подіями, що не лише змінювали політичний ландшафт, але й стимулювали культурні трансформації. Водночас зростання національної свідомості знайшло відображення в художньо-промисловому мистецтві. Митці створювали унікальні твори, які залишили незабутній слід у культурній спадщині України. Революційні події початку ХХ століття, зокрема революція 1905 року та жовтневий переворот 1917 року викликали кардинальні зміни в суспільстві та мали глибокий вплив на розвиток мистецтва в Україні, що зумовило нові підходи до творчості та інтерпретації реальності [12].

Революційні ідеї соціальної справедливості та рівності знайшли відображення в мистецтві через використання нових форм і технік. Художники зверталися до тем боротьби, визволення й побудови нового суспільства, що в підсумку призвело до появи авангардних течій, таких як футуризм та конструктивізм, які підкреслювали динамічність та інноваційність епохи. Національно-романтичні тенденції реалізувались у художньо-промисловому мистецтві через відтворення народних мотивів та символіки, митці зверталися до історичних сюжетів, етнографічних тем та фольклору,

прагнучи зберегти та популяризувати національну спадщину [13].

В Україні ця епоха характеризувалася активним розвитком різноманітних стилів і течій, які відображали соціальні та культурні зрушення, і саме серед них виділяються артдеко та модерн, національно-романтичні тенденції, а також народні мотиви, які знаходили своє місце в промисловому мистецтві.

Модерн, також відомий як сецесія, визначався плавними лініями, асиметричними формами та використанням природних мотивів, прагнучи до гармонії між мистецтвом і природою, що відображалося в дизайні архітектури, меблів, текстилю та інших промислових виробів. Одним з яскравих прикладів модерну в Україні є будівля колишнього Полтавського губернського земства, спроєктована В. Кричевським, де поєднані елементи народного мистецтва з модерністською архітектурою.

Артдеко став наступним кроком у розвитку художньо-промислового мистецтва. Ця течія з'явилася на початку 1920-х років і стала популярною завдяки своєму акценту на геометричних формах, симетрії та використанні дорогих матеріалів. Артдеко вирізнявся прагненням до розкоші та елегантності, що знайшло вираз у прикрасах, меблях, архітектурі та навіть текстилі і в Україні цей стиль був менш розповсюдженим, але все ж мав своїх прихильників, особливо серед архітекторів та дизайнерів інтер'єрів [14].

Національно-романтичні тенденції в українському мистецтві першої третини XX століття відображали прагнення до відродження та збереження національної ідентичності. Митці активно використовували символіку й орнаменти, що відображали національні традиції та культуру, яскравим прикладом може бути творчість М. Бойчука, засновника «бойчукізму», який створював монументальні фрески та інші роботи, сповнені національно-романтичного духу, бо саме його твори поєднували елементи візантійського мистецтва з українським народним стилем, створюючи унікальний художній напрямок [15].

Основними аспектами, які впливають на розвиток сучасного мистецтва, є еволюція орнаментальних мотивів, інноваційні підходи до творчості та збереження традиційних ремесел. Мистецтвознавець А. Шевченко акцентує увагу на зміні функціонального навантаження орнаменту. У сучасному декоративному мистецтві орнамент виконує не лише естетичну, але й символічну функцію, стає носієм ідентичності. А. Шевченко зазначає, що трансформація традиційних мотивів дає змогу адаптувати національну культурну спадщину до сучасних художніх тенденцій. Наприклад, геометричні та рослинні орнаменти, характерні для українського народного мистецтва, часто стають основою для створення інноваційних композицій у кераміці, текстилі та інших видах декоративного мистецтва [16]. Таким чином, еволюція орнаментальних мотивів сприяє збереженню культурної пам’яті та її інтеграції у сучасний контекст.

Впровадження лазерного гравірування, цифрового друку та 3D-друку відкривають нові горизонти для митців, даючи їм змогу експериментувати з формою, текстурою і кольором. Так, І. Мельник у праці «Інноваційні підходи в українському декоративному мистецтві XXI століття. Актуальні проблеми мистецтвознавства» наголошує на значенні колаборацій між художниками, дизайнерами та науковцями для створення інноваційних творів, що поєднують естетику з функціональністю. Такий підхід сприяє формуванню нових напрямів у декоративному мистецтві та підвищує його конкурентоспроможність на міжнародному рівні [17].

М. Коваленко у статті «Розвиток керамічного мистецтва в Україні: від традицій до сучасності» підкреслює важливість освітніх ініціатив, спрямованих на навчання молодих митців традиційних технік, які стають основою для подальших творчих експериментів [18]. Еволюція орнаментальних мотивів, інноваційні технології та збереження ремісничих технік створюють умови для збагачення мистецького середовища і формування унікального національного стилю.

Сучасне українське мистецтво характеризується активною взаємодією традиційних та сучасних технік, що дає змогу митцям створювати унікальні та інноваційні роботи і ця тенденція бере свій початок з художньо-промислового мистецтва першої третини XX століття, коли митці експериментували з різними матеріалами й техніками. Такі роботи не лише демонструють технічні можливості сучасного мистецтва, але й підкреслюють його зв'язок з традиціями [19].

О. Ройтбурд, один із найвідоміших сучасних українських митців, представник південно-української художньої школи, а також постмодернізму часто звертається до теми історичної пам'яті та національної ідентичності у своїх

роботах. Твори цього митця характеризуються поєднанням модерністських підходів з елементами народного мистецтва (іл. 1, *а, б*, *в*).

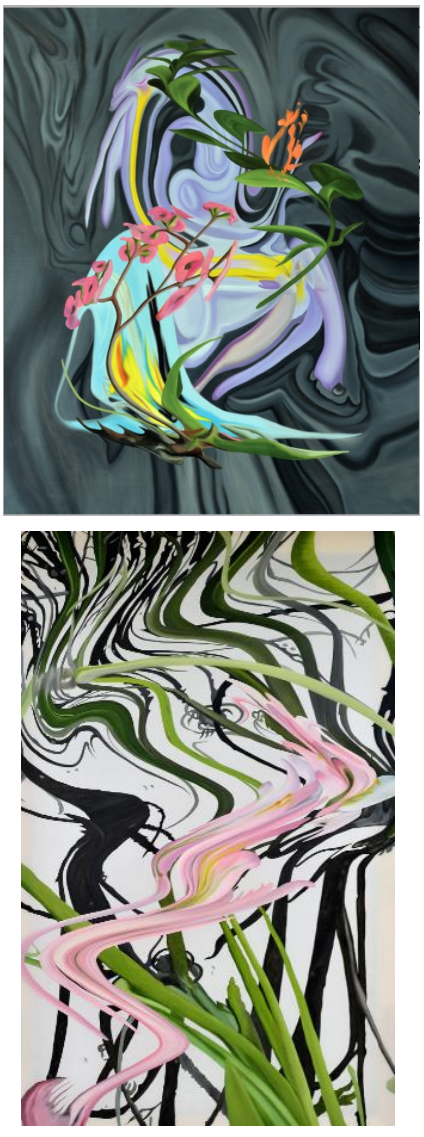
Іл. 1. О. Ройтбурд: *а* – «Сковорода», *2017; б* – «Ранок у сосновому лісі», *2009; в* – «Марія і Три Теологічні Чесноти», *2012.* [21]

Вплив К. Малевича та його супрематизму бачимо в абстрактних композиціях О. Ройтбурда, де геометричні форми та яскраві кольори стають засобом вираження сучасних ідей [20].

Класик сучасного українського народного малярства М. Примаченко, хоча й працювала у XX столітті, її роботи продовжують впливати на сучасних українських митців. Наприклад, сучасний художник Є. Самборський активно використовує елементи примітивізму та народного мистецтва художниці у своїх роботах. Поле зацікавлення торкається соціальних, гендерних та ментальних питань через вивчення природних та архітектурних ландшафтів, їхнього впливу на формування людської свідомості (іл. 2, *а, б*) [20].

Він переосмислює традиційні мотиви, додаючи сучасні контексти та матеріали, що робить його творчість актуальною та впізнаваною.

О. Тістол, один із засновників Нової української хвилі, інтегрує національні символи та мотиви у свої роботи, завдяки чому його творчість відзначається використанням кольорових орнаментів і традиційних українських візерунків, що походять з національно-романтичних тенденцій першої третини XX століття. Митець творить своєрідний діалог між



Іл. 2. Є. Самборський: *а* – «Без назви», *2020*; *б* – «Без назви», *2021.* [22]

минулим та сучасним, використовуючи елементи народного мистецтва в контексті сучасної культури [23] (іл. 3).

Іл. 3. О. Тістол: *а* – «Ялта», *2007*; *б* – «Сінай», *2009*; *в* – «Дахаб-09», *2009*. [24]

Сучасний український художник-монументаліст Р. Мінін відомий своїми масштабними фресками та мозаїками, в яких поєднані сучасні техніки з традиційними мотивами. Митець активно використовує образи, що походять з українського модерну та авангарду першої третини XX століття і самі його роботи митця часто містять геометричні форми та символіку (іл. 4) [25].

Художник здійснив суттєвий крок для поєднання мистецької практики живописця з соціальною взаємодією та створив власну схему порятунку з ув'язнення та звільнення від закритої соціальної системи, що забороняє вихід [27]. Сучасне українське мистецтво зберігає глибокий зв'язок з художньо-промисловим мистецтвом першої третини XX століття. Творчість таких сучасних митців,

Іл. 4. Р. Мінін: *а* – «Don Quixote», *2017*; *б* – «Втеча до Єгипту», *2017*. [26]

як О. Ройтбурд, М. Примаченко, О. Тістол, Р. Мінін, демонструє багатство культурної спадщини минулого, яка продовжує надихати нові покоління, сприяючи розвиткові та збереженню національної ідентичності.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Початок ХХ століття був часом зростання національної свідомості в Україні; такий потужний процес зумовило прагнення до відродження національної культури, мови та традицій, що стало відповіддю на багатовіковий гніт та асиміляцію з боку імперських держав. Національно-романтичні тенденції в українському мистецтві першої третини ХХ століття відображали прагнення до збереження й популяризації національної спадщини. Митці активно використовували символіку й орнаменти, що відображали національні традиції та культуру.

За підсумками дослідження встановлено, що початок ХХ століття в Україні характеризувався активним розвитком різноманітних стилів і течій, які відображали соціальні та культурні зрушення. Модерн та артдеко стали важливими стилями в українському художньо-промисловому мистецтві. Модерн відзначався плавними лініями, асиметричними формами та використанням природних мотивів, тоді як артдеко підкреслював геометричні форми, симетрію та використання дорогих матеріалів. Обидва стилі знайшли своє місце в українському мистецтві, впливаючи на дизайн архітектури, меблів тощо.

Поточна інтеграція народних мотивів у промислове мистецтво була важливою рисою українського художнього руху на початку ХХ століття, самі народні мотиви включали використання традиційних орнаментів, кольорових схем та технік, які передавалися з покоління в покоління. Прагнення зберегти та популяризувати національні традиції знайшло відображення у багатьох галузях, від кераміки до текстилю та меблів. Українські митці сьогодні продовжують використовувати народні мотиви у своїх роботах, поєднуючи їх з новітніми технологіями та сучасними художніми підходами, завдяки чому отримуємо сучасні глибоко вкорінені в національну культуру твори.

Список використаних джерел

1. Варивончик А. Художні промисли України: генеза, історична еволюція, сучасний стан та тенденції : монографія. Київ : Ліра-К, 2018. 528 с.
2. Дяченко А. В. Розвиток художньо-промислового мистецтва України першої третини ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2024. № 2. С. 124–130.
3. Алєксєєва С. В. Дослідницька діяльність з дизайну: теорія і практика. Луганськ : Ноулідж, 2014. 179 с.
4. Гарбузенко Л. В. Декоративно-прикладне мистецтво: крок до художньо-естетичної компетентності / Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. Кіровоград : Александрова М. В., 2016. 132 с.
5. Чегусова З. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації. Київ : ArtHuss, 2024. 512 с.
6. Гончаренко О. В. Сучасне українське декоративне мистецтво: тенденції та перспективи розвитку. *Мистецтвознавчі записки.* 2022. № 42. С. 15–23. DOI: 10.1234/mz.v42i1.5678.
7. Даниленко І. М. Традиції та новаторство в українському декоративному мистецтві початку XXI століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* 2023. Вип. 35. С. 45–52. DOI: 10.1234/uk.v35i1.6789.
8. Кравчук Т. В. Символіка кольору в українському декоративному мистецтві. *Мистецтвознавство України.* 2023. № 50. С. 55–62. DOI: 10.1234/mu.v50i1.9012.
9. Петренко Ю. А. Відродження традиційних технік у сучасному декоративному мистецтві України. *Українське мистецтво.* 2023. № 6. С. 18–26. DOI: 10.1234/um.v6i1.2345.
10. Львівська академія мистецтв. Історично-іміджеве видання. Київ : ВЦ Логос Україна, 2011. 256 с.
11. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–XXI століть / Ін-т проблем сучас. мистецтва акад. мистецтв України. Київ : ВХ [студіо], 2008. 188 с.
12. Яців Р. Українське мистецтво ХХ століття: зб. наук. ст. / Ін-т народознавства НАН України. Львів : Афіша, 2006. 350 с.
13. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття : Зб. статей / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 256 с.
14. Македон В. В., Валіков В. П., Рябик Г. Є. Розвиток світового ринку ділових інтелектуальних послуг під впливом економіки 4.0. Нобелівський вісник. 2019. № 1. С. 59–72. DOI: 10.32342/2616-3853-2019-2-12-7.
15. Усенко Н. О. Художнє життя України другої половини ХХ – початку XXI століття : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2015. 237 с.
16. Шевченко А. І. Еволюція орнаментальних мотивів у сучасному українському декоративному мистецтві. *Вісник Національної академії мистецтв України.* 2022. № 3. С. 60–68. DOI: 10.1234/vnamu.v3i1.4567.

17. Мельник І. О. Інноваційні підходи в українському декоративному мистецтві XXI століття. *Актуальні проблеми мистецтвознавства*. 2022. № 28. С. 33–41. DOI: 10.1234/apm.v28i1.1234.
18. Коваленко М. С. Розвиток керамічного мистецтва в Україні: від традицій до сучасності. *Образотворче мистецтво*. 2022. № 4. С. 22–29. DOI: 10.1234/om.v4i1.8901.
19. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ століття (національний та глобалізаційний аспекти) : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 05.01.03; Львівська нац. акад. мистецтв. Львів, 2006. 96 с.
20. Бабій Н. П. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси: проблематика наукового дискурсу. *Питання культурології*. № 36. 2020. С. 69–78.
21. Skovoroda. HYPERLINK "https://www.wikiart.org/uk/roytburd-oleksandr-anatoliyovich"Ройтбурд Олександр Анатолійович. URL: https://www.wikiart.org/uk/roytburd-oleksandr-anatoliyovich/skovoroda-2016.
22. Євген Самборський. Без назви, 2020. Полотно, олія. *GS-ART*. URL: https://gs-art.com/exhibitions/kollektsionnoe-ukrainskoe-iskusstvo-khkh-khkhi-vv/catalog/10970/
23. Гаврилишина Н. А. Декоративно-ужиткове мистецтво України. *Велика українська енциклопедія*. URL: https://vue.gov.ua/Декоративно-ужиткове мистецтво України.
24. Олег Тістол. *Я Галерея*. URL: https://yagallery.com/authors/oleg-tistol
25. Кремень В.Г., Ільїн В.В. Презентація візуальної грамотності в освітньому процесі та її експлікація в культурі мислення. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2020. Том 75. № 1. С. 1–12.
26. Роман Мінін. Трансмонументалізм. URL: https://abramovych.art/items/55
27. Єфімова А. В. Художні практики в урбаністичних просторах кінця ХХ – початку XXI століття (досвід Західної України) : автореф. дис. канд. Мистецтвознавства : 17.00.05 / Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2017. 19 с.

References

1. Varyvonchyk, A. (2018). Khudozhni promysly Ukrayiny: geneza, istorychna evolyutsiya, suchasnyy stan ta tendentsiyi : Monohrafiya [Artistic crafts of Ukraine: genesis, historical evolution, current state and trends: Monograph]. Publishing House Lira-K [in Ukrainian].
2. Diachenko, A. (2024). Rozvytok khudozhn′o-promyslovoho mystetstva Ukrayiny pershoyi tretyny KHKH stolittya [Development of art and Industrial Arts of Ukraine in the First Third of the 20th Century]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 124–130 [in Ukrainian].
3. Alyeksyeyeva, S. V. (2014). Doslidnyts′ka diyal′nist′ z dyzaynu: teoriya i praktyka [Research activity in design: theory and practice]. Noulidzh [in Ukrainian].
4. Harbuzenko, L. V. (2016). Dekoratyvno-prykladne mystetstvo: krok do khudozhno-estetychnoi kompetentnosti [Decorative and applied art: a step towards artistic and aesthetic competence]. Aleksandrova M. V. [in Ukrainian]
5. Chehusova, Z. (2024). Profesiyne dekoratyvne mystetstvo Ukrayiny doby hlobalizatsiyi [Professional decorative art of Ukraine in the era of globalization]. ArtHuss [in Ukrainian].
6. Honcharenko, O. V. (2022). Suchasne ukrayins′ke dekoratyvne mystetstvo: tendentsiyi ta perspektyvy rozvytku [Modern Ukrainian decorative art: trends and prospects for development]. *Mystetstvoznavchi zapysky* [Art history notes], 42, 15–23. DOI: 10.1234/mz.v42i1.5678 [in Ukrainian].
7. Danylenko, I. M. (2023). Tradytsiyi ta novatorstvo v ukrayins′komu dekoratyvnomu mystetstvi pochatku XXI stolittya [Traditions and innovation in Ukrainian decorative art of the beginning of the 21st century]. *Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku* [Ukrainian culture: past, present, ways of development], 35, 45–52. DOI: 10.1234/uk.v35i1.6789 [in Ukrainian].
8. Kravchuk, T. V. (2023). [Symbolism of color in Ukrainian decorative art]. Symvolika kol′oru v ukrayins′komu dekoratyvnomu mystetstvi. *Mystetstvoznavstvo Ukrayiny* [Art History of Ukraine], 50, 55–62. DOI: 10.1234/mu.v50i1.9012 [in Ukrainian].
9. Petrenko, Yu. A. (2023). Vidrodzhennya tradytsiynykh tekhnik u suchasnomu dekoratyvnomu mystetstvi Ukrayiny [The revival of traditional techniques in modern decorative art of Ukraine]. *Ukrayins'ke mystetstvo* [Ukrainian art], 6, 18–26. DOI: 10.1234/um.v6i1.2345 [in Ukrainian].
10. Lvivska akademiia mystetstv. Istorychno-imidzheve vydannia. (2011). [Lviv Academy of Arts. Historical and image publication]. VTs Lohos Ukraina [in Ukrainian]
11. Sydorenko, V. D. (2008). Vizual′ne mystetstvo vid avanhardnykh zrushen′ do novitnikh spryamuvan′: Rozvytok vizual′noho mystetstva Ukrayiny KHKH-KHKHI stolit′ [Visual art from avant-garde shifts to the latest trends: Development of visual art of Ukraine in the 20th–21st centuries]. Institute of Modern Problems. bridge -va Acad. bridge – in Ukraine. VK [studio] [in Ukrainian].
12. Yatsiv, R. (2006). Ukrayins′ke mystetstvo KHKH stolittya: zb. nauk. St [Ukrainian art of the 20th century: coll. of science Art.]. Instytut narodoznavstva NAN Ukrayiny. Afisha [in Ukrainian]
13. Yakovlev, M. I. (2012). Narysy z istoriyi ukrayins′koho dyzaynu KHKH stolittya : Zb. statey / In-t problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrayiny [Essays on the history of Ukrainian design of the

20th century: Collection. of articles]. Institute of Problems of Contemporary Art of National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv, Phoenix [in Ukrainian].
14. Makedon, V. V., Valikov, V. P., Ryabyk, G. E. (2019). Rozvytok svitovoho rynku dilovykh intelektual′nykh posluh pid vplyvom ekonomiky 4.0 [Development of the world market of business intellectual services under the influence of economy 4.0]. Nobelevskiy vestnik, no. 1, 59–72. DOI: 10.32342/2616-3853-2019-2-12-7 [in Ukrainian].
15. 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]. Candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
16. Shevchenko, A. I. (2022). Evolyutsiya ornamental′nykh motyviv u suchasnomu ukrayins′komu dekoratyvnomu mystetstvi [The evolution of ornamental motifs in modern Ukrainian decorative art]. *Visnyk Natsional′noyi akademiyi mystetstv Ukrayiny* [Bulletin of the National Academy of Arts of Ukraine], 3, 60–68. DOI: 10.1234/vnamu.v3i1.4567 [in Ukrainian].
17. Mel′nyk, I. O. (2022). Innovatsiyni pidkhody v ukrayins′komu dekoratyvnomu mystetstvi XXI stolittya [Innovative approaches in Ukrainian decorative art of the 21st century]. *Aktual′ni problemy mystetstvoznavstva* [Current problems of art history], 28, 33–41. DOI: 10.1234/apm.v28i1.1234 [in Ukrainian].
18. Kovalenko, M. S. (2022). Rozvytok keramichnoho mystetstva v Ukrayini: vid tradytsiy do suchasnosti [The development of ceramic art in Ukraine: from traditions to modernity]. *Obrazotvorche mystetstvo* [Fine arts], 4, 22–29. DOI: 10.1234/om.v4i1.8901 [in Ukrainian].
19. Danylenko, V. Ya. (2006). Dyzain Ukrainy u svitovomu konteksti khudozhno-proektnoi kultury KhKh stolittia (natsionalnyi ta hlobalizatsiinyi aspekty)[Design of Ukraine in the world context of artistic and project culture of the twentieth century (national and globalizing aspects)]: dys. d-ra mystetstvoznavstva : 05.01.03 / Lvivska natsionalna akademiia mystetstv [in Ukrainian].
20. Babii, N. P. (2020). Aktualni kulturno-mystetski praktyky ta protsesy: problematyka naukovoho dyskursu [Current cultural and artistic practices and processes: issues of scientific discourse]. *Pytannia kulturolohii* [Questions of cultural studies], 36, 69–78 [in Ukrainian].
21. Skovoroda. Oleksandr Anatoliyovych, Roitburd (2021). URL: https://www.wikiart.org/uk/roytburd-oleksandr-anatoliyovich/skovoroda-2016 [in Ukrainian].
22. Yevhen, Samborskyi. Untitled. (2020). URL: https://gs-art.com/exhibitions/kollektsionnoe-ukrainskoe-iskusstvo-khkh-khkhi-vv/catalog/10970/ [in Ukrainian].
23. Havrylyshina, N. A. (2022). Decorative and applied art of Ukraine. Great Ukrainian encyclopedia. Retrieved from: https://vue.gov.ua/Decorative and applied art of Ukraine (accessed: 20 Jan 2024) [in Ukrainian].
24. Oleg, Tistol (2017). *I am Gallery*. https://yagallery.com/authors/oleg-tistol [in Ukrainian].
25. Kremen′, V.H., Il′yin, V.V. (2020). Prezentatsiya vizual′noyi hramotnosti v osvitn′omu protsesi ta yiyi eksplikatsiya v kul′turi myslennya [Presentation of visual literacy in the educational process and its explanation in the culture of thinking]. *Informatsiyni tekhnolohiyi i zasoby navchannya* [Information technology and learning resources], 75(1), 1–12 [in Ukrainian].
26. Roman, Minin (2022). Transmonumentalism. URL: https://abramovych.art/items/55 [in Ukrainian].
27. Yefimova, A. V. (2017). Khudozhni praktyky v urbanistychnykh prostorakh kintsya XX – pochatku XXI stolittya (dosvid Zakhidnoyi Ukrayiny): avtoref. dys. kand. Mystetstvoznav : 17.00.05 [Artistic practices in urban spaces of the late 20th - early 21st centuries (experience of Western Ukraine) : autoref. thesis Ph.D. art critic. : 17.00.05]. L′viv. nats. akad. mystetstv [in Ukrainian].

Подано до редакції 05.09.2024

№ 36 (2024) С. 135–144
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 7.038(100+477)''19/20''
ORCID ID: 0009-0006-7080-2596
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-14

Тарас Ковач
старший викладач кафедри графічних мистецтв
Національна образотворчого мистецтва і архітектури
taras.kovach@gmail.com
***Науковий керівник – О. Тихонюк**, кандидатка мистецтвознавства*
Національна образотворчого мистецтва і архітектури

КУЛЬТУРА DIY: ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

***Анотація. Мета статті** – аналіз феномену культури DIY (від англ. Do It Yourself – «зроби це сам»), виявлення її основних стилістичних особливостей та характерних етапів розвитку. Важливо дослідити не лише досвід розвитку цієї культури у країнах Західної Європи та США, а й зосередитися на прикладах, характерних саме для українського контексту. Метою є вивчення феномену контркультури як альтернативи культурі «масмаркету», а також ролі низових художніх колективів та угрупувань у формуванні поняття «некомерційного художнього стилю». **Методи дослідження.** Стаття ґрунтується на дослідницькому та емпіричному методах, а також на власному досвіді автора, який є практикуючим художником і безпосередньо брав участь в організації та просуванні DIY-практик в Україні. Оскільки ця тема є досить малодослідженою в українському мистецтвознавчому колі, багато інформації було отримано під час інтерв'ю з представниками та адептами культури DIY. **Результати.** Розглянуто й проаналізовано етику DIY як культурного феномену Західноєвропейських країн, США та України. Вивчено історико-політичний та культурний контекст України, який вплинув на формування української культури DIY, розглянуто основні події, фестивалі та ініціативи. Проаналізовано творчість українських і західних художників та художниць, які працюють у цьому напрямку, вивчено стилістичні особливості їхньої творчості, а також окреслено головні засади філософії DIY. **Висновки.** Культура DIY є унікальним протестним явищем, що виникло як альтернатива масовій культурі та споживацькому суспільству. Її розвиток формувався під впливом соціально-історичних подій у Західній Європі та США і тісно пов'язаний із молодіжними рухами, зокрема панк-культурою. Естетика DIY стала важливим інструментом самовираження молоді, формуючи основи контркультурних течій. В Україні DIY-культура поєднує глобальні принципи з локальними особливостями, розвиваючи некомерційний художній стиль та підсилюючи роль низових колективів у культурному середовищі. DIY виступає не лише як творчий феномен, але й як філософія, що підтримує ідеї автономії, самодостатності та інноваційності. Дослідження підтверджує, що DIY-культура залишається актуальною, сприяючи розвитку альтернативних форм творчості як у глобальному, так і локальному контекстах.*
***Ключові слова:** культура DIY, контркультура, панк-культура, самоорганізація, друкована графіка, шовкодрук, фанзін, постер.*

Taras Kovach
Senior Lecturer at the Department of Graphic
National Academy of Fine Arts and Architecture
taras.kovach@gmail.com
***Academic Supervisor – O. Tykhonyuk,** PhD in Art History, Associate Professor*
National Academy of Fine Arts and Architecture

DISTINCTIVE FEATURES OF DIY CULTURE: UKRAINIAN CONTEXT

***Abstract. The purpose** of the article is to analyze the DIY (do it yourself) culture phenomenon, identify its main stylistic features, characteristic development stages. It is important to investigate not only the*

experience of developing this culture in Western European countries and the USA but also to focus on examples characteristic of the Ukrainian context. The goal is to study the phenomenon of counterculture, opposition to the 'mass market' culture, the role of grassroots artistic collectives and groups in shaping the concept of 'alternative artistic style'. ***The research methods:*** *the article is based on research and empirical methods, as well as on the author's personal experience, who is a practicing artist and has directly participated in organizing and promoting DIY practices in Ukraine. As this topic is relatively underdeveloped in the Ukrainian art studies circle, much information was obtained through interviews with representatives and adepts of the DIY culture.* ***Results.*** *The ethics of DIY as a cultural phenomenon in Western European countries, the USA, and Ukraine have been considered and analyzed. The historical-political and cultural context of Ukraine, which influenced the formation of Ukrainian DIY culture, has been studied, including major events, festivals, and initiatives. The creativity of Ukrainian artists working in this direction has been analyzed, and the stylistic features of their work have been studied. The main principles of DIY philosophy have been defined.* ***Conclusions.*** *The DIY culture is a unique protest phenomenon that emerged as an alternative to mass culture and consumer society. Its development in Western Europe and the United States is closely linked to youth movements, particularly punk culture, and was shaped by socio-historical events. DIY aesthetics have become an important tool for youth self-expression, forming the foundation of countercultural movements. In Ukraine, DIY culture combines global principles with local peculiarities, fostering a non-commercial artistic style and strengthening the role of grassroots collectives in the cultural environment. DIY functions not only as a creative phenomenon but also as a philosophy that supports the ideas of autonomy, self-sufficiency, and innovation. The research confirms that DIY culture remains relevant, contributing to the development of alternative forms of creativity in both global and local contexts.*
Key words: *DIY culture, counterculture, punk culture, self-organization, printed graphics, screen printing, zine, poster.*

Постановка проблеми. Естетика DIY часто сприймається як процес, паралельний культурному «мейнстріму», що має характер нішевої та локальної практики. Вона традиційно асоціюється із субкультурними проявами молодіжних груп, які не завжди відображають актуальні політичні й культурні тенденції. Однак тривалий час DIY розглядали лише як ремісництво або саморобство, недооцінюючи його значення як самостійного художнього феномена, що формує унікальний образотворчий стиль. У цьому контексті виявляється відсутність ґрунтовних досліджень, які б аналізували роль та вплив DIY-культури на сучасну образотворчу практику, особливо в українському науковому середовищі. Важливо вивчити, як DIY впливає на художні процеси, формуючи нові підходи та естетичні форми, що відображають самобутність й інноваційність художників, які працюють у цьому напрямі.

Актуальність дослідження. Дослідження є важливим у контексті вивчення історико-культурних та політичних передумов виникнення культури DIY як протестного явища, що формувало альтернативні практики самовираження в різних соціальних умовах. Унікальність та самодостатність цього феномена полягають у його здатності адаптуватися до сучасних викликів, залишаючись значущим у глобальному культурному просторі.

Систематизація основних етапів розвитку DIY-культури через призму історичних подій у Європі та США дозволяє краще зрозуміти її трансформацію та вплив на соціальні процеси. У сучасну епоху, позначену стрімким розвитком технологій та впровадженням штучного інтелекту, актуальність естетики DIY зростає, відкриваючи нові можливості для творчості й самореалізації.

Окрему увагу приділено аналізу розвитку DIY-культури в Україні, де цей феномен набуває специфічних форм, відображаючи локальні культурні й соціальні особливості. У дослідженні висвітлено ключові події та діяльність художніх колективів, що активно працюють із принципами DIY, підкреслюючи їхній внесок у розвиток національного культурного контексту.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Тема DIY є відносно новою у дослідженнях українських культурологів та мистецтвознавців, тому значна частина інформації була отримана з мережі «Інтернет» та в процесі інтерв'ю з художниками й активістами. У зарубіжних статтях розглядаються стислий історичний розвиток [1; 2], технології створення речей власними руками [3], а також сучасний стан DIY-культури [4; 5]. Фундаментальною є стаття В. Кашпара «Молодіжна DIY-культура: Перспектива культурологічного вивчення» [6], де аналізуються соціальні та політичні аспекти цього явища. Важливою для розуміння панк-культури є книга Кейга О'Хара «The Philosophy of Punk: More Than Noise» [7], в якій висвітлюються філософія панку, приклади панк-моди, використання принтів, а також естетика фанзінів. Про моду панку та культову дизайнерку одягу Вів'єн Вествуд розповідається у статтях,

опрацьованих у процесі вивчення теми [8; 9], де міститься багато інформації про стилістику принтів і їхнє використання в панк-культурі. Окрему увагу приділено Київській бієнале як важливому феномену самоорганізації та об'єднання локальних ініціатив в Україні [10; 11; 12]. У дослідженні багато інформації взято з соцмереж Facebook та Instagram для ознайомлення з діяльністю локальних українських колективів, фестивалів, художників [13; 14; 15; 16].

Мета дослідження – проаналізувати феномен культури DIY, виявити її основні стилістичні особливості, характерні етапи розвитку та дослідити вплив її естетики на інші культурні течії, зокрема молодіжні рухи. Особливу увагу зосереджено на досвіді розвитку DIY-культури у світовому та українському контекстах. Метою також є вивчення її ролі як контркультури та альтернативи масовій культурі, а також значення низових художніх колективів і угруповань у формуванні некомерційного художнього стилю.

Виклад основного матеріалу. Як окреме культурне явище термін «DIY» було визначено лише у XX столітті, хоча його розвиток тривав паралельно з вдосконаленням ремесел протягом усієї історії людства.

Однією з перших праць, присвячених самовиробництву, вважають «Механічні вправи» Джозефа Моксона. Цю роботу, опубліковану в 1683–1685 роках, називають першим посібником з ремесел. Автор підкреслює, що участь джентльменів у практичній роботі, є для них «корисним відпочинком», і тому ця праця вперше окреслює філософію культури DIY, як те, чим можна займатися у вільний від основної роботи час.

У 1842 році Мері Гаскойн опублікувала «Посібник з токарства», у якому йшлося про методи роботи на токарному верстаті для жінок. Ця праця ламала тогочасні стереотипи, демонструючи можливості жінок у традиційно «чоловічій» сфері. Уже в XIX столітті існували роботи, що розкривали основні принципи культури DIY, такі як «самопоміч», «самоосвіта», «самовдосконалення» та «продуктивний відпочинок». Однією з таких праць є книга Самуеля Смайлса 1859 року.

Досліджуючи історію розвитку культури DIY, важливо згадати Вільяма Морріса, його погляди на реформування мистецтва і ремесла з метою протистояння індустріальному масовому виробництву. Морріс не визнавав розриву між «високим» мистецтвом та ремеслом, вважаючи, що художник і ремісник повинні працювати разом у колаборації, щоб створювати одночасно красиві та корисні речі. Він вважав, що краса повинна бути доступною не тільки еліті, а й усім верствам у суспільстві. Будучи соціалістом, Морріс виступав проти соціальної нерівності, що була посилена індустріалізацією, та вірив, що зміна способів виробництва і розподілу товарів призведе до справедливого суспільства. Філософські погляди В. Морріса стосуються не лише питань класової нерівності та естетики, а й питань формування екологічної свідомості. Він бачив у природі джерело натхнення, виступав за гармонійне співіснування людини і природи. Морріс є ключовою постаттю руху Arts and Crafts Movement кінця XIX століття, що в майбутньому мало значний вплив на концептуалізацію руху DIY [1].

У країнах Європи та США період 1950-х-1960-х років характеризувався зміною усталених норм у повсякденному житті. Скорочується робочий тиждень, стають тривалішими відпустки. Люди змогли більше часу приділяти родині та дому. Водночас після Другої світової війни все ще не вистачало кваліфікованої робочої сили для виконання дрібної домашньої роботи.

Одним з найбільш значущих факторів поширення DIY культури стало масове видавництво журналів, посібників, ілюстрацій та методичних матеріалів, пов'язаних з домашньою роботою. Такі журнали як Practical Householder та Do it yourself (1962 р.) спочатку спеціалізувалися на базових знаннях та методах, таких як кладка цегли або приклеювання шпалер, але з часом розширили тематику і почали включати статті з ремонту та створення меблів чи розробки дизайну інтер'єрів [2].

З появою мережі «Інтернет» обмін інформацією та досвідом став ще простішим. Форуми, блоги, відеоуроки та інші онлайн-ресурси зробили доступними величезні обсяги інформації для тих, хто займається самоосвітою та вдосконалює свої вміння [3]. Нині багато речей є одноразовими і не підлягають ремонту. Всупереч цій тенденції сучасна культура DIY націлена на самостійне виготовлення ексклюзивних речей, а такі ресурси, як YouTube, наповнені роликами про практичне застосування отриманих знань у будь-якій сфері. Технології 3D-друку роблять можливим вирішення складних конструктивних задач фактично в домашніх умовах, а інструменти штучного інтелекту (ШІ) активно застосовуються при розробці творчих проєктів.

Соціальні теоретики, такі як Е. Гідденс та З. Бауман, стверджують, що акцент на DIY може бути результатом «актуального сьогодення», коли люди все більше втрачають взаємозв'язки, які колись формували їхній спосіб життя. В цьому контексті зростає необхідність самостійно конструювати своє життя, адаптувати та переосмислювати культурні ресурси й керувати власними траєкторіями без підтримки традиційних структур родини та праці. Таким чином, самобрендинг стає логічним вираженням DIY-особистості [4].

З огляду на історичний контекст розвитоку DIY-культури, важливо зупинитися на філософії цього феномену. В її основі лежить прагнення індивіда до незалежності, самостійності та поглиблення знань через практичний досвід. «Аматорська» або «народна» культура DIY зазвичай сприймається як неформальна й нелегітимна, проте вона містить потенціал руйнування гегемонної культури в сучасних умовах капіталізму. Теоретики Франкфуртської школи Т. Адорно та М. Горкгаймер стверджували, що комерційна маскультура виробляє не автентичні, а шаблонні товари для задоволення широких мас споживачів, що робить їх безучасними та відчуженими, диктуючи й нав'язуючи власну повістку. Водночас аматорське виробництво виступало як опозиційна сила проти викликів існуючих структур влади. Аматорське виробництво, створене «звичайними людьми», насичено політичним значенням. Замість того, щоб бути продуктом технічної еліти та частиною системи масового виробництва, воно демонструє можливість соціального зв'язку, творчості та автентичності людей, які історично не сприймалися як «ініціатори» культурної повістки [5].

Іншою стороною філософії культури DIY є протестний рух (пряма дія), який проявлявся через культурний спротив. Так, наприкінці 1980-х і на початку 1990-х років у Європі виник і активно розвивався фестивальний рух та культура рейвів, альтернативних вечірок. Ці рухи поєднували дозвілля з політикою, нагадуючи антидисциплінарну політику 1960-х років. Головними засадами альтернативної культури були прагнення до взаємодопомоги та співпраці, відданість некомерційному мистецтву й вільне використання цифрових технологій на користь спільноти.

Культуру DIY часто напряму пов'язують із культурою панк-руху, що виник у другій половині 1970-х років XX століття. Проте перш ніж перейти до етики панку, необхідно зупинитися на ключовому для вивчення філософії DIY молодіжному контркультурному русі, який сформувався під час революційних рухів 1968 року. Контркультура прагне порушити повсякденність, вийти за межі усталених рутиною практик, підірвати існуючі інституційні норми та управлінські структури, що якісно відрізняє її від поняття «субкультура». Основоположним ідеологічним компонентом більшості низових рухів та молодіжних контркультур є комунітаризм і антикапіталізм, виражений у відмові від принципів ринкової економічної моделі як у теорії, так і в практиці. До класичної літератури з цієї теми належать праці Т. Роззака, Ч. Рейча та Дж. Стівенса. У контркультурі акцент робиться на демократії, рівності та участі в прийнятті рішень, із відмовою від авторитаризму влади. Учасники контркультури активно виражають свою індивідуальність через мистецтво, музику, моду та філософію, створюючи власні символи та ідентичність, відмінні від загальної культури. Багато контркультурних рухів застосовують протест як метод публічної маніфестації своїх прав.

Повертаючись до етики DIY, пов'язаної з панк-ідеологією та антиконсюмеризмом, варто говорити з позиції заперечення необхідності купувати товари чи використовувати існуючі системи, що ведуть до залежності від усталених соціальних структур. Сповідуючи ідеологію «кожен може це зробити», молоді панки перетворювали музичну та художню сцену з відшліфованої й комерційної на щось швидке та агресивне. На візуальну культуру панку вплинула естетика дадаїстського колажу, андеграундної преси 1960-х років і протестна графіка 1968 року.

Щодо візуальної мови панк-культури, вона яскраво проявлялася саме в графіці. Швидко, безладно, невідшліфовано – будь то обкладинка альбому, рекламний плакат чи фанзін – ці принципи дотримувалися непохитно. Нарочито неохайний стиль панк-графіки підкреслював її антикомерційний і антиестетичний підхід. Для створення монтажів із зображень, тексту (часто рукописного), фрагментів газет або журналів активно використовували колажі. Також застосовували малюнки з мультфільмів, трафарети, штампування, чорно-біле копіювання Xerox, а ще шовкографію та офсетну літографію. Усі ці засоби вираження застосовувалися для створення хаотичного, але виразного ефекту, що відображав дух розколу й заперечення стандартів і стереотипів.

Зображення створювалися з метою порушити норми тогочасної культури [6, с. 27–30].

Шрифт у естетиці панку відіграє важливу роль. Його функція – декларувати бунтарські виклики, цитати та маніфести. Для цього використовували естетику колажного тексту, яку застосовували анонімні злодії: літери різного розміру, ущільнені, деформовані, що накладаються одна на одну. Колір зазвичай обирали яскравий, насичений і контрастний у непередбачуваних комбінаціях.

Аналізуючи стилістичні особливості графіки панк-культури, важливо звернутися до творчості художників Джеймі Ріда, Реймонда Петтібона та Віктора Москосо та дати коротку характеристику їхнього доробку.

Джеймі Рід – британський художник та анархіст, пов'язаний із рухом ситуаціоністів. Його твори в стилі колажування газетних вирізок (знаних як Ransom note) вважаються символом візуальної мови панка, особливо у Великобританії. Серед його найвідоміших робіт – дизайн обкладинки альбому Sex Pistols «Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols» та синглів гурту «Anarchy in the U.K.», «Pretty Vacant», «Holidays in the Sun», «God Save the Queen». Основою для останнього твору став знімок Єлизавети II від фотографа Сесіла Бітона, але художник додав англійську шпильку, яка ніби проколює губи королеви. Цей образ був названий журналістом The Observer Аланом О'Хаганом «найяскравішим образом епохи панк-року».

Ще однією культовою роботою художника є стилізований плакат «Anarchy in the U.K.», який зображає розірваний британський прапор, скріплений англійськими булавками. Згодом творчість Джеймі Ріда значно вплинула як на стиль панку в цілому, так і на сучасний графічний дизайн.

Відомий своїми творами у жанрі «рекламні зірки та панк-рок», Реймонд Петтібон створював зображення для постерів, афіш та обкладинок альбомів групи Black Flag. Його малюнки часто насичені жорсткими сюжетами, близькими до естетики коміксів, і супроводжуються підписами. На його творчість вплинула естетика політичної карикатури.

Віктор Москосо – іспано-американський художник, найбільш відомий своєю творчістю в галузі психоделічних рок-постерів, реклами та андеграундних коміксів, над якими він працював у Сан-Франциско впродовж 1960-х і 1970-х років. Художник також створював зображення для футболок анонімних радіостанцій, графіку для білбордів. Він вперше застосував фотографічний колаж у власних постерах.

Ще однією культовою особистістю для панк-сцени є модельєрка та дизайнерка одягу Вів'єн Вествуд, яку часто називають королевою панку. На початку 1970-х Вів'єн та її чоловік Малкольм Макларен (менеджер групи «Sex Pistols») мали магазин на Кінгз-Роуд у Лондоні, де продавали різноманітні речі: від одягу у стилі Teddy Boys 50-х до рокерського, фетишистського й латексного одягу. Згодом колекція «Seditionaries» 1976 року, яка продавалася у них в магазині, стала взірцем стилю панк [7]. Вествуд використовувала речі, щоб заявляти про свої переконання та транслювати послання, направлені проти істеблішменту. Перший показ на подіумі відбувся у 1981 році, коли Вів'єн продемонструвала колекцію під назвою Pirates. Це був початок нового романтичного образу, що домінував у субкультурах 1980-х. Стиль був антидинастичним, сумішшю історичних посилань, змішаних в одному вбранні [8]. Вів'єн часто використовувала графічні принти у своїх дизайнерських роботах. Одним з найвідоміших стало зображення королеви Єлизавети II з англійською шпилькою на губах, про яке вже згадувалося раніше, та принт із зображенням оголених жіночих грудей на футболці. Речі від Вів'єн Вествуд також містили принти з лого музичних гуртів, рядки з пісень, різноманітні нашарування канонічних символів, які накладались один на одного, стираючи їхню ієрархічну сутність та значення. Графіка втілювала анархічний і конфронтаційний дух панку.

Найбільш популярними графічними техніками, які використовуються у культурі DIY при друці на одязі, створенні фанзинів чи постерів, – є шовкодрук, ліногравюра, ксерокопіювання та трафаретний друк. Насамперед вони популярні завдяки доступності, мобільності, швидкому виконанню та бюджетності. Ознайомлення з даними техніками варто почати з трафаретів або трафаретного друку. Трафаретом називається певне зображення, вирізане на цупкій основі (картон, пластик, метал) з метою подальшого тиражування. Копіювання зображення може виконуватися і як окрема техніка естампу (трафаретний друк, шовкодрук), і як різновид графіті у міському середовищі. Трафарет може бути лінійним зображенням або текстом, вирізаним на основі, також може резервувати певні зони, формуючи зображення завдяки оточуючому тлу.

Шовкодрук або серіографія є різновидом трафаретного друку, який дає змогу переносити зображення на різноманітні матеріали, зокрема папір, текстиль, скло чи кераміку. У цій техніці використовується трафарет (шаблон), що закріплений на тонкій сітці, зазвичай виготовленій із шовку або інших синтетичних тканин, для нанесення фарби на поверхню.

Шовкодрук виник у Китаї та Японії у 500-х роках н.е. У Японії трафаретний друк був відомий під назвою капазурі і для його створення використовували складні паперові трафарети. У Європу і США шовкодрук потрапив у XIX – на початку XX ст. і широко застосовувався у комерційних цілях, зокрема у текстильній промисловості.

Трафаретний друк має низку переваг, зокрема швидкість створення та тиражування зображень, високу якість і можливість використання широкої гами кольорів. Це робить шовкодрук ефективним засобом для створення зображень під час революцій і протестів, адже він дозволяє швидко поширювати інформацію в міському просторі. Крім того, техніка шовкодруку широко використовується локальними самоорганізованими групами художників і дизайнерів для створення принтів на одязі, що є особливо популярним у панк-спільнотах.

Одним із явищ культури DIY є мобільні графічні студії, які часто облаштовують у бусах завдяки компактності необхідного обладнання. Подорожуючи самоорганізованими музичними фестивалями, опен-ейрами чи рейвами, художники працюють безпосередньо на місці з відвідувачами заходів, друкуючи принти та створюючи колаборації. Найпоширенішими техніками, що використовуються в таких майстернях, є шовкодрук та лінорит. Лінорит, або лінограв'юра, є графічною технікою високого друку, яка дозволяє створювати лаконічні, знакові, площинні зображення. Завдяки своїм технічним властивостям, лінорит легко друкується на папері чи тканині, тому його часто застосовують у DIY-культурі для друку на футболках, шоперах, а також при створенні концертних афіш або постерів. Для роботи з лінограв'юрою потрібен мінімальний набір інструментів: лінолеум, різці, валик і фарба. Зображення створюється шляхом вирізання різцями тих ділянок на поверхні лінолеуму, на які потім не лягатиме фарба. Після завершення гравірування валиком наноситься рівномірний шар фарби на форму-кліше і друкується на папір чи тканину.

Ксерокопіювання – часто вживана технологія відтворення зображень у естетиці DIY. Вона активно використовували для створення й тиражування фанзинів, постерів, флаєрів та локальних газет. Завдяки швидкості процесу та якості зображень, ксерокопіювання стало популярною технікою панк-культури для створення багатошарових, грубих графічних зображень, які часто комбінували з шовкодруком.

Чорно-білі постери формату А4 тиражувалися та розповсюджувалися містом, анонсуючи майбутні події за мінімально короткий час. Монохромна лаконічна графіка слугувала засобом протесту, передаючи революційну і бунтарську риторику. Жодна інша графічна техніка, окрім ксерокопіювання, не могла забезпечити такого швидкого та масштабного розповсюдження інформації за короткий відрізок часу. У свій час ця технологія фактично виконувала функції соцмереж, дозволяючи ефективно працювати з інформацією та масово поширювати ідеї.

Одним із найпопулярніших засобів комунікації та поширення інформації серед молоді є фанзін (фанатський журнал) або просто зін. Це – малотиражне періодичне чи неперіодичне видання. Фанзіни широко розповсюджені в панк-культурі. Вони часто створюються в домашніх умовах за допомогою простих засобів, наприклад ксерокса, або навіть пишуться вручну. Зіни можуть містити різноманітний контент: статті, рецензії, інтерв'ю, комікси, розповіді. З появою інтернету фанзіни почали переходити в цифровий формат, хоча друковані видання залишаються популярними серед нових поколінь шанувальників. Цифрові фанзіни можуть бути представлені у форматах PDF, електронних книг або як вебсайти чи блоги.

Важливо зосередитися на процесах самоорганізації та розвитку низових ініціатив, пов'язаних із мистецтвом DIY в Україні. Український політичний контекст завжди перебував у доволі екстремальних умовах, що суттєво впливало на соціально активну молодь. Революція на граніті (1990), Помаранчева революція (2004), Революція Гідності (2013–2014), анексія АР Крим (2014), російське вторгнення в Донецьку та Луганську області (2014), епідемія COVID-19 із карантинними заходами та повномасштабне вторгнення росії в Україну (2022) – усі ці події супроводжувалися майже постійною боротьбою із забудовниками в Києві та інших містах, захистом зелених зон і проведенням Маршів рівності (з 2012 року).

Молодь активно брала участь у цих історичних подіях, часто відіграючи ключову роль у відстоюванні своїх свобод і права на майбутнє.

У цьому історичному контексті молодь самоорганізовується, створюючи власний контент. Паралельно з офіційною культурною повісткою розвиваються низові ініціативи, які мають широке коло поціновувачів. Так, у 2015 році було засновано Київську бієнале, яку організував і курує колектив Центру візуальної культури (ЦВК). Перший проєкт «Київська школа» стартував 8 вересня 2015 року. Основною локацією бієнале став Будинок одягу на Львівській площі у Києві. Структура бієнале включала шість «шкіл» – концептуальних платформ, створених для сприяння діалогу між українськими та міжнародними художниками, інтелектуалами та громадськістю [9].

Друга Київська бієнале отримала назву «Київський інтернаціонал» і проходила у 2017 році в будівлі Державної науково-технічної бібліотеки України (відомій як «Київська тарілка» на станції метро Либідська). Темою бієнале було дослідження ідей інтернаціоналізму та політики Європи. У 2018 році відбулася друга частина цієї події – «Київський інтернаціонал – ‘68 сьогодні», яка була присвячена 50-й річниці Травневої революції 1968 року.

Київська бієнале «Чорна хмара» стала третьою подією, яка відбулася у 2019 році. Захід проходив у науково-технічній бібліотеці Київського політехнічного інституту імені Ігоря Сікорського. Темою цієї бієнале була політична та культурна роль сучасних інформаційних технологій, а також соціальні трансформації, що відбулися у Східній Європі за останні три десятиліття. Четверта Київська бієнале «Союзники» відбулася у 2021 році в Будинку кіно. Основною темою цієї події стала співпраця між мистецькими спільнотами Східної Європи.

У 2023–2024 роках проходить п’ята Київська бієнале, програма якої стартувала в Києві та охопила Івано-Франківськ, Ужгород, Відень, Варшаву, Люблін і Берлін [10]. Темою бієнале стала російсько-українська війна та її вплив на суспільство й екологію, взаємодія локальних спільнот в Україні та за її межами, реінтеграція діаспори українських художників, а також питання ЛГБТК-спільноти до і під час війни.

Київська бієнале є важливим феноменом в українському середовищі дослідників, інтелектуалів та митців. Вона об’єднує локальні художні ініціативи з представниками європейських спільнот, актуалізуючи їхні практики та сприяючи налагодженню комунікації та зв’язків. Багато подій бієнале проходили в гаражному кооперативі на вулиці Петрівській, відомому в колі художників та активістів як «Хащі». Це напівзакинута зникла вулиця, яка колись з’єднувала Поділ і Львівську площу. Група графіті-спільноти, художники та представники Центру Візуальної Культури (ЦВК) орендували гаражі в цій локації, де кооператив межує з міськими заростями та чагарниками. У межах програми бієнале спільнота активістів, архітекторів і художників створила тут павільйони для музичних виступів, зони для відпочинку та кінозал під відкритим небом. За словами організаторів: «Хащі – це місце соціально-геологічної напруги на закинутій вулиці Петрівська у Києві, простір, де місто одночасно стикається зі своїми проблемами та їх вирішенням». Впродовж кількох років «Хащі» функціонують як комунітарний простір для розвитку музичної контркультури, графіті, перформативного мистецтва та культури DIY [13]. До початку повномасштабного російського вторгнення спільнота «Хащів» активно боролася за присвоєння цій території статусу парку та виступала проти забудови, називаючи цей процес «побудовою наукової утопії».

Саме на «Хащах» з 2009 року проводився легендарний фестиваль DIY-культури – DIY STVO. Це був фестиваль міської самоорганізації та творчості, спрямований на популяризацію та розвиток DIY-руху, поширення його в містах України, а також залучення найцікавіших низових і активістських ініціатив у сферах міського розвитку, самоорганізації громад, ручної роботи, друку й музики [14]. Програма DIY STVO включала продаж речей, створених незалежними DIY-брендами, обмін і продаж second-hand, живі виступи колективів у жанрах RAP та hard core, вуличну їжу, вініл-маркет, DIY-майстерні, воркшопи з графіті, майстерні шовкодруку, а також практичні заняття з цієї техніки. Серед іншого були урбаністичні майстерні, робота з навколишнім середовищем, обмін графічною продукцією, майстер-класи з татуювання та інші практики.

Це була потужна платформа розвитку низової культури міста, платформа для спілкування та взаємообміну досвідом, самоосвіти та практики. Протягом певного часу в одному з гаражних боксів на Петрівській функціонувала шовкотрафаретна майстерня, яка під час фестивалю була відкрита для всіх охочих. Відвідувачі могли

друкувати на одязі, принісши його з собою, або придбати вироби в учасників сейлу. DIY STVO створювався молоддю для молоді, пропагуючи свободу самовираження та вільне поширення знань і навичок.

Ще однією з DIY-ініціатив Києва є проєкт ДА-стиль – творча колаборація культурологині Ганни Циби та архітекторки Дани Косміної. У 2017 році, під час третьої Київської бієнале, вони створили так звану модерністську уніформу. Спершу вона розроблялася як сувенірна продукція для бієнале – сумки, футболки, світшоти із зображенням локацій заходу, зокрема Житнього ринку, будинку-тарілки (Українського інституту науково-технічної експертизи та інформації, Державної науково-технічної бібліотеки України), а також із логотипом «Київ інноваційний», знайденим на одному з вікон бібліотеки під час підготовки експозиції. Зображення наносили технікою шовкодруку, яким займався Олександр Павлов (Кіот) у своїй культовій шовкотрафаретній майстерні, що була центром DIY-культури в Києві. Згодом модерністська уніформа перетворилася на окремий проєкт, що вийшов за межі Києва та охопив модерністську архітектуру інших міст України. Мета полягала у популяризації модерністських архітектурних пам'яток, які перебувають під загрозою знесення або необдуманої реновації. Так з'явився одяг із зображеннями «Тарілки», Арки дружби народів, Будинку меблів, Володимирського ринку, Печерського універсаму. Цей одяг став свого роду протестним символом: молоді люди одягали світшоти з трафаретними зображеннями пам'яток і виходили на акції за збереження та захист київського модернізму та бруталізму.

Coschey Local DIY – андеграундний бар-майстерня у центрі Подолу в Києві, розташований за адресою вулиця Ярославська, 4-Б. Цей простір був популярним серед шанувальників DIY-культури. Він став майданчиком для концертів інструментальної та електронної музики, кінопоказів, виставок, а також для проведення майстер-класів із ручного друку, шовкографії та татуювання. Тут була велика колекція вінілу, графіки та зінів, які можна було придбати або обміняти. Coschey Local DIY був активним учасником фестивалю DIY STVO як пересувна мобільна графічна майстерня з власним набором графічних зображень і мерчів [14].

Після повномасштабного російського вторгнення організатори Coschey Local DIY переїхали на Західну Україну, де долучилися до організації першого фестивалю DIY-культури «_4vert_» у Львові восени 2022 року. Базуючись на принципах самоорганізації, вільного спілкування та самовираження, вони створили платформу для експозиції та демонстрації робіт, створених власноруч: одягу, мистецтва, прикрас, літератури тощо.

Як зазначають організатори: «Під час війни багато художників і діячів культури втрачають своє місце, а разом із ним – свою ідентичність. Руйнуються налагоджені структури, інститути та спільноти. На уламках і смітті створюється DIY культура, поєднуючи у собі високе та низьке, мистецтво та побут... У програмі нашого фестивалю будуть воркшопи з вилучення музики з іграшок, друку на смітті, кейси та виступи українських касетних та вінілових лейблів, інсталяції, перформанси та ще багато інших проектів талановитих людей, які виживають під війною» [15].

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. DIY-культура має великий потенціал в Україні. Використовуючи сучасні технології та штучний інтелект, колективи художників, науковців і винахідників можуть створювати колаборації, взаємодоповнювати та збагачувати свої практики й створювати проєкти на межі мистецтва і науки, мистецтва та технічних інновацій. У період війни такі співпраці стають особливо важливими, адже сприяють розробці інновацій для потреб тилу й фронту. Завдяки самоорганізації та об'єднанню, групи ініціюють процеси самоосвіти, проводять наукові семінари й інтенсиви, результатом яких стає міждисциплінарна взаємодія. Автономність таких колективів дозволяє їм оперативно реагувати на соціальні запити, втілювати складні проєкти, оминаючи бюрократичну систему та залишаючись незалежними від культури масмаркету.

Ця стаття буде корисною для ознайомлення та дослідницької роботи культурологам, мистецтвознавцям, художникам і соціологам, які досліджують мистецтво як соціокультурне явище.

Список використаних джерел

1. Вільям Морріс. *Wikipedia*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D1%96%D0%BB%D1%8C%D1%8F%D0%BC_%D0%9C%D0%BE%D1%80%D1%80%D1%96%D1%81/ Дата публікації: 23.02.2024. (дата звернення:16.03.2024).
2. A Brief History Of DIY, From The Maker Movement. *SCIENCE MUSEUM*. URL: https://www.sciencemuseum.org.uk/objects-and-stories/everyday-wonders/brief-history-diy/ Дата публікації: 23.04.2020. (дата звернення: 5.03.2024).

3. History of DIY. *Toolrage*. URL: https://www.toolrage.com/history-of-diy/ (дата звернення: 3.03.2024).
4. Kanai A. DIY culture. *Keywords in Remix Studies* / eds. Eduardo Navas, OwenGallagher and xtine burrough, pp. 125-134. Routledge: New York and London, 2018. Academia. URL: https://www.academia.edu/37172375/DIY_culture/ (дата звернення: 07.03.2024).
5. Cechet M. DIY. *Daas. academy*. URL: https://www.daas.academy/research/diy/ (дата звернення:10.03.2024).
6. О'Хара Крейг. The Philosophy of Punk: More Than Noise! Лос Анжелес : AK Press, 1995. 308 с. : іл.
7. Бунтарський Дух: Стиль Панк у Трендах 2022-го. *Fashionista*. URL: https://fashionista.ua/blog/buntarskij-dukh-stil-pank-u-trendakh-2022-go-b159.html Дата публікації:11.09.2022. (дата звернення: 08.03.2024).
8. Шулікіна М. Що Вів'єн Вествуд зробила для світу моди. *Vogue*. URL: https://vogue.ua/ru/article/fashion/persona/chto-viven-vestvud-sdelala-dlya-mira-mody-44194.html / Дата публікації: 08. 04.2021. (дата звернення:11.03.2024).
9. Київська бієнале. *Wikipedia*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B8%D1%97%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%B1%D1%96%D1%94%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D0%B5/ Дата публікації: 02.09.2023. (дата звернення:13.03.2024).
10. Цупко А. Київська Бієнале-2023 охопить шість міст. *DTF Magazine*. URL: https://donttakefake.com/kyyivska-biyenale-2023-ohopyt-shist-mist/Дата публікації:14.07.2023. (дата звернення:10.03.2024).
11. Климко С. Не хотів, щоб це була бієнале у вигнанні: куратор Сергій Климко про виклики й особливість 5-ї Київської бієнале: [інтерв'ю] / розмову вела Ліза Корнейчук. *Суспільне Культура*. URL:https://suspilne.media/culture/588699-ne-hotiv-sob-ce-bula-bienale-u-vignanni-kurator-sergij-klimko-pro-vikliki-j-osoblivist-5-i-kiivskoi-bienale/Дата публікації: 09.10.2023. (дата звернення: 09.03.2024).
12. ХАЩІ // Facebook. URL: https://www.facebook.com/search/top?q=%D1%85%D0%B0%D1%89%D1%96/(дата звернення: 09.03.2024).
13. DIYSTVO // Facebook. URL: https://www.facebook.com/search/top?q=diy%20stvo/ (дата звернення: 09.03.2024).
14. CoscheyLocalDIY // Facebook. URL: https://www.facebook.com/search/top?q=coschey%20local%20diy/(дата звернення: 06.03.2024).
15. _4vert_ // Instagram. URL: https://www.instagram.com/_4vert_?igsh=MTNyNXViMnFjY2Rudg== (дата звернення:11.03.2024).

References

1. Viliam Morris (2024, Liutoho 23). In *Wikipedia*. Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D1%96%D0%BB%D1%8C%D1%8F%D0%BC_%D0%9C%D0%BE%D1%80%D1%80%D1%96%D1%81/ [in Urainian].
2. SCIENCE MUSEUM. (2020, 23 April). A Brief History Of DIY, From The Maker Movement. Retrieved from https://www.sciencemuseum.org.uk/objects-and-stories/everyday-wonders/brief-history-diy/ [in English].
3. Toolrage. History of DIY. (2024). Retrieved from https://www.toolrage.com/history-of-diy/ [in English].
4. Kanai, A. (2018). DIY culture. In *Keywords in Remix Studies* (Eduardo Navas, eds.) Owen Gallagher and xtine burrough (pp. 125-134). Routledge: New York and London. Academia. Retrieved from https://www.academia.edu/37172375/DIY_culture/ [in English].
5. Cechet, M. (n.d). DIY. *Daas*. Retrieved from https://www.daas.academy/research/diy/ [in English].
6. Kreih, O'Khara. (1995). *The Philosophy of Punk: More Than Noise!* AK Press [in English].
7. Fashionista (2022, Veresnia 11). Buntarskyi Dukh: Styl Pank u Trendakh [Rebellious Spirit: Punk Style in Trends]. Retrieved from https://fashionista.ua/blog/buntarskij-dukh-stil-pank-u-trendakh-2022-go-b159.html [in Ukrainian].
8. Shulikina, M. (2024,Kvsten 8). Shcho Viv'ien Vestvud zrobyla dlia svitu mody. [What Vivienne Westwood Did for the World of Fashion]. *Vogue*. Retrieved from https://vogue.ua/ru/article/fashion/persona/chto-viven-vestvud-sdelala-dlya-mira-mody-44194.html / [in Ukrainian].
9. Kyivska biienale [Kyiv Biennial]. (2023, September 02). In *Wikipedia*. Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B8%D1%97%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%B1%D1%96%D1%94%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D0%B5/ [in Ukrainian].
10. Tsupko, A. (2023, Lypen 14). Kyivska Biienale-2023 Okhopyt Shist Mist. [Kyiv Biennial-2023 Will Cover Six Cities]. *DTF Magazine*. Retrieved from https://donttakefake.com/kyyivska-biyenale-2023-ohopyt-shist-mist/ [in Ukrainian].
11. Klymko, S. (2023, Zhovten 9). Ne khotiv, shchob tse bula biienale u vyhnanni: kurator Serhii Klymko pro vyklyky y osoblyvist 5-i Kyivskoi biienale [Didn't Want It to Be a Biennale in Exile] [Interviu] / Intervieuer: Liza Korneichuk. *Suspilne Kultura* [Social culture]. Retrieved from https://suspilne.media/culture/588699-ne-hotiv-sob-ce-bula-bienale-u-vignanni-kurator-sergij-klimko-pro-vikliki-j-osoblivist-5-i-kiivskoi-bienale/ [in Ukrainian].

12. KHASHCHI [THICKETS]. (n.d.). *Facebook*. Retrieved from https://www.facebook.com/search/top?q=%D1%85%D0%B0%D1%89%D1%96/ [in Ukrainian].
13. DIYSTVO. (n.d.). *Facebook*. Retrieved from https://www.facebook.com/search/top?q=diy%20stvo/ [in Ukrainian].
14. CoscheyLocalDIY (n.d.). *Facebook*. Retrieved from https://www.facebook.com/search/top?q=coschey%20local%20diy/ [in Ukrainian]. 15.
15. _4vert_. (n.d.). *Instagram*. Retrieved from https://www.instagram.com/_4vert_?igsh=MTNyNXViMnFjY2Rudg== (data zvernennia:11.03.2024) [in Ukrainian].

Подано до редакції 19.09.2024

№ 36 (2024) С. 145–153
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 655.41+[76:655.53]](477-87)
ORCID ID: 0000-0002-6303-051X
ORCID ID: 0000-0002-5716-3797
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-15

Валерія Пітеніна
докторка філософії,
старша викладачка кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
valeriia.pitenina@naoma.edu.ua

Ганна Решетньова
кандидатка мистецтвознавства,
співробітниця Музею палацу короля Яна III у Вілянові (Варшава, Польща)
annareshetnova@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ОФОРМЛЕННЯ КНИЖОК «УКРАЇНСЬКОГО ВИДАВНИЦТВА» О. СУДОМОРОЮ, С. ГОРДИНСЬКИМ, М. ЛЕВИЦЬКИМ

Анотація. Мета дослідження *– визначити художню складову діяльності «Українського видавництва» у Кракові-Львові у період 1939–1944 років та окреслити його внесок у розвиток української книжкової графіки. У процесі роботи були використані наявні бібліографічні джерела, а також здійснено аналіз фондів бібліотеки Ягеллонського університету.* ***Методологія дослідження*** *ґрунтується на історико-описовому, історико-хронологічному методах і формально-стилістичному мистецтвознавчому аналізі.* ***Результати дослідження.*** *Проаналізовано особливості художнього оформлення книжкових видань видатними українськими митцями Охрімом Судоморою, Святославом Гординським і Мироном Левицьким. У період Другої світової війни (1939–1944) «Українське видавництво» (далі «УВ») відігравало ключову роль у збереженні та підтримці української культури на окупованих територіях, зокрема в містах Краків і Львів. До співпраці з видавництвом долучилися такі митці, як М. Бутович, Е. Козак, О. Кульчицька, Р. Лісовський, а також О. Судомора, С. Гординський і М. Левицький. Вони створили знакові ілюстрації для видань і завдяки цій співпраці «УВ» стало найбільшим центром україномовного книговидання у період війни.* ***Висновки.*** *Дослідження підкреслює, що діяльність «УВ» відіграла важливу роль у збереженні української культури в умовах війни та ізоляції від радянської території. Співпраця з провідними художниками дала змогу видавництву створити різностильовий образ української книги, хоча рівень ілюстрування не завжди відповідав найвищим художнім стандартам. Подальше вивчення діяльності «УВ» залишається актуальним, оскільки цей період є ключовим для розуміння розвитку українського книговидання та мистецтва.*
Ключові слова: *книжкова графіка, ілюстрація, українське мистецтво, Судомора, Гординський, Левицький, «Українське видавництво», стилізація, мистецтво XX століття.*

THE CHARACTERISTIC FEATURES OF THE ARTISTIC DESIGN OF BOOKS BY THE 'UKRAINIAN PUBLISHING HOUSE' BY O. SUDOMORA, S. GORDYNSKYI, M. LEVYTSKY

Valeriia Pitenina
PhD, Senior Lecturer at the Department of Theory and History of Art
National Academy of Arts and Sciences of Ukraine
valeriia.pitenina@naoma.edu.ua

Hanna Reshetnova
PhD in Art Studies, Employee of the Museum of King Jan III's Palace at Wilanyw (Poland)
annareshetnova@gmail.com

Abstract. *The aim of* ***the study*** *is to determine the artistic component of the activities of the "Ukraine Publishing House" in Krakow-Lviv and its contribution to the development of Ukrainian book graphics. For this purpose, the available bibliographic sources and the analysis of the Jagiellonian University Library collections were used.* ***The research methodology*** *is based on historical and descriptive, historical and chronological methods and formal and stylistic art historical analysis.* ***Results.*** *The features of the artistic design of book editions by prominent Ukrainian artists Okhrim Sudomora, Sviatoslav Hordynskyi, and Myron Levytskyi are analyzed. During the Second World War, from 1939 to 1944, the UV played an important role in preserving and supporting Ukrainian culture in the occupied territories, particularly in the cities of Krakow and Lviv. Artists such as Mykola Butovych, Edward Kozak, Olena Kulchytska, Ohrim Sudomora, Sviatoslav Hordynskyi, Myron Levytskyi, and Robert Lisowski collaborated with the publishing house and created iconic illustrations for its publications. This cooperation allowed UV to become the largest center of Ukrainian-language book publishing during the war. The* ***findings of*** *the study emphasize that the activities of the UV contributed to the preservation of Ukrainian culture during the war and isolation from Soviet territory. Collaboration with artists allowed the publishing house to form a multi-style image of the Ukrainian book, although it did not always achieve a high level of illustration quality. Further research on the activities of the UV remains relevant due to the importance of this period for Ukrainian book publishing and art.*
Key words: *book graphics, illustration, Ukrainian art, Sudomora, Hordynskyi, Levytskyi, Ukrainian Publishing House, stylization, twentieth-century art.*

Постановка проблеми. Під час Другої світової війни, у період 1939–1944 років, частина українських видавництв продовжувала працювати на окупованих територіях, прагнучи зберегти українську національну культуру. Одним з найбільших осередків, створених саме в цей період, стало «Українське видавництво» у Кракові-Львові (далі «УВ»), яке ставило за мету збереження української літератури на територіях Польщі, підпорядкованих Німеччині. Залишаючись частково ізольованим від неокупованих територій, цей осередок став найбільшим центром україномовного видавництва під час Другої світової війни. Діяльність «УВ» забезпечувала творчу та фінансову підтримку художників, сприяла збереженню національної ідентичності на окупованих територіях та стала підґрунтям для збереження зв'язків між українською та європейською спільнотами.

З «УВ» співпрацювали такі митці, як М. Бутович, Е. Козак, О. Кульчицька, О. Судомора, С. Гординський, М. Левицький, Р. Лісовський. Їхня творчість періоду 1939–1945 років залишається недостатньо дослідженою. У цій статті розглянемо особливості співпраці художників-ілюстраторів з видавництвом у зазначений період, а також проаналізуємо втілення цих особливостей у знакових роботах, створених для «УВ».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. «УВ» стало визначним явищем в історії української культури як найбільший видавничий осередок періоду Другої світової війни. Я. Ісаєвич згадує його діяльність у статті, присвяченій видавничій справі цього часу: «Під час німецько-фашистської окупації в Україні, була дозволена тільки одна українська видавнича установа – львівська філія краківського Українського Видавництва» [1, с. 415] Дослідження діяльності «УВ» започаткувала Л. Головата, створивши бібліографічний довідник книг та аркушевих видань [2].

Варто зауважити, що в низці наукових праць творчість митців, які співпрацювали з «УВ», розглядалася окремо від діяльності видавництва. Миколі Бутовичу присвячена монографія О. Федорука [3]. Дослідники книжкової

графіки Р. Яців [4] та О. Пеленська [5] присвятили низку статей Едварду Козаку, але здебільшого з акцентом на празький період майстра.

Творчість Олени Кульчицької відображено у виставкових каталогах, статтях, окремих виданнях та загальних працях стосовно історії українського мистецтва, однак період Другої світової війни в цих дослідженнях майже не висвітлений. У монографії Х. Береговської [6] розглянуто життєвий і творчий шлях Святослава Гординського, але означений період згадується побіжно. Д. Даревич [7] висвітлює творчий шлях Мирона Левицького. Творчості Роберта Лісовського присвячено монографію Р. Яціва [8], яка, однак, не охоплює період Другої світової війни. А творчість Охріма Судомори 1939–1944 років досі взагалі не розглядалася науковцями. Попри значну кількість праць, присвячених творчості окремих митців, період 1939–1944 років здебільшого розглядається поверхово або поза контекстом видавничої ситуації й розвитку української літератури цього часу.

Отже, метою дослідження є спроба охарактеризувати художню складову діяльності «УВ» та його внесок у розвиток української графіки на основі наявних бібліографічних джерел, а також аналізу фондів бібліотеки Ягеллонського університету, де зберігається більшість видань видавництва.

Виклад основного матеріалу. «УВ» є однією з найсуперечливіших сторінок вітчизняної культури та книговидавництва, а також одним із найбільших україномовних видавничих осередків часів Другої світової війни. Його авторами були Б. Лепкий, С. Гординський, І. Крип'якевич, М. Возняк, Д. Дорошенко, Є. Маланюк, Т. Осьмачка, Ю. Клен, М. Орест, Ю. Косач та Ю. Шевельов.

«Українське видавництво» у Кракові-Львові, відоме під абревіатурою «УВ», було засноване 27 грудня 1939 року в Кракові та діяло до 1944 року. Адміністрація «УВ» знаходилася за адресою Кармелицька, 34 (зараз на цій локації працює одна з найстаріших україно-польських волонтерських фундацій «Зустріч»). Як зазначає Л. Головата, Краків на той час став головним осередком української еміграції [2], привертаючи літературних діячів, що пов'язували видавничу діяльність з ідеєю відновлення української державності. Очільниками «УВ» були літературознавці Є. Пеленський (1908–1956) та І. Зілинський (1879–1952), які формували редакційну політику та залучали авторів і ілюстраторів. За короткий час «УВ» видало близько 500 книг, більшість яких наразі зберігаються у Варшавській Національній бібліотеці, Ягеллонській бібліотеці в Кракові та Львівській національній науковій бібліотеці України. Для порівняння, за словами Я. Ісаєвича, «Евакуйовані в РРФСР Укрдержвидав, «Радянська школа», «Радянський письменник» і Видавництво Академії наук УРСР за три воєнних роки випустили понад 700 назв книг і брошур тиражем 15 млн примірників. Це переважно масова політична література українською мовою» [10, с. 266].

Видавництво намагалося охопити всі верстви читачів, зокрема дітей і молодь. Тематично воно орієнтувалося на історичну та дитячу літературу, класичні твори, а також публікувало заборонені в СРСР твори І. Багряного, Т. Осьмачки, М. Зерова. «УВ» надавало перевагу серіям, що дозволяло формувати увагу аудиторії тематично і послідовно. Наймасовіші – «Бібліотека для дітвори «Моя книжечка», «Бібліотека «Дорога», «Народня бібліотека», «Бібліотека історичних повістей», «Літературна бібліотека», «Літературна бібліотечка», «Минуле і сучасне» тощо.

Л. Головата зазначає: «У жовтні–листопаді (авт. – 1941 р.) в пресі було озвучено серйозні видавничі плани. Щоденник «Львівські вісті» повідомляв, що «Українське видавництво» разом з істориками літератури створить серію «виконаних у мистецькій постаті народних видань, якою обхопить усе українське гарне письменство», допомагатиме українському мистецтву й науці і випустить твори у співпраці зі східноєвропейськими інститутами і закордонними університетами, українськими фахівцями, беручи до уваги не прибуток, а тільки наукову й культурну цінність.» [10, с. 214]. Амбітні творчі плани потребували художньої підтримки, проте співпраця з видавництвом на окупованих територіях була досить ризикованою для художників, що вплинуло на їхню подальшу долю. До співпраці було долучено художників, чия творчість мала значущий вплив на українське мистецтво того часу, зокрема М. Бутович, Е. Козак, О. Кульчицька, О. Судомора, С. Гебус-Баранецька, С. Гординський, О. Курилас, М. Левицький, Р. Лісовський. Згодом частина з них опинилася в еміграції, інші залишилися після війни у Львові або повернулись в Київ. М. Бутович, Е. Козак та С. Гординський переїхали до США, М. Левицький – до Канади, Р. Лісовський – до Швейцарії, а О. Кульчицька,

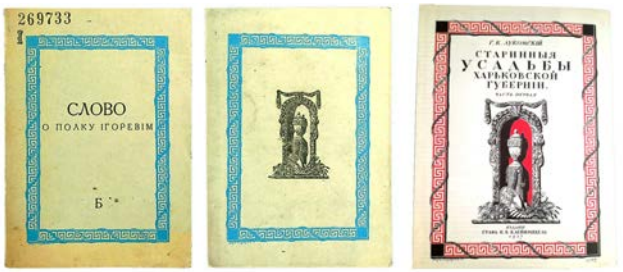
С. Гебус-Баранецька та О. Курилас залишилися у Львові, О. Судомора – в Києві.

Методи та стилістика художнього оформлення видань «УВ» були тісно пов'язані з редакційною політикою. Відсторонення від радянської території та антирадянська видавнича політика вимагали відмови від методу соціалістичного реалізму, що спричинило пошук альтернативних графічних форм. У таких умовах формувався специфічний характер роботи «УВ» з візуальною складовою. Попри складні умови війни, «УВ» дотримувалося зваженої політики економії. Книги здебільшого випускалися невеликих форматів, з використанням однієї фарби і у м'якій обкладинці.

Помітною характерною ознакою діяльності видавництва є анахронізм, який уподібнює «УВ» до видавців межі століть. Зокрема, це використання ілюстрацій без підписів та повторення авторських елементів оформлення в різних комбінаціях. Така практика була характерна для XIX століття, а на межі століть в українській книзі вже почали з'являтися підписи або ініціали художників. У 1920-х роках авторство ілюстрацій зазначалося на титульних сторінках або у видавничих анонсах серій, а з середини 30-х років, разом із централізацією видавничого процесу, було введено обов'язкове позначення авторів-художників у книзі на території радянської України. Можна припустити, що в умовах економії «УВ» повернулося до практики багаторазового використання наявних елементів оформлення, таких як віньєтки, рамки, буквиці, у різних виданнях і комбінаціях, не дотримуючись авторства.

Прикладом є оформлення серій «Літературна бібліотека» та «Книжки для всіх». На обкладинці серії «Літературна бібліотека» (іл. 1) як оформлювача було позначено Г. Нарбута. Це прізвище мало безумовний авторитет і підкреслювало спадковість графічної традиції. Проте саме оформлення складалося лише зі скромної меандрової рамки та античної віньєти, що повторювали оформлення обкладинки для видання «Старинные усадьбы Харьковской губернии» в оформленні Г. Нарбута 1916 року (іл. 1).

Інший приклад – обкладинка та оформлення серії «Книжка для всіх» (іл. 2). Мінімалістичне оформлення обкладинки складалося з геометричної рамки, назви серії та логотипу. На обкладинці зазначено, що оформлення серії належить Б. Крюкову. Проте всередині книг зустрічаються ілюстрації інших авторів, які не мають позначки авторства.



Іл. 1. Обкладинки, видані «Українським видавництвом» у Кракові-Львові. *1917.* [21]

Іл. 2. Обкладинка і розворот «Історії України з ілюстраціями». Ілюстрації Б. Крюкова та П. Ковжуна. «Українське видавництво» у Кракові-Львові [21]

Наприклад, заставка до випуску 9–11 серії «Історія України» була виконана П. Ковжуном і надрукована в «Календарі Червоної Калини» 1923 року (посиланням і згадкою про первинну публікацію завдячую М. Можиній) (іл. 2), але у книзі немає згадки про П. Ковжуна та про авторів інших ілюстрацій.

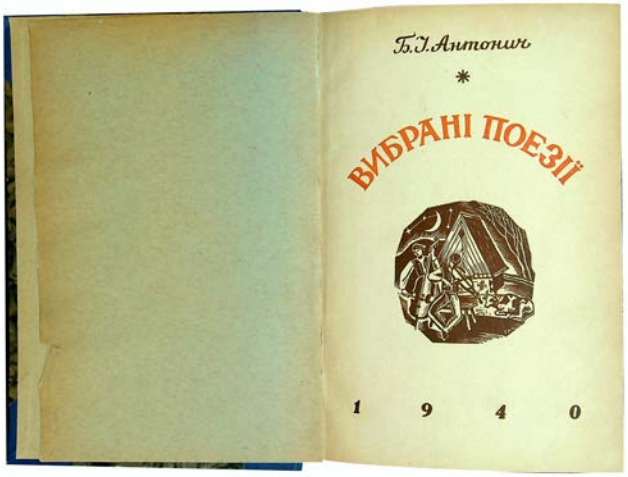
У окремих виданнях та серіях з постійними авторами «УВ» більше дотримувалося принципу збереження авторства і сформувало сталий склад художників-ілюстраторів. Співпраця з основними художниками-сучасниками формувалася «УВ» дуже індивідуально. Так, наприклад, С. Гординський (1906–1993) підійшов до періоду співпраці з «УВ» досвідченим майстром і став ключовою фігурою, поєднавши в собі функції автора, редактора і художника. Навіть перелік студіювань виділяє С. Гординського серед сучасників. «...Студіював малярство в Мистецькій школі Олекси Новаківського... 1927 року виїхав до Берліну, де короткий час був вільним студентом на курсах рисунку в Академії мистецтв і зокрема студіював історію візантійської культури у проф. Володимира Залозецького в Українському науковому інституті в Берліні. В половині 1928 р. перенісся до Парижу і понад пів року студіював в Академії Жуліян... В 1929 р. студіював переважно сам, копіюючи твори раннього ренесансу в Люврі та виставляючи у великих мистецьких салонах – Незалежних, Т-ва французьких мистців і, пізніше, 1931 р., в Сальоні мистців-декораторів

і Міжнародної виставки мистецької книги. ...Восени 1931 повернувся до Львова, був співтворцем Асоціації незалежних українських мистців (АНУМ) і організатором першої виставки Асоціації з творами українських паризьких мистців і запрошених мистців французьких та італійських. Був співредактором журналу «Мистецтво»... Брав участь у виставках української графіки у Львові 1932, в Берліні 1933, в Римі 1938.» (авт. – збережено орфографію оригіналу) [11, с. 3]. С. Гординський в інтерв'ю редактору «Терема» Ю. Тису, відповідаючи на запитання щодо культури Львова в період між двома світовими війнами, ставить на перше місце літературу, а не зображувальні мистецтва. «В тих умовах на провідне місце висунулася поезія, ...з блискучими іменами Є. Маланюка, О. Ольжича, О. Стефановича й О. Теліги, поетів, які хоч жили поза Львовом, друкувалися у Львові. Тісно зі Львовом були зв'язані «емігранти» П. Ковжун і М. Бутович, які змодернізували українську книжкову графіку і створили її атракцією на закордонних виставках» [12, с. 5]. С. Гординський також наголошував, що для української культури «повинен існувати органічний зв'язок усього нового з тим, що вже було. Тоді це буде природне наростання культурних вартостей» [12, с. 7]. В цьому сенсі його позиція органічно поєдналася з програмою «УВ», яка передбачала збереження українізму на історичному ґрунті в європейському контексті.

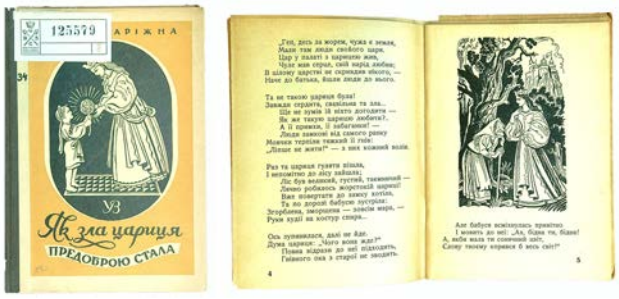
Виступаючи в «УВ» як автор, редактор та ілюстратор С. Гординський працював над оформленням поезій Б.-І. Антонича (1940) (іл. 3), творів В. Богацького з серії «Народна бібліотека», М. Вороного та І. Керницького з серії «Театральна бібліотека», Я. Гальчевського-Гайворонського з серії «Минуле і сучасне». Він також редагував збірки О. Влизька (1942) та О. Гай-Головка (1942), видавав власні збірки: «Вибрані поезії» (1944) та «Буревій» (1941). Можна припустити, що С. Гординський свідомо обирав для ілюстрування переважно класичні твори, зокрема ті, що зверталися до античної тематики. Серед його численних робіт вирізняється витончено-естетична ілюстрація на обкладинці «Іфігенії в Тавриді» В. Гете [13], а також класицистичні обкладинки до збірок Є. Пеленського «Овідій в українській літературі» [14] та «Шевченко-класик» [15], прикрашені силуетними профілями. Античну тему С. Гординський вирішує через прямі аналогії, уподібнюючи свою графіку розписам стародавньої грецької кераміки. І, ніби «окласичує» Шевченка, створюючи обкладинку його збірки в подібному стилі, візуально ставлячи її в один ряд із творами Овідія та Гете.

Більш просвітницький та традиційний підхід притаманний С. Гординському у дитячій книзі. Тут художник виступає співрозповідачем і коментатором тексту. Ілюструючи казку І. Наріжної «Як зла цариця предоброю стала» (1942) (іл. 4), він підкреслює основні смислові акценти книги, зупиняється на суттєвих сюжетних поворотах. С. Гординський чітко ідентифікує головного персонажа казки як дівчинку-українку, хоча текст не містить жодних вказівок на місце дії чи етнічну приналежність героїв. На обкладинку винесено щасливий фінал книги, де зображені головні герої – дівчинка-українка в національному вбранні та її антагоністка, зла королева.

Стилістика обкладинок і малюнків С. Гординського вирізняється лаконічністю, роботою з масивними чорними плямами,



Іл. 3. Б.-І. Антонич. Вибрані поезії. Титульна сторінка з ілюстрацією С. Гординського. «Українське видавництво» у Кракові-Львові [21]



Іл. 4. І. Наріжна. Як зла цариця предоброю стала. Обкладинка та ілюстрація С. Гординського. «Українське видавництво» у Кракові-Львові [21]

використанням силуетів та естетикою модерну, що робить їх близькими до книжкової ілюстрації початку XX століття.

Серед обкладинок і ілюстрацій цього періоду у іншого автора, М. Левицького (1913–1993), переважають шрифтові композиції: від декоративних («До джерел» М. Зерова [16], «Рейнеке-Лис» Й. Гете, ілюстрований В. фон Кавльбахом [17]) до радикального, з відгуками конструктивізму, оформлення «Вертепа» А. Любченка (1943) (іл. 5). Драматична поема «Облога» Ю. Косача (1943) з ілюстраціями М. Левицького привертає увагу насамперед яскравою, романтичною обкладинкою та виразним шрифтовим рішенням (іл. 6). У виданні містяться лише три ілюстрації, розміщені на заставках до триактної п'єси. Це ліричні фігуративні композиції з м'якою лінією, гнучким контуром і виваженою композицією.

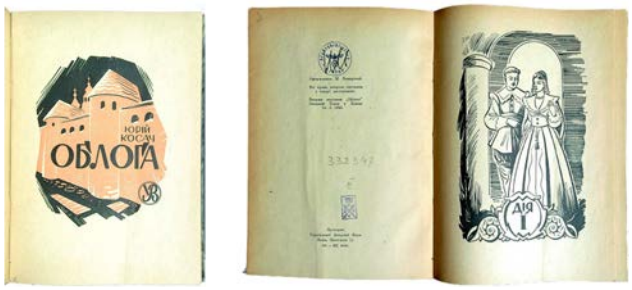
В оформленні О. Судомори (1889–1968) вийшли три книжки, видані «УВ»: ювілейне видання Л. Глібова «Байки» (О. Судомора підписує малюнок обкладинки 1943 роком, на титулі), «Шахтарята» Г. Стеценка (1944) (іл. 7) та мініатюрне видання для найменших «Весела праця» (1943).

Біографія О. Судомори цього періоду має багато прогалин. Зі спогадів Д. Горбачова відомо, що у 1941 році художник залишився в окупованому Харкові. «За звичкою він і в окупації приходив їсти до редакції газети «Сільські вісті», в якій друкував свої малюнки впродовж радянських. Як розповідав він мені пізніше, редактор запропонував йому відробляти, «чого з'їджено». І Судомора малював антирадянські сюжети. Після звільнення Харкова від німців було поневолено Охріма Судомору.» [18, с. 315]. Однак у 1943 році роботи О. Судомори були експоновані на Мистецькій виставці в окупованому Львові [19], і саме в цей період він оформив три книги для «УВ».

З ілюстрованих О. Судоморою книг особливої уваги варті «Байки» (іл. 8), які можуть претендувати на одне з найошатніших видань «УВ». В «Байках» О. Судомора зібрав багато попередніх власних напрацювань, але обмежені можливості сприяли поверненню художника до лінеарної графіки на кшталт його робіт початку століття. Найвідоміші ілюстрації О. Судомори, такі як «Війна грибів з жуками» вимагали кольорових рішень. Яскраві приклади модерну, продемонстровані О. Судоморою у «Жовтневій казці» Будяка (1924) та в оформленні «Птаха» М. Метерлінка [20], теж відійшли в минуле.

Обкладинка «Байок» – трикольорова з геометричною композицією, що заповнює всю площину. Улюблений П. Ковжуном мотив декоративних ромбів (наприклад, обкладинка книги Ю. Косач «Клубок Аріадни» 1937 року),

Іл. 5. А. Любченко. Вертеп. «Українське видавництво» у Кракові-Львові. Обкладинка та ілюстрація М. Левицького [21]



Іл. 6. Ю. Косач. Облога. «Українське видавництво» у Кракові-Львові. Обкладинка і розворот книги з ілюстраціями М. Левицького [21]

Іл. 7. Г. Стеценко. Шахтарята. Обкладинка і розворот книги з ілюстраціями О. Судомори. «Українське видавництво» у Кракові-Львові [21]

О. Судомора поєднує з мотивом квітки, майже повторюючи власний малюнок обкладинки альбому «Українські народні вишивки» (1927). На обкладинку винесені також персонажі самих байок – лев, чапля, жаба, вовк, лисиця. Їх стилізовані зображення органічно вписуються в орнаментальну структуру обкладинки. Книга складається з окремих байок, кожну з яких О. Судомора починає декоративним заголовком із масивною буквицею. Цей декоративно-шрифтовий акцент у книзі «тримає» на собі цілісність художнього рішення. Масивні заголовки доповнені лаконічними завершальними малюнками (іл. 8).

Оформлення «Шахтарят» є значно більш традиційним і навіть соцреалістичним. Обкладинка книги цікава використанням чорного тла та білого контуру, але на цьому несподівані формальні рішення в книзі

Іл. 8. Л. Глібов. Байки. Обкладинка і розворот книги з ілюстраціями О. Судомори. «Українське видавництво» у Кракові-Львові [21]

закінчуються. Всередині книги декілька контурних малюнків «в полосу» ілюструють сюжетну лінію. Водночас помітно, що художник обирає не ключові колізії, а другорядні сцени, як-от фрагмент сюжету з вмиванням дівчини або розмова дітей. Також він приділяє увагу епізодам, які дають можливість звернутися до улюбленої анімалістики – малюнки кішки з мишкою, стрибаючого собаки, які не мають суттєвого змістового навантаження. В результаті книжка не має цілісного візуального враження і виглядає досі вторинною в творчості самого художника.

«Весела праця» – це невелика восьмисторінкова книжечка, яка складається з політичних карикатур. Дитяча пісенька переказана на новий лад, а ворогами виступають фашистські та радянські режими, які, у вигляді ведмедів, «молотять» народи СРСР. Анімалістичний хист О. Судомори тут виразився повною мірою. Жорсткий малюнок, експресивні рухи, силуетна графіка, використання кольорових площин та масивного шрифту перетворюють сторінки книжки на плакат не лише за змістом, а й за художніми прийомами.

Порівнюючи всі три видання «УВ», оформленні О. Судоморою, мусимо визнати, що рівень художньої майстерності оформлення книг дуже нерівномірний. Однак видавництво надавало митцям велику свободу у роботі з літературним матеріалом, дозволяючи їм вільно вибирати сюжети, художні рішення та композицію книги.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Діяльність «Українського видавництва» у Кракові-Львові залишається однією з найскладніших і неоднозначних сторінок в історії українського книговидавництва та книжкової графіки. Спроби згуртувати художню та літературну спільноту навколо ідеї збереження української ідентичності призвели до формування потужного мистецького осередку навколо «УВ», що стало важливим фактором підтримки та збереження художнього потенціалу країни у важкі історичні часи. Вихід із радянського ідеологічного кола призвів до відновлення різностильових і анахронічних рішень у оформленні книги. На прикладі робіт О. Судомори, М. Левицького та інших художників можна побачити певну художню свободу, яку надавало видавництво, однак водночас і відсутність високих вимог до якості ілюстрування, а також наявність самоповторів. Співпраця з митцями різних напрямків дозволила видавництву сформувати різностильовий, але водночас різноякісний образ української книги в той складний період. Однак це не призвело до формування високих вимог до оформлення книги та стилістично єдиної, впізнаваної візуальної концепції видавництва.

Дослідження діяльності «УВ» в сфері оформлення книги залишається актуальним і надалі завдяки різноманітності творчості авторів-художників та важливості цього періоду для їхнього подальшого життя і творчості.

Список використаних джерел

1. Ісаєвич Я. Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якев. НАН України, 2002. 520 с.
2. Головата Л. «Українське видавництво» у Кракові–Львові, 1939–1945: Бібліографічний довідник, т. 1: Книжки й аркушеві видання. Київ : Критика, 2010.
3. Федорук О. Микола Бутович: життя і творчість : повернуті імена. Київ : Вид-во М.П. Коця, 2002. 432 с.
4. Яців Р. З теренів сміху і гніву ЕКа. Вісник Наукового товариства ім.. Шевченка. Львів, 2002.
5. Пеленська О. Український портрет на тлі Праги. Українське мистецьке середовище в міжвоєнній Чехо-Словаччині. Нью-Йорк–Прага : Slovanskб knihovna, 2005. 224 с.
6. Береговська Х. Святослав Гординський. Творчість за півстоліття. Львів : Апріорі, 2019.
7. Даревич Д. Сто екслібрисів Мирона Левицького. Торонто : Наук. тов-во ім. Шевченка, 1997. Число XXXIV. 158 с.
8. Яців Р. Роберт Лісовський (1893–1982) : Дух лінії. Львів : Апріорі. 2015.
9. Книга і друкарство на Україні / О. І. Дей та ін. ; ред. П. М. Попова. Київ : Наукова думка, 1964. 313 с.
10. Головата Л. В. Український легальний видавничий рух Центрально-Східної Європи 1939–1945 [Текст] : дис. ... д-ра іст. наук : 07.00.01 / Головата Лариса Володимирівна ; НАН України, Ін-т історії України. – Київ, 2014. 523 арк.
11. Святослав Гординський. Біографія і списки головних праць. ТЕРЕМ. Проблеми української культури. 1990. Т. 10. С. 3–4.
12. Тиса Ю. Мистецтво непевних часів. Інтерв'ю ред. Юрія Тиса зі Святославом Гординським. ТЕРЕМ. Проблеми української культури. 1990. Т. 10. С. 5–8.
13. Гете Й. В. Іфігенія в Тавриді: драма на п'ять дій. Українське видавництво : Краків, Львів, 1944. 90 с.
14. Пеленський Є. Овідій в українській літературі. Краків, Львів : Українське видавництво, 1943. 46 с.
15. Пеленський Є. Шевченко – клясик. 1855–1861. Краків, Львів : Українське видавництво, 1942. 136 с.
16. Зеров М. До джерел: історично-літературні та критичні статті. Краків, Львів : Українське видавництво, 1943. 272 с.
17. Гете Й. Ф. Рейнеке-лис. Львів: Українське видавництво, 1943. 176 с.
18. Горбачов Д. Лицарі голодного Ренесансу. Київ : Дух і Літера, 2020. 376 с.
19. Каталог мистецької виставки, 1943. Український Центральний комітет; Спілка праці українських образотворчих мистців у Львові. Львів : Українське видавництво, 1943. 48 с.
20. Пітеніна В. Є. Графічна спадщина Охріма Судомори. *Альманах бібліофілів. Книга 3.* Дрогобич : Коло, 2023. С. 174–179.
21. Biblioteka Jagiellońska. Краків. URL: https://bj.uj.edu.pl/ (дата звернення: 25.10.2024).

References

1. Isaievych, Ya. (2002). Ukrainske knyhovydannia: Vytoky, rozvytok, problemy [Ukrainian Book Publishing: Origins, Development, Problems]. Instytut Ukrainoznavstva im. I. Krypiakevych NAN Ukrainy [in Ukrainian].
2. Holovata, L. (2010). Ukrainske vydavnytstvo u Krakovi–Lvovi, 1939–1945: Bibliografichnyi dovidnyk, t. 1: Knyzhky y arkushevi vydannia [Ukrainian Publishing in Krakow–Lviv, 1939–1945: Bibliographic Directory, Vol. 1: Books and Leaflets]. Krytyka [in Ukrainian].
3. Fedoruk, O. (2002). Mykola Butovych: Zhyttia i tvorchist. Povernuti imena [Mykola Butovych: Life and Creativity. Restored Names]. Vydavnytstvo M.P. Kotsia [in Ukrainian].
4. Yatsiv, R. (2002). Z tereniv smikhu i hnivu Eka [From the Fields of Laughter and Wrath of Eka]. Visnyk Naukovoho Tovarystva im. Shevchenka, Lviv [in Ukrainian].
5. Pelenska, O. (2005). Ukrainskyi portret na tli Prahy. Ukrainske mystetske seredovyshche v mizhvoiennii Chekhoslovachchyni [Ukrainian Portrait Against the Background of Prague. Ukrainian Art Scene in Interwar Czechoslovakia]. Slovanskб knihovna [in Ukrainian].
6. Berehovska, Kh. (2019). Sviatoslav Hordynskyi. Tvorchist za pivstolittia [Sviatoslav Hordynskyi: Creativity over Half a Century]. A priori [in Ukrainian].
7. Darevych, D. (1997). Sto ekslibrusiv Myrona Levytskoho [One Hundred Bookplates of Myron Levytskyi]. Naukove tovarystvo im. Shevchenka [in Ukrainian].
8. Yatsiv, R. (2015). Robert Lisovskyi (1893–1982): Dukh linii [Robert Lisovskyi (1893–1982): Spirit of the Line]. A priori [in Ukrainian].
9. Dei, O. I., et al. (1964). Knyha i drukarstvo na Ukraini [Books and Printing in Ukraine]. P. M. Popova (Ed.). Naukova dumka [in Ukrainian].
10. Holovata, L. V. (2014). Ukrainskyi lehaknyi vydavnychyi rukh Tsentralno-Skhidnoi Yevropy 1939–1945 [Ukrainian Legal Publishing Movement in Central and Eastern Europe 1939–1945] (Doctoral dissertation). Natsionalna Akademiia Nauk Ukrainy, Instytut istorii Ukrainy [in Ukrainian].

11. Sviatoslav Hordynskyi. Biohrafiia i spysky holovnykh prats [Sviatoslav Hordynskyi: Biography and Lists of Main Works]. (1990). Terem. Problemy ukrainskoi kultury, 10, 3–4 [in Ukrainian].
12. Tysa, Yu. (1990). Mystetstvo nepevnykh chasiv: Interv'iu red. Yuriia Tysy zi Sviatoslavom Hordynskym [Art of Uncertain Times: Interview of Editor Yurii Tysa with Sviatoslav Hordynskyi]. Terem. Problemy ukrainskoi kultury, 10, 5–8 [in Ukrainian].
13. Goethe, J. V. (1944). Iphigeniia v Tavrydi: Drama na piat dii [Iphigenia in Tauris: A Drama in Five Acts]. Ukrainske vydavnytstvo [in Ukrainian].
14. Pelenskyi, Y. (1943). Ovidii v ukrainskii literaturi [Ovid in Ukrainian Literature]. Ukrainske vydavnytstvo [in Ukrainian].
15. Pelenskyi, Y. (1942). Shevchenko – klyasyk. 1855–1861 [Shevchenko – A Classic. 1855–1861]. Ukrainske vydavnytstvo [in Ukrainian].
16. Zerov, M. (1943). Do dzherel: Istorychno-literaturni ta krytychni statti [To the Sources: Historical-Literary and Critical Essays]. Ukrainske vydavnytstvo [in Ukrainian].
17. Goethe, J. F. (1943). Reineke-lys [Reynard the Fox]. Ukrainske vydavnytstvo [in Ukrainian].
18. Horbachov, D. (2020). Lytstari holodnoho Renesansu [Knights of the Hungry Renaissance]. Dukh i Litera [in Ukrainian].
19. Katalog mystetskoi vystavky, 1943 [Catalogue of the Art Exhibition, 1943]. (1943). Ukrainskyi Tsentralnyi Komitet; Spilka pratsi ukrainskykh obrazotvorchykh mysttsiv u Lvovi. Ukrainske vydavnytstvo [in Ukrainian].
20. Pitenina, V. Ye. (2023). Hrafichna spadshchyna Okhrima Sudomory [The Graphic Legacy of Okhrim Sudomora]. Almanakh bibliophiliv, 3, 174–179 [in Ukrainian].
21. Biblioteka Jagiellońska. Krakow. URL: https://bj.uj.edu.pl/ (дата звернення: 25.10.2024).

Подано до редакції 14.08.2024

№ 36 (2024) С. 154–160
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(477.411)]НАОМА]:743
ORCID ID: 0000-0003-0089-8060
ORCID ID: 0000-0002-6303-051X
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-16

Євген Піскунов
старший викладач кафедри живопису та композиції
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
yevgen.pyskunov@naoma.edu.ua

Валерія Пітеніна
докторка філософії,
старша викладачка кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
valeriia.pitenina@naoma.edu.ua

ПРОБЛЕМИ АНАТОМІЧНОГО СТУДЕНТСЬКОГО РИСУНКА ТА ШЛЯХИ ЇХНЬОГО ВИРІШЕННЯ В НАОМА

Анотація. Мета статті *– проаналізувати сучасні виклики, які виникають в процесі викладання пластичної анатомії в НАОМА, зокрема труднощі, які виникають у студентів під час освоєння анатомічного рисунка. Пропонуються методи вирішення цих проблем та шляхи підвищення зацікавленості студентів традиційними академічними дисциплінами. Особлива увага приділяється зміні методів викладання, використанню нових медійних технологій у навчальному процесі та трансформації академічної освіті загалом.* ***Методи дослідження.*** *У процесі дослідження було використано емпіричний метод візуального аналізу, а також історичний і порівняльний теоретичні методи. Було досліджено студентські рисунки, накопичені на кафедрі, частина з яких експонувалася на виставці у 2024 році. Метод аналізу та синтезу дозволив дійти висновку щодо специфічних труднощів, які виникають у студентів при опануванні анатомічного рисунка.* ***Результати.*** *Визначено ключові проблеми, з якими стикаються студенти при виконанні анатомічного рисунка. Серед них: недостатній досвід роботи з натури, фрагментарність мислення, помилки у визначенні пропорцій та зниження інтересу до тонального рисунка.* ***Висновки.*** *Запропоновано шляхи вирішення виявлених проблем, зокрема оновлення навчального простору з використанням новітніх технологій. Найбільш перспективним напрямком є адаптація завдань з дисципліни «Пластична анатомія» до спеціалізацій, які вивчають студенти (живопис, графіка, дизайн, скульптура тощо). Це сприятиме ефективнішому засвоєнню матеріалу та подоланню труднощів. Отримані результати можуть бути використані для оновлення підручників та навчальних програм.*
Ключові слова: *пластична анатомія, мистецька освіта, педагогіка, сучасне мистецтво, живопис, графіка, інтерактивні технології.*

PROBLEMS OF STUDENTS' ANATOMICAL DRAWING AND POSSIBLE SOLUTIONS AT NAFAA

Yevgen Piskunov
Senior Lecturer at the Department of Painting and Composition
National Academy of Fine Arts and Architecture
yevgen.pyskunov@naoma.edu.ua

Valeriia Pitenina
PhD, Senior Lecturer
National Academy of Fine Arts and Architecture
valeriia.pitenina@naoma.edu.ua

Abstract. *The article analyzes contemporary challenges in teaching plastic anatomy at NAFAA and the difficulties students face in mastering anatomical drawing. It proposes methods to address these problems and enhance interest in traditional academic disciplines. The study focuses on changes in teaching methods, incorporating new media technologies, and broader transformations in academic education.* ***Research Methods.*** *The study employs the empirical method of visual analysis, as well as historical and comparative theoretical methods. These were applied to the accumulated collection of student drawings maintained by the department, some of which were displayed at an exhibition in 2024. Through analysis and synthesis, conclusions were drawn regarding specific difficulties students face when mastering anatomical drawing.* ***Results.*** *Key recurring problems identified among students working on anatomical drawing include insufficient experience drawing from life, fragmented thinking, proportional errors, and a declining interest in tonal rendering.*
Conclusions. *Proposed solutions include updating the learning environment and utilizing modern technologies. The most promising approach appears to be the adaptation of plastic anatomy tasks to students' specializations (painting, graphic arts, design, sculpture, etc.), addressing their specific needs. The findings can be used to update textbooks and curricula.*
Key words: *plastic anatomy, art education, pedagogy, contemporary art, painting, graphic arts, interactive technologies.*

Постановка проблеми. Сучасна вища мистецька освіта в Україні перебуває у стані перманентної трансформації. Зберігаючи традиційну академічну систему, вона водночас змушена реагувати на виклики сучасності. Вочевидь усталені моделі навчання й викладання потребують змін як на формальному рівні (програми, методи), так і на сутнісному (завдання, пріоритети). Станкова картина досі залишається одним із основних результатів навчання в українській академічній мистецькій освіті у напрямку живопису. Вона також є найпоширенішою формою вираження авторської ідеї в академічній освіті. Це стосується і викладання в НАОМА. Попри розмаїття можливих авторських позицій, для роботи над станковою картиною досі бажані (хоча, напевно, вже не завжди необхідні) професійні навички з формальної композиції, живопису, рисунка, перспективи та анатомії. Пластична анатомія, як дисципліна класичного академічного циклу з давньою історією, має частково трансформуватися і водночас обґрунтувати свою важливість та актуальність у студентоорієнтованій системі навчання. Це особливо важливо в умовах використання нефігуративних форм, редімейду, медійних технологій тощо. Організована у 2023 році ретроспективна виставка навчальних рисунків дала змогу проаналізувати якість робіт, відстежити зміни та виявити складнощі, які виникають у студентів. На основі цього запропоновано можливі шляхи вирішення зазначених проблем.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Зображення тіла та, відповідно, візуалізація тілесності реалізуються через вивчення пластичної анатомії в академічній освіті. Питанням викладання пластичної анатомії в НАОМА присвячено статті А. Мельничук [1; 2] та Є. Піскунова [3]. Викладання дисциплін фортеху в НАОМА висвітлено у статтях О. Кошуби-Вольвач [4]. Л. Наконечна досліджує історію трансформації НАОМА, зокрема зміни у засобах і, найголовніше, задачах викладання [5]. Проблеми академічного рисунка в умовах дистанційного навчання проаналізовано у статті В. Сухенка та О. Засипкіна [6]. Дискусіям щодо художньої освіти в НАОМА присвячено статтю О. Ковальчука [7]. Досвід мистецької освіти з точки зору художника-викладача аналізують у своїх роботах О. Ясенєв [8] та С. Сабакарь [9].

Мета дослідження. Проаналізувати складнощі, з якими стикаються студенти при опануванні анатомічного рисунка. Обґрунтувати можливі шляхи вирішення цих проблем та впровадження нових методів викладання пластичної анатомії на прикладі навчальних завдань, що використовуються в НАОМА.

Виклад основного матеріалу. Пластична анатомія як навчальна дисципліна надає художнику широкі можливості для реалізації творчих завдань, які, відповідно до сучасних тенденцій мистецтва, значно виходять за межі прямого реалістичного зображення людського тіла. Зміна цих завдань вимагає перегляду концепцій викладання, а головне – переосмислення можливостей та особливостей пластичної анатомії.

Питання актуальності методів викладання неодноразово ставало предметом професійних дискусій. Так, А. Мельничук наголошує, що «значущість викладання пластичної анатомії в системі академічної освіти України за сучасної доби підтверджується все новими і новими здобутками її випускників, навіть тоді, коли їхній доробок не зачіпає сфер фігуративної творчості. Адже прищеплене їм почуття пропорції, закладене в самому людському організмі, допомагає молодим митцям створювати переконливі художні образи» [2, с. 57] І це демонстрація традиційного підходу до розуміння та викладання дисципліни, що базується на сталих принципах академії. Як зазначає В. Сухенко, «впродовж всієї історії академічного рисунка домінуючим методом був принцип «натурного» рисування, а в його тіні розвивався метод «умоглядного» рисування». А «результатом взаємодії «розуміння» і «вираження» є «загальне уявлення» про ідеальний образ, утворений в свідомості і потім виражений, виявлений лінією або іншим наочним способом» [6, с. 78].

Дослідниця Л. Наконечна підкреслює, що «методика викладання, навчальні програми базуються на довгогодинних натурних, анатомічних штудіях, копіюванні взірців» [10, с. 57]. Проте ці методи в сучасних умовах зазнали руйнівного впливу зовнішніх обставин і не можуть бути повністю реалізованими. Навіть якщо оминути питання доцільності традиційних методів, виникає потреба трансформувати базові задачі, структуру та методи викладання відповідно до сучасних запитів.

У 2023 році викладачами пластичної анатомії А. Мельничук, Є. Піскуновим та А. Яковенком було організовано ретроспективну виставку навчальних рисунків, яка хронологічно охопила близько 100 років. Ця подія стала одним із важливих прецедентів рефлексії та переосмислення сучасного стану і ролі дисципліни, а також визначення шляхів її подальшого розвитку. Архів студентських рисунків регулярно поповнюється від семестру до семестру. Впродовж останніх п'яти років спостерігаються певні тенденції, які унаочнюють реалії та зміни в навчальному процесі.

Очевидною проблемою є *недостатній практичний досвід* малювання з натури. Це впливає на те, як студент організовує робоче місце, обирає відстань до об'єкта, а також розташовує себе у просторі відносно світла та колег ще до початку роботи. У результаті вже на старті виникають *проблеми з композицією*, зокрема на рівні *масштабування*. Наприклад, неправильно вибрана відстань до об'єкта змушує студента переводити погляд із одного елемента на інший, унеможливлюючи сприйняття всієї форми одночасно. Це породжує бажання зробити рисунок із фотографії об'єкта. Такий підхід дискредитує принцип дослідження форми художником, який є ключовим постулатом у традиційній академічній освіті.

Проблема кліпового мислення, на яку звертають увагу викладачі різних вищих навчальних закладів [12], торкається й наших студентів. Коли об'єкт достатньо складний для вивчення за 10–15 хвилин, студенти втрачають необхідний рівень концентрації уваги.

Наприклад, об'єм у просторі, такий як череп, неможливо опанувати без багатогодинного вивчення його з різних ракурсів з олівцем у руці. Також важливим є досвід споглядання його в повільному русі в просторі. Це завдання потребує значних особистісних зусиль і великого обсягу самостійної роботи студента. Однак усе частіше спостерігається ситуація, коли студент, перебуваючи перед експонатом, намагається створити рисунок із фотографії, зробленої тут і зараз.

З одного боку, тут спрацьовує звичка сприймати світ через екран, у більш площинному форматі; з іншого – кліпове мислення формує одномоментне сприйняття, а фотографія виконує функцію «стоп-кадру». Унаслідок цього стає складно сприймати об'єкт цілісно й різнобічно, важко зрозуміти його особливості та пропорції, а завдання, відповідно, потребує значно більше часу для виконання.

У студентських роботах 2020-х років помітна *фрагментарність* сприйняття. Це особливо проявляється у рисунках видовжених або великих об'єктів (іл. 1). Наприклад,

у зображенні нижньої кінцівки, яка займає приблизно половину висоти фігури людини, можна спостерігати достатньо високий рівень майстерності у трактуванні окремих частин (стегна, гомілки, стопи). Водночас між цими частинами простежується явна невідповідність у розмірах і пропорціях.

Іл. 1. Н. Бочкор. Рисунок грудної клітки. 2 курс. ОПП Живопис. *2021–2022.* [Світлина Є. Піскунова]

Поверхневість сприйняття помітна в таких роботах, як рисунок мюнхенського тулуба. Через зосередженість на деталях поверхні втрачається відчуття присутності протилежної частини великого об'єму (іл. 2).

Це також можна простежити в рисунках, де зображено профіль якоїсь симетричної форми (торс, череп). Зосередженість на копіюванні всіх деталей поверхні стає надмірною і це призводить до механічного та бездумного перерисовування того, що потрапило в поле зору. В результаті рисунок стає перевантаженим і нецікавим: місце цілісності форми та виразності об'єму займають, хоча й ретельно прорисовані, проте неузгоджені фрагменти. Натомість завдання полягає в дослідженні великої форми, наприклад, мюнхенського тулуба, у запам'ятовуванні основних пропорцій, виділенні певних груп форм та їхньої взаємодії в певному ракурсі. Це потребує активного розумового зусилля в кожному рисунку.

Виставка з фондів кабінету яскраво продемонструвала тенденцію *зниження інтересу до тонального рисунка* (іл. 3) та його поступову заміну аналітичним рисунком. З одного боку, це може бути продиктовано бажанням отримати швидкий результат. З іншого, інтерес до поверхні форми та її освітленості змінився інтересом до її конструкції. Конструювання форми, замість передачі світло-тіньового моделювання, займає пріоритетне місце під час виконання складних завдань.

Відхід від тонального рисунка відбувся насамперед через скорочення кількості годин, відведених на дисципліну «Рисунок». Разом із тим, кількість годин із дисципліни «Пластична анатомія» залишилася незмінною. Варто зазначити, що недостатня практика вирішення проблем тону в рисунку найбільше проявляється у живописі, де тональність є головною характеристикою кольорової плями. Це однозначно є негативною рисою.

Іл. 2. І. Ястремська. Екорше торсу зі спини. 2 курс. ОПП Живопис. *2021–2022.* [Світлина Є. Піскунова]

Іл. 3. У. Мельникова. Екорше верхньої зігнутої кінцівки. 2 курс. ОПП Живопис. *2022.* [Світлина Є. Піскунова]

Водночас конструювання форми та її аналітичне опрацювання має позитивний потенціал у процесі стилізації форми. Відхід від тонального рисунка на користь аналітичного свідчить про асиметричність навчального процесу. Крім того, проблематика поверхневого сприйняття проявляється як у тональному рисунку, так і в конструктивному. Безперечно, усі ці проблеми мають об'єктивні причини. Однак у контексті викладання дисципліни вони мають розглядатися як нові умови, що потребують змін. У сучасному перформативному суспільстві така складна й необхідна дисципліна не може залишатися реліктом і слово «пластична» набуває також іншого, прямого сенсу.

Вирішення визначених вище проблем є комплексною задачею, тому кафедра задіяла комплексні підходи, які стосуються умов роботи, організації навчання та зміни програм.

Для активізації інтересу до дисципліни в кабінеті було створено творчий простір, насичений різноманітними експонатами. Робочий простір оптимізовано таким чином, щоб кожен мав доступ до вивчення будь-якого експоната. На постійній основі проводяться екскурсії та круглі столи для студентів і викладачів НАОМА та Національного університету «Києво-Могилянська академія». Кафедра рисунка веде сторінку в соціальних мережах. У 2023 році колекцію кабінету пластичної анатомії було оновлено на 643 одиниці, про що детально пишуть А. Мельничук та А. Яковенко [11].

Вперше було розроблено лекційний курс для онлайн-занять із використанням сучасних інтерактивних технологій, що дозволяє студентам отримувати повноцінний матеріал, перебуваючи в будь-якому місці. Індивідуальний підхід дозволяє студентам, що не мають доступу до тривимірних експонатів, ефективно працювати над копіями дистанційно, а введення аналітичної копії з анатомії як навчального завдання є новаторським рішенням.

Для поліпшення розуміння предмета викладачі використовують дошку для педагогічного показу, яка часто сама стає самостійним композиційним об'єктом, на що окремо звертається увага. Та й сам показ стає перформансом (іл. 4). Часто підтемою лекції стає той чи інший аспект основ композиції, який тісно пов'язаний із композицією форми. Його обговорення викликає неабиякий резонанс.

Лекція в аудиторії побудована так, щоб викладач мав змогу отримати зворотний зв'язок щодо виконання домашнього завдання, провести бліц-консультацію, врахувати комплекс виявлених проблем і надати рекомендації, використовуючи дошку. В цікавій формі викладач анонсує тему лекції, використовуючи відповідну літературу, демонструючи експонати чи інші матеріали, а також викладає основний матеріал, спостерігаючи за увагою студентів і часом, коли необхідно зробити паузу.

Спілкування зі студентами у формі «питання-відповідь» супроводжується графічними поясненнями складних ракурсів. Демонстрація всіх етапів створення рисунка викладачем «наживо» в аудиторії враховує рівень підготовки студентів. Кожна тема лекції дозволяє в графічній формі коментувати певний аспект форми чи конструкції, виокремлювати або об'єднувати елементи, а також застосовувати методи метафор та аналогій.

Наприклад, математичний розподіл відрізка і пропорції, стилістичне узагальнення й рух до абстрактної форми, формування орнаменту, умови й особливості руху форми, момент анімації та ідентифікація певного елемента – все це може бути продемонстровано на зразках класичного і сучасного мистецтва. Обговорюючи зі студентами ту чи іншу тему, доцільно пропонувати шляхи мислення про форму, що замінюють рутинну мнемонічну складову на аналітичну. Для цього акцентуються лінії побудови, позначки пропорцій, лінії основних напрямів, формування узагальнених об'ємів, виокремлення великих та малих ритмів форми. Ще одним важливим

Іл. 4. Є. Піскунов. Лекція «М'язи-згиначі нижньої кінцівки». *2022.* [Світлина А. Яковенка]

моментом є усвідомленість кожного етапу роботи. Тому для ефективності завжди наголошується на виконанні одного простого етапу в один момент часу. Такий алгоритм дозволяє найкращим чином оцінити рівень опанування кожного етапу студентом.

Окремим питанням, яке потребує ретельної уваги, є відповідність завдань дисципліни «Пластична анатомія» спеціалізації студентів. Залежно від обраної спеціалізації, студентський потік демонструє суттєву різницю у ставленні до завдань. Загальним є, перш за все, рисування з натури. Але частина завдань може виконуватися в різних техніках. Так, наприклад, студенти-скульптори налаштовані виконувати частину завдань з альбому в об'ємі, що сприяє глибшому розумінню особливостей форми. Це особливо стосується завдань, розрахованих для виконання протягом року (фігура чи напівфігура скелету із пошаровим показом м'язових систем). Студенти-графіки із задоволенням пробують себе в різноманітних графічних техніках, що синхронізує викладання пластичної анатомії із завданнями спецдисциплін. Живописці намагаються пробувати свої сили в м'якому матеріалі та кольорі, приділяючи особливу увагу освітленості і тону. Дизайнери, сценографи й реставратори експериментують з моделюванням у картоні, пластику, папері, чи навіть у техніці оригамі. Вони також створюють GIF-анімації та 3D-моделі.

Сподіваємося, що результатом повільних, але послідовних і системних змін у практиці викладання пластичної анатомії в НАОМА стане покращення якості студентських робіт.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. На основі аналізу архіву студентських рисунків з пластичної анатомії було виявлено такі загальні проблеми: недостатній досвід малювання з натури, труднощі з масштабуванням, фрагментарне мислення, неможливість цілісного сприйняття форми, помилки у пропорціях, надмірна зосередженість на окремих частинах об'єкта, а також зниження зацікавленості до тонального рисунка.

Як шляхи вирішення цих проблем зазначено активізацію інтересу до дисципліни через оновлення робочого простору, його насичення новими матеріалами та застосування сучасних технологій, уважне ставлення до рівня усвідомлення студентами дисципліни й пропонування матеріалу з відповідною складністю. Важливим вбачається модернізація структури викладання зі зменшенням уніфікованих завдань та створення завдань відповідно до спеціалізації студентів.

Результати дослідження не є остаточними, проте вже на цьому етапі вони можуть бути використані для створення та оновлення підручників, методичних посібників, навчальних програм.

Список використаних джерел

1. Мельничук А. Анатомічна колекція кабінету пластичної анатомії Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. *Науковий журнал «Художня культура. Актуальні проблеми»*. 2022. № 18(1), С. 43–49.
2. Мельничук А. Історичний розвиток та становлення методики викладання дисципліни «пластична анатомія» у національній академії образотворчого мистецтва і архітектури. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 35, том 3. С. 51–59.
3. Піскунов Є. Викладання пластичної анатомії в національній академії образотворчого мистецтва і архітектури: інноваційні методи та мультимедійна форма навчання. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва». 2023. №* 33. С. 210–216.
4. Кошуба-Вольвач О. Педагогічні програми з «Фортеху». Огляд авторських концепцій та їх аналіз. *Сучасне мистецтво. Науковий збірник*. 2008. Вип. V. С. 191–211.
5. Наконечна Л. Історія реформ Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури. *Курбасівські читання*. 2017. № 12. С. 34–43.
6. Сухенко В., Засипкін, О. Академічний рисунок в умовах дистанційного навчання. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. 2020. №29. С.72–78.
7. Ковальчук О. Про дискусії в академічному середовищі НАОМА щодо питань художньої освіти та мистецьких тенденцій другої половини хх століття. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*, 2019. № 28. С. 180–186.
8. Ясенєв О. Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Формування художньо-естетичних компетентностей у студентів-художників у процесі навчання в ЗВО. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2023. №4.С. 81–88.
9. Сабакарь С. Соціокультурні чинники формування образу людини в мистецтві. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*, 2022. № 32. С. 125–130.
10. Наконечна Л. Проти кафедри сучасного мистецтва. Prostory. URL: https://prostory.net.ua/ua/krytyka/505-proty-kafedry-suchasnoho-mystetstva (дата звернення: 10.09.2024).

11. Мельничук А., Яковенко, А. Наповнення колекції кабінету пластичної анатомії НАОМА остеологічними матеріалами з фондів інституту археології нан україни. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*, 2023. № 34. С. 120–126.
12. Бахтіна Г. Інформатизація суспільства та проблема «кліпового мислення». URL: https://kpi.ua/1102-7 (дата звернення: 10.11.2024).

References

1. Melnychuk, A. (2022). Anatomichna kolektsiia kabineta plastychnoi anatomii Natsionalnoi akademii obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury [Anatomic Collection of the Cabinet of Plastic Anatomy at the National Academy of Fine Arts and Architecture]. *Naukovyi zhurnal "Khudozhnia kultura. Aktualni problemy" – Scientific Journal "Art Culture. Actual Problems*", 18(1), 43–49 [in Ukrainian].
2. Melnychuk, A. (2021). Istorychnyi rozvytok ta stanovlennia metodyky vykladannia dystsypliny "plastychna anatomiia" u Natsionalnii akademii obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury [Historical Development and Formation of the Teaching Methodology of "Plastic Anatomy" at the National Academy of Fine Arts and Architecture]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues in Humanities*, 35(3), 51–59 [in Ukrainian].
3. Piskunov, Ye. (2023). Vykladannia plastychnoi anatomii v Natsionalnii akademii obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury: innovatsiini metody ta multymediina forma navchannia [Teaching Plastic Anatomy at the National Academy of Fine Arts and Architecture: Innovative Methods and Multimedia Teaching]. *Zbirnyk naukovykh prats "Ukrainska akademiia mystetstva" – Collection of Scientific Works "Ukrainian Academy of Art"*, 33, 210–216 [in Ukrainian].
4. Koshuba-Volvach, O. (2008). Pedahohichni prohramy z "Fortekhu": ohliad avtorskikh kontseptsii ta yikh analiz [Pedagogical Programs on "Fortekhu": Overview of Author's Concepts and Their Analysis]. *Suchasne mystetstvo. Naukovyi zbirnyk – Modern Art. Scientific Collection*, 5, 191–211 [in Ukrainian].
5. Nakonechna, L. (2017). Istoriia reform Natsionalnoi akademii obrazotvorchoho mystetstva ta arkhitektury [History of Reforms at the National Academy of Fine Arts and Architecture]. *Kurbasivski chytannia –Kurbas Readings*, 12, 34–43 [in Ukrainian].
6. Sukhenko, V., & Zasypkin, O. (2020). Akademichnyi rysunok v umovakh dystantsiinoho navchannia [Academic Drawing in Distance Learning Conditions]. *Zbirnyk naukovykh prats "Ukrainska akademiia mystetstva" – Collection of Scientific Works "Ukrainian Academy of Art"*, 29, 72–78 [in Ukrainian].
7. Kovalchuk, O. (2019). Pro dyskusii v akademichnomu seredovyshchi NAOMA shchodo pytan khudozhnoi osvity ta mystetskykh tendentsii druhoi polovyny XX stolittia [Discussions in the Academic Environment of NAFAA on Issues of Art Education and Artistic Trends in the Second Half of the 20th Century]. *Zbirnyk naukovykh prats "Ukrainska akademiia mystetstva" – Collection of Scientific Works "Ukrainian Academy of Art"*, 28, 180–186 [in Ukrainian].
8. Yasenyev, O. (2023). Obrazotvorche mystetstvo, dekoratyvne mystetstvo, restavratsiia: formuvannia khudozhno-estetychnykh kompetentnostei u studentiv-khudozhnykiv u protsesi navchannia v ZVO [Visual Art, Decorative Art, Restoration: Formation of Artistic and Aesthetic Competencies in Art Students During University Training]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Cultural and Arts Leadership*, 4, 81–88 [in Ukrainian].
9. Sabakar, S. (2022). Sotsiokulturni chynnyky formuvannia obrazu liudyny v mystetstvi [Sociocultural Factors in Forming the Image of a Person in Art]. *Zbirnyk naukovykh prats "Ukrainska akademiia mystetstva" – Collection of Scientific Works "Ukrainian Academy of Art"*, 32, 125–130 [in Ukrainian].
10. Nakonechna, L. (2024). Proty kafedry suchasnoho mystetstva [Against the Department of Contemporary Art]. *Prostory*. Retrieved from: https://prostory.net.ua/ua/krytyka/505-proty-kafedry-suchasnoho-mystetstva (accessed 10.09.2024) [in Ukrainian].
11. Melnychuk, A., & Yakovenko, A. (2023). Napovnennia kolektsii kabineta plastychnoi anatomii NAOMA osteolohichnymy materialamy z fondiv Instytutu arkheolohii NAN Ukrainy [Replenishment of the Collection of the Plastic Anatomy Cabinet at NAFAA with Osteological Materials from the Funds of the Institute of Archaeology of NAS of Ukraine]. *Zbirnyk naukovykh prats "Ukrainska akademiia mystetstva" – Collection of Scientific Papers "Ukrainian Academy of Art"*, (34), 120–126 [in Ukrainian].
12. Bakhtina, H. (2024). Informatyzatsiia suspilstva ta problema «klipovoho myslennia» [Informatization of Society and the Problem of "Clip Thinking"]. Retrieved from: https://kpi.ua/1102-7 (accessed 10.11.2024) [in Ukrainian].

Подано до редакції 10.09.2024

№ 36 (2024) С. 161–171
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(569.1)"2011/2012"
ORCID ID: 0000-0002-7644-1078
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-17

Сергій Сабакарь
старший викладач кафедри рисунка
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
sergii.sabakar@naoma.edu.ua
***Науковий керівник – О. Тихонюк**, кандидатка мистецтвознавства, доцентка*
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

МИСТЕЦТВО ЯК ІНСТРУМЕНТ ОПОРУ: НА ПРИКЛАДІ РЕВОЛЮЦІЇ В СИРІЇ 2011–2012 РОКІВ

***Анотація. Мета дослідження** полягає у вивченні ролі різних форм мистецтва в соціально протестному опорі під час сирійської революції у 2011–2012 роках. **Методи дослідження.** За допомогою систематизації джерельної бази та її структурного аналізу розглянуто принципи формування мистецтва під час протестних подій; увагу акцентовано на мистецьких образах, які використовувались у міському просторі та мережі «Інтернет» під час революційних подій; застосовано прогностичний метод для висновків, здобутих після аналізу використаних джерел. **Результати.** У статті розглянуто використання інтернет-ресурсів у сирійському суспільстві як платформи для поширення мистецьких форм протесту і передачі художніх повідомлень з соціальним забарвленням. Також досліджено обмін революційним контентом, який активізує культурний діалог у контексті суспільного спротиву. Окрему увагу приділено соціально-політичному значенню мистецтва, яке в умовах екстремального насильства і системних порушень прав людини може стати потужним інструментом протесту. Воно здатне виявляти солідарність, привертати увагу до страждань і підкреслювати цінність людського життя, навіть у ситуаціях, коли людина стає безпорадною та об'єктом зневаги. **Висновки.** Проаналізований матеріал дає змогу дійти висновку, що більшість митців через контроль цензури з боку влади шукають нові шляхи для художнього висловлювання з метою донесення правди суспільству. Широко використовуються складні метафори, символіка образів у графіті, плакатах тощо. У перші дні протесту інтернет був головним майданчиком і дав змогу передати основний меседж – усвідомлення самих себе як громадянського суспільства[1]. У дослідженні розглянуто наявність стратегії анонімності (з причин безпеки) в мистецькій протидії режиму. Відмова від авторства мала як негативний характер для митця, так і позитивний для загального протестного руху, адже сприяла атмосфері відкритого обміну ідеями. Логіка протестного руху призводила до думки, що мистецтво має значний потенціал для впливу на випадки насильницької конфронтації, воно промовляє від імені тих, хто страждає, спонукаючи до змін у світогляді та поведінці людей.*
***Ключові слова:** мистецтво, графіті, протестний плакат, мистецький протест, мистецький онлайн-активізм, громадянська війна, Сирія.*

[1] Використовуємо це поняття як його розуміли такі філософи, як Д. Локк (який у праці «Два трактати про правління» писав про право населення на революцію, спрямовану проти влади), Ж.-Ж. Руссо (проголошував принцип «народного суверенітету», тобто участі кожного в суспільному житті (праця «Про суспільний договір, або принципи політичного права»)), Геґель (у «Філософії права» описував громадянське суспільство як сферу між індивідуумом та державою, де люди усвідомлюють свої інтереси та взаємодіють на засадах права і моралі).

ART AS A TOOL OF RESISTANCE DURING THE UPRISING IN SYRIA OF 2011–2012

Sergii Sabakar
Senior Lecturer at the Department of Drawing
National Academy of Fine Arts and Architecture
sergii.sabakar@naoma.edu.ua
***Academic supervisor – O. Tykhoniuk,** PhD in Art History, Associate Professor*
National Academy of Fine Arts and Architecture

***Abstract. The goal** of the research is to study the role of various art forms in the social protest resistance during the Syrian revolution of 2011–2012. **Research methods**. By systematizing information from different sources and analyzing it structurally, the principles of art formation during protest events are considered; attention is focused on artistic images used in urban and Internet space during revolutionary events; the prognostic method is used to disseminate the conclusions drawn from the analysis of the sources used. **Results**. The article examines the use of Internet resources in Syrian society as a platform for the dissemination of artistic forms of protest and the transmission of artistic messages with a social colour. The article also examines the exchange of revolutionary content that intensifies cultural dialogue in the context of social resistance. Special attention is paid to the socio-political significance of art, which can become a powerful tool of protest in the context of extreme violence and systemic human rights violations. It can show solidarity, draw attention to suffering and emphasise the value of human life, even in situations where this life becomes an object of helplessness and neglect. **Conclusions**. The material analysed allows us to conclude that, due to the control of censorship by the authorities, most artists start to look for new ways of artistic expression in order to convey the truth to society. The use of complex metaphors, symbolism of images in graffiti, posters, etc. has become widespread. In the early days, the Internet became the main platform and provided an opportunity for the main message of the revolution – the realization of ourselves as a civil society. The presence of a strategy of anonymity in artistic opposition to the regime's actions is noted, for obvious security reasons. The rejection of authorship was both negative for the artist and positive for the overall protest movement, as it contributed to an atmosphere of open exchange of ideas. The logic of the protest movement led to the idea that art has a significant potential to influence situations of violent confrontation, speaking on behalf of those who suffer to encourage changes in public attitudes and behaviour.*
***Key words:** art, graffiti, protest poster, artistic protest, artistic online activism, civil war, Syria.*

Постановка проблеми. Актуальність теми обумовлена тим, що протести є сьогодні невід'ємною частиною нашого життя. Протестні рухи в багатьох куточках світу – це ознака останніх десятиліть: Каїр, Стамбул, Бостон, Київ; Україна, Ізраїль, Палестина, Франція, Казахстан, Азербайджан, Вірменія, Грузія, Білорусь, Єгипет, Туніс, Венесуела тощо. Увесь світ мав змогу спостерігати за протестами завдяки медіапростору. Характерною ознакою участі мистецтва в протестних подіях є використання митцями інтернету для висловлення своєї громадянської позиції, соціальних та політичних поглядів через візуальні образи, які розповсюдилися через інтернет-простір, який за останні роки стає рушійною силою для багатьох протестів у різних країнах світу, зокрема у Сирії.

Мистецтво та протест часто взаємодіють у сучасному світі, створюючи платформу для вираження соціальних, політичних та культурних поглядів. Протестні рухи можуть використовувати мистецтво (зокрема графіті, мурал, фотографію, відеоарт, плакат, живопис, графіку) як засіб для вираження своїх вимог та ідеалів. Воно може стати символом або інструментом протесту, мобілізуючи людей і впливаючи на громадську думку. Зв'язок між мистецтвом і протестом може бути дуже потужним і впливовим, формувати суспільні рухи та культурні трансформації.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Найдетальнішим дослідженням взаємовпливу мистецтва і протестних дій у Сирії є книжка «Сирія говорить: мистецтво і культура з передової» (2014 р.) під редакцією М. Халаса (Malu Halasa), Н. Махфуда (Nawara Mahfoud), З. Омаріна (Zaher Omareen) [1]. Назване видання – це джерело документації та інтерпретації сирійських подій 2011–2012 років, де йдеться про те, як окремі групи митців та активістів, як анонімних, так і тих, хто не скриваючи своїх імен, висловлювали свою соціально-політичну думку. Основний фокус згаданої роботи спрямований на звичайних громадян, які через пісні, літературу, фотографії, політичні карикатури тощо змінюють межі реальності в Сирії.

Детальним дослідженням плаката є написаний ще в 1974 році ілюстрований огляд плакатів «Постер в історії» («The Poster in History») М. Галло (Max Gallo), оновлений у 2001 році Ч. Флауерсом (Charles Flowers) [2], який узагальнює соціальні та політичні течії

різних часів, встановлює контекст, у якому створювалися плакати. Понад двісті років постери вивішували в громадських місцях по всьому світу. Візуально ефектні, вони розробляються для привертання уваги перехожих, повідомлення про політичну позицію, спонукання відвідати певні заходи або заохотити придбати певний продукт чи послугу. Дослідження стало ілюстрованим оглядом плакатів за всю історію їхнього існування, презентацією масової культури від часів Французької революції до початку XXI століття. Тут відтворено понад 480 плакатів, відібраних через їхню історичну значущість і вражаючу красу.

Глибокий і всебічний розгляд нових поглядів на те, як сирійські митці виражають свій опір через мистецтво, подано у праці Е. Зітера (Edward Ziter) «Політичний перфоманс у Сирії: від шестиденної війни до сирійського повстання» [3]. Йдеться про те, як мистецька робота ставить під сумнів і призводить до дестабілізації встановлених форм влади у Сирії. Часовий період, який охоплює дослідження, починається з 1960-х років і завершується початком повстання 2011 року.

Мета статті – описати й дослідити роль різних форм мистецтва у соціально протестному опорі під час сирійської революції у 2011–2012 роках.

Виклад основного матеріалу. Протести в Сирії, які розпочалися у 2011 році і тривали в 2012 році, були частиною широкого руху, відомого як «Арабська весна».

Ознакою сирійського соціально-політичного життя з 1970-х стала тиранія й ув'язнення. Через ізольованість та відсутність впливу культури на суспільство та політичне життя упродовж 40 років (час правління партії Баас) сирійські інтелектуали були відірвані від основної частини суспільства. Насправді ж, їхні художні твори мали б відігравати головну роль і бути важливою складовою розвитку свідомості суспільства.

З перших днів революції з'явилася велика кількість людей, які свою громадянську позицію висловлювали саме через зображення, в основному розповсюджуючи їх через інтернет. Стало очевидним, що культурні кола через візуальні форми та звук відновлювали зв'язок та взаємовплив із суспільством, і це засвідчувала поява великої кількості «громадських журналістів», які використовували передусім образні форми.

Одним з переломних моментів для сирійського суспільства став випадок в одному з міст, коли протестувальник зірвав портрет Хафеза аль-Асада під скандування натовпу, усвідомлюючи, що за це його чекає покарання смертною карою. Це було перше «завоювання» публічного простору, підхоплене графітистами, свого роду «привласнення» стін для проєкції громадянських і мистецьких переконань – місць, де колись фігурували образи режиму Баас (родини Асад). Революції було необхідно винайти свої власні символи. Через відсутність лідера увагу було звернено на символічні фігури «мучеників». Треба розуміти зміну поняття «мученик» як більш локального – саме сирійця, у порівнянні з «мучеником арабського світу», згідно з ідеологією партії Баас. У революційній образності був присутній заклик до вільного вираження суперечок, діалогу. Події, які відбувалися щодня, втілювались у символах як у вуличному, так і в інституційному мистецтві. Насильство та смерть через чорний гумор знаходили найбільший вихід у графіті. Також художники-аніматори та цифрові дизайнери брали активну участь у створенні інформаційного продукту, часом невисокої художньої цінності, однак основною їхньою метою були не художні властивості творів, а їхня актуальність та злободенність висловлювання в соцмережах.

Перший вияв публічної, відкритої незгоди з політикою режиму партії Баас у Сирії відбувся в місті Дераа провінції Цим. Група школярів-підлітків написала на стіні «Al-Shaab yurid isqat al-nizam» («Народ хоче падіння режиму») – гасло єгипетської та туніської революцій «Арабської весни».

У протистоянні між народом і владою можна побачити, як різні форми творчого вираження супроводжували вуличні протести. Поширення мистецьких висловлювань, створених як професійними митцями, так і аматорами, мали спільну складову – інтернет-простір як публічний майданчик для мобілізації народного опору, а також міське середовище. Домінуючими засобами революційної інформації були графіка й короткі відео. Це було викликане потребою в легкому та швидкому поширенні й відтворенні візуальної інформації. З'явилось чимало митців і колективів, які послуговувались новими можливостями критичного мистецького вираження. «Alshaab alsori aref tarekh», або «Сирійський народ знає свій шлях» – одна з найцікавіших анонімних мистецьких груп, яка використовувала мову політичного плаката. Їхні роботи розміщувались

у вільному доступі як зразки для друку на час демонстрацій. Загальнодоступні плакати ще з часів Французької революції стали ідеальним політичним інструментом. Поєднання простого зображення та спрощеного тексту ідеально підходить для політичного висловлювання та мобілізації задля досягнення протестної мети.

Державні структури також використовували плакати для просування своїх пропагандистських ідей. Часом межа між пропагандою та висловом політичної активності розмивається. Ліванська художниця З. Маасрі (Zeina Maasri), розповідаючи про плакати громадянської війни в Лівані, вважає, що їх не варто протиставляти, особливо у випадках, пов'язаних з політичною активністю груп, які діють поза жорстко контрольованим контекстом національної держави [4]. З. Маасрі акцентує на важливості розуміння того, що в деяких ситуаціях плакати можуть бути виразниками політичної активності громадян чи груп, які діють в умовах, коли держава не контролює всі аспекти суспільного життя, як це, скажімо, було під час громадянської війни в Лівані. За таких умов плакати можуть відображати широкий спектр думок, переконань та політичних поглядів, долучаючи й ті, що суперечать офіційній державній політиці та ідеології. Важливо розуміти, що такі плакати можуть виражати громадянський протест, підтримку конкретних груп або ідеалів, або ж просто бути виявом індивідуальної творчості. У цьому контексті потрібно уникати протиставлення плакатів як пропаганди, і плакатів – як політичної активності. Натомість треба розглядати плакати як складні культурні артефакти, які відображають різні голоси та погляди суспільства, особливо у складних політичних і соціальних контекстах, коли відсутній контроль держави.

Художник С. Нізар (Salim Nizar) писав про ефективність плакатного мистецтва: «Мистецтво плаката може найкраще продемонструвати свою ефективність і художню зрілість, коли воно стосується важливих соціологічних, політичних та економічних змін. Будучи засобом масової інформації, який швидко розповсюджується та має сильний вплив, він може впливати як на культурну, так і на політичну сферу... плакат став необхідною потребою, яка постійно розвивається для поширення прогресу та знань, підтримує патріотичну, національну та гуманітарну боротьбу» [5, с. 242].

Тенденції розвитку плакатів відображали особливості культурного та політичного контекстів революційної Сирії. Підхід, коли митець уникав зображення людських облич та створення нових «ікон», може мати кілька причин: анонімність і колективізм; захист від репресій; порушення культу особистості; підкреслення ідей. Такий підхід допомагав створити імпульс для масової мобілізації та підтримки руху, підкреслити спільний ідеал та спонукати до єднання проти режиму. Звичайно, були й плакати-заклики до звільнення протестуючих (таких як Р. Газзаві (Razan Ghazzawi) та Я. Мішель Шаммас (Yara Michel Shammas) або на вшанування пам'яті вбитих журналістів. Деякі зображення були відтворені з максимальною реалістичністю, йдеться про обличчя диктатора або інших відомих людей (іл. 1). Загалом у плакатах превалювали текстові композиції або ж образно-знакові зображення, наприклад, лінійний малюнок фігури людини, стиснутої гратами як символ тортур (іл. 2).

С. Хіджазі (Sulafa Hijazi) [6], сирійська художниця, працює з цифровим мистецтвом та ілюстрацією, через які демонструє свою реакцію на події, і на те, що сталося з її сім'єю та друзями. Мисткиня створює образи «травмованого» дитинства та власних тілесних переживань, адже виросла в мілітарному суспільстві,

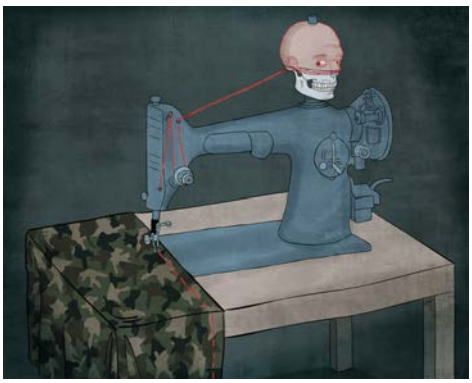
Іл. 1. Гурт «Сирійський народ знає свій шлях» («Alshaab alsori aref tarekh»). Kill Syria and Palestine different vetoes, same death. Цифровий друк. *2011.* [11]

де дітей навчали стріляти, щоб в майбутньому могли вбивати «ворога», а шкільною формою була «мілітарі».

Отже, шкільна система в Сирії під час правління режиму Баас фактично формувала молоде покоління як знаряддя для підтримки авторитарного режиму. Так, у серії робіт «Ongoing...» художниці С. Хіджазі зображено швейну машинку, яка нитками з людського тіла творить мілітарну форму (іл. 3); діти їздять на спинах військових або намагаються з'їсти зброю та знаряддя репресій. Більшість аркушів серії мисткиня зробила, перебуваючи в Дамаску у 2011–2012 роках. Для поширення свого політичного мистецтва вона обрала методи цифрового мистецтва та інтернет-простір як безпечну та альтернативну платформу, таким чином вона позбувалася відчуття страху, оскільки за будь-якої перевірки можна легко видалити напрацьоване або ж сховати в надрах свого комп'ютера. Після втечі з Сирії С. Хіджазі відновила свої комп'ютерні твори і заново пережила емоції в зображеннях. Після того, як надія на перспективу змінити владу мирним шляхом зникла, у неї з'явилось відчуття, що смерть у Сирії стала буденним фактом і сприймається як належне, а кількість убитих стали просто цифрами. Так з'явилися роботи про життя і смерть, та твори з зображенням вагітної зброї (іл. 4). Насильство служить режимові, який легітимізує його та дає привід для вбивства людей. В одному з творів – зображені солдати, які стріляють один в одного, що наштовхує на роздуми про природу влади та способи її утримання – через жорстокість та конфлікти, а не через демократію та співпрацю. С. Хіджазі демонструє, як звук зброї заглушує голоси мирних активістів. Серія «Ongoing...» також містить аркуші, в яких йдеться про маскулінність у сирійському суспільстві; серед зображень – чоловіки, які мастурбують або народжують зброю (іл. 5). Як часто висловлюється сама авторка: «...аби жінки керували світом, то війни взагалі би не було, адже жінки, які народжують, знають сенс життя» [7; 8]. Художниця, створюючи ілюстрації, безпосередньо малюючи, доносить свої суперечливі почуття мужності/провини, страху/надії, мікси болю до інших людей у Сирії та поза її межами.

Комікси також виявилися ефективним інструментом для поширення ідеї опору проти режиму та мобілізації молоді до участі в протестах. Адже в такому графічно-оповідному

Іл. 2. Гурт «Сирійський народ знає свій шлях» (Alshaab alsori aref tarekh). We heart it. Цифровий друк. *2014.* [12]



Іл. 3. С. Хіджазі. Untitled 2012. Цифровий друк. *2012.* [10]

Іл. 4. С. Хіджазі. Untitled 2012. Цифровий друк. *2012* [10]

жанрі можна легко застосовувати візуальний елемент та мінімальний текст для передачі складних політичних ідей. Вони можуть бути емоційно зарядженими, захоплювати увагу молоді та спонукати її до дій. Десятиліттями в офіційних дитячих журналах партії Баас друковані комікси переважно обслуговували владу.

З появою інтернету нового розвитку набули японські манги (перекладені англійською), що дали поштовх для анонімних публікацій коміксів на сторінці Facebook «Комікс для Сирії» («Comic 4 Syria»); у них розкривалась реакція на політичні настрої в сирійському суспільстві.

Важливо зауважити, що існує подібність між коміксами й карикатурами. Як і комікси, так і карикатури оперують візуальними образами й гумором для висловлення складних політичних ідей та критики режиму. Вони стають ефективним інструментом під час вирішення соціальних і політичних питань.

З 1970-х років у пресі Сирії розповсюдилась метафорична карикатура, яскравим прикладом чого стала творчість Алі Ферзата (Ali Ferzat), всесвітньовідомого сирійського політичного карикатуриста. Свою кар'єру А. Ферзат розпочав ще в 1969 році в державній газеті «Ас-Саура» («Революція»). Талановитий і продуктивний художник опублікував у пресі понад 15 тисяч карикатур.

Протягом правління партії Баас він не мав конфлікту в політичному сенсі, навіть після обрання президентом Башара Асада відносини з владою залишались нормальними. Зокрема Б. Асад був присутній на одній з європейських виставок робіт карикатуриста, де в особистій розмові пропонував надрукувати їх у Сирії, незважаючи на те, що вони були заборонені в країні. Про гарні відносини свідчить і той факт, що художникові дали змогу відкрити свою незалежну безцензурну газету. У 2000 році А. Ферзат за власні кошти заснував незалежну газету «Al-Doumari» («Світильник»), основою якої стала політична сатира, зокрема висвітлення корупції та некомпетентності в сирійському суспільстві. У 2001 році великий ажіотаж викликали перші статті з карикатурами А. Ферзата, проте вже наприкінці року надійшли перші обмеження від влади, і у 2003 році газету довелося закрити – через постійний тиск та цензуру з боку держави. Проте художник після цього починає ще більше критикувати Б. Асада, особливо на початку «Арабської весни». Як зауважує кінорежисер М. Малас (Mohamad Malas), «...цензура – це дар, оскільки вона змушує шукати нові й цікавіші структури, за допомогою яких можна говорити» [9]. Через такі дії та активну опозицію до влади, хоч і заборонений як художник, він стає популярним серед простих сирійців. Карикатури, зокрема на Б. Асада, були гостро критичного спрямування. Так, на одній з найвідоміших робіт художника Б. Асад просить диктатора Муаммара Каддафі, який поспіхом тікає на автомобілі, підвезти його (іл. 6). З активізацією сирійського повстання критика влади ставала різкішою, особливо критика двоюрідного брата Б. Асада, бізнесмена Р. Махлуфа (Rami Makhlouf). Наслідком цього було викрадення й побиття художника, причому нападники били його саме по руках. Після інциденту А. Ферзат стає символом протесту, а в країні подібно до єгипетського гасла «Ми всі – Халед Саід» з'являється рух «Ми всі – Алі Ферзат».

Іл. 5. С. Хіджазі. Birth 2012. Цифровий друк. *2012.* [10]

Іл. 6. А. Ферзат. Башар аль-Асад та Муаммар Каддафі. Туш, перо. *2011.* [13]

Один з анонімних колективів, Kartoneh (вся група з сирійського міста Дейр-ез-Зор), який складався з художників та активістів, на своєму прикладі показував, як використовувати вивіски та банери на підтримку повстання; наприклад, писати новинні повідомлення кольоровою крейдою на шматках картонних коробок, пофарбованих у чорний колір. Учасники групи використовували мережу «Інтернет» сайти та соціальні мережі для поширення новинного візуального контенту з метою прибрати хоча б невелику частину «медіа затьмарення», яке мало місце в цей період. Один з представників цього руху розповідав, що незважаючи на різне походження учасників групи (робітники, вчителі, лікарі), вони солідарізували свої зусилля для психологічної підтримки протестувальників та висвітлювали сирійські події на світовій медійній арені. У візуально-текстових повідомленнях вони ілюстрували новини або подавали списки загиблих. Таке документування й оприлюднення прізвищ і цифр є своєрідною допомогою населенню, психологічною та матеріальною підтримкою. Як заявляють самі учасники групи: «Ми не впроваджуємо технології у свою роботу і наполягаємо на вродженій природі. Ми пишемо від руки без пристрастей, використовуючи лише крейду. [...] Ми ретельно обираємо речення та радимося один з одним. Ми уникаємо будь-яких релігійних, сектантських чи військових гасел і пишемо відповідно до того, що відбувається в Сирії. Наша робота – це революційний акт, і ми знаємо, що він є частиною серії революційних дій». Серед написів на картонній коробці був і такий: «Те, що відбувається, не криза... це вирішення кризи сорокалітньої давнини» [1, с. 64].

Група активістів «Kafranbel» з однойменного міста на заході Сирії для висловлення своєї політичної думки застосовувала сатиричні плакати. Ця анонімна група складалася з ілюстраторів, графічних дизайнерів, карикатуристів, які самі себе називали «Окупований Кафранбель». Відомо, що одним з лідерів цієї групи був Раед Фарес (Raed Fares), громадський журналіст, убитий 2018 року. Місцеве населення робило групові фото, на яких тримали в руках карикатури Р. Фареса, таким чином заявляючи усьому світу про події, які відбуваються в Сирії, про те, хто в цій ситуації є агресором, а хто жертва, критикували лицемірство і бездіяльність міжнародних організацій (іл. 7, 8). Так звичайні мешканці доєдналися до протестного руху своїми свідомими соціально-політичними висловлюваннями. Карикатуристи групи обирали міжнародні культурні символи та образи, зображували різні історії – від резолюції ООН про заклик негайного знищення обладнання для виробництва хімічної зброї до появи володимира путіна як лауреата премії миру, коли саме через російське бомбардування були вбиті тисячі мирних мешканців. Активісти у своїх плакатах-карикатурах намагалися донести до світової спільноти лицемірство Б. Асада стосовно міжнародних інституцій. У цей час наративом влади було гасло «Асад проти ісламських екстремістів», хоча, насправді, саме він створював середовище для поширення ІДІЛ, про що 2014 року група «Kafranbel» нагадала плакатом «Асад є джерелом тероризму (в регіоні). Ви боретеся з його продукцією та ігноруєте виробника». 2013 року активісти з Kafranbel почали підписувати рисунки «Сирійська революція – Кафранбель». Саме містечко Кафранбель стало символом сирійського опору, свободи та гідності.

Фрази на кшталт «Геть Башара Асада» та «Свобода» в перші дні війни поширювались дуже швидко у вуличному мистецтві. Графіті ставали потужною формою спротиву активним

Іл. 7. Гурт «Kafranbel». Сирійська революція – Кафранбел. Мішана техніка. *2014.* [14]

Іл. 8. Гурт «Kafranbel». Сирійська революція – Кафранбел. Мішана техніка. *2015.* [15]

діям сирійських спецслужб із затриманням активістів. Політичні повідомлення, залишені на стінах, формували думку про громадську, соціальну, політичну відповідальність, єднали людей. Такі написи, як: «Ми були змушені піти, але наші серця залишились там», «Ми повернемось», «Ваші кулі вбили лише наш страх» – підривали жорстоку кампанію влади.

Деякі новації, застосовані вуличними художниками, допомогли більш швидкому й безпечному розповсюдженню графіті. Наприклад, розробка, зокрема поза межами Сирії, серії шаблонів – трафаретів з обличчями мучеників, розміщення їх у мережі «Інтернет» для вільного використання (як у серії графіті «Звільнити в'язнів сумління»). Активісти в середині країни отримали вільний доступ до таких трафаретів, завантажували, швидко роздруковували, вирізали і застосовували для створення зображень на стінах. Через небезпеку активісти дещо вдосконалили, щоб бути непомітними під час роботи та пришвидшити процес, зокрема, вирізали трафарети на дні сумки (виконавець зупинявся, ставив сумку, робив графіті й йшов далі) або ховали їх між сторінками газети. Такі трафаретні графіті були основою Freedom Graffiti Week Syria 2012 і були показані на міжнародному тижні графіті Freedom – серії виставок, що проходили, окрім Сирії, у багатьох країнах світу, зокрема в містах Сан-Франциско, Каїр, Бейрут та інших.

Значна частина сирійського протестного мистецтва 2011–2012 років мала сатиричний характер. Наприклад, популярний сирійський інтернет-серіал «Top Goon», створений Масасіт Маті (Masasit Mati) (це десять професійних художників, які сформували одну з найвпливовіших активістських груп у Сирії), складається з саркастичних сюжетів про насильство і тиранію, самозакоханість влади [10]. Головна мета групи спроба підняти моральний дух, продемонструвати солідарність із сирійським народом. Якщо узагальнити, то головна сюжетна лінія – це опис чеснот і вад, роздуми про трагічність життя і людський дух, який не завжди перемагає. Група під час створення серіалу ляльок використовувала сатирично-карикатурні образи, наприклад, показувала помічника президента, якогось головоріза, мирного протестувальника й самого Бішу (скорочено від Башар аль-Асад). Учасники протесту бачили, що військовий режим, баасистська влада, боїться «маленьких ляльок». Прикладом того, як культура протидіє владі та гнобленню і демонструє здатність до створення острівців єдності та впевненості у завтрашньому дні, став фільм «Я люблю акторську майстерність». Передувало цьому повернення у 2012 році групи Масасіт Маті (Masasit Mati) зі створеними ними ляльками до міста Манбідж поблизу Алеппо, на той час «звільнену територію», для участі у фестивалі «Сирія – Мозаїка». Зауважимо, що 2015 року розкидані по різних країнах художники заново об'єдналися для створення лялькових анімацій «Top Goon Reloaded: Intimate Diaries of Evil» на замовлення Shubbak і The Space у рамках цифрової ініціативи, започаткованої Британською Радою та The Space для підтримки сирійських художників. У цій роботі група направляє сатиру проти беззубості міжнародної спільноти, відсутності її реакції на гноблення народу в інших країнах, диктаторів, які існують не лише в арабському світі. Приклад групи Masasit Mati демонструє важливість комунікації художника та глядача через онлайн-медіа.

З початком сирійської революції 2011 року починають створюватися анонімні мистецькі товариства, вони засекречені, оскільки правлячий режим забороняв їх. Проте художник Ю. Абдельке (Youssef Abdelke) пропонував не ховатися за псевдонімами, а підписувати роботи справжнім іменем, вважаючи, що чим більше буде таких митців, тим буде краще: «Я думаю, що всі мої роботи, так чи інакше, намагаються висловити занепокоєння та емоції звичайного сирійського громадянина серед цієї величезної ріки крові» [9]. Ветеран сирійської фотографії Насух Заглулех (Nassouh Zaghlouleh) звертає увагу на творче бачення подій художником Ю. Абдельке. Протягом п'яти років фотограф робив знімки художника у процесі його підготовки до серії виставок. Сам Ф. Абдельке ніколи не бачив цих фотографій, та й фотограф не збирався показувати їх публіці, але в серпні 2013 року сирійська влада вдруге заарештувала митця, після чого фотограф, у рамках підтримки звільнення Ю. Абдельке, зробив їх доступними для громадськості.

Також Ю. Абдельке з групою сирійських художників започаткував сторінку в мережі Facebook «Art & Freedom» для відображення хроніки подій у мистецькому середовищі під час протестів. На той час митцям доводилося працювати зі складною тематикою, з якою вони ніколи не стикалися або оминали її. Особливістю сторінки «Art & Freedom», на

відміну від багатьох інших анонімних інтернет-ресурсів, була прямота та відкритість. Підписування своїх робіт (цифрових ілюстрацій, скульптур, малюнків, живопису) своїми іменами, демонстрація солідарності з учасниками протесту наражало художників на небезпеку. Звісно, ці дії не залишились без наслідків, дехто з митців, учасників проєкту, був заарештований, а дехто був змушений покинути країну.

Поза межами Сирії художники продовжували говорити про жахливі події війни в країні. Деякі західноєвропейські галереї та художні резиденції підтримують сьогодні саме таких митців. Наприклад, ART in EXILE [AiE] – програма підтримки художників, що живуть у вигнанні. Зокрема, художник М. Омран (Mohamad Omran) та поет Г. Хаджі (Golan Haji) у серії бесід, читань та показів робіт розкривали роль митця в сирійському соціально-культурному та політичному житті. Навесні 2013 року в рамках семитижневої виставки «Мистецтво опору Сирії» (Rundetern у Копенгагені), після перебування у програмі AiE (резиденція Korridor No. 33), вони представили свою спільну роботу «Щоденні події». Основою цієї роботи була розмова про взаємовплив революційних подій та літератури, образотворчого мистецтва, музики. Митці обговорювали й долю друзів і родичів, які залишилися в Сирії. Співпраця цих двох авторів проявилась у різних аспектах творчого процесу: одночасному народженню тексту та ілюстрацій як рівнозначних компонентів або народженню тексту як коментаря до малюнків.

Художник Х. Баракех (Khaled Barakeh) створив інсталяцію «Про біль інших» (назва взята у Сьюзен Зонтаґ, американської письменниці [11]) з двох частин: нааша («naash» – труна, яка використовується для перенесення тіл до поховання), та розмовних віршів бійця Вільної сирійської армії, який допоміг контрабандою переправити труну через зруйновані війною сирійські місцевості до Йорданії і далі до Європи. Ця інсталяція розповідає про «подорож» труни з кладовища містечка Даале на південному заході Сирії до Франкфурту (Німеччина), де безпосередньо вона й була показана в галерейному просторі, у місті, де зараз проживає митець.

Чимало художників, письменників та активістів зараз проживають поза межами країни, що кардинально змінює емоційне сприйняття насильства. За словами художника Халіда Баракеха, після початку революції 2011 року його стан був схожий на шизофренію, роздвоєння. Відбувається розходження його художньої практики з реальними подіями в Сирії, також усвідомлення міри ефективності його мистецької практики як художника, та учасниками протестів, які віддають своє життя на вулицях сирійських міст. Перебуваючи у вигнанні, усвідомлюючи неможливість повернення, Халід, як він сам описує свою «роботу повний робочий день», працював у соціальних мережах, організовував таємні групи у Facebook, створював «паралельну республіку» [1, с. 158].

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. У ситуаціях екстремальної насильницької конфронтації, такої, як у Сирії та інших країнах, де відбувається кровопролиття й тотальна неповага до людського життя та прав людини, мистецтво може стати потужним інструментом боротьби за гідність та свободу. Нові форми в мистецтві, які з'являються під час протестів, це не лише спосіб пережити насильство, але й кинути йому виклик, віднайти та показати шляхи боротьби з будь-яким тоталітарним режимом. Протестні процеси в державі відбуваються через тотальне руйнування морально-етичних норм та певних домовленостей між державою й суспільством. Творчий особистісний простір митця є місцем, де він розвиває свою унікальну ідентичність та виражає власні думки, переживання, бачення світу через свої твори. Тоталітарна ідеологія, яка прагне контролювати кожен аспект суспільного життя, зокрема культуру та мистецтво, конфліктує з цією творчою свободою. Вона намагається перетворити мистецтво на інструмент пропаганди, тиснути на нього власним ідеологічним диктатом, обмежуючи виразність та автентичність творчого процесу.

Війна, яка триває у Сирії вже понад десять років, початком якої були вимоги протестувальників до демократичних реформ та звільнення всіх політичних в'язнів, втягнула до участі все сирійське суспільство. Багато сирійців через політичні художні плакати, графіті, перформанси та відео хотіли віднайти свою – сирійську революційну ідентичність, на відміну від «арабської весни» Єгипту і Тунісу. У кожного художника, у групах активістів, громадян, не пов'язаних з мистецтвом, розвивався власний «словник опору», словник використання творчих образів, символів та слів, зображених на знов «відкритих» стінах, вулицях сирійських міст. У країні, де свобода

самовираження контролюється та регулюється урядом, пересічні люди почали займатись мистецьким активізмом для того, щоб висловлювати свої переконання, говорити про самоврядування власної країни та свободу самовираження. Для багатьох протестувальників мистецтво стало інструментом опору.

Дослідження буде продовжене через вивчення та аналіз взаємовпливу мистецьких практик і протестних рухів у різних країнах, та можливої маніпуляції в цій царині. Особливу увагу буде приділено українським революціям часів незалежності: революції на граніті, Помаранчевій революції, Революції Гідності.

Список використаних джерел

1. Halasa M., Mahfoud N., Omareen Z. Syria Speaks: Art and Culture from the Frontline. London : Saqi Books, 2014. 312 p.
2. Gallo M., Quintavalle A. C., Flowers C. The Poster in History. New York : WW Norton, 2001. 335 p.
3. Ziter E. Political performance in Syria : from the six-day war to the Syrian uprising. London : Springer, 2014. 259 p.
4. Maasri Z. Off the Wall: Political Posters of the Lebanese Civil War. London : I. B. Tauris, 2008. 168 p.
5. Nizar S. Iraqi Contemporary Art. Vol. 1 : Painting. Lausanne : Sartec, 1977. 249 p.
6. Sulafa Hijazi : [site]. URL: https://www.sulafahijazi.com/ongoing (дата звернення: 14.11.2023).
7. At home in the world: Syrian contemporary art // You Tube. URL:https://youtu.be/v_NAPHLSKkw Дата публікації: 5.03.2021. (дата звернення: 10.10.2023).
8. Civil City V: Zukunft/KI/Chance/Nutzen Future/AI/Opportunity/Use : відео // You Tube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=aZ-b3Y0A1sI Дата публікації: 1.10.2023. (дата звернення: 15.11.2023).
9. Fusion Journal : [site]. URL: https://fusion-journal.com/issue/009-anonymous-the-void-in-visual-culture/calling-things-by-their-real-names-anonymity-and-artistic-online-production-during-the-syrian-uprising/ (дата звернення: 20.02.2024).
10. Shubbak : [site]. URL: https://www.shubbak.co.uk/holding-up-a-mirror-to-the-international-community-an-interview-with-massasit-mati-of-top-goon/ (дата звернення: 12.12.2023).
11. Зонтаґ С. Спостереження за болем інших / пер. з англ. Я. Стріхи. Харків : Ist publishing, 2024. 144 с.
12. British Museum : [site]. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_2016-6034-61 (дата звернення: 10.12.2023).
13. فلسطيني سوري واحد [Один сирійський палестинець] // Facebook:. URL: https://www.facebook.com/RwhnaFdaLflstyn/?locale=es_ES Дата публікації: 2.11.24 (дата звернення: 12.11.2023).
14. Syria Untold : [site]. URL: https://syriauntold.com/2013/05/18/bashar-al-assad-gaddafi-and-the-same-destiny-caricature-ali-farzat/ (дата звернення: 5.8.2023).
15. EA Worldview : [site]. URL: https://eaworldview.com/2014/08/syria-iraq-audio-analysis-us-now-war-islamic-state/ (дата звернення: 10.11.2023).
16. France 24 : [site]. URL: https://observers.france24.com/en/20151009-syria-cartoon-target-russian-warplanes-kafranbel (дата звернення: 14.12.2023).

References

1. Halasa, Malu, Mahfoud, Nawara, & Omareen, Zaher. (2014). *Syria Speaks: Art and Culture from the Frontline*. Saqi Books [in English].
2. Gallo, Max, Quintavalle, Arturo Carlo & Flowers, Charles. (2001). *The Poster in History*. WW Norton [in English].
3. Ziter, Edvard. (2014). *Political performance in Syria : from the six-day war to the Syrian uprising*. Springer [in English].
4. Maasri, Zeina. (2008). *Off the Wall: Political Posters of the Lebanese Civil War*. I. B. Tauris [in English].
5. Nizar, Salim. (1977). *Iraqi Contemporary Art*: Vol. 1. Painting. Sartec [in English].
6. Sulafa Hijazi (Ed). (n.d.). https://www.sulafahijazi.com/ongoing [in English].
7. At home in the world: Syrian contemporary art // You Tube. URL:https://youtu.be/v_NAPHLSKkw [in English].
8. Civil City V: Zukunft/KI/Chance/Nutzen Future/AI/Opportunity/Use : відео // You Tube. URL:https://www.youtube.com/watch?v=aZ-b3Y0A1sI [in English].
9. Fusion Journal (Ed). (n.d.). https://fusion-journal.com/issue/009-anonymous-the-void-in-visual-culture/calling-things-by-their-real-names-anonymity-and-artistic-online-production-during-the-syrian-uprising/ [in English].
10. Shubbak (Ed). (n.d.). https://www.shubbak.co.uk/holding-up-a-mirror-to-the-international-community-an-interview-with-massasit-mati-of-top-goon/ [in English].

11. Zontag, S. (2024). *Sposterezhennya za bolem inshykh* [Regarding the Pain of Others] (Y. Strikhy, per. z anhl.). Ist publishing [in Ukrainian].
12. British Museum (Ed). (n.d.). https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_2016-6034-61 [in English].
13. فلسطيني سوري واحد [One Syrian Palestinian] // Facebook:. URL: https://www.facebook.com/RwhnaFdaLflstyn/?locale=es_ES [in English].
14. Syria Untold (Ed). (n.d.). https://syriauntold.com/2013/05/18/bashar-al-assad-gaddafi-and-the-same-destiny-caricature-ali-farzat/ [in English].
15. EA Worldview (Ed). (n.d.). https://eaworldview.com/2014/08/syria-iraq-audio-analysis-us-now-war-islamic-state/ [in English].
16. France 24 (Ed). (n.d.). https://observers.france24.com/en/20151009-syria-cartoon-target-russian-warplanes-kafranbel [in English].

Подано до редакції 02.08.2024

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА | ВИПУСК 36

№ 36 (2024) С. 172–179
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 75.03(477.411) «199»
ORCID ID: 0000-0002-3229-9153
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-18

Ірина Солярська-Комарчук
кандидатка філософських наук, доцентка,
доцентка кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
irasolarsky@gmail.com

УКРАЇНСЬКИЙ НЕОЕКСПРЕСІОНІЗМ: ВИТОКИ НАПРЯМКУ ТА СПІВВІДНОШЕННЯ ІЗ ТРАНСАВАНГАРДОМ

Анотація. *Українське «неофіційне мистецтво», котре постало у тяжкій атмосфері радянського тоталітаризму, потребує ретельного вивчення.* ***Метою*** *даного дослідження є вивчення витоків «українського неоекспресіонізму» як невіддільної складової світового трансавангарду, представлення його саме під такою назвою в ролі самобутнього варіанта поряд з іншими національними версіями нової експресії та констатування онтологічної відмінності від відомого в мистецтві явища «український трансавангард». Для досягнення мети дослідження використовувалися такі* ***специфічні методи****: метод логічного аналізу дав змогу простежити і констатувати, що термін «трансавангард» є означенням італійської версії неоекспресіонізму, котрий завдяки А. Оліві, був поширений на всю мистецьку течію. Також було встановлено, що прийоми експресіонізму (використання кольору, деформація об'єкта і простору, маніпулювання фігуративом, використання неспецифічних технологій зображення) були широко вживані у мистецтві другої половини ХХ ст., що відображено у таких художніх явищах як «абстрактний експресіонізм», «інформель», «неоекспресіонізм». Завдяки історико-культурному методу було визначено, що «експресіонізм» – одна із трьох провідних течій (разом з кубізмом та футуризмом) в європейському мистецтві 1920-х – 1930-х рр., але найбільшу прихильність він здобув в мистецьких колах Німеччини, країнах Скандинавії, Польщі та інших східноєвропейських країнах. Також було розглянуто генезу експресіонізму на ґрунті польської традиції, котра мала потужний вплив на українське модерністичне мистецтво. Завдяки індуктивному методу встановлено, що традиції експресіонізму були збережені українськими мистцями та передані наступним поколінням в умовах панування радянського тоталітаризму. Завдяки методу критико-порівняльного аналізу було встановлено, що поняття «український трансавангард» запровадили російські мистецтвознавці щодо творів української творчої молоді, котрі представляли «нову хвилю», але жодним чином не торкається феномену українського неоекспресіонізму.* ***Результати.*** *Отже, результатом дослідження стали такі твердження: у сферу знань з теорії та історії мистецтва доцільно ввести поняття «український неоекспресіонізм», котре позначає явище, сформоване в межах «неофіційного мистецтва», генетично пов'язане з модерністичними художніми традиціями першої половини ХХ ст., зокрема експресіонізмом. Фактичним підтвердженням цього процесу є спадкоємність досягнень діячів об'єднань «artes» (1929–1935) та АНУМ (1931–1939) художниками мистецької групи «Шлях» (1989–1992). Треба розрізняти явища український неоекспресіонізм, реалізований в умовах забороненого мистецтва завдяки вітчизняному модерністичному досвіду, та «український трансавангард», що постав під впливом російської мистецтвознавчої думки й авторитету апологета світового трансавангарду А. Оліві, орієнтуючись на зарубіжні комерціалізовані зразки цього художнього напряму.* ***Висновки.*** *Український неоекспресіонізм потребує ретельного вивчення, адже виник та формувався в умовах ідеологічних утисків, через що не вивчався фахівцями, а роботи мистців здебільшого перебувають у зарубіжних колекціонерів. Окрім того, українська нова експресія має регіональні особливості. Дослідження онтологічної відмінності явищ «український неоекспресіонізм» та «український трансавангард» планується здійснити у найближчий час.*

Ключові слова: *експресіонізм, абстрактний експресіонізм, інформель, деформація, фігуратив, національне мистецтво.*

UKRAINIAN NEOEXPRESSIONISM: THE ORIGINS OF THE MOVEMENT AND ITS RELATIONSHIP WITH THE TRANSAVANTGARDE

Iryna Soliarska-Komarchuk
PhD in Philosophy, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Art Theory and History
National Academy of Fine Arts and Architecture
iryna.soliarska@naoma.edu.ua

Abstract*. The Ukrainian "Non-official Art" that emerged in the harsh atmosphere of Soviet totalitarianism requires careful study. The purpose of this study is to explore the origins of «Ukrainian neoexpressionism» as an integral part of the world transavantgarde, to present it under this name as an original variant alongside other national versions of the new expression, and to establish its ontological difference from the well-known phenomenon of the «Ukrainian Transavantgarde».* ***Specific methods*** *were used to achieve the aim of the study: the method of logical analysis allowed us to trace and state that the term «transavantgarde» is a definition of the Italian version of neo-expressionism, which, thanks to A. B. Oliva, was extended to the entire artistic movement. It has also been established that the techniques of expressionism (the use of color, deformation of the object and space, manipulation of the figure, the use of non-specific image technologies) were widely used in the art of the second half of the twentieth century, which is reflected in such artistic phenomena as "Abstract Expressionism'', "Informel", and "Neoexpressionism". Using the historical and cultural method, it was determined that "Expressionism" was one of the three leading movements (along with cubism and futurism) in European art of the 1920s and 1930s, but it was most popular in artistic circles in Germany, Scandinavia, Poland, and other Eastern European countries. The genesis of expressionism in the Polish tradition, which had a powerful influence on Ukrainian modernist art, was also considered. Using the inductive method, it was found that the traditions of expressionism were preserved by Ukrainian artists and passed on to the next generations under the rule of Soviet totalitarianism. Using the method of critical and comparative analysis, it was found that the concept of "Ukrainian Transavantgarde" was introduced by Russian art historians to the works of Ukrainian creative youth who represented the "new wave", but in no way touches the phenomenon of Ukrainian neoexpressionism.* ***Results****. Thus, the study resulted in the following statements: it is advisable to introduce the concept of "Ukrainian Neoexpressionism" into the lore, which denotes a phenomenon formed within the framework of forbidden art, genetically related to the modernist artistic traditions of the first half of the twentieth century, in particular expressionism. The actual confirmation of this process is the continuity of the achievements of the members of the "artes" (1929–1935) and ANUM (1931–1939) associations by the artists of the "Way" art group (1989–1992). A distinction should be made between the phenomena of Ukrainian neoexpressionism, realized in the conditions of forbidden art thanks to the national modernist experience, and the "Ukrainian Transavantgarde", which emerged under the influence of Russian art criticism and the authority of the apologist of the world transavantgarde A. B. Olivi, focusing on foreign commercialized examples of this artistic movement.* ***Conclusions****. Ukrainian neoexpressionism requires careful study, as it emerged and was formed under conditions of ideological oppression, which is why it was not studied by specialists, and the artists' works are mostly in the possession of foreign collectors. In addition, the Ukrainian new expression has regional peculiarities. A study of the ontological difference between the phenomena of «Ukrainian neoexpressionism» and «Ukrainian transavantgarde» is planned for the near future.*
Key words: *expressionism, abstract expressionism, informel, deformation, figuration, national art.*

Постановка проблеми. Явище неоекспресіонізму, котре постало в межах забороненого українського мистецтва, належить до категорії не просто «білих плям», але «чорних дір», що ускладнює наукову реабілітацію втраченого [1, с. 60]. Така непроста ситуація ускладнена ще й тим, на думку українсько-естонського художника А. Боярова, що авангард і модернізм в українському знавецтві не пережиті і не адаптовані, не імплементовані у дійсність і мислення про неї [2]. Розглядаючи мистецький феномен неоекспресіонізму, ми неодмінно пов'язуємо його із трансавангардом. Та варто пильніше придивитися до цих споріднених явищ. Нова експресія була одним з відгалужень світового трансавангарду, що домінував у мистецтві, особливо в живописі, у 1980-х роках. Однак підкреслимо, що термін «трансавангардизм» походить з Італії (італ. la transavanguardia), де окрім цього поняття для означення італійської версії неоекспресіонізму вживається і «Arte cifra». Італійський критик та історик сучасного мистецтва Акілле Боніто Оліва (італ. Achille Bonito Oliva), описуючи явища у мистецтві (переважно живописі), що спостерігаються з кінця 1970-х років XX ст., майже одночасно в кількох країнах (Італія – la transavanguardia або Arte cifra, Франція – Nouveaux fauves або La Figuration libre, США – New Wave, Скандинавія,

Німеччина – Neue Wilde, Польща – New Expression), запропонував «трансавангард» як узагальнююче поняття. Прем'єра терміна la transavanguardia відбулася 1979 року на сторінках журналу «Flash Art», в якому А. Оліва опублікував есе «Італійський трансавангард» (1979). Роком пізніше вийшла перша книга про італійський трансавангард «Італійський трансавангард La Transavanguardia Italiana» («The Italian Trans-avantgarde La Transavanguardia Italiana», 1980), а також у 1982 році монографія про світовий трансавангард «Міжнародний трансавангард» («International Trans-avantgarde»). Італійський знавець мистецтва закріпив таким чином за собою авторство у виявленні та дослідженні неоекспресіонізму, течії, що домінувала одночасно в різних мистецьких традиціях наприкінці 70-х – 80-х років XX століття. Ця течія повноцінно проявилась у повоєнний період у тих країнах, котрі мали значні досягнення в авангарді та модернізмі. Офіційно термін «трансавангардизм» вперше з'явився на виставці «Aperto'80» на Венеційській бієнале і означає буквально «за межами авангарду». Вказана виставка представила італійських трансавангардистів (С. Чіа, Ф. Клементе, Е. Куккі, Н. де Маріа, М. Паладіно) на міжнародному рівні та *започаткувала комерційний успіх* неоекспресіоністичного живопису та його популярності як провідної течії. У 1982 році роботи С. Чіа, Е. Куккі та Н. Лонгобарді були включені до виставки «Італійське мистецтво зараз: Американська перспектива» в Музеї Соломона Ґуґґенхайма у Нью-Йорку. Для історичної справедливості необхідно вказати, що безпосереднє авторство терміна «transavanguardia» належить художникові Енцо Куккі (італ. Enzo Cucchi), але саме завдяки А. Оліві ним означено цілий рух в історії образотворчого мистецтва XX століття. Запущене до мистецтвознавчого обігу в 1980-х роках поняття «трансавангард» досить швидко збагатилося новими сенсами і набуло розширеного тлумачення, стало, зокрема, синонімом до «постмодернізму». Отже, «трансавангардія» – це італійська версія неоекспресіонізму.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Під час дослідження використано роздуми українсько-естонського художника, перекладача, куратора А. Боярова (2021). Завдяки його перекладу у 2020 році, важливу інформацію про діяльність львівського мистецького об'єднання «artes», було почерпнуто з книжки Пйотра Лукашевича (Piotr Łukaszewicz). Змістовна інформація про мистецьке життя на західноукраїнських землях до 1939 р. та після приєднання до радянської України була отримана завдяки працям О. Ріпко (1995), І. Гах (2016) та Б. Мисюги (2020). Важливою концептуальною роботою, що висвітлює феномен українського нонконформізму, є монографія відомої мистецтвознавиці Л. Смирної (2017). Використано низку ґрунтовних досліджень польських науковців, де можна простежити етапи розвитку світового та польського експресіонізму, неоекспресіонізму та трансавангарду: М. Карвачевської (2016), П. Лукашевича та Є. Маліновського (1981). У розумінні трансавангарду важливою стала стаття теоретика цього явища А. Оліви (2012).

Мета статті полягає у науковому обґрунтуванні українського неоекспресіонізму як окремого феномену, що був частиною «неофіційного мистецтва», та розвивався синхронно з іншими національними версіями цієї течії у 1970-х – 1980-х роках, що пізніше були об'єднані А. Олівою поняттям «світовий трансавангард», тому наявне у вітчизняному мистецтвознавстві явище «український трансавангард» має іншу онтологічну природу.

Виклад основного матеріалу. Зазвичай мистецтвознавча світова спільнота дотримується міркування, що трансавангард став відповіддю на вибух концептуального мистецтва, яке знайшло багато засобів вираження, відродивши живопис і повернувши емоції – особливо радість – до малюнка, живопису і скульптури. Мистецький рух ознаменував повернення до фігуративного мистецтва, а також до міфічних образів, які були заново відкриті під час його розквіту. Художники відродили фігуративне мистецтво і символізм, які рідше використовувалися в рухах після Другої світової війни, таких як мінімалізм. Однак, з'ясовуючи глибинні причини виникнення трансавангарду як італійської версії неоекспресіонізму А. Оліва пояснює, що, визначаючи це явище, він спирався на *експресіонізм*, який не існував у чистому вигляді в Італії. Він є італійським варіантом експресіоністичних тенденцій у мистецтві (неоекспресіонізм), що виростає з опозиції до модернізму, формалізму, новаторства, оригінальності, стилістичної цілісності та опори на традицію в новій іпостасі, і водночас посилаючись на маньєризм шістнадцятого сторіччя, недомовленість, стилістичний плюралізм і полісемію. Трансавангард, на думку А. Оліви, спирається на роботи, що існували до нього, у вигляді цитати, поданої

в експресіоністичному стилі. Генезис явища критик вбачає у діяльності групи італійських художників, що діяла під назвою «Arte cifra», до якої входили Е. Куккі, С. Чіа, Ф. Клементе, М. Паладіно та Ф. де Марія, які у 1970-х роках поєднували у своїх експресіоністичних роботах фігуративність з абстракцією. Він не розглядає цю тенденцію як антиавангардну, але як прогрес і зміну у часі в лінійному порядку історії мистецтва. Трансавангардист – це художник, який, з одного боку, повністю усвідомлює кризу авангарду і пов'язаного з нею прогресу та експериментів, а з іншого – орієнтований на свободу творити «суттєві речі», насичені рисами глибокої експресії та романтизмом. Трансавангард вважається попередньою фазою постмодернізму, і навіть ці явища часто ототожнюють [3].

Методи *експресіонізму* у повоєнний період використовували і митці-абстракціоністи, творці абстрактного експресіонізму. «Художники, пов'язані з цим рухом, прагнули передати емоції, ідеї та переживання через мову абстрактних форм, кольорів і жестикуляції, а не через впізнавані образи» [4]. Виникнення абстрактного експресіонізму як окремої течії середини XX ст. пов'язане з мистецтвом США. Розквіт течії припав на 1950–1960 роки. Для передачі емоцій та ідей митці використовують нерепрезентативні засоби (абстрактні форми, кольори), маючи на меті висловити підсвідоме, духовне та екзистенціальне. Серед американських представників абстрактного мистецтва особливе місце належить митцю Марку Ротко (англ. Mark Rothko) (1903–1970), якого вважають творцем живопису кольорового поля. М. Ротко був тісно пов'язаний з нью-йоркською школою, колом художників, що виникло в 1940-х роках як новий колективний голос в американському мистецтві. На відміну від своїх колег, котрі полюбляли спонтанні мистецькі дії, він приділяв значну увагу формальним елементам – кольору, формі, балансу, глибині, композиції, масштабу, але в його роботах вони були засобом передачі глибинного змісту. Автор вважав, що не буває гарного живопису ні про що, хоча загалом уникав пояснення змісту своїх робіт, вважаючи, що абстрактне зображення може безпосередньо представляти фундаментальну природу «людської драми».

Ще однією версією абстрактного експресіонізму, тільки вже у понівеченій війною Європі, став «інформель», котрий виник у Німеччині. Відомий і чеський варіант «інформелю», представлений зокрема творчістю М. Медека (чеськ. Mikulбљ Medek) (1926–1974), що був борцем з диктатурою комуністичної партії. Особливістю німецького абстрактного експресіонізму стала зосередженість на дослідженні тем екзистенційного подразнення, внутрішнього сум'яття та стану людини. Представники німецького руху, такі як Еміль Шумахер (нім. Emil Schumacher), Герхард Ріхтер (нім. Gerhard Richter) та Ганс Гартунг (нім. Hans Hartung), «використовували різноманітні техніки, щоб передати емоції та викликати самоаналіз, часто за допомогою сміливих кольорів, виразних мазків та нерепрезентативних форм» [4]. Отже, для німецьких художників абстрактний експресіонізм відіграв важливу роль у повоєнному культурному ландшафті, завдяки йому долались складнощі людського досвіду після війни та руйнувань. Вважається, що німецький неоекспресіонізм (кінець 1970-х – 1980-ті рр.), виражений терміном Neue Wilde («нові дикі»), став відродженням експресивного живопису наприкінці 1970-х і 1980-х років.

Отже, можемо стверджувати, що експресіонізм став онтологічною ознакою мистецтва XX ст., від початку свого виникнення як «експресіонізм» у контексті авангарду початку XX ст. до неоекспресіонізму, пік розвитку якого припав на середину 1980-х років. Нагадаємо, що сам термін «експресіонізм» (від франц. Expression – вираження, виразність), вперше вжитий у 1901 році в Парижі художником Ж. Ерве (J. Hervé). Німецька художня критика невдовзі ввела у вжиток цей термін, вбачаючи в ньому можливість прив'язки до національної мистецької традиції. До Першої світової війни «німецький» експресіонізм протиставлявся «французькому» кубізму та «італійському» футуризму, створюючи тричленну систему європейського авангарду. На той час термін «експресіонізм», який як похідний від однієї з базових естетичних категорій зберігав певну гнучкість (чим відрізнявся від більш чітко часово і формально визначених кубізму чи футуризму), був визнаний у Німеччині та Польщі вищим за тенденції «нового мистецтва». До цього треба додати, що кубістична геометризація і футуристичний динамізм вважалися одними з головних формальних засобів, якими користувався художник-експресіоніст. З цієї точки зору український «кубофутуризм», задекларований у творчості О. Богомазова та О. Екстер, можна вважати теж своєрідним варіантом експресіонізму.

Польський мистецький осередок був одним із шляхів проникнення експресіонізму у творчість українських митців на початку XX ст., особливо у західних регіонах. Талановита українська молодь змушена була навчатись або у Петербурзі, де панувала цензура щодо новітніх напрямів, або за кордоном – у Польщі, Чехії, Німеччині, Франції. Як зазначають польські дослідники П. Лукашевич та Є. Маліновський, термін «експресіонізм» з'явився в Польщі у червні 1911 року в рецензії познанського видання «Погляд великопольський» (на той час Польща була ще розділеною між двома імперіями) на виставку картин французьких фовістів у межах XXII виставки Берлінської сецесії. За каталогом виставки вони були названі «експресіоністами» [5]. В 1913 р. у Львові відбулась «Виставка футуристів, кубістів та експресіоністів», на яку кубісти і футуристи не з'явилися, але це стало нагодою для німецьких, чеських і російських експресіоністів (А. Явленський, В. Кандинський, О. Кокошка, Б. Кубішта, Л. Мейднер, Д. Сегал та інші) представити свої роботи. Таким чином, експресіонізм у контексті польської мистецької традиції набув значного розвитку і постав як окремий феномен, етапи розвитку якого тривали до 1937 року. Це пов'язане з тим, що імпульси, які надходили із Західної Європи, накладалися на місцеву мистецьку традицію, яку зараз польські дослідники називають «раннім експресіонізмом», що бере свій початок у *символізмі*. Поряд із драматичними настроями, динамічними формами, бурхливими жестами та кольоровими дисонансами в їхніх роботах з'являється *деформація простору* [5]. Згодом були створені ідейно-художні обґрунтування цього напряму. Зокрема, потужний вплив на митців Кракова, Львова мала теорія «голої душі» С. Пшибишевського (Stanisław Feliks Przybyszewski, маніфест «Confiteor», 1899), в якій, наголошуючи на метафоричній природі мистецтва, автор обстоював його автономію, антиестетизм та антиінтелектуалізм, надаючи вирішального значення інтуїції митця. Принагідно вказати, що у 1899 році виходить твір українського поета, письменника, мислителя І. Франка «Із секретів поетичної творчості», де він детально аналізує останні дослідження з галузі психології, намагаючись дослідити такі явища, як «несвідоме», поетична фантазія, сонна фантазія, сугестія. І. Франко стверджує, що поетична і сонна фантазії не люблять абстрактів і загальників та залюбки транспонують їх на мову конкретних образів. Отже, використовується здатність до символізування. Письменник також зазначає, що в результаті появи психології, естетика (грц. αἴσθησις – чутє) як наука про «чутє в найширшім значенні сего слова» зазнала змін – «для естетики лишила ся тілько та специяльна частина, що відносить ся до краси чи то в природі, чи то в штуці» [6, с. 43]. Ідеалістично-догматична естетика не змогла дати відповіді на питання – що і чому подобається, тому актуальною є, на думку І. Франка, нова *індуктивна естетика*. «Вона не ловить невловимого решетом силогізмів, не має претензії на те, щоб з висоти абстракційного поняття красоти диктувати закони артистичному розвоєві людськості, але стає на становищі далеко нижчім, та певнішім: поперед усього *зрозуміти*, а не судити і не приписувати законів» [6, с. 44].

На краківське середовище прихильників експресіонізму великий вплив мала творчість Ван Гога. Зокрема, у роботах Ф. Пауча (пол. Fryderyk Pautsch) брутальні деформації, нав'язливі жести, мімічні гримаси, решітчасті кольорові контрасти і світлотіні, поспішні фактури, нагромадження планів спочатку поєднувалися з мізабілістськими темами гострої соціальної критики, пізніше трансформується в діонісійський, екстатичний популізм гуцульських сцен. Львівські художники, які здобули освіту у Кракові – О. Новаківський (в майбутньому головний наставник художньої школи для української творчої молоді у Львові), К. Сіхульський та інші, працювали над подібними творами. Вже на цих перших етапах розвитку експресіонізму, методи вираження якого мали на меті представити внутрішні переживання автора, їхнє емоційне забарвлення, *деформація об'єкта* є провідним засобом. «Різниця між раннім експресіонізмом і тими його різновидами, що сформувалися під час Першої світової війни, полягає насамперед у різному типі деформації: перший можна назвати «біологічним» (натуралістичного походження), тоді як другий ґрунтується на кубістичній геометризації» [5]. Для польських митців, як і для чеських та німецьких, кубізм не був засобом раціонального усвідомлення об'єкта живопису. Аналіз об'єкта і логічна побудова картини не були їхньою метою на той час. Щодо об'єкта, який був для художника приводом для емоційного, індивідуалістичного переживання, відбувалася матеріалізація бачення. Кубічні форми, спрощення контуру до прямих і тупих ліній, розірваність простору, антиестетизм, що трактувався як засіб самовираження,

слугували для екстерналізації станів підсвідомості, короткочасність яких можна було зафіксувати лише через деформацію. Окрім того, на східноєвропейських теренах, під впливом В. Кандинського, експресіоністи визнали, що форма є вираженням внутрішнього змісту. Експресіонізм був задуманий як мистецька духовна революція, результатом якої стане *повернення до архетипів*, що визначають людське буття й означають моральне відродження людства, понівеченого війною і капіталізмом. Польські дослідники пов'язують відкриття першої виставки польських експресіоністів у Кракові в листопаді 1917 року з їхнім офіційним формуванням. Група активно збільшується, до неї залучаються як мистецькі кола з Варшави, так і зі Львова (Л. Должицький, Л. Лілль, С. Матусяк та інші). У міжвоєнний період Велика світова криза, загострившись соціальні питання, призвела до своєрідного ренесансу експресіонізму в 1930-х роках, що відобразилось в західноєвропейському, східноєвропейському (Польща, Чехія) та американському мистецтві. Радикалізація означала, що художники були тісно пов'язані з лівим політичним рухом. Так було в угрупованнях «другого авангарду»: львівському об'єднанні «artes» (1929–1935). Для того, щоб надати змістові особливого впливу, художники охоче використовували експресіоністичні засоби вираження. Неореалістичний період «artes» представлений картинами, які посилюють агітаційне послання сюжету за допомогою деформацій перспективи та світлотіні і бруталізації малюнка (Т. Войцеховський, М. Влодарський). Художники створюють нові рішення, що передують мистецьким явищам наступних років як у польському, так і в українському мистецтвах, зокрема це стосується нового типу *фігурації*. Вироблені в межах одного осередку польського експресіонізму, такі методи як деформація, особлива іконографія та метафізика як виразники нових філософських та соціальних поглядів, проклали шлях для подальших трансформацій абстрактного живопису та конструктивізму, колоризму, нової реальності чи метафізичного живопису, однак вже у межах окремого львівського мистецького осередку, котрий постав після чергового переділу Польщі у 1939 році як частина вже власне українського художнього простору. Після політичної реорганізації західноукраїнських земель діяли мистці, котрі продовжували традиції модернізму, але не пов'язували себе з власне українським мистецтвом. «Про цю поставстрійську та польську ситуацію Львова треба завжди пам'ятати. Орієнтиром колись був Відень, пізніше Берлін і Париж, найближча академія була у Кракові. До нього, як і до Варшави, і дотепер відстань ближча, ніж до Києва» [2]. Натомість, такі мистці як І. Труш, О. Новаківський, О. Кульчицька, Я. Музика, П. Ковжун, Р. та М. Сельські, художники-закарпатці А. Ерделі, Й. Бокшай, Ф. Манайло, Е. Контратович «...розвивали національні тенденції живопису, графіки, декоративного мистецтва, враховуючи європейські стильові художні напрями – ар-деко, постімпресіонізм, експресіонізм» [7, с. 209]. У процесі становлення власне української мистецької школи важливе значення мали приватні школи-студії. З ініціативи митрополита А. Шептицького у Львові упродовж 1923–1935 рр. працювала школа-студія О. Новаківського. Його учні, С. Гординський та Р. Сельський, стали важливими наставниками у майбутньому формуванні кола представників забороненого українського мистецтва. Особлива роль належить Р. Сельському (учень К. Сіхульського та О. Новаківського) та його дружині Маргіт, котрі заснували в радянському Львові таємну школу, де розповідали про прийоми і засади модерністичного мистецтва. Треба нагадати, що Р. та М. Сельські були активними учасниками вже згаданої мистецької групи «artes», котра діяла у Львові в 1929–1935 роках. До групи входили Є. Яніш, М. Висоцький, А. Кшивоблоцький, О. Ган, Л. Лілле, А. Рімер, М. Райх-Сельська, Р. Сельський, Л. Тирович, Г. Стрент (пізніше М. Влодарський) і Т. Войцеховський. Згодом приєдналися П. Ковжун і С. Войцеховський. З групою також були пов'язані А. Пронашко та С. Тейсейр. Виставки «artes» відбувалися у Львові (1930, 1931), Варшаві (1931, 1932), Кракові (1932), Івано-Франківську (1930), Тернополі (1930) та Лодзі (1932). Учасники об'єднання «artes» прагнули творчих експериментів. До того ж в об'єднанні були «праві» (представлені М. Райх-Сельською, Р. Сельським, Л. Тировичем і С. Войцеховським) і «ліві» (О. Ган, Є. Яніш, Л. Лілль, арх. А. Кшивоблоцький, А. Рімер, Г. Стрент). «Роман Сельський сам доклав чимало зусиль, аби віднайти свій живописний метод: від імпресіонізму – через усі форми кінетичного вираження барвою – до авторської манери синтезувати абстрактну форму зі стилізованим образом натури» [7, с. 11]. Такий потужний досвід та вільна система мислення збирала навколо подружжя Сельських

у радянський період молодь, котра не сприймала соцреалізму і прагнула не просто свободи у засвоєнні надбань модерністичного мистецтва, але ставила наперед уміння якомога виразніше представити власний внутрішній світ, спонукаючи глядача до співпереживання образу. Серед видатних учнів Сельських слід вказати: К. Звіринського, Д. Довбушинського, М. Андрущенка, Б. Сороку, В. Патика, А. Бокотея та інших. Своєю чергою потужний мистець К. Звіринський також створив приватну таємну академію (1959–1966), учнями якої стали – З. Флінта, О. Цегельська, О. Мінько, А. Бокотей, Р. Петрук, Б. Сойка, С. Шабатура, П. Маркович, І. Марчук, П. Грицик та інші.

Велике значення для розвитку модерністичних напрямків, зокрема й експресіонізму, на західноукраїнських теренах мала діяльність Асоціації незалежних українських мистців (АНУМ, 1931–1939), найпотужніше об'єднання молодих українських художників XX століття. Їхні досягнення збагатили як національну, так і світову культуру. Молоді мистці АНУМівці прагнули прогресивних змін у *національному мистецтві*. Власне національне спрямування і вирізняє це мистецьке об'єднання від групи «artes». Окрім мистців, велике сприяння в організації та діяльності такого мистецького об'єднання, належало греко-католицькому духівництву – митрополиту Андрею Шептицькому та ректорові Богословської Академії у Львові Йосипу Сліпому. До виставкової роботи групи залучались українські мистці (С. Гординський, П. Ковжун, М. Осінчук, Я. Музика, С. Борачок, Л. Ґец, М. Дольницька, О. Кульчицька, В. Ласовський, Л. Левицький, М. Левицький, О. Лятуринська, В. Січинський, Р. Сельський, А. Яблонський та інші), українці-парижани (М. Андрієнко, М. Глущенко, О. Грищенко, В. Хмелюк та інші), а також митці, запрошені з Європи (П. Пікассо, А. Дерен, М. Шаґал, А. Модильяні та інші). Серед представників об'єднання слід виділити творчість В. Ласовського, персональна виставка якого відбулася у травні 1939 року. В. Ласовський «...удосконаленням власної творчості вирішував питання сюжетності, колірного та формотворчого завершення» [8]. Сучасники називали його типовим експресіоністом із містичним забарвленням. Згадана персональна виставка була присвячена пам'яті близького друга художника – Б.-І. Антонича.

Зауважимо, що львівський мистецький осередок був тісно пов'язаний з іншими українськими регіонами та містами. Дослідниця О. Смирна зазначає, що «...центральна Україна у 1930–1940-ті вирізнялася особливою традицією, що зберегла мистецькі цінності 1920-х років. Йшлося про послідовників монументальної школи Бойчука, котрі в 1960-ті викликали особливий інтерес у колах художньої інтелігенції» [7, с. 213]. Важливо наголосити, що М. Бойчук, як і В. Сосенко, належить до найяскравіших вихованців А. Шептицького, котрий то висилав їх за кордон для поглиблення мистецької освіти, то підтримував у важкі часи безробіття, чи важкі життєві хвилини. Отже, потужний західноукраїнський осередок модерністичного мистецтва впливав на формування національної художньої традиції і в інших регіонах України.

«Неофіційне мистецтво» Львова, котре формується в радянський період у 1960-х – 1980-х рр., фактично продовжує ті модерністичні тенденції, які були запроваджені та розвинуті діячами творчих об'єднань «artes» та АНУМ. Таким чином, випрацювані методи експресіонізму у роботах вітчизняних художників забороненого мистецтва у 1970-х – 1980-х роках набувають подальшого розвитку, завдяки чому був витворений український варіант неоекспресіонізму. Стилістичні риси цього напрямку останньої третини XX ст. можна простежити у творах багатьох учнів Р. та М. Сельських, К. Звіринського (Д. Довбушинського, О. Мінька, С. Шабатури та інших), а особливо у представників мистецького об'єднання «Шлях» (М. Андрущук, А. Гелитович, А. та П. Гуменюки, Г. Друль, В. Кауфман, Ю. Кох, М. Красник, М. Крицький, Г. Новоженець, Б. Турецький, С. і Н. Шиміни, В. Костирко), офіційно зареєстрованого у 1989 році та учасники якого проголосили себе продовжувачами справи своїх колег із АНУМ. Однодумцями львівських заборонених мистців кінця 1970-х та 1980-х років були представники Дніпропетровщини В. та Л. Лободи, які через нестерпну ідеологічну ситуацію у своєму краї перебралися до Львова. Серед яскравих представників львівського неоекспресіонізму відзначимо постать М. Ягоди (1957–2018), котрий входить у творче життя на початку 1990-х років. Він відомий тим, що був абсолютним інтуїтивістом: споглядаючи себе з середини, він зображав відчуття на полотні.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Спираючись на вищевказану інформацію, можемо стверджувати, що думки про формування українського трансавангарду в середині 1980-х років завдяки молодим

мистцям «нової хвилі» потребують уточнення. Адже авторство поняття «український трансавангард» пов'язують з іменем російського мистецтвознавця Л. Бажанова. «Ініціатором «розкрутки» українського мистецтва «нової хвилі» стає московська арткритика, котра, як це не парадоксально, відіграла важливу ідеологічну роль у визнанні українських художників на батьківщині...» [7, с. 178]. Представники «нової хвилі», захоплюючись щойно відкритим зарубіжним досвідом італійського трансавангарду, а також іншими практиками постмодернізму, хибно вважають свою творчість першим українським досвідом щодо цієї течії, представленої зокрема в програмному творі А. Савадова та Г. Сенченка «Печаль Клеопатри» (1987). І якщо А. Оліва зазначав про вплив маньєризму на роботи італійських мистців, то українські представники «нової хвилі» творили власний варіант трансавангарду, використовуючи традиції вітчизняного бароко. На думку автора дослідження, український неоекспресіонізм отримав розвиток разом з іншими національними версіями цього напрямку в 1970-х – 1980-х роках, завдяки потужному модерністичному досвідові. Доцільно ввести до наукового вжитку поняття «український неоекспресіонізм», котрий розвинувся у контексті «неофіційного» українського мистецтва в останній третині XX ст. та мав регіональні особливості, а також дослідити його самобутність.

Список використаних джерел

1. Ріпко О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова XX ст. Львів: Каменяр, 1995. 286 с.
2. Яковенко К. Андрій Бояров: Це не різні культури, це все і є наша культура. 2021. URL: https://rozmova.wordpress.com/2021/09/26/andriy-boyarov/ (дата звернення: 20.08.2024).
3. Oliva, A. B. 2012. Krytyk musi być prorokiem. *Art & Business*, 7-8, 115–118. URL: http://oswiecicka.files.wordpress.com/2013/01/07_rozmowa_oliva.pdf (дата звернення: 20.08.2024).
4. Рух абстрактного експресіонізму. 2024. URL: https://joseartgallery.com/uk/articles/abstract-expressionism (дата звернення: 20.08.2024).
5. Łukaszewicz P., Malinowski J. Ekspresjonizm w sztuce polskiej. *SZTUKI*. No. 1. 1981. URL: https://czasopismosztuka.pl/ekspresjonizm-w-sztuce-polskiej/
6. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості. URL: http://ukrlit.org/faily/avtor/franko_ivan_yakovych/franko iz_sekretiv_poetychnoii_tvorchosti.pdf (дата звернення: 20.08.2024).
7. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія. Київ: Видавництво Фенікс, 2017. 480 с.
8. Мисюга Б. Львівське неофіційне мистецтво 1950-х – 1980-х рр. Дослідження. Київ, 2020. URL: http://archive-uu.com/storage/files/uulviv-1.pdf (дата звернення: 20.08.2024).

References

1. Ripko, O. (1995). *U poshukakh strachenoho mynuloho: Retrospektyva mystetskoi kultury Lvova KhKh st.* [In Search of the Executed Past: A Retrospective of Lviv's Artistic Culture in the Twentieth Century]. Kamenyar [in Ukrainian].
2. Yakovenko, K. (2021). *Andrii Boiarov: Tse ne rizni kultury, tse vse i ye nasha kultura.* [Andriy Boyarov: These are not different cultures, this is all our culture]. Retrieved from https://rozmova.wordpress.com/2021/09/26/andriy-boyarov/ [in Ukrainian].
3. Oliva, A. B. 2012. Krytyk musi być prorokiem. [The critic must be a prophet]. *Art & Business*, 7–8, 115–118. Retrieved from http://oswiecicka.files.wordpress.com/2013/01/07_rozmowa_oliva.pdf [in Polish].
4. *Rukh abstraktnoho ekspresionizmu*. 2024. [Abstract Expressionism movement]. Retrieved from https://joseartgallery.com/uk/articles/abstract-expressionism [in Ukrainian].
5. Łukaszewicz, P. & Malinowski, J. (1981). Ekspresjonizm w sztuce polskiej. [Expressionism in Polish art]. *SZTUKI,* 1. Retrieved from https://czasopismosztuka.pl/ekspresjonizm-w-sztuce-polskiej/ [in Polish].
6. Franko, I. Ya. *Iz sekretiv poetychnoi tvorchosti.* [From the secrets of poetic creativity]. Retrieved from http://ukrlit.org/faily/avtor/franko_ivan_yakovych/franko iz_sekretiv_poetychnoii_tvorchosti.pdf [in Ukrainian].
7. Smyrna, L. (2017). *Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi: Monohrafiia* [A century of nonconformism in Ukrainian Visual Art]. Phoenix [in Ukrainian].
8. Mysiuha, B. (2020). *Lvivske neofitsiine mystetstvo 1950-kh – 1980-kh rr. Doslidzhennia* [Lviv Unofficial Art of the 1950s–1980s: A Study]. Retrieved from http://archive-uu.com/storage/files/uulviv-1.pdf [in Ukrainian].

Подано до редакції 08.08.2024

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА | ВИПУСК 36

№ 36 (2024) С. 180–186
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 7.038/.091 (73+477)
ORCID ID: 0009-0009-1189-0276
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-19

Борис Сорокін
аспірант кафедри теорії та історії мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
Borys.Sorokin@naoma.edu.ua
***Науковий керівник – В. Петрашик,** кандидат мистецтвознавства, доцент*
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

ІНТЕРВЕНЦІЯ В МУЗЕЙНИЙ ПРОСТІР ЯК МЕТОД ІНСТИТУЦІЙНОЇ КРИТИКИ

***Анотація. Мета статті** – дослідити художню практику інтервенції як спосіб дослідження та переосмислення музейного простору, його колекції та архіву; проаналізувати передумови появи практики інтервенції; порівняти методи та способи втілення інтервенції американського художника Фреда Вілсона в музеях США з практиками українських митців в Національному художньому музеї України. **Методи дослідження.** У статті використані історичний, порівняльний, аналітично-описовий, метод узагальнення та інтерв'ю митців для систематизації і встановлення основних рис практики художньої інтервенції. **Головні результати.** У статті розглянуті історичні передумови виникнення практики інтервенції художників у мистецьких установах; проаналізовані методи та види взаємодії митців з музейним простором, його приміщенням, колекцією, архівом та ідеологією. **Висновки.** Аналіз дослідженого матеріалу розкриває тему взаємодії сучасного мистецтва з колекціями, експозиціями й архітектурою та ідеологією класичних музейних установ у формі інтервенцій. Інтервенції створюються для дослідження питань музейної політики комплектування, інтерпретації та експонування, часто таким чином кидаючи виклик традиційній неупередженості інституційного контексту. Інтервенції можуть відбуватися не тільки в музеях історичного та сучасного мистецтва, але й в інших музейних установах зі спеціалізованими колекціями. В статті проаналізований досвід взаємодії Національного художнього музею України з художниками у питаннях переосмислення й реконтекстуалізації його експозиції та архіву. Відкритість до аналізу своїх колекцій також демонструють інші музейні установи України, що може бути темою наступних досліджень.*
***Ключові слова:** сучасне мистецтво України, музей, інституційна критика, інтервенція, музейна справа, концептуальне мистецтво, музейні архіви.*

INTERVENTION IN THE MUSEUM SPACE AS A METHOD OF INSTITUTIONAL CRITIQUE

Borys Sorokin
PhD Student at the Department of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture
Borys.Sorokin@naoma.edu.ua
***Academic Supervisor – V. Petrashyk**, PhD in Art Studies, Associate Professor*
National Academy of Fine Arts and Architecture

***Abstract. The purpose** of the article is to study the artistic practice of intervention as a way of researching and rethinking the museum space, its collection and archive; to analyze the preconditions for the emergence of the practice of intervention; to compare the methods and ways of implementing the intervention of the artist Fred Wilson in US museums with the practices of Ukrainian artists in the National Art Museum of Ukraine. **Research methods.** The article uses historical, comparative, analytical and descriptive, generalization methods and interviews with artists to systematize and identify the main features of the*

practice of artistic intervention. ***Main results.*** *The article examines the historical background of the practice of artists' interventions in art institutions, analyzes the methods and types of interaction between artists and the museum space, its premises, collections, archives, and overall strategy.* ***Conclusions.*** *The analysis of the research material reveals the topic of interaction between contemporary art and collections, expositions, architecture and ideology of classical museum institutions in the form of interventions. Interventions are created to explore the issues of museum acquisition, interpretation, and exhibition policy, often challenging the traditional impartiality of the institutional context. Interventions can take place not only in museums of historical and contemporary art, but also in other museum institutions with specialized collections. The article analyzes the experience of the National Art Museum of Ukraine's interaction with artists in rethinking and recontextualizing its exposition and archive. Other museum institutions in Ukraine also demonstrate openness to cooperation with their collections and space, which may be the subject of further research.*
Key words: *contemporary art of Ukraine, museum, institutional critique, intervention, museum studies, conceptual art, museum archives.*

Постановка проблеми. Художники мають особливі взаємини з музеями. Вони є і простими відвідувачами закладу, і водночас творцями об'єктів, які складають його експозицію. У двадцятому столітті діяльність музеїв стає об'ємнішою – вони є не лише місцем для натхнення, але й центром творення мистецтва, його підтримки. Багатофункціональність музеїв породжувала нові_виклики – від питання, які твори мистецтва купувати, і до проблеми де, коли і як їх демонструвати й інтерпретувати. Виникали питання про музейний простір і те, як інтелектуальні й кураторські межі інституції формують і в певному сенсі обмежують досвід сприйняття мистецтва. Відповідно змінюється і самопозиціювання художника в музейній інституції. Він взаємодіє з рамкою, яку встановлює музей – він може не тільки прояснювати, підкреслювати, заперечувати її, але й використовувати її у своїй роботі як форму або матеріал. Критика музею в концептуальному мистецтві 1960-х і 1970-х пов'язувалась з загальною критикою комерційного світу мистецтва, артдилерів, колекціонерів, публіки. Мистецтво критики зводилось до редукованого, мовно-центричного повідомлення, де ідея була важливішою за об'єкт, а розум – за відчуття. Проте об'єкти не були забуті – те, що почалося наприкінці 1960-х років як антагоністична критика ідеї музеїв, стало спільною практикою художника з інституцією. Ключовими у цьому контексті стали роботи американського художника Фреда Вілсона, який продемонстрував в своїх проєктах як критична взаємодія з музейними колекціями дає змогу митцеві створювати нові сенси і порушувати питання щодо проблем пам'яті, забуття й інтерпретації історії. В Україні питаннями критичної взаємодії з музеями та їхніми колекціями (практика, відома, як інтервенція), займалася передусім дослідницько-мистецька організація «Метод Фонд», і такі художники як Л. Наконечна, Л. Хоменко, Л. Лозовий та інші.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Аналізу музею як локусу мистецтва, а не соціальної чи матеріальної історії, присвячений каталог виставки «Музей як муза: роздуми художників» (The museum as muse: Artists reflect) у нью-йоркському Музеї сучасного мистецтва (Museum of Modern Art (MoMA) 1999 року [1]. У виданні, підготовленому під редакцією Кінастон МакШайн, охоплені найпомітніші твори мистецтва, пов'язані з музеєм, зокрема роботи таких митців, як Марсель Бродтарс (Marcel Broodthaers), Ганс Хааке (Hans Haacke), Фред Вілсон (Fred Wilson), Андреа Фрейзер (Andrea Fraser) та інших. Питання занепокоєння митцями ідеологією та історією музеїв висвітлене в антології «Музей художників» (Museums by artists) під редакцією А. А. Бронсона та Пеґґі Ґейл [2]. Теоретичну рамку напрямку «Інституційна критика» заклав дослідник Бенджамін Бухло (Benjamin Heinz-Dieter Buchloh) в статті «Концептуальне мистецтво 1962–1969: від естетики адміністрування до критики інституцій» [3]. В антології «Інституційна критика» Альберта Альберро та Блейка Стімсона [4] актуалізується спадщина «інституційної критики», а також досліджуються політично активні мистецькі течії сьогодення. В дослідженні «Приречений Музей: Інституційна критика і публічність» (The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity) [5] артісторик Фрейзер Ворд (Frazer Ward) розглядає методи творчої діяльності Г. Хааке та Ф. Вілсона в музейному середовищі. Шляхам опанування мистецького простору українськими художниками доби незалежності присвячена стаття дослідницької платформи «Від реакції до думки. Частина 2: Недооцінені проєкти» [6]. Художник і дослідник П. Хайло у статті «Що постає з повітря, що в ньому розчиняється» [7] аналізує ранні форми інтервенцій в історії українського незалежного мистецтва. «Метод Фонд» разом з Національним художнім музеєм України

підготували два «Зошити» [8; 9], де були зібрані матеріали проєкту «Соціалістичний реалізм. Здаватися іншим», присвяченому художньому опрацюванню архіву Національного художнього музею України.

Мета статті – аналіз художньої практики інтервенції як способу дослідження та переосмислення музейного простору, його колекції та архіву; порівняння методів та способів втілення інтервенції художника Фреда Вілсона в музеях США з практиками українських митців в Національному художньому музеї України.

Виклад основного матеріалу. Чим мистецька інтервенція відрізняється від інсталяції? Британська «Галерея Тейт» у своєму пояснювальному повідомленні акцентує на тому, що «термін «мистецька інтервенція» застосовується до мистецтва, створеного спеціально для взаємодії з дійсною структурою або ситуацією, хай то інший твір мистецтва, аудиторія або установа» [10]. Натомість інсталяція – це «масштабна конструкція змішаної форми, часто призначена для [демонстрації] в певному місці або на певний період часу» [11].

«Критична» взаємодія з музеями починалася з глибокої і тотальної критики ролі самого музею. Свідомий критичний діалог між художником і музеєм розпочав французький та американський художник Марсель Дюшан (фр. Henri Robert Marcel Duchamp) своєю роботою «Фонтан» (1917). Серійно виготовлений порцеляновий пісуар з підписом М. Дюшана «R. Mutt», був відхилений для експонування Товариством незалежних художників і став об'єктом безкінечної суперечки про питання надання права визначати – що є і що не є мистецтвом. Традиційно це було привілеєм музею, але М. Дюшан відстоював право художника на визначення. Хоча він у своїй творчості продовжував досліджувати ідею музею, і зрештою долучився до створення колекцій нью-йоркського Музею сучасного мистецтва (МоМА) і Музею мистецтв Філадельфії (Philadelphia Museum of Art), його грайлива боротьба з самими мистецькими інституціями не мала істотного впливу на ці інституції до появи маніфесту концептуального художника Джозефа Кошута (Joseph Kosuth) «Мистецтво після філософії» (1969). Д. Кошут зауважує, що «все мистецтво (після Дюшана) є концептуальним за своєю природою, тому мистецтво існує лише концептуально» [12, с. 18]. Заперечення концептуалістами модерністської претензії на автономію мистецтва набуло форми мистецьких практик, які наголошували на соціальному конструюванні мистецтва, а також атакували матеріальний та візуальний статус мистецтва. Тип практики, який ретроспективно був названий «інституційною критикою», привернув увагу до статусу музеїв як місць, де зберігається та визначається мистецтво, а також до їхньої відповідальності як публічних інституцій. Наприклад, смугасті картини французького концептуального художника Даніеля Бюрена (Daniel Buren) на паризьких рекламних афішах відкидали музей як єдине можливе місце для демонстрації мистецтва. Коли вони опинялись всередині музею, вони протистояли його скульптурним і просторовим обмеженням. Аналітичні роботи сучасного художника-концептуаліста німецького походження Ганса Хааке (Hans Haacke) викривали приховану систему політичних і фінансових відносин між музеями, їхніми працівниками та спонсорами. Бельгійський поет М. Бродтарс створив пародії на музей у серії виставок об'єктів, які були пов'язані лише зображенням орлів.

Вже згадуваний нами Д. Бюрен у своїй статті «Функція музею» зауважує, що музей – це «привілейоване місце з потрійною роллю: естетичною, економічною та містичною» [2, с. 57]. Такі ролі дають лише загальне уявлення про призначення музею, і можуть відрізнятися у своєму прояві залежно від музеїв. Відповідно до ролей музей виконує функції зберігання, колекціонування та «притулку» [2, с. 58–59]. Для Д. Бюрена важливо було підкреслити, що «музей накладає свій «відбиток», свою «рамку» (фізичну і моральну) на все, що в ньому експонується. Кожен твір мистецтва вже несе в собі, неявно чи ні, слід жесту, образу, портрета, періоду, історії, ідеї... і згодом зберігається (як сувенір) Музеєм» [2, с. 58]. Зрештою спроба конфронтаційного втручання Д. Бюрена у простір музею не була сприйнята інституцією. Величезна робота «Живопис/Скульптура» (1971), розміром 20×10 *м*, яка мала візуально конкурувати з архітектурним простором нью-йоркського Музею Соломона Гуґґенгайма, а саме – підкреслювати ієрархічний підхід до демонстрації мистецтва, була знята з виставки на вимогу інших художників.

Нове дихання мистецька практика інституційної критики, зокрема в жанрі інтервенції, набула завдяки зміщенню акценту на інституції з культурними та історичними колекціями. Етапною для концептуального мистецтва

стала виставка Ф. Вілсона «Здобування музею» (Mining The Museum, 1992) в Мерілендському центрі історії та культури. Вона показала як може змінюватися наратив інституції завдяки провокаційній презентації артефактів. Ідея Ф. Вілсона полягала в тому, щоб змінити представлення експонатів музею для висвітлення історії Балтімора дореволюційного періоду, зокрема історії чорношкірих та корінних спільнот Меріленду. Так, поруч з виставкою срібних посудин у стилі балтиморського репуссе були розміщені рабські кайдани, в антикварний дитячий візочок помістили вбрання Ку-клукс-клану, статуї індіанців були відвернені від глядача в сторону гравюр, що показували землі, якими володіли корінні американці до колоніалізму, а п'єдестали, на яких мали стояти статуї Фредеріка Дугласа та інших афроамериканських видатних діячів Меріленду, залишилися порожніми. Для реконтекстуалізації об'єктів Ф. Вілсон також використовував методи порівняння, маркування та інші засоби, щоб показати об'єкти в нових контекстах. Скажімо, одним з експонатів виставки була картина, де зображена сім'я на пікніку. На цій картині всі люди білої раси, окрім чорношкірого хлопчика ліворуч, який, вочевидь, виконує роль слуги. Для позначення картини Ф. Вілсон використав два підписи: «Сільське життя» Ернста Фішера» (офіційний), і «Фредерік подає фрукти», Ернст Фішер» (інтервенція). Драматичність ефекту порівняння виявляється і в роботі «Виробництво меблів 1820–1910», яка поєднувала в собі хрестоподібний стовп для шмагання як символ рабства, та вікторіанські крісла, зроблені з палісандра, парчі та позолоти.

Метод Ф. Вілсона полягав у тому, щоб кинути виклик ідеї головного наративу і ролі музею як номінально об'єктивного арбітра. Цей проєкт спонукав відвідувачів сумніватися в упередженості та обмеженості музейних експозицій і замислитися над тим, як інституції, зокрема музеї, часто формують розуміння історії та сучасної політики.

Проєкт Ф. Вілсона був реалізований завдяки тісній співпраці музею «Контемпорарі», Мерілендського центру історії та культури і самого художника. «Контемпорарі» керував бюджетом проєкту та провів для співробітників і наукових співробітників Мерілендського центру історії та культури семінар щодо практик концептуального мистецтва. Дві інституції спільно реалізовували публічні програми, координували питання зв'язків з громадськістю та розробляли навчальні матеріали. Щодо Ф. Вілсона, то він був відповідальним за художні рішення і визначав теоретичну складову проєкту. Підготовка до реалізації проєкту тривала майже рік. Ф. Вілсон ознайомився з колекціями й іншими ресурсами, а також з кураторськими, реєстраційними, освітніми та управлінськими практиками Мерілендського центру історії та культури. Як зазначає кураторка Ліза Коррін, виставка «Здобування музею» не була першим проєктом, де художник співпрацював з музеєм, створював для нього критичну роботу чи займався кураторським опрацюванням колекції. Проте «процес самонавчання, імпліцитно закладений в проєкт, зробив його не лише виставкою, але й інтервенцією. Впродовж усього проєкту тривала постійна оцінка процесу співпраці та впливу експозиції. Було проаналізовано загальноприйняті визначення понять «музей», «історія», «виставка», «куратор», «художник», «аудиторія», «спільнота» та «співпраця». Куратори створили «лист думок» – низку тем, розроблених для того, щоб виміряти зміни в тому, як люди бачили себе, художника та інституцію під час демонстрації експозиції» [13, с. 305].

Освітня ідея є однією з ключових для діяльності організації «Метод Фонд», яка була створена в Києві у 2015 році групою художників, кураторів і мистецтвознавців, зокрема К. Бадяновою, І. Мельничуком, Л. Наконечною та іншими. «Метод Фонд» позиціонує себе як «...експериментальний самоосвітній проєкт, спрямований на пошук такої форми мистецької інституції, яка б відповідала як вимогам сучасності, так і особливостям місцевого контексту, та могла дати знання про цей контекст» [14]. Освіта в діяльності організації визначається як «засіб становлення та самовизначення» [14]. Освітня складова передбачає не тільки проведення курсу мистецтва, створення посібника «Словник сучасного мистецтва», але й проведення комплексних проєктів, зокрема «Музей. Підвалини» в Хмельницькому обласному художньому музеї. Як і у випадку виставки «Здобування музею» Ф. Вілсона, самонавчання було важливою складовою втілення проєкту. Також, відповідно до визначення «Галереї Тейт», відбувалась «взаємодія з структурою та ситуацією» – у цьому випадку аудиторією та установою. Учасникам проєкту було запропоновано «зосередитись на історії утворення й становлення музею, специфіці праці та

трудових відносин усередині музею, особливості перебування в ньому мистецтва та творів мистецтва» [15]. Це дало змогу «...розпочати розмову щодо актуальних соціальних та культурних функцій музею взагалі» [15]. Учасники проєкту вивчали архівні матеріали музею, від текстів експлікацій та екскурсій до карткових наукових описів робіт, а також налагодили стосунки зі співробітниками музею. За результатами дослідження була створена виставка «Музей. Підвалини» (січень 2016), де експонувались роботи Л. Лозового, А. Лапового, А. Азаренко та А. Немет.

Напрацювання проєкту «Музей. Підвалини» отримали подальший розвиток у проєкті «Соцреалізм. Здаватися іншим» (2017–2018), проведений «Метод Фондом» спільно з Національним художнім музеєм України. Організація поставила собі за мету «...спробувати подивитися на репрезентовані норми соцреалізму, виявити його протиріччя, закономірності та структури та стати платформою для спільного переосмислення практики збирання, описування і презентації мистецтва соцреалізму в художньому музеї» [16].

Проєкт складався з освітньої (семінари і лекції), публічної (дискусійні програми, видання мистецько-дослідницьких матеріалів) та художньої складової (виставки-інтервенції). У мистецьких роботах-втручаннях художники досліджували способи репрезентації явища соцреалізму в музеї, використовуючи практики порівняння та реконтекстуалізації. Наприклад, втручання Л. Лозового «Час життя ландшафту в кадрі» передбачало демонстрацію відеороботи художника «Машина і сад» і дискусію з автором. Л. Лозовий у своїй роботі порівнює «деполітизований, неконфліктний спосіб» [16] демонстрації пейзажних робіт у стилі соціалістичному реалізму з акцентом на тому, яке ідеологічне навантаження мав ландшафт у радянських кінофільмах про колективізацію.

У тому ж залі свою інтервенцію провела Л. Хоменко. Художниця виконувала копію відомої картини «Чорноморці» В. Пузиркова, ускладнивши собі завдання «засліпленням» – для участі в перформансі було запрошено асистента, який, перебуваючи між художницею і картиною, розмахував великим червоним полотном, аби притлумлювати кольорове розрізнення художницею картини. «Ця робота є спробою деконструювати власний досвід фігуративного живопису через перетворення соцреалістичних картин в абстрактне зображення. Перетворення саме соцреалістичної картини на абстракцію для мене є дослідженням одного з історичних розривів, що чорніє між згаданим періодом та сучасністю», – пояснювала художниця [16].

Художня взаємодія з простором Національного художнього музею України, його колекцією та архівами втілювалась і в проєкті «Дисциплінованe бачення» (2021) Л. Наконечної. У трьох залах були представлені графіка, інсталяції, об'єкти, та відео. Як і Л. Лозовий, Л. Наконечна обрала для дослідження пейзаж 1930-х років як жанр з нібито найменшою ідеологічною заангажованістю. Проєкт відбувався у трьох залах: у першому художниця порівнює свої роботи з творами класиків соцреалістичного пейзажу, у другому – працює з каталогом-брошурою, де розміщений опис і критика робіт виставки художника Є. Холостенка, і замість втрачених робіт митця у вигляді містифікації розміщує свої роботи. Також через тексти тогочасного радянського функціонера Г. Радіонова, який вказує на недоліки в роботах Є. Холостенка, Л. Наконечна демонструє, що навіть жанр пейзажу не був аполітичним. У третьому залі Л. Наконечна займається деконструкцією пейзажу, перетворюючи фотографії із зони бойових дій на абстракції. Загальна мета роботи – дослідження способу бачення певного жанру мистецтва, демонстрація, як за нібито-то неідеологічною формою можуть міститись додаткові конструкти. На думку Л. Наконечної: «Увага до мистецького дослідження творів радянського минулого обумовлена моїм переконанням, що сформовані ним політики репрезентації та поглядів продовжують опосередковано формувати глядацьке бачення. Мистецькі твори радянського періоду сприймаються мною як документи, які здатні розкрити більше за свої мистецькі якості» [17].

Показовим у цих проєктах-інтервенцій є відкритість Національного художнього музею України до ініціатив художньої спільноти в роботі з колекцією та архівом установи. «Осмислення XX століття, особливо переламних, складних моментів, вимагає зусиль не тільки науковців, але й художників, які можуть віднайти несподіваний ракурс», – зауважує заступниця генерального директора з експозиційно-виставкової роботи НХМУ О. Баршинова [18]. Залучення художників до робіт з музейним простором і музейними колекціями сприяє демократизації культури, відкриває можливість бачити та уявляти речі інакше. Недаремно в праці «Радикальна музео-

логія» Клер Бішоп (Claire Bishop) вказує, що «...музеї є колективним вираженням того, що ми вважаємо важливим у культурі, і пропонують простір для рефлексії та обговорення наших цінностей; без рефлексії не може бути продуманого руху вперед» [19, с. 61].

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Сучасне мистецтво може демонструватися не тільки в спеціальному виставковому просторі, але й у музейних галереях, де демонструється постійна колекція. Зіткнення музейного простору з сучасним мистецтвом може набувати форми «інтервенції», коли роботи художників порівнюються так, що вони певним чином втручаються в музейну колекцію чи простір. Як наслідок, виникає безпосередній діалог нових робіт з колекціями, експозиціями, архітектурою та інституцією. Іноді художникам надають змогу тимчасово перепланувати галереї та надати більш особистий коментар до постійних експозицій. Інтервенції створюються для дослідження музейної політики комплектування, інтерпретації та експонування, часто у такий спосіб кидаючи виклик традиційній неупередженості інституційного контексту. Інтервенції можуть відбуватися не тільки в музеях історичного та сучасного мистецтва, але й в інших музейних установах зі спеціалізованими колекціями, такими як археологічні музеї, етнографічні чи природничі. Подібні інтервенції дають музеям можливість продемонструвати творчий підхід до експозиції, відкрити нові сенси та наративи в об'єктах зі своїх експозиційних та архівних колекцій. Художники, своєю чергою, отримують змогу показати власні роботи ширшій і часто «немистецькій» аудиторії. Інтервенція є одним із творчих підходів у напрямку «інституційної критики». Художники 1970-х років, зокрема Х. Хааке, Д. Бюрен, М. Бротарс та інші, ставили під сумнів авторитет музейної установи як незалежної і нейтральної. Представники другої хвилі інституційної критики, зокрема Ф. Вілсон і Д. Кошут у роботі з колекціями музейних установ вивчали приховані ідеологічні контексти у формуваннях архівів та способах демонстрації експонатів. Низку проєктів із залученням митців для роботи зі своїм музейним простором і колекціями організував Національний художній музей України, зокрема проєкт «Соцреалізм. Здаватися іншим» з організацією «Метод Фонд» та «Дисциплінованe бачення» художниці Л. Наконечної. Проте відкритість до співпраці зі своїми колекціями та архітектурним простором демонструють й інші музейні установи України, що може бути темою наступних досліджень. Зокрема перспективи подальших розвідок можна вбачати в аналізі спроби ревіталізації музею Кмитівського музею образотворчого мистецтва ім. Йосипа Буханчука мистецько-дослідницькою ініціативою «Денеде», а також у дослідженні впливу практик інтервенції на нові способи демонстрації мистецтва українськими художніми музеями, які були змушені відправити в сховища свої постійні колекції на час війни.

Список використаних джерел

1. Kynaston McShine. The museum as muse: Artists reflect. New York : Museum of Modern Art, 1999. 296 p.
2. Bronson A.A., Peggy G. Museums by artists. Toronto, Canada : Art Metropole, 1983. 287 p.
3. Buchloh B. H. D. Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. *October*. 1990. Vol. 55. P. 105–143. https://doi.org/10.2307/778941 (дата звернення: 31.08.2024).
4. Alexander A., Blake S. Institutional critique: An anthology of artists' writings Cambridge : MIT Press, 2009.
5. Ward F. The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity. *October*. 1995. Vol. 73. P. 71–89. https://doi.org/10.2307/779009 (дата звернення: 31.08.2024).
6. Тофан І., Шевцова Д. Від реакції до думки. Частина 2: Недооцінені проєкти. *Your Art*. URL: https://supportyourart.com/specialprojects/researchplatform/from-reaction-to-thought-part-2/ Дата публікації: 18.04.2020. (дата звернення: 02.09.2024).
7. Хайло П. Що постає з повітря, що в ньому розчиняється. *Creating Ruin*. URL: https://creatingruin.net/project/what_emerges_from_the_airukr Дата публікації: 30.10.2020. (дата звернення: 02.09.2024).
8. Соціалістичний реалізм. Здаватися іншим. Зошит № 1 / за ред. Катерини Бадянової, Лади Наконечної, Дениса Панкратова. Київ, Україна : АДЕФ, 2017. 88 с.
9. Соціалістичний реалізм. Здаватися іншим. Зошит № 2 / за ред. Катерини Бадянової, Лади Наконечної, Дениса Панкратова. Київ, Україна : АДЕФ, 2017. 84 с.
10. Art intervention. *Tate*. URL: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-intervention Дата публікації: 04.05.2017. (дата звернення: 28.08.2024).
11. Installation art. *Tate*. URL: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/installation-art Дата публікації: 04.05.2017. (дата звернення: 28.08.2024).

12. Kosuth J. Art after philosophy and after: Collected writings, 1966–1990. Cambridge : MIT Press, 1991. 289 p.
13. Corrin L. G. Mining the Museum: An Installation Confronting History. *Curator: The Museum Journal.* 1993. Vol. 36, №. 4. P. 302–313. URL: https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1993.tb00804.x (дата звернення: 31.08.2024).
14. Про нас / About. *Method Fund*. URL: https://www.methodfund.org/metod-fund Дата публікації: 01.10.2015. (дата звернення: 30.08.2024).
15. Музей. Підвалини. *Method Fund*. URL: https://www.methodfund.org/founders/muzej-pidvalini Дата публікації: 02.02.2016. (дата звернення: 30.08.2024).
16. Соцреалізм. Здаватися іншим. *Method Fund*. URL: https://www.methodfund.org/founders/socrealizm-zdavatisa-insim Дата публікації: 01.10.2018. (дата звернення: 30.08.2024).
17. Lada Nakonechna / Лада Наконечна. *Secondary Archive*. URL: https://secondaryarchive.org/artists/lada-nakonechna/ Дата публікації: 22.02.2023. (дата звернення: 01.09.2024).
18. Буцикіна Є. Дивитися сюди: "Дисциплiноване бачення" Лади Наконечної. *Korydor – журнал про сучасну культуру*. URL: http://korydor.in.ua/ua/stories/15223.html Дата публікації: 19.07.2021. (дата звернення: 02.09.2024).
19. Bishop C. Radical Museology, Or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art? London : Koenig Books, 2013. 80 p.

References

1. McShine, K. (1999). *The museum as muse: Artists reflect.* Museum of Modern Art [in English].
2. Bronson, A.A, & Peggy, G. (1983). *Museums by artists.* Art Metropole [in English].
3. Buchloh B. H. D. (1990). Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. *October*, 55, 105–143. https://doi.org/10.2307/778941 [in English].
4. Alexander, A., & Blake, S. (2009). *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writing*s. MIT Press [in English].
5. Ward F. (1995). The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity. *October*, 73, 71–89. https://doi.org/10.2307/779009
6. Tofan I., Shevtsova D. (2020, Kviten 18). *Vid reaktsii do dumky. Chastyna 2: Nedootsineni proiekty [From reaction to thought. Part 2: Underestimated projects].* Your Art. Retrieved from https://supportyourart.com/specialprojects/researchplatform/from-reaction-to-thought-part-2/ [in Ukrainian].
7. Khailo P. (2020, Zhovten 30). *Shcho postaie z povitria, shcho v nomu rozchyniaietsia [What comes out of the air dissolves in it].* Creating Ruin. Retrieved from https://creatingruin.net/project/what_emerges_from_the_airukr [in Ukrainian].
8. Badianova, A., Nakonechna, L., & Pankratov, D. (2017). *Sotsialistychnyi realizm. Zdavatysia inshym. Zoshyt # 1 [Socialist realism. Appearing to others. Notebook No. 1].* ADEF [in Ukrainian].
9. Badianova, A., Nakonechna, L., & Pankratov, D. (2017). *Sotsialistychnyi realizm. Zdavatysia inshym. Zoshyt # 2 [Socialist realism. Appearing to others. Notebook No. 2].* ADEF [in Ukrainian].
10. Art intervention – Art Term (2017, Traven 4). *Tate.* Retrieved from https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-intervention [in English].
11. Installation Art – Art Term (2017, Traven 4). *Tate.* Retrieved from https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/installation-art [in English].
12. Kosuth, J. (1991). *Art after philosophy and after : Art after philosophy and after : collected writings, 1966–1990.* Mit Press [in English].
13. Corrin, L. G. (1993). Mining the Museum: An Installation Confronting History. *Curator: The Museum Journal*, 36(4), 302–313. https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1993.tb00804.x [in English].
14. Pro nas. (2015, Zhovten 1) [About us]. *Method Fund.* Retrieved from https://www.methodfund.org/metod-fund [in Ukrainian]
15. Muzej. Pidvalyny. (2016, Liutyi 22). [Museum. Foundations]. *Method Fund.* Retrieved from https://www.methodfund.org/founders/muzej-pidvalini [in Ukrainian]
16. Socrealizm. Zdavatysia inshym. (2018, Zhovten 1). [Social realism. Appearing to others] *Method Fund.* Retrieved from https://www.methodfund.org/founders/socrealizm-zdavatisa-insim [in Ukrainian]
17. Lada Nakonechna (2022, Liutyi 22). *Secondary Archive.* Retrieved from https://secondaryarchive.org/artists/lada-nakonechna/ [in Ukrainian]
18. Butsykina Ye. (2021, Lypen 19). Dyvytysia siudy: "Dystsyplinovane bachennia" Lady Nakonechnoi [See here: "Disciplined Vision" by Lada Nakonechna]. *Korydor – zhurnal pro suchasnu kulturu. – Korydor – a magazine about contemporary culture.* Retrieved from http://korydor.in.ua/ua/stories/15223.html [in Ukrainian].
19. Bishop, C. (2013). *Radical Museology, Or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* Koenig Books [in English].

Подано до редакції 12.09.2024

№ 36 (2024) С. 187–195
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 76.071.1(477)"19"Снарський:003.07(477)
ORCID ID: 0000-0003-2697-5263
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-20

Дмитро Стадниченко
старший викладач кафедри дизайну,
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
dmytro.stadnychenko@naoma.edu.ua
***Науковий керівник – Н. Сергеєва**, кандидатка мистецтвознавства,*
доцентка кафедри графічних мистецтв
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

НАПРЯМКИ ШРИФТОВОГО МИСТЕЦТВА У ТВОРЧОСТІ ОЛЕГА СНАРСЬКОГО

***Анотація. Мета статті** – дослідити роль і місце Олега Снарського у формуванні художнього оформлення книги та шрифтового мистецтва в Україні. Провести аналіз його методів розробки шрифтів, зокрема шрифтового оформлення книжкових обкладинок та ужиткової графіки, а також оцінити вплив його діяльності на формування візуальної культури та сприйняття шрифтової графіки в Україні у другій половині XX століття. **Методи дослідження.** В основу дослідження покладено комплексний методологічний підхід, що поєднує теоретичні та практичні методи аналізу. Застосовано аналітичний метод для детального вивчення творчості Олега Снарського, історичний метод для опису контексту створення його робіт, порівняльний метод з метою визначення специфіки його стилю та впливу на сучасне шрифтове оформлення, а також метод аналізу семантичного наповнення для виявлення глибинних смислів і символіки у його шрифтових розробках. **Результати.** Аналіз творчого доробку О. Снарського виявив його унікальний підхід до шрифтового мистецтва, що поєднує технічну майстерність, глибокий змістовий вимір і сприйняття шрифту як засобу мультикультурної комунікації. Одним із прикладів оригінальності його підходів є створення шрифтових абеток, які відтворюють стилістику писемності різних культур, зокрема східних і західних писемних традицій. Ці шрифти не лише відображають зовнішні риси інших алфавітів, а й передають естетику та філософію різноманітних культур, формуючи своєрідний візуальний міст між змістом і формою. Це знаходить відображення у практиці його авторського оформлення книжкових обкладинок і творів ужиткової графіки. **Висновки.** У результаті дослідження було поглиблено розуміння впливу творчості О. Снарського на українське графічне мистецтво другої половини XX століття та формування візуальної мови образотворчого мистецтва. Зокрема, цей вплив виявився у створенні ним цілої бібліотеки готових шрифтових рішень, які активно використовувалися в промисловій і рекламній графіці, формуючи візуальне середовище того часу. Крім того, розробки художника були залучені в процеси цифровізації шрифтів, створення шрифтових бібліотек та у викладанні в наступні роки. Дослідження може стати теоретичним підґрунтям для подальших наукових розвідок у сфері шрифтового мистецтва, типографіки та графічного дизайну, а також для освітніх програм, які готують майбутніх фахівців у галузі графіки й дизайну.*
***Ключові слова:** Олег Володимирович Снарський, мистецтво шрифту, книжкове оформлення, леттерінг, типографіка, ужиткова графіка.*

EXPLORING THE BOUNDARIES OF TYPOGRAPHIC ART IN THE WORKS OF O. SNARSKY

Dmytro Stadnychenko
Senior Lecturer at the Department of Graphic Design
National Academy of Fine Arts and Architecture
dmytro.stadnychenko@naoma.edu.ua
***Academic supervisor – N. Sergeyeva,** Doctor of Philosophy in Art Studies,*
Associate Professor at the Department of Graphic Arts
National Academy of Fine Arts and Architecture

***Abstract. The purpose of this article** is to identify the role and place of Oleh Snarsky in shaping book design and typographic art in Ukraine. It aims to analyze his methods of font development, book cover design, and the dissemination of artistic ideas across cultural traditions. The focus is on analyzing his contribution to the development of book cover typography and applied graphics, as well as his impact on the formation of visual culture and the perception of typographic art in Ukraine in the second half of the 20th century. **Methods.** The study is based on a comprehensive methodological approach that combines theoretical and practical methods of analysis. Specifically, the analytical method was applied for an in-depth examination of O. Snarsky's work, the historical method for describing the context of his works, the comparative method for identifying the specific features and influence of his works on contemporary font design, and the method of semantic analysis for uncovering the deeper meanings and symbolism in his typographic developments. **Results.** The analysis of O. Snarsky's creative legacy reveals his unique approach to typographic art, which includes technical mastery, deep substantive dimension, and the perception of typography as a means of multicultural communication. His works demonstrate innovative approaches to typographic design, adaptation, and synthesis of cultural-historical traditions of various nations and types of scripts, particularly in the context of polycultural and multilingual aspects. **Conclusions.** The study contributes to understanding the influence of O. Snarsky's works on Ukrainian graphic art in the second half of the 20th century and the formation of the visual language of fine arts. The research can serve as a theoretical basis for further studies in the field of typographic art, typography, and graphic design, as well as for educational programs that prepare future specialists in the field of graphics and design.*
***Key words:** Oleh Snarsky, graphic art, graphic design, book design, typography, lettering.*

Постановка проблеми. Графіка книжкової обкладинки, як і ужиткова графіка, базується на шрифтовому мистецтві та не може бути повністю зрозумілою без усвідомлення внеску видатних особистостей у цій галузі. Олег Снарський займає в ній особливе місце. Переосмислення його доробку є необхідним, оскільки воно ґрунтується на потребі глибокого аналізу робіт і методів, що стали основою сучасного шрифтового проєктування в Україні. Попри значимість внеску О. Снарського в історію та розвиток шрифтового дизайну, дослідження його творчості, а також оцінка впливу його методів і технік на сучасну українську графіку залишаються недостатньо опрацьованими. Відсутність інтегрованого підходу до вивчення та популяризації його творчого спадку обмежує розуміння сучасними митцями та дослідниками культурної значущості цих напрацювань. Це створює проблему не лише для належного вшанування пам'яті й заслуг майстра, але й для ефективного використання запропонованих ним підходів на подальший розвиток шрифтового проєктування та збереження національної традиції української шрифтової графіки.

Таким чином, значний потенціал для дослідження практичної діяльності, навчання та творчого натхнення, які можуть бути отримані зі студіювання внеску О. Снарського, залишається нереалізованим. Це ускладнює процес культурного розвитку та стримує нові експерименти в сучасному мистецтві типографіки й летерингу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Інформація про О. Снарського присутня у довідниках і словниках за редакцією О. Міщенка [1, с. 139], М. Бажана [2, с. 214], І. Верби [3, с. 431]. Спадщина О. Снарського також побіжно згадується в поодиноких розвідках та інтерв'ю О. Куз'янця [4], К. Корнієнко [5], О. Бауера [6, с. 32]. Проте, значна частина його доробку ще не вивчена, або ж зовсім не представлена. Це створює широкі можливості для подальших досліджень, зокрема аналізу підходів О. Снарського до проєктування шрифтів та практики їх застосування у мистецтві шрифтового оформлення книжкових обкладинок і творах ужиткової графіки. Особливу увагу варто приділити і працям самого О. Снарського, зокрема «Шрифт в мистецтві художнього оформлення» [7], «Історичні і сучасні шрифти на кириличній основі» [10]. Ці видання є цінними джерелами відомостей про методи художника.

Мета статті – визначити роль і місце О. Снарського у формуванні художнього

оформлення книги та шрифтового мистецтва в Україні; проаналізувати його методи розробки шрифтів, оформлення книжкових обкладинок і поширення мистецьких ідей за межі культурних традицій.

Виклад основного матеріалу. Наявна текстова джерельна база, що включає інформацію з довідників Спілки художників України, словників художників України та кількох інтерв'ю, записаних за життя художника, надає лише стислий огляд основних етапів його життя та кар'єри. Посилаючись на ці досить обмежені джерела, ми можемо сформувати перелік відомостей про біографію, освітній шлях, загальну творчу діяльність та роль митця в професійних організаціях.

Олег Снарський народився в Києві 15 квітня 1923 року. Перші знання з рисунка та кольорознавства він отримав ще в 1930-ті роки в ізостудії Центрального будинку піонерів. Практичні навички здобував у майстерні, що займалася рекламою для кінотеатрів Києва [5]. Мистецтву книжкової, ужиткової графіки та плаката він навчався під керівництвом видатних українських майстрів І. Плещинського та А. Середи [4] (учня Г. Нарбута). Завдяки цьому О. Снарський успадкував і продовжив розвивати шрифтові традиції митців з плеяди Г. Нарбута.

Після закінчення школи його взяли на роботу до рекламного цеху організації «Укрторгреклама», що займалася виготовленням вивісок та оформленням вітрин. У 1940 році він стає головним художником цього цеху.

Під час окупації Києва, коли молодих художників було евакуйовано до Узбекистану, О. Снарський здобув освіту в Ленінградському інституті живопису, скульптури та архітектури, який знаходився у Самарканді в період з 1941 по 1944 роки. Він навчався під керівництвом О. Овчинникова та С. Сигалова [3, с. 432]. Його освітні успіхи були помітними навіть в умовах воєнного часу, і, незважаючи на складнощі Другої світової війни, прагнення О. Снарського до знань, мистецтва та розвитку своїх навичок залишалися незмінними. Існують записи (зі слів самого О. Снарського) [5] про евакуацію з Києва та перебування у залізничних військах Самарканда, де він був залучений до роботи за спеціальністю художника-оформлювача політвідділу.

Після евакуації до Узбекистану талант молодого художника був помічений, і О. Снарський почав навчатися графіці у професорів академічного рівня. Однак через військові обставини він не зміг продовжити навчання після того, як інститут повернувся до Ленінграда. По закінченні війни О. Снарський повернувся до Києва, де у 1946 році очолив рекламне бюро «Укрдніпроторг», яке контролювало випуск друкованої продукції для всієї України [4]. У 1948 році він був призначений Головним художником найбільшого мистецького підприємства країни, Київського творчо-виробничого об'єднання «Художник». У складі Спілки художників України він брав участь у графічному оформленні експозицій Національного музею історії України у Другій світовій війні (1977), Національного центру ділового та культурного співробітництва «Український дім» (1978–1982), а також у створенні творів монументально-декоративного мистецтва, пам'ятних знаків для урочистих заходів, зокрема тих, що відбувалися під егідою ЮНЕСКО в Києві у 1982 році.

О. Снарський, як професіонал у галузі графіки та оформлення книги, приєднався до Спілки художників України (СХУ) у 1962 році. Він відзначився своєю роботою над такими творами, як «Думи», «Цар Еділ», «Кобзар», «Сааді» – все в межах 1955–1985 років [2]. До його вагомих досягнень також належить створення перших поштових марок незалежної України в період 1992–2000 років (іл. 1), а також авторство численних видань, присвячених мистецтву шрифту. О. Снарський був членом Товариства «Укоопхудожник», консультантом Торгівельно-промислової палати та Міністерства торгівлі України, а також членом Художньої ради Міністерства зв'язку України. Він активно займався організацією та оформленням українського сегмента міжнародних виставок у Брюсселі та Белграді, співпрацюючи з видавництвами «Мистецтво», «Плакат» і «Реклама».

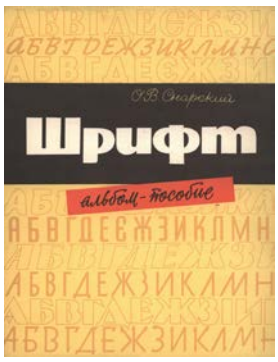
Іл. 1. О. Снарський. Марка і конверт першого дня «Перша річниця Незалежності». Гуаш, темпера, папір, бронзування. 18×14 *см. 1992.* [2]

Останньою працею О. Снарського стала підготовка до друку видання «Історичні і сучасні шрифти на кириличній основі» (іл. 3), в якому майстер відтворив 330 кириличних шрифтів, з якими він працював протягом усього свого творчого життя. Варто зазначити, що видання про мистецтво шрифту О. Снарського нині присутні в престижних бібліотеках світу, зокрема й у бібліотеці Конгресу США. Остання праця О. Снарського була виконана вручну без допомоги цифрових інструментів, що підкреслює його майстерність і пристрасть до традиційного макетування. У представленому альбомі під назвою «Історичні і сучасні шрифти на кириличній основі» [10] викладена більша частина перекладів і реконструкцій авторських акцидентних доробок. На жаль, через низку обставин ця робота була видана накладом лише з двох примірників. У цьому виданні О. Снарський максимально широко продемонстрував свою ретельність у виконанні та відданість своїй меті – зробити кирилицю якісною і доступною. У передмові він зазначає: «Мета видання цієї книги – практична допомога всім тим, хто працює в сфері мистецтва художнього оформлення, реклами, дизайну. В книзі показано різновиди українського шрифту різних авторів, різних років. На кириличній основі створено стилізовані алфавіти різних країн і народів. Всі латинські шрифти в книзі перероблено на кириличну основу. Ця творча і кропітка робота (вручну, без комп'ютера) зайняла майже п'ять років. Для чого і як це зроблено читайте в тексті. Маю надію, що ця книга допоможе художникам, оформлювачам, художникам реклами, дизайну, всім тим, хто використовує шрифт в практичній роботі. З повагою, Олег Снарський, член Національної Спілки художників України» [10, с. 3]. Попри наявність великої кількості популярних гарнітур різного періоду часу, над кириличними накресленнями деяких з них митець працював до останніх років свого життя.

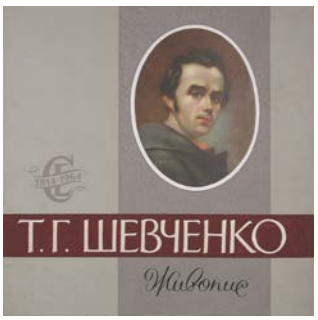
Значний потенціал типографічного складання, який отримав поширення протягом періоду публікації багатьох його видань, дав О. Снарському можливість експериментувати зі шрифтами, працювати над їх масштабуванням, орієнтацією та комбінаціями, розширюючи тим самим можливості їх застосування в ужитковій графіці. Розуміючи критичність ситуації, пов'язану з відсутністю спеціалізованих кириличних гарнітур для типографічного складання, О. Снарський займався розробкою чотирьох альбомів, присвячених шрифтам, протягом 1970-х років, де представив комплексні методики розв'язання проблем, пов'язаних з кернінгом, трекінгом, іррадіацією та композицією тексту. Зокрема, його дослідження конструювання симетричних та асиметричних літер, їх вплив на оформлення та використання кольору в типографіці стали важливим внеском у викладання дисциплін, пов'язаних зі шрифтами. «В мене вийшло п'ять альбомів. Один вийшов у Москві – «Шрифт наглядной агитации». Це був досить специфічний альбом – для наочної агітації у художній роботі. І чотири вийшло у Києві. Два альбоми невеликого формату, а два великих. Зараз художникам набагато легше працювати, ніж раніше. У нас не було майже нічого. Ми користувалися іноземними журналами, іноді вирізали якісь шрифти та імітували їх. Саме тому я й зробив альбом шрифтів,

Іл. 2. О. Снарський. Альбом «Шрифт в мистецтві художнього оформлення». Гуаш, темпера, папір, фотоскладання. 34×25 *см. 1975* [2]

Іл. 3. О. Снарський. Альбом «Шрифти». Цифровий друк. 27×21 *см. 2009.* [1]



Іл. 4. О. Снарський. «Шрифт : Альбом-пособие». Гуаш, темпера, папір, фотоскладання. 34×26 *см. 1970.* [2]



Іл. 5. О. Снарський. Дизайн обкладинки альбому «Т. Г. Шевченко. Живопис». Гуаш, темпера, папір, пласке перо, фотомонтаж. 18×18 *см. 1970.*

яким користувались і в технікумах, і в інститутах», – розповідає О. Снарський про свою творчість у статті в розділі «Культура» інтернет-порталу суспільної журналістики [5, с. 2]. Далі він додає про свою останню роботу: «Половина моєї нової книги – переклад латинського шрифту на кириличну основу. Я стилізував багато шрифтів. Там є і японський, і китайський, і арабський. Ця робота досить складна і потребує багато творчості. Треба дотримуватися стилю та графічного накреслення. Адже щоб перекласти будь-який шрифт на кириличну основу, потрібно половину букв вигадати самому», – каже художник в одному зі своїх останніх інтерв'ю.

Друге доповнене видання альбому-посібника «Шрифт в мистецтві художнього оформлення» [7], яке вийшло друком у 1975 році, стало значною подією в колі художників-графіків, скульпторів, архітекторів і професіоналів шрифтового мистецтва. Народна художниця, скульптор Г. Кальченко у вступному слові до альбому пише: «В цьому виданні автор Олег Снарський дає матеріал про історію письма взагалі і про роботу над шрифтами зокрема, а також багато розробок шрифтів, якими можна користуватися для різних цілей: наочної агітації, реклами, побутової і промислової графіки, всіх видів художнього оформлення – виконання текстів на склі, металі, тканинах, дереві, при виготовленні рельєфних і накладних літер тощо. Цей альбом-посібник дає багато зразків написання літер алфавіту всіх сучасних гарнітур шрифтової графіки. Особливої уваги заслуговують подані таблиці алфавітів шрифтів рубаного, гротеску, рекламного і декоративного, курсивів та багатьох інших. З мистецтвом мальованого шрифту мають бути обізнані і художник-графік, і художник-оформлювач, і скульптор, і архітектор...» [7, с. 1; 11].

І дійсно, за півстоліття виходу у світ перших двох альбомів-таблиць, виховано декілька поколінь митців, серед яких художники, графіки, архітектори, оформлювачі, рекламісти та графічні дизайнери, які вдосконалили свій професійний рівень завдяки роботам майстра. До низки робіт О. Снарського належать також альбоми: «Шрифт в наглядной агитации», «Шрифты-алфавиты для рекламних и декоративно-оформительских работ» [8], «Реклама вокруг нас» [9]. Вони детально висвітлюють історію писемності та процес формування шрифту, представляють широке розмаїття шрифтових розробок для безпосереднього застосування у сфері оформлення книжок, експозицій музеїв та виставок, а також у агітації та рекламі того часу. Автор представив сотні шрифтів, включно із власними кириличними розробками, адаптованими під різні національні стилі писемностей (іл. 6).

Для О. Снарського праця зі шрифтами мала першочергове значення. Як один із відомих українських графіків-оформлювачів, він цілком присвятив себе розробці шрифтів, готових до використання, та методичним розробкам для художників-практиків, які активно використовували шрифтові композиції у своїй творчій або проєктній діяльності, суттєво заповнивши пробіл у їх наявності. У 1960–1980-х роках, під час активного розвитку летерингу в мистецтві книги, йшов процес формування шрифтової культури серед українських художників-графіків (В. Фатальчук (1903–1981), О. Юнак (1905–1993), І. Хотінок (1908–1980), В. Хоменко (1912–1984), А. Пономаренко (1922–2006), В. Юрчишин (1935–2010) та ін.). Однак було складно знайти саме акцидентні шрифтові набори. О. Снарський виявив цю нестачу сучасних та якісно виконаних готових шрифтів, необхідних для розвитку української ужиткової графіки та художнього оформлення, і поступово заповнив цю прогалину.

Оскільки наявні каталоги актуальних кириличних шрифтів були практично відсутні та не покривали усіх потреб що існували у наочній агітації, ужитковій графіці

Іл. 6. О. Снарський. Дизайн обкладинки альбому «О. О. Мурашко: Репродукції картин». Гуаш, темпера, папір, пласке перо, фотомонтаж. 18×25 *см.* *1959.* [2–4]

і мистецтві книги художники часто вдавались до обмеженого набору шрифтів, які містились у літературі попередніх десятиліть, зокрема і в закордонних виданнях таких авторів як: Олдржиха Менхарта (чес. Oldřich Menhart; 1897–1962) Віллу Тоотса (ест. Villu Toots; 1916–1993), Василя Йончева (болг. Васил Йончев; 1916–1985), Олдржиха Главси (чес. Oldřich Hlavsa; 1909–1995), Альберта Капра (нім. Albert Kapr; 1918–1995), Германа Цапфа, (нім. Hermann Zapf; 1918–2015) та інших. Подібні шрифтові збірки надавали лише загальне уявлення про історію письма та мали більше дослідницьке ілюстративне значення, аніж практичне – з прикладами та засобами використання в сучасній проєктній і художній діяльності.

Окрім шрифтової традиції послідовників Г. Нарбута і кола українських митців першої третини минулого століття, методологічна основа в роботах О. Снарського базується на шрифтових антологіях третьої чверті XX століття згаданих вище авторів. Основні твори цього періоду поверталися до практики каліграфічних засад. Вони беруть свій початок у шрифтових реконструкціях і дослідженнях англійських майстрів каліграфії, таких як: Едвард Джонстон (англ. Edward Johnston; 1872–1944) у книзі «Writing & Illuminating & Lettering», 1906 р., та Стенлі Морісон (англ. Stanley Morison; 1889–1967) у типографічних дослідженнях, починаючи з есе «First Principles of Typography», 1929 р. для британської енциклопедії. Саме з цієї традиції О. Снарський черпав натхнення і продовжував наголошувати на рукописному підґрунті у проєктуванні літер та на каліграфічному підході до створення шрифтів [7, с. 4]. Але праці О. Снарського не містять суто каліграфічних композицій як окремого жанру шрифтового мистецтва. В ті часи, як і сьогодні, каліграфи часто зосереджувалися на створенні окремих мистецьких аркушів, тоді як О. Снарський виходив за межі цього підходу, пропонуючи у своїх альбомах конкретні шрифтові набори з абеток, пунктуації та цифр, які були призначені безпосередньо для утилітарної проєктної діяльності та різноманітних художніх потреб.

Іл. 7. О. Снарський. Дизайн обкладинки «Катерина Білокур. Альбом репродукцій». Гуаш, темпера, папір, фотомонтаж. 23×18 *см. 1958.* [3–4]

Каліграфічна майстерність О. Снарського відчутна у його книжкових обкладинках, де він демонструє володіння матеріалом і шрифтовим інструментом. У архівних фондах відділу графіки НХМУ є його перші роботи для Державного видавництва образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, серед яких ескіз обкладинки до книги М. Мацапури «Т. Г. Шевченко. Живопис: Альбом репродукцій», 1964 р. (іл. 5); ескіз обкладинки до книги А. Шпакова «Олександр Мурашко: Нарис про життя і творчість: Альбом репродукцій», 1959 р. (іл. 6); ескіз обкладинки до книги В. Нагай «Катерина Білокур. Альбом репродукцій», 1958 р. (іл. 7). Передусім, це пласке перо та зрозуміла логіка дуктального руху руки у написанні літер. Проте, все ж більшою мірою його зусилля були спрямовані саме на розробку шрифтів-алфавітів, призначених для типографічного використання засобами тогочасного фотоскладання, з акцентом на акцидентний характер літер. Доробок О. Снарського не втратив своєї актуальності у колі фахівців шрифтового проєктування, до його праць зверталися Г. Заречнюк (Narbut Abetka, Narbut Classic, Narbut Whirl, Narbut Narrow Contrast, Narbut Extra Wide), О. Александрова, Л. Турецький (шрифт Kalyna Regular), Д. Машаров, В. Рабду (Ruslan Display), Н. Дубіна (DS Arabic) тощо. Альбоми О. Снарського також використовуються у сучасному комп'ютерному проєктуванні і викладанні шрифтів та цифровій типографіці Є. Анфаловим і О. Геруном з Київської словолитні (KTF), широко застосовуються у викладацькій діяльності на кафедрі графічного дизайну НАОМА.

Альбоми зі шрифтами О. Снарського стали частиною культурної інновації на початку використання комп'ютерних технологій. Готові до

використання акцидентні абетки потребували перетворення в цифровий формат і створення шрифтових файлів для графічних редакторів. Тому вони набули широкого розповсюдження серед покоління художників-графіків і проєктувальників шрифтів. У 1990-х і 2000-х роках, із широким використанням цифрових засобів і настільних видавничих систем, було покладено початок поширенню шрифтових бібліотек кириличних шрифтів, базованих на доробку О. Снарського. Напрацювання у шрифтовому дизайні, поєднуючи традиції та сучасні технології, забезпечили фундамент для переосмислення та втілення нових виразних форм у культурному просторі. В цей час шрифти О. Снарського починають широко використовуватися у різних аспектах міського життя – від вивісок і реклами до оформлення станцій метрополітену. Опубліковані великими тиражами його альбоми шрифтів стали незамінним джерельним інструментом під час зародження і розвитку графічного дизайну в Україні, коли останній ще не мав достатньої бази для роботи з українськими текстами. Вони розповсюджувалися не тільки серед професійних дизайнерів, але й серед аматорів видавничої справи за межами проєктних студій та художніх майстерень.

Зі спогадів близьких відомо, що О. Снарський висловлював занепокоєння неякісним відтворенням шрифтів за допомогою комп'ютера, оскільки це часто призводило до втрати художньої цінності у процесі переходу від ручного до механічного комп'ютерного проєктування. Цей факт підкреслює важливість критичного мислення та професійної уваги до деталей у сфері шрифтового конструювання і, особливо, збереження логіки гуманістичного характеру літер засобами геометричного формоутворення, які розробляються у епоху швидкоплинних технологічних змін.

На початок XXI ст. велика кількість текстових шрифтів повертається до характеристик гуманістичного мінускула. Важливо відзначити, що на тлі значної кількості шрифтових експериментів більшість робіт О. Снарського наділені характеристиками гуманістичного письма, тому залишаються актуальними і демонструють стійкість до випадкового відхилення від традиції. Їхні конструктивні властивості, втілення художньої цінності та виразності працюють у художньому оформленні як складеному за допомогою технічних засобів, так і в рукописному летерингу книжкової обкладинки. Це чітко корелює з сучасними тенденціями у дизайні шрифтів і робить спадщину О. Снарського важливим ланцюжком культурної традиції та формує її нові інноваційні прояви в типографіці.

Серед ескізів книжкових обкладинок О. Снарського особливе місце займають оформлення героїко-патріотичних епосів та творів національних поетів різних народів світу, серед яких: «Українські народні думи», «Слово о полку Ігоревім», давньоруські «Билини», давньогрецька «Іліада», скандинавські «Саги», французька епічна «Пісня про Роланда», естонський «Калевіпоеґ», вірменський «Давид Сасунський», монгольські «Гесеріади», книги про культуру Індії, мистецтво і поезію Японії та багато інших. У кожній з цих обкладинок О. Снарський з витонченим відчуттям теми відтворює візуально-естетичні особливості кожної окремої писемності, стилізуючи кириличний шрифт під зовнішній вигляд інших алфавітів. Майстер вміло передає культурно-історичний контекст твору та систему письма різних мов світу – японську катакану, китайські ієрогліфи, арабську в'язь, римське капітальне або давньогрецьке лінійне письмо тощо. Означені роботи ілюструють глибоке розуміння О. Снарським не лише техніки шрифтового мистецтва, а й його здатність до культурної адаптації та інтерпретації. Через сучасну шрифтову пластику він розкриває в обкладинках до «Кобзаря» Тараса Шевченка, перського поета Сааді, таджицького письменника Садріддіна Айні, грецької трагедії «Цар Едіп» та інших творів міжкультурні зв'язки, що належать до різних літературних традицій світу, але завжди спрямовані на сучасного читача.

За критичної потреби у створенні кириличних шрифтів промислового характеру в Україні О. Снарський віддав перевагу національній кирилиці, детально дослідивши її особливості та розробивши сучасний візуальний стиль. Відомий також своїми перекладами на українську кирилицю численних історичних і сучасних латинських гарнітур, О. Снарський втілив у своїх альбомах низку шрифтів-абеток, призначених для широкого використання.

Характерним є внесок О. Снарського в мистецтво шрифту через різноманітні шрифтові стилізації. Це окремий аспект творчого підходу до конструювання шрифтів, коли необхідна адаптація письма інших народів до кириличної графеми. Цей підхід втілений у численних графічних роботах майстра, зокрема в оформленні обкладинок книг з перекладами східної поезії та прози.

У всіх альбомах зі шрифтами, автором яких є О. Снарський, містяться таблиці з візуальними характеристиками шрифтів різних народів світу. Ці розробки спрямовані на практичне застосування з метою передати етнографічний колорит у книжковій і ужитковій графіці. Вони демонструють здатність автора до глибокого розуміння та відтворення пластичності будь-якої писемності для її подальшого використання у створенні образів у мистецтві художнього оформлення. Шрифтова акцидентна стилізація в роботах О. Снарського підкреслює його увагу і зацікавленість до великої кількості різноманітних писемностей світу, що відображено в усіх його виданнях про шрифт. Ми можемо бачити шрифти, засновані на арабській каліграфії, івриті, японських і китайських ієрогліфах, вірменській, грузинській та індійській писемності, лаоській абугіді, камбоджійському кхмерському письмі, тайській абетці та корейській фонематичній абетці хангиль тощо. Це свідчить про масштаб охоплення інтересів О. Снарського та полікультурність його дослідницької й професійної діяльності.

О. Снарський завершив свій життєвий шлях у Києві 10 вересня 2015 року на 92-му році життя. Він залишив по собі великий доробок графічних творів, ескізів книжкових обкладинок, які зберігаються в архівних фондах відділу графіки Національного художнього музею України та в методичному фонді кафедри дизайну НАОМА. Його книги та альбоми зі шрифтового оформлення продовжують надихати нові покоління дослідників і творців.

Головні висновки та перспективи використання результатів дослідження. Узагальнення ключових аспектів творчості О. Снарського мають важливе значення для сучасного шрифтового дизайну. Подальші дослідження можуть допомогти професіоналам у сфері художнього проєктування шрифтів отримати нові ідеї та надихнутися на креативні експерименти в роботі. Перспективи дослідження полягають у поглибленні вивчення і систематизації неопублікованих робіт О. Снарського, що дає змогу розкрити нові аспекти його творчості, а також сприятиме додатковому імпульсу в утвердженні українського шрифтового дизайну. Це спонукатиме до створення нових текстових і акцидентних шрифтів. Наразі розвиток цифрових технологій дає можливість створювати сучасні українські шрифти, засновані, зокрема, й на працях О. Снарського. Подальша інтеграція практик і принципів роботи митця у сучасні освітні програми з графічного дизайну та шрифтового мистецтва значно розширить можливості для демонстрації нових прикладів робіт автора, що сприятиме передачі його досвіду новим поколінням. Організація виставок, семінарів та конференцій, присвячених доробку О. Снарського, дозволить підвищити рівень освіти та сприятиме кращому розумінню вагомості шрифтового мистецтва в сучасному дизайні та культурі.

Творча спадщина О. Снарського засвідчує широту його поглядів та всебічний підхід до художнього оформлення, зокрема у сфері шрифтового конструювання, коли мистецтво шрифту в Україні потребувало значної підтримки та розвитку. Він не лише вивів його на новий рівень, а й проклав шлях для майбутніх поколінь дизайнерів і художників. Його внесок у створення та розвиток українських шрифтів, оформлення книжкових обкладинок, шрифтів для зовнішньої реклами, перекладів на кирилицю багатьох шрифтових бестселерів минулого століття та створення екзотичних шрифтових стилізацій письма різних народів світу є беззаперечним і представляє величезну цінність також для дослідження української культури другої половини XX століття. Напрями шрифтового мистецтва у творчості О. Снарського охоплюють не лише його рукописні книжкові обкладинки та здобутки майстерного шрифтового виконання в ужитковій графіці, але й дають тонке естетичне відчуття форм окремих літер. Завдяки аналізу, системі пропорцій, модульній побудові та пластичній єдності він доповнив і довів до художнього завершення шрифти, які існували лише як летеринг, або були незавершеними, як, наприклад, абетка Г. Нарбута. Тому цінними досі залишаються його таблиці з шрифтовими абетками та альбоми з методичними рекомендаціями. Його стиль і методи відображають інтеграцію світового досвіду та національних традицій. Осмислюючи його внесок, важливо розуміти, що майбутнє шрифтового мистецтва продовжуватиме еволюціонувати, підживлюючись ідеями та досягненнями попередніх поколінь. Творчість О. Снарського залишається важливим символом цієї неперервної еволюції, вказуючи на необмежені можливості для дослідження та експериментів у світі літер. Мова мистецтва майстра продовжує спілкуватися з нами, надихаючи на відкриття нових форм вираження та подальше розширення напрямків шрифтового мистецтва.

Список використаних джерел

1. Довідник членів Спілки художників України / за ред. О. М. Міщенко (відп. ред.) ; редкол. : А. В. Гусарова, І. М. Волощук, О. Ю. Цибульський. Київ : СХУ, 1998. С. 139.
2. Словник художників України / за ред. М. П. Бажана (відп. ред.) ; редкол. : В. А. Афанасьєв (заст. відп. ред.), П. О. Білецький, В. З. Бородай та ін. Київ : Головна редакція УРЕ ім. М. П. Бажана, 1973. 272 с., іл.
3. Українські радянські художники : довідник / відп. ред.: І. І. Верба ; редкол. : Р. О. Даскалова, З. В. Кучеренко, В. Ф. Мальцева, та ін. Київ : Мистецтво, 1972. 431 с.
4. Куз'янц О. В. Олег Снарський (1923–2015) Бібліотека українського мистецтва. URL: https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/snarskyj-oleg/?srsltid=AfmBOopD1MYAFUX6_6mRYnuoIAeZtnj7MLJRttuaAmBfga0ijBOKPoXd (дата звернення 10.01.2024).
5. Корнієнко К. О. Художник і війна. Портал громадянської журналістики. Інтернет-видання ХайВей. URL: http://h.ua/story/65017/#ixzz3qRF0z4OW (дата звернення 03.11.2015).
6. Бауер О. Г. Открытка к празднику. Muza-ua. Київ, 2011. № 3. С. 32.
7. Снарський О. В. Шрифт в мистецтві художнього оформлення : альбом-посібник / авт. передм. Г. Н. Кальченко. Київ : Реклама, 1975. 16 с.+77 арк. іл.
8. Снарский О. В. Шрифты-алфавиты для рекламных и декоративно-оформительских работ. Киев : Реклама, 1979. 152 с., ил.
9. Снарский О. В. Реклама вокруг нас. Київ : Реклама, 1983. 160 с.
10. Снарський О. В. Історичні і сучасні шрифти на кириличній основі : альбом шрифтів / авт. передм. Т. А. Лящук. Київ : Корлайн, 2012. 340 с., іл.
11. Кальченко Г. Н. О. В. Снарський. Шрифт в мистецтві художнього оформлення. Альбом-посібник : [рецензія] // Бібліотека українського мистецтва. URL: https://uartlib.org/istoriya-ukrayinskogo-mistetstva/o-v-snarskyj-shryft-v-mystetstvi-hudozhnogo-oformlennya-albom-posibnyk/?srsltid=AfmBOorvaf7-XqCWJdKMs_noAKOTohhhsIUXmSmdDmT1tWaGNZ-7lQ3S (дата звернення 10.01.2024).

References

1. Mishchenko, O. M., Gusarova, A. V., Voloshchuk, I. M., & Tsybulsky, O. Y. (1998). *Dovidnyk chleniv Spilky khudozhnykiv Ukrainy* [Directory of Members of the Union of Artists of Ukraine]. SKhU [in Ukrainian].
2. Bazhan, M. P., Afanasyev, V. A., Biletsky, P. O., & Boroday, V. Z. (Red.). (1973). *Slovnyk khudozhnykiv Ukrainy* [Dictionary of Ukrainian Artists]. Holovna redaktsiia URE [in Ukrainian].
3. Verba, I. I., Daskalova, R. O., Kucherenko, Z. V., & Maltseva, V. F. (Red.). (1972). *Ukrainski radianski khudozhnyky* : dovidnyk [Ukrainian Soviet Artists]. Mystetstvo [in Ukrainian].
4. Kuziants, O. V. (2023) Oleh Snarskyi *(1923–2015)* [Oleg Snarsky]. (n.d.). *Biblioteka ukrainskoho mystetstva* [Library of Ukrainian Art]. Retrieved from https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/snarskyj-oleg/?srsltid=AfmBOopD1MYAFUX6_6mRYnuoIAeZtnj7MLJRttuaAmBfga0ijBOKPoXd [in Ukrainian].
5. Kornienko, K. O. (2007) *Khudozhnyk i viina* [The Artist and the War] // *Portal hromadianskoi zhurnalistyky. Internet-vydannia HaiVei* [Portal of Citizen Journalism. Online Publication HaiWay]. Retrieved from http://h.ua/story/65017/#ixzz3qRF0z4OW [in Ukrainian].
6. Bauer, O. H. (2011). Otkryitka k prazdniku [Card for the Holiday]. *Muza-ua*, 3(11), 32–34.
7. Snarsky, O. V. (razom z Kalchenko H. N.). (1975). *Shryft v mystetstvi khudozhnoho oformlennia : Albom-posibnyk* [Font in the Art of Artistic Design: Album-Guide]. Reklama [in Ukrainian].
8. Snarsky, O. V. (1979). *Shrifty-alfavity dlya reklamnyh i dekorativno-oformitelskih rabot* [Fonts-Alphabets for Advertising and Decorative-Design Works]. Reklama.
9. Snarsky, O. V. (1983). *Reklama vokrug nas* [Advertising Around Us]. Reklama.
10. Snarsky, O. V. (razom z Lyashchuk T. A.). (2012). *Istorychni i suchasni shryfty na kyrylychnii osnovi : Albom shryftiv* [Historical and Contemporary Cyrillic-based Fonts: Font Album]. Korlain [in Ukrainian].
11. Kalchenko, G. N. (2023). Snarskyi. Shryft v mystetstvi khudozhnoho oformlennia. Albom-posibnyk : [retsenziia] [Review of the Album-Guide by O. V. Snarsky: Fonts in the Art of Design.]. *Biblioteka ukrainskoho mystetstva* [Library of Ukrainian Art]. Retrieved from https://uartlib.org/istoriya-ukrayinskogo-mistetstva/o-v-snarskyj-shryft-v-mystetstvi-hudozhnogo-oformlennya-albom-posibnyk/?srsltid=AfmBOorvaf7-XqCWJdKMs_noAKOTohhhsIUXmSmdDmT1tWaGNZ-7lQ3S [in Ukrainian].

Подано до редакції 20.09.2024

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА | ВИПУСК 36

№ 36 (2024) С. 196–202
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(494) "Фрінк"
ORCID ID: 0000-0003-1852-186X
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-21

Данііл Фрончко
аспірант кафедри скульптури
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
danielfronchko@gmail.com
***Науковий керівник – Н. Ревенок**, кандидатка мистецтвознавства,*
доцентка кафедри техніки та реставрації творів мистецтва
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

ЧОЛОВІЧА ФІГУРА В СКУЛЬПТУРІ ЕЛІЗАБЕТ ФРІНК

***Анотація. Мета статті** – аналіз характерних особливостей творчості видатної британської скульпторки Елізабет Фрінк, випускниці Гілдфордської школи. Основну увагу приділено вивченню техніки, авторських мистецьких напрямків, манері роботи, та формотворчих експериментів. Зокрема, досліджуються скульптури чоловічої фігури, які стали центральною темою її художнього стилю. У статті висвітлюються стилістичні особливості робіт Е. Фрінк, які сформували її унікальну мистецьку мову. **Методи дослідження.** У статті використано мистецтвознавчі та загальнонаукові методи дослідження. Застосовано історичний і біографічний методи для визначення хронологічних меж творчості Елізабет Фрінк. Формально-стилістичний, аналітично-описовий методи та метод інтерпретації використані для дослідження ключових характеристик творів та їхніх мистецтвознавчих розвідок. Метод класифікації та узагальнення забезпечив систематизацію матеріалів та структурування дослідницьких результатів. **Результати.** Творчі пошуки Елізабет Фрінк, що відображені в її скульптурі, показали вплив різних мистецьких стилів, а також певну дію соціального та культурного оточення, що формувало її творчість. Це позначилося на способах вираження її ідей у творчих композиціях. Аналіз різноманітних методів роботи з матеріалом, які Фрінк застосовувала у своїх скульптурах, дозволив розкрити її унікальне художнє бачення та філософські погляди, що проявилися у пошуку ракурсів фігур та композиційних рішеннях через використання пластичних засобів та їхніх комбінацій. **Висновки.** Елізабет Фрінк посіла важливе місце в світовому мистецтві другої половини XX – початку XXI століття, а її творчість стала одним із ключових прикладів модерністської скульптури. Її роботи вирізняються унікальним поєднанням реалістичних та абстрактних елементів, що демонструють глибоке розуміння людської природи, експресивності та динаміки форм. Е. Фрінк часто звертається до теми чоловічої сили, вразливості та взаємодії людини з навколишнім середовищем, що надає її скульптурам глибокого психологічного та соціального змісту. Дослідження, запропоноване в цій статті, є однією з перших спроб ґрунтовного аналізу скульптурної творчості Е. Фрінк. Незважаючи на визнання її внеску в розвиток сучасного мистецтва, її творчість досі залишається недостатньо вивченою. Отже, це дослідження має на меті заповнити цю прогалину, пропонуючи аналіз скульптурних творів мисткині і їх впливу на сучасних митців. Актуальність теми зумовлена відсутністю ґрунтовних досліджень скульптурного доробку Е. Фрінк, серед якого особливе місце посідають твори, що зображують чоловічу фігуру. Результати цього дослідження можуть стати важливим внеском у подальше вивчення творчих пошуків Е. Фрінк, а також можуть бути використані для аналізу її впливу на інші види мистецтва, зокрема в контексті міждисциплінарних досліджень. Вивчення її підходів до скульптури відкриває нові перспективи для розуміння ролі жінок-художниць у формуванні сучасного мистецького ландшафту, а також розширює уявлення про еволюцію образу чоловічої фігури в мистецтві XX–XXI століть.*
***Ключові слова:** Елізабет Фрінк, скульптура, чоловіча фігура, фактура, пластика, об'єм, форма.*

THE MALE FIGURE IN SCULPTURE BY ELIZABETH FRINK

Daniil Fronchko
Postgraduate Student at the Department of Sculpture
National Academy of Fine Arts art and Architecture
danielfronchko@gmail.com
***Academic supervisor – N. Revenok,** PhD in Art History,*
Associate Professor at the Department of
Engineering and Restoration of Works of Art
National Academy of Fine Arts art and Architecture

***Abstract. The purpose of the article** is to analyze the sculptural heritage of the outstanding British sculptor Elizabeth Frink, a graduate of the Guildford School. Study of creativity of E. Frink includes an analysis of the artistic pursuits and stylistic features of her sculptures, which became decisive in the formation of her artistic language. Special attention is paid to the study of the main directions of the author's design experiments, in particular, the sculptures of the male figure, which became the central theme in her work. **Research methods.** The article uses art and general scientific methods of research: historical and biographical, so that to determine chronological boundaries; formal-stylistic, analytical-descriptive and interpretation method for the analysis of the main characteristics of the works and their art-historical research; method of classification and generalization, for systematization and arrangement of materials. **The results.** The creative methods of Elisabeth Frink, reflected in her sculpture, showed the influence of various artistic trends, as well as a certain effect of the social and cultural environment that shaped her creativity. This was reflected in the ways of expressing her ideas in plastic works. Analysis of the methods that Frink used while working on her sculptures allowed us to reveal her unique artistic vision and philosophical views, manifested in the search for angles of figures and compositional solutions through the use of plastic means and their combinations. **Conclusions.** Elisabeth Frink occupied an important place in the world art of the second half of the 20th and the beginning of the 21st centuries, and her work became one of the key examples of modernist sculpture. Her works are characterized by a unique combination of realistic and abstract elements, reflecting a deep understanding of human nature, expressiveness and dynamics of forms. Frink often addresses the themes of male strength, vulnerability and human interaction with the environment, which gives her sculptures a deep psychological and social meaning. The study proposed in this article is one of the first attempts at a thorough analysis of Elizabeth Frink's sculptural work. Despite the recognition of her contribution to the development of modern art, her work still remains understudied. Therefore, the study aims to fill this gap by offering an analysis of the artist's sculptural works and their influence on contemporary artists. The topicality of the topic is due to the lack of thorough studies of Elizabeth Frink's sculptural work, among which works depicting the male figure occupy a special place. The results of this study can be an important contribution to the further study of Frink's creative pursuits, and can also be used to analyze her influence on other types of art, in particular in the context of interdisciplinary studies. The study of her approaches to sculpture opens up new perspectives for understanding the role of women artists in the formation of the modern artistic landscape, and also expands the understanding of the evolution of the image of the male figure in the art of the 20th – 21st centuries.*
***Key words:** Elizabeth Frink, sculpture, male figure, texture, plastic, volume, form.*

Постановка проблеми. Сучасне західноєвропейське мистецтво сьогодні викликає зацікавленість у багатьох українських художників. Стрімко зростає інтерес не лише до численних митців і скульпторів, а й до модерністських та постмодерністських течій XX століття, під впливом яких вони працювали. У статті поставлено завдання розглянути відображення новітніх підходів до формотворення монументальних чоловічих постатей на прикладі творчих робіт британської скульпторки Е. Фрінк, роботи якої відрізняються специфічною художньою манерою та тематикою.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Джерельною базою дослідження стали різноманітні матеріали, зокрема статті для виставок, репродукції та окремі Інтернет-джерела. Огляд останніх публікацій та інформаційного простору дозволив виявити численні роботи, присвячені творчості видатної художниці та скульпторки. Зокрема, у статті «Елізабет Фрінк (1930–1993 рік)» представлено коротку біографічну довідку та аналіз її виставкової діяльності. Особливо підкреслюється, що «прагнучи до грубої текстури своїх бронзових виробів, Фрінк, як і Генрі Мур, моделювала, відливала їх в гіпсі, а потім гіпс вирізувала. Зосереджуючись на чоловіках, собаках, конях і птахах як на головному предметі, вона рідко працювала з жіночою формою» [1]. Окремої уваги заслуговують есе для виставок в Музеї та художній галереї Дорсета в Дорчестері під назвою «Елізабет Фрінк: Погляд зсередини», що дозволяє осягнути масштаби її творчих здобутків, як в фізичному, так і метафоричному плані [2]. Також у статті Б. Робертсона «Життя у фокусі: Дама Елізабет Фрінк, скульпторка» були проаналізовані біографічні факти та перші композиційні

пошуки мисткині, зокрема спроби відтворити основну тему її творчості – чоловічу фігуру [3]. Вагомий внесок художниці у дослідження скульптурної пластики відзначено у статті «Елізабет Фрінк: Трансформація», опублікованій видавництвом Hauser & Wirth – галереєю сучасного мистецтва, заснованою в 1992 році в Цюріху подружжям І. Віртом та М. Хаузер. Автори статті аналізують методи роботи художниці над скульптурами, супроводжуючи текст фотографіями фігур, ескізів, етюдів, акцентуючи увагу на важливому підготовчому матеріалі до великих монументальних робіт [4]. Розкриття основних художньо-стилістичних рис творчості мисткині знайшло відображення в коментарі відомої письменниці С. Ґрей до виставки «Погляд зсередини: Елізабет Фрінк у Дорсетському музеї» [5], де експонувалось понад 80 скульптур, малюнків та гравюр, що демонстрували життя та творчість скульпторки.

Авторка статті розглядає «переоцінку кар'єри художниці, зосередившись на останніх 20 роках її життя, проведених у загородному готелі, неподалік від Бландфорд-Форуму – міста в графстві Дорсет у Південно-Західній Англії» [5]. В іншому коментарі до виставки «Дама Елізабет Фрінк» Каліфорнійського музею Getty зазначено, що «основні теми Е. Фрінк були прості і знайомі – люди, собаки, коні та птахи» [6]. Загалом, тема птахів займала особливе місце в її творчості протягом двох десятиліть.

В останні роки зросла зацікавленість до творчості Е. Фрінк – публікуються альбоми та каталоги з її скульптурами і рисунками, організовано виставки а Європі та Америці. Дослідник П. Елліотт, головний куратор виставок Шотландської Національної галереї сучасного мистецтва, у статті «Епоха тривоги та Елізабет Фрінк» дав загальну характеристику творчості художниці та скульптора. Він також дослідив «теми нелюдськості, мук і страху, що присутні у її роботах», а також визначив витоки натхнення для створення чоловічих постатей та портретів [7].

Мета статті – дослідити мистецький доробок британської художниці другої половини XX століття Е. Фрінк, зокрема, розкрити особливості трактування чоловічих постатей у її скульптурі.

Виклад основного матеріалу. Елізабет Фрінк (1930–1993) – видатна британська скульпторка і гравер працювала у другій половині XX століття, в роки, коли скульптура, як і інші види мистецтва, зазнавала сильного впливу постмодернізму. Цей напрямок остаточно зруйнував правила гри, змінивши таким чином і ставлення до основних скульптурних жанрів, де тепер могли зображувати не тільки людину у всій красі, а й пластику її тіла. Художниця Е. Фрінк – одна з небагатьох, що залишилась працювати у фігуративному ключі. Звертаючись до чоловічої постаті, вона знайшла нові підходи формотворення, що дозволило їй підкреслити головний сенс свого мистецтва через використання різноманітних засобів для відображення об'ємної монументальної чоловічої натури. Е. Фрінк була однією з видатних постатей повоєнного британського мистецтва, частиною покоління фігуративних скульпторів, які відійшли від нескінченних пошуків ліричних мотивів. Замість того, щоб викарбовувати ніжні сюжети про матір і дитину, Фрінк створювала брутальні фігури оголених чоловіків, із спотвореними обличчями, великі бронзові голови, що, здавалося, пережили якийсь ядерний армагеддон.

Роботи Фрінк стали втіленням тривожних повоєнних часів. Її внутрішній світ був переповнений воєнними спогадами. Ще зовсім юною школяркою, під час Другої світової війни, Фрінк часто ховалась за парканом від кулеметних обстрілів. Її сім'я жила поблизу авіабази, яку часто відвідували польські льотчики, що здавалися їй загадковими і чужими. Це, ймовірно, сприяло її зацікавленню чоловічою постаттю у скульптурі. За словами художниці, багато чоловіків, яких вона зображала, були натхнені цими спогадами. Фрінк ставилася до чоловічого тіла, як до чогось прихованого, таємничого і загрозливого. Її ранні малюнки, ще до того, як вона вступила до Школи мистецтв у Челсі 1949 року, були потужними, але похмурими за тоном – із зображенням поранених птахів, апокаліптичних коней та вершників і падаючих людей.

Життя в Англії у перші десятиліття після Другої світової війни було сповнене труднощів – довгі робочі години та загальна пригніченість, що супроводжувалася злиденною суворістю. Але похмурий настрій цього часу, все одно був підкріплений надіями на краще, які з'явились після закінчення війни. Досвід життя в сільській місцевості на тлі війни значно вплинув на подальший творчий шлях Елізабет Фрінк. Її мистецькі пошуки відображають постійну тривогу щодо воєн, несправедливості та людської жорстокості. Художницю цікавило, як людина висловлює свої складні проблеми за допомогою міфів і метафор, особливо щодо воєнних дій. Вона зазначала, що «створила свої власні міфи», не спираючись на вже відомі, а працюючи в межах власної міфічної мови і способу мислення [8]. Художниця чітко розуміла і відчувала тонкощі роботи над художнім твором. Ще навчаючись у коледжі, в неї сформувалось доволі чітке бачення протистояння її власного індивідуального стилю традиційному академічному. На думку мисткині, академічний твір мистецтва «просто спирається на традицію або живиться умовністю, не підживлюючи і не розширюючи традиції мистецтва». Тому скульптури Е. Фрінк завжди уникали негативного

«академічного» ярлика завдяки підвищеному відчуттю індивідуальності [8].

Груба фактура її скульптур з'являлась завдяки дуже особистому підходу до роботи з матеріалом. Мисткиня створювала дротяну арматуру з додаванням гіпсу, яку потім обробляла рашпілем і зубилом. Обробляючи гіпс ще у вологому стані, вона додавала інші матеріали, такі як папір, полотно, дерево або шматки старої штукатурки. Послідовно вирізуючи мокрий гіпс після грубого попереднього ліплення, вона створювала особливу фактурну поверхню, яка стала своєрідною рисою її стилю та не мала подібних аналогій у творчості інших скульпторів. Її власна творча енергія була спрямована безпосередньо на виконавчий процес. Е. Фрінк працювала без помічників, самостійно виконуючи складні скульптурні роботи, а коли йшов процес відливання бронзових скульптур, вона обов'язково мала бути присутня в ливарному цеху: «Я відчуваю, що завжди повинна зробити останній штрих до всього мого» [9]. Для декого скульптури Фрінк виглядали швидше старомодними, ніж академічними, з пізнаваними образами і наголосом на традиційних скульптурних матеріалах, зокрема бронзі.

У 1960-х роках нове покоління скульпторів Англії відмовилось і від моделювання, і від різьблення на користь повністю абстрактного бачення форми. Проте Е. Фрінк залишалася вірною своєму індивідуальному підходу до скульптури, ігноруючи сильний тиск тенденцій, які панували в її епоху. Вона продовжувала створювати найсильніші і найхарактерніші фігуративні роботи. Майже всі твори мисткині зображують чоловічу фігуру. Використовуючи їхній спотворений вигляд як прояв уразливості та агресії, що різко контрастував з традиційним зображенням чоловічої форми, ідеалу краси чи героя, вона часто говорила: «Я не знаходжу жіночу форму анітрохи цікавою для скульптури» [9].

Однією з головних тем скульптурних композицій Е. Фрінк були персонажі у стані польоту. Спочатку художниця досліджувала цю тему у своїх ранніх скульптурах птахів, а згодом вона звернулась до теми прагнення самого людства літати і підкорювати космос. Так, бронзова скульптура «Людина-птах» (іл. 1), зроблена в натуральну величину, стала її відповіддю на чудові, але ризиковані подвиги Лео Валентайна, відомого французького шибайголови, який вистрибнув з літака на авіашоу, неподалік Ліверпуля, прикріпивши до рук дерев'яні крила, і загинув, розбившись. Втіливши сучасного Ікара з крихітними крилами, Фрінк відобразила поєднання доблесті й вразливості, дурості та людської невдачі – це теми, які часто повторювались у її творчості [10].

Наприкінці 1960-х і на початку 1970-х років у творчості Елізабет Фрінк з'явилася серія чоловічих фігур, більших за натуральний розмір, які зображувалися в статичних позах або у моменті роздумів. Ці скульптури були спотворені, худі, кістляві, врізані в необхідну форму, передаючи враження позачасовості та витривалості. Хоча більшість її робіт присвячена чоловічим постатям, вони є насамперед людськими, архетипними образами. Прагнення Е. Фрінк досліджувати суворі мужні образи зберігає свою значущість і сьогодні. У світі прогресу та конкуренції не має місця репрезентативній скульптурі. Така скульптура здається відсталою. Ця ідея була особливо актуальною в контексті соціальних змін та підкріплена існуванням соціалістичних держав і новим направленням у мистецтві того часу, відомим як соцреалізм.

Е. Фрінк – одна з видатних європейських скульпторів свого покоління, що свідомо обирала людську фігуру як основний мотив для скульптур, завжди знаходячи унікальні рішення. Як казала сама скульпторка: «Я думаю, що те, що я роблю, це спроба встановити своєрідну зустріч з глядачем, діалог між моїми скульптурами і публікою» [11]. Розпочавши з середини 1970-х років працювати над серією фігур чоловіків, що біжать, вона розробляла цей напрям упродовж багатьох років. Так, наприклад, скульптура «Чоловік, що біжить» (іл. 2) яскраво демонструє швидкість. Фігура розганяється, аби досягти бажаного фінішу.

Скульптурні засоби, якими мисткиня цього домоглася, були правильно підібрані – маса та об'єм, що відхиляються від точки опори фігури. Пластичні контрасти та фактура, які були використані при формотворенні, дають зрозуміти глядачу, що фігура знаходиться у потужному русі, завдяки якому було б неможливо розгледіти її

Іл. 1. Е. Фрінк. Людина-птах. Бронза. 186×96,5×80 см. *1970.* [10]

деталі. Зафіксований на півдорозі, цей високий, гнучкий атлет мчить вперед до невідомого місця призначення. Його жилаві кінцівки підкреслюють атлетизм і потяг до швидкості, але також передають крихкість. Ряба поверхня скульптури посилює цю вразливість. Мінімально позначене обличчя демонструє лише безпристрасний вираз – цей типаж поза часом і місцем [12].

У пізніших роботах Е. Фрінк, таких як «Чоловік, що сидить» (іл. 3), змінюється не лише фактура поверхні, але й сама комплекція фігури. Тепер скульптури виглядають не як тіла атлетів, висушені нескінченними марафонами, а як бронзові гіганти. Велика чоловіча фігура з зеленуватим обличчям сидить, на імпровізованому сидінні [13]. Скульпторка створила подібну чоловічу фігуру за ескізом 1954 року, щоб показати самотність чоловіка і його здатність до роздумів та рефлексії.

Іл. 2. Е. Фрінк. Чоловік, що біжить. Гіпс. 190,5×129,5×65,5 *см. 1976.* [12]

Іл. 3. Е. Фрінк. Чоловік, що сидить. Бронза. 122 *см. 1983.* [13]

Роботи Е. Фрінк, створені в останнє десятиліття її життя, зосереджувалися на темних аспектах людської природи, що відображалися в її скульптурних групах, зокрема в роботі «Ріаче II» (іл. 4). Джерелом натхнення для художниці стали дві фігури давньогрецьких воїнів, які були знайдені біля містечка Ріаче в Калабрії в 1971 році. Побачивши статуї під час поїздки в Італію, художниця була зачарована внутрішнім конфліктом між героєм-воїном і найманцем-головорізом. У «Ріаче II» воїни постають дещо більшими за натуральну величину, і їхні загрозливі пози з відведеними від тулуба руками й стиснутими кулаками виражають лють і напад, що посилюються ефемерним, пофарбованим у білий колір обличчям. Робота втілена в бронзі – першорозрядному матеріалі для творів мистецтва, пов'язаному з вищими цінностями цивілізації [14]. У роботі над «Ріаче II» Е. Фрінк застосувала кілька разючих колірних ефектів для підкреслення лиходійності фігур. Ці запозичення вона отримала від подорожі до Австралії де була вражена відкриттям для себе мистецтва австралійських аборигенів.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Аналіз творчості Елізабет Фрінк, на прикладі створених нею чоловічих скульптур, показав неординарний підхід мисткині до їхнього виконання. Роботи художниці вирізняються відчуженістю, простотою та своєрідним трактуванням образів, розумінням та професійним моделювання творів з гіпсу та бронзи. У процесі дослідження проведено опрацювання фактів біографії скульпторки, проаналізовано відомості про її ранні твори, а також розглянуто

Іл. 4. Е. Фрінк. Ріаче II. Бронза. 210,8 *см. 1986.* [14]

новаторські ідеї художниці під час створення монументальних скульптур. Крім того, визначено попередній перелік мистецьких прийомів, характерних для її робіт, розкрито індивідуальні художні інтенції, з акцентом на особистий унікальний художній підхід, що вплинули на її скульптурний стиль. Також проведено порівняння різних концепцій і методів, які застосовувала Е. Фрінк. Окремо розглядається її зацікавленість фігуративними мотивами, які відігравали ключову роль у її творчій спадщині, охарактеризовано їхні художні особливості. Загалом, варто відзначити продуманість і своєрідність трактування чоловічої фігури, тонкощі технічного виконання, моделювання гротескних персонажів, трансцендентність формотворення («Чоловік, що біжить», «Ріаче», «Людина-птах»), поєднання жанрів, матеріалів й нетипових просторових рішень як, наприклад, у створених нею скульптурних групах під назвою «Ріаче II». Дослідження творчих здобутків відомої європейської скульпторки триває, оскільки питання подальших розвідок щодо її творів залишається актуальним і донині. Результати опрацювань можуть стати корисними як теоретична основа для художників-скульпторів, які прагнуть освоїти новітні методи художньо-стилістичного вираження, так і студентам творчих спеціальностей в їхній мистецькій діяльності.

Список використаних джерел

1. Elisabeth Frink. 1930–1993. *Messums Org*. URL: https://www.messums. org/artists/elisabeth-frink/ (дата звернення: 29.07.2024).
2. Elisabeth Frink: A wiew from within. *ArtmuseLondon*. URL: https://artmuselondon.com/2024/01/18/ elisabeth-frink-a-view-from-within/Дата публікації: 18.01.2024 (дата звернення: 26.06.2024).
3. Bryan Robertson. A Life in Focus: Dame Elisabeth Frink, sculptor. *Independent*. URL: https://www. independent.co.uk/news/lifeinfocus/elisabeth-frink-sculptor-obituary-remembered-british-artist-art-a8600191.html/ Дата публікації: 27.09.2019 (дата звернення: 13.08.2024).
4. Elisabeth Frink : Transformation. *Hauser & Wirth*. URL: https://www. hauserwirth.com/resources/2678-elisabeth-frink-transformation/ Дата публікації: 19.01.2017 (дата звернення: 16.08.2024)
5. Susan Gray. A View from Within: Elisabeth Frink at Dorset Museum. *Gowithyamo* URL: https://www.gowithyamo.com/blog/a-view-from-within-elisabeth -frink-at-dorset-museum. Дата публікації: 06.12.2023 (дата звернення: 20.08.2024)
6. Dame Elisabeth Frink. *Getty*. URL: https://www.getty.edu/art/collection/ person/103M34 (дата звернення: 30.06.2024).
7. Patrick Elliott. The Age of Anxiety and Elisabeth Frink. National Galleries of Scotland. URL: https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/age-anxiety-and-elisabeth-frink Дата публікації: 20.12.2021 (дата звернення: 17.08.2024).
8. Elisabeth Frink: Transformation. URL: https://www.hauserwirth.com/ resources/2678-elisabeth-frink-transformation/. Дата публікації: 19.01-07.05.2017 (дата звернення: 17.08.2024).
9. Elisabeth Frink: Sculpture since 1984 and Drawings. Edward Lucie-Smith. URL: https://www.messums.org/product/elisabeth-frink-sculpture-since-1984-and-drawings/ (дата звернення: 26.08.2024).
10. Bird man. URL: https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/177006 Дата публікації: 11.2021 (дата звернення: 26.08.2024).
11. Elisabeth Frink: Sculpture Catalogue Raisonne Published by Harpvale 1st. 1984. URL : https://www.messums.org/product/elisabeth-frink-sculpture-catalogue-raisonne/. (дата звернення: 26.08.2024).
12. Running Man. URL: https://www.artsy.net/artwork/elisabeth-frink-running-man-4 (дата звернення: 26.08.2024).
13. Man sitting down. URL: https://www.mutualart.com/Artwork/SEATED-MAN/A8C8310E3E51B58F. (дата звернення: 26.08.2024).
14. Riace II. URL: https://www.mutualart.com/Artwork/Riace-II/ 30CACD85 DCE9BE28 (дата звернення: 26.08.2024).

References

1. Elisabeth Frink. 1930-1993. *Messums* Org. URL: https://www.messums. org/artists/elisabeth-frink/ [in English].
2. Elisabeth Frink: A wiew from within. *ArtmuseLondon*. Retrieved from: https:// artmuselondon.com/ 2024/01/18/elisabeth-frink-a-view-from-within/ [in English].
3. Bryan Robertson. A Life in Focus: Dame Elisabeth Frink, sculptor. *Independent*. Retrieved from: https: //www.independent.co.uk/news/lifeinfocus/elisabeth-frink-sculptor-obituary-remembered-british-artist-art-a8600191.html/ [in English]
4. Elisabeth Frink : Transformation. *Hauser & Wirth*. Retrieved from: https://www. hauserwirth.com/ resources/2678-elisabeth-frink-transformation/ [in English].
5. Dame Elisabeth Frink. *Getty*. Retrieved from: https://www.getty.edu/art/collection/ person/103M34. [in English].

6. Susan Gray. A View from Within: Elisabeth Frink at Dorset Museum. *Gowithyamo*. Retrieved from: https://www.gowithyamo.com/blog/a-view-from-within-elisabeth-frink-at-dorset-museum [in English]
7. Patrick Elliott. The Age of Anxiety and Elisabeth Frink. National Galleries of Scotland. Retrieved from: https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/age-anxiety-and-elisabeth-frink [in English].
8. Elisabeth Frink: Transformation. Retrieved from: https://www.hauserwirth.com/ resources/ 2678-elisabeth-frink-transformation/ [in English].
9. Elisabeth Frink: Sculpture since 1984 and Drawings. Edward Lucie-Smith. Retrieved from: https: // www.messums.org/product/elisabeth-frink-sculpture-since-1984-and-drawings/ [in English].
10. Bird man. Retrieved from: https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/177006 [in English].
11. Elisabeth Frink: Sculpture Catalogue Raisonne Published by Harpvale 1st. 1984. Retrieved from: https: //www.messums.org/product/elisabeth-frink-sculpture-catalogue-raisonne/ [in English].
12. Running Man. Retrieved from: https://www.artsy.net/artwork/elisabeth-frink-running-man-4 [in English].
13. Man sitting down. Retrieved from: https://www.mutualart.com/Artwork/SEATED-MAN/ A8C8310E3E51B58F. [in English]
14. Riace II. Retrieved from: https://www.mutualart.com/Artwork/Riace-II/30CACD85 DCE9BE28 [in English].

Подано до редакції 09.09.2024

№ 36 (2024) С. 203–213
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
DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-22

Сергій Щербаков
аспірант кафедри скульптури
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
shcherbakovsergo@gmail.com
***Науковий керівник – Н. Ревенок,** кандидатка мистецтвознавства, доцентка*
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

ТЕХНОЛОГІЇ 3D ТА AR ЯК ЗАСОБИ ТВОРЧОГО ВИРАЖЕННЯ СКУЛЬПТОРА

***Анотація. Мета статті** – дослідження впливу сучасних цифрових комп'ютерних технологій на процес створення скульптури, розширення можливостей творчого вираження у віртуальному просторі, а також виявлення окремих художніх і технологічних засобів. Цей напрямок доповнюється також аналізом структурних елементів 3D-скульптури та послідовності її створення. **Методи дослідження.** В основу розвідок покладено використання загальнонаукових методів, зокрема аналітичного, синтетичного, типологічного, порівняльного, методу систематизації та узагальнення. Крім того, застосовано міждисциплінарні та спеціальні методи, що дало змогу об'єднати знання з галузей нових медіа, мистецтва і технологій. Це уможливило виділення структурно-стилістичних та композиційних елементів цифрової скульптури. Ключовим у дослідженні є підхід, який поєднує естетичний аналіз і образно-стилістичний метод із вивченням технологічних інновацій, що впливають на форми та функції скульптури. **Результати дослідження.** У статті встановлено взаємозв'язок між мистецтвом і сучасними технологіями, націленими на реалізацію скульптурних проєктів, а також представлено детальний огляд процесу створення цифрових скульптур. Практичні й методологічні результати дослідження можуть бути використані для подальшого розгляду актуальних проблем мистецтвознавства, естетики тощо. Зокрема, вони сприятимуть ґрунтовному аналізу процесів стилеутворення в сучасному мистецтві та дослідженню художньо-естетичних особливостей цифрових і традиційних форм образотворчого мистецтва. **Висновки.** У процесі дослідження проаналізовано окремі аспекти технології створення цифрових скульптур із застосуванням доповненої реальності, що відкриває широкі перспективи для їхньої реалізації у різноманітних скульптурних композиціях та образах за допомогою спеціальних пристроїв. Це дає змогу не лише відтворити творчі задуми художника, але й втілити їх у матеріалі. Технологічні можливості 3D та AR дають змогу надавати скульптурі більш досконалий образ, розробляти необхідну текстуру поверхні та навіть анімувати окремі її частини. Віртуальний простір, на противагу традиційним методам створення скульптур, дає можливість відтворювати ідеї без обмежень, таких, наприклад, як розмір скульптури чи вплив гравітації. Таким чином, він відкриває нові можливості для експериментів зі створення віртуальних цифрових скульптур із застосуванням різних художніх та технологічних засобів.*

***Ключові слова:** скульптура, мистецтво, віртуальний простір, AR-технології, цифрові технології, 3D-моделювання.*

TECHNOLOGIES OF 3D AND AR AS A MEANS OF CREATIVE EXPRESSION OF THE SCULPTOR

Serhiy Shcherbakov
Graduate Student at the Department of Sculpture
National Academy of Fine Arts and Architecture
shcherbakovsergo@gmail.com
***Academic supervisor – N. Revenok,** PhD of art History*
National Academy of Fine Arts and Architecture

***Abstract**. The purpose of the article is to study the impact of modern digital computer technologies on the process of creating a sculpture, expanding the possibilities of creative expression in the virtual space, identifying individual artistic and technological means. This direction is also complemented by consideration of the structural elements of 3D sculpture and the sequence of its execution. **Research methods.** The research is based on the use of general scientific methods, such as analytical, synthetic, typological, comparative, method of systematization and generalization, as well as interdisciplinary and special methods, which allowed to combine knowledge from the field of new media, art and technologies and to highlight structural-stylistic and compositional elements of digital sculpture. The key is the approach that combines aesthetic analysis and the figurative-stylistic method with the study of technological innovations that affect the forms and functions of sculpture. **Research results.** The proposed article reveals the relationship between art and modern technologies aimed at the implementation of sculptural projects, provides a detailed overview of the process of creating digital sculptures. The practical and methodological results of the research can be used for further development of current problems of art history, aesthetics, etc. In particular, for a thorough analysis of the processes of style formation in modern art, as well as for the study of artistic and aesthetic features of individual forms of digital and other types of fine art. **Conclusions.** In the process of research, certain aspects of the technology of creating sculptures using augmented and virtual reality were analyzed, which open up wide prospects for their implementation for the realization of various sculptural compositions and images with the help of special devices, which allows not only to reproduce the creative ideas of the artist, but also to embody them in the material. Technological means of 3D and AR technologies allow to give the sculpture a more perfect image, to develop the necessary surface texture, even to animate some of its parts. Virtual space, in contrast to traditional methods of creating sculptures, provides an opportunity to reproduce ideas without restrictions, such as, for example, the size of the sculpture, or the influence of gravity. That is, it provides an opportunity to experiment, create virtual digital sculptures, using various artistic and technological means.*
***Key words:** sculpture, art, virtual space, AR technologies, digital technologies, 3D modeling.*

Постановка проблеми. Сучасний світ мистецтва перебуває в постійному розвитку під впливом технологічного прогресу. Сьогодні важко знайти людину, яка не користується продуктами розвитку інформаційних технологій, що охопили всі сфери діяльності, зокрема й мистецтво. Митці, розширюючи межі творчості, досліджують нові способи самовираження за допомогою цифрових інструментів і платформ. Одним із найновіших напрямків у скульптурному мистецтві є використання технологій доповненої реальності (AR-Augmented Reality) та 3D-моделювання, що зумовило розширення свідомості як авторів виставкових робіт, так і глядачів.

Останнім часом 3D та AR стали одними з найпопулярніших медійних засобів, що змінили традиційні уявлення про сучасне мистецтво. Ці технології дають змогу митцям створювати предмети, які існують у віртуальному просторі та взаємодіють з реальним середовищем. Завдяки спеціальним пристроям, що імітують реальність (VR-симулятори, окуляри, планшети, AR), наразі є можливість побачити ці твори. Доповнена реальність створює нові умови для організації творів мистецтва, зосереджуючи увагу на формуванні їхньої візуальної складової, вивченні соціокультурної реальності та дослідженні людини в усіх її проявах під час взаємодії з AR і VR (VR-Virtual Reality). Однак постає питання: наскільки ефективними є ці інструменти для вираження композиційних ідей скульптора і як вони впливають на процес творчості та сприйняття мистецтва глядачем?

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У науковій літературі з мистецтвознавства відома низка досліджень, присвячених технологіям доповненої реальності та 3D і їхньому застосуванню в різних видах мистецтва. Новітні методи створення художніх форм за допомогою комп'ютерних технологій досліджуються як зарубіжними, так і українськими науковцями. Розвідки в цій галузі підкреслюють важливість цифрових технологій у трансформації художнього процесу та розширенні можливостей митців. Наприклад, роботи таких авторів,

як В. Волинець, О. Попінова, Г. Крюкова, Т. Миронова, акцентують увагу на тому, що AR та VR дають змогу створювати інтерактивні скульптури, які змінюються залежно від навколишнього середовища та дій глядача. Авторка статті «Інтеграція віртуальної та доповненої реальності у мистецтво» В. Волинець зазначає, що «...технологічні зміни впливають на всі аспекти суспільного життя та залучають кожного до інтерактивного творчого процесу. Сучасні культурні установи змушені враховувати ці тенденції, будувати стратегії розвитку і взаємодіяти з різними групами інтересів, використовуючи технології віртуальної (VR) та доповненої (AR) реальності» [1, с. 11–12].

Про необхідність спеціального вивчення цієї проблеми наголошується у статті «Інтеграція технологій і образотворчого мистецтва: від комп'ютера до цифрових медіа» О. Попінової та Г. Крюкової, які зазначають, що «...технології віртуальної, розширеної чи доповненої реальності дають творцям можливість створювати живописні твори в імерсивному середовищі, в якому вони можуть з ними взаємодіяти в тривимірному просторі», а «використання різних цифрових платформ дає змогу забезпечити віртуальний доступ до музеїв, виставок, галерей та ін.» [2, с. 260–265].

Головною метою дослідників Оклендського технологічного університету, А. Нерн (A. Nairn) та Дж. Метьюз (J. Matthews), у статті «Вивчення інтеграції мистецтва та технологій» є стимулювання критичних дискусій щодо майбутнього мистецтва і наслідків технологічного прогресу. Автори зазначають, що новітні технології дають митцям більше свободи для творчості та прямого спілкування зі своїми шанувальниками через платформи соціальних мереж [3, с. 3–10].

Автор Є. Рейлі у своїй праці «Аналіз традиційних та цифрових методів створення тривимірних творів мистецтва» описав можливість створення робіт у 3D-програмах, зобразив можливі переваги й недоліки цифрового та традиційного ліплення, але не розглянув спосіб використання цих скульптур у доповненій реальності за допомогою пристроїв, які зараз стали буденністю [4].

Основні положення, висловлені у статті А. Білик «Особливості сучасної скульптури», дають розуміння, що процес створення сучасних скульптур передбачає використання нових матеріалів і технологій. Це не тільки традиційні матеріали, такі як пластик, гума, дерево, метал, квіти, папір, але й технології 3D, AR та VR, що відкривають можливості для нових художніх експериментів [5].

У роботі Т. Миронової «Віртуальна і доповнена реальності в творчості митців» проаналізовано використання цих технологій у творчості українських митців останнього тридцятиліття. Авторка зазначила, 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» [6, с. 141–151]. Проблематику впровадження технологій тривимірного моделювання в процес підготовки майбутніх фахівців описує Г. Чемерис у статті «Тривимірне моделювання та гейм дизайн у професійній підготовці майбутнього дизайнера» [7].

Дослідники В. Астахов та С. Болтач у тезах на тему «Порівняльний аналіз використання доповненої та віртуальної реальності у сфері розробки ігор» розповіли про AR та VR технології сьогодення, їхні дефініції та можливості, а також на основі ігрової сфери проаналізували застосування таких технологій [8].

Істотне значення має дослідження сучасного афінського цифрового художника А. Мартінакіса, який створює потойбічні цифрові скульптури в жанрі футуристичного віртуального арту. Кожен тривимірний образ автора має своє власне життя і являє собою сюрреалістичне зображення людської форми [9]. Ще одним представником цифрового мистецтва є Чад Найт, який розміщує свої віртуальні скульптури в пейзажах, наближених до реальності [10].

У 2017 році представники компанії Snapchat встановили в Центральному парку Нью-Йорка віртуальну артінсталяцію – копію скульптури «Balloon Dog» Джеффа Кунса в доповненій реальності. Це створило нову естетичну цінність, поєднавши мистецтво й технології в екологічному форматі. Глядачі могли побачити AR-скульптуру через камеру в додатку Snapchat, перебуваючи поруч з локацією [11].

Згодом, у 2024 році, був створений новий AR-проєкт під назвою «Ghost Variations» за ініціативою AR розробниці А. Зефара та цифрової художниці С. Кан у партнерстві з «The Lincoln Center» та «Snapchat». Цей проєкт поєднує цифровий і традиційний досвід мистецтва, демонструючи інноваційні можливості для сучасної художньої практики [11].

Мета статті. Мета статті – дослідження впливу цифрових технологій на розвиток можливостей художнього вираження скульпторів у віртуальному просторі. Розглядається структура й послідовність створення цифрових скульптур та аналізується, як цифровізація змінює стилістичні і композиційні елементи твору, а також обговорюється, як ці новації змінюють традиційні підходи до створення пластичних композицій, можливості технологій доповненої реальності 3D і перспективи, що відкриваються перед митцями.

Виклад основного матеріалу. З кожним роком цифрові технології вдосконалюються, розвиваються та стають темою наукових дискусій. Художники та митці не стоять осторонь, постійно експериментують з новими формами, стилями, матеріалами, просторами та способами демонстрації своїх задумів. Художники й дизайнери швидко вивчають та адаптують цифрові матеріали для розширення технічних можливостей їхнього використання у власній творчості. Еволюція синтетичних матеріалів (пластмаси, композитні піни, поліефірні смоли) значно розширила межі творчого вираження скульпторів. Комп'ютерні засоби й інструменти медіа містять різноманітні матеріали та процеси, які можуть поєднуватися з індивідуальними творчими задумами, експериментами та іншими нововведеннями. Здатність художників опановувати нові матеріали для своїх власних цілей дає змогу їм розвиватися, що особливо помітно, якщо аналізувати розвиток скульптури. Сучасний митець має низку цифрових інструментів, які відкривають нові горизонти для творчого вираження.

Цифрова скульптура – це форма сучасного мистецтва, яка уможливлює створення тривимірних об'єктів за допомогою комп'ютерних програм та цифрових інструментів. Такий процес дає змогу художникам проєктувати, маніпулювати та робити віртуальні моделі, імітуючи традиційні техніки ліплення в цифровому середовищі [12]. Цифрова скульптура пропонує більшу гнучкість, дозволяючи модифікувати, масштабувати та експериментувати з формами та текстурами без фізичних обмежень. Тобто, працювати з тривимірними об'єктами стало набагато простіше і зручніше. Це відкриває нові можливості, даючи змогу досягати рівня художньої виразності, який неможливо досягти традиційними методами.

Наприклад, професор-дослідник та цифровий скульптор з Великобританії К. Браун (K. Brown) досліджує численні можливості створення нових форм, доступних завдяки комп'ютерним технологіям, які неможливо виготовити звичними способами. Це створює нове бачення та призводить до зміни парадигми в системі образотворчого мистецтва. Скульптурні експерименти та експресія в його творчості були спрямовані на просторове вираження, а не на властивості матеріалу [13]. Цифрові скульптури можуть залишатися віртуальними або матеріалізуватись за допомогою таких технологій, як 3D-друк або фрезерування з ЧПУ, долаючи розрив між творчістю та технологіями. Тобто, 3D-технології та AR є для митця додатковими засобами, які використовуються та сприяють удосконаленню процесу творчої діяльності.

Все більше сучасних європейських цифрових художників, таких як С. Лі, Лап-Сі Лам, Д. Харкер та Й. Флореа, використовують засоби 3D-сканування та 3D-принтингу для реалізації своїх задумів. Безумовно, це було б неможливо без появи комп'ютерів, програмування, цифрових обчислень, технологій 3D-моделювання, 3D-принтингу, 3D-сканування, VR-технологій та доповненої реальності. Застосування таких нововведень у мистецтві дозволяє значно заощаджувати матеріали й час, розширювати можливості, спрощувати процес роботи та підвищувати її якість.

Доповнена реальність (англ. Augmented reality) є «...поєднанням звичайної реальності, яку сприймає людина, здебільшого своїм зором, з віртуальним шаром, що накладається на цю реальність за допомогою певного пристрою та дає змогу доповнити її додатковою інформацією» [14, с. 5]. Великі компанії, такі як Гугл (Google), Фейсбук (Facebook), Соні (Sony) інвестують у нові технології та розробляють відповідне програмне забезпечення й архівну базу даних.

За визначенням К. Шиман «...доповнена реальність, яка згадується у літературі, зазвичай, у поєднанні з терміном «віртуальна реальність» – це технологія або середовище, де додаткова інформація, генерована комп'ютером "вставляється" в поле зору користувача, його погляд на реальний світ» [15, с. 98].

Віртуальна реальність (VR) створює повністю синтетичне середовище, яке занурює користувача в нову цифрову реальність через спеціальні пристрої, такі як VR-окуляри чи шоломи.

Віртуальний простір відкриває перед митцями нові горизонти для творчості, що може

вивести їхні твори мистецтва на новий рівень. Сьогодні з'явилась можливість інтегрувати твори мистецтва у власне середовище глядачів, що також вплинуло на перспективи сучасних художників демонструвати цифрові твори на виставках та аналізувати результати виставкової діяльності із залученням імерсивних технологій. Віртуальні галереї та онлайн платформи, такі як Mozilla Hubs, VRChat, AltspaceVR, WebXR, дають змогу розміщувати скульптури в цифровому просторі, де глядачі можуть відвідувати експозицію з будь-якої точки світу. Зважаючи на те, що більшість людей орієнтовані на візуальне сприйняття, це сприяє приверненню уваги, підвищенню ефективності відвідування виставок та забезпечує глядачам можливість глибшого занурення в експозицію. Скульптори тепер можуть створювати об'єкти не лише у фізичному, але й у віртуальному середовищі, інтегруючи їх з реальністю. Це дає змогу експериментувати з формою, масштабом, текстурою та фізичними властивостями, такими як вага чи гравітація, які в реальному світі мають певні обмеження. Сучасні 3D-редактори та спеціалізовані гаджети дають митцям можливість створювати складні віртуальні об'єкти, поєднуючи моделювання у 3D-просторі, текстурування, анімацію та інтеграцію з реальним світом. Це дозволяє не лише втілювати ідеї у тривимірні форми, але й додавати елементи динаміки та інтерактивності, що значно розширює можливості художнього вираження, а також дає змогу врахувати всі особливості скульптури ще під час творчих розробок.

Цифрову роботу дуже легко змінювати. 3D-скульптура може бути будь-якого розміру, з різноманітними композиційними елементами, розташованими у віртуальному просторі, не прив'язуючись до ґрунту чи інших частин твору. Граничні розміри віртуального середовища обмежуються лише можливостями комп'ютерного обладнання та програмного забезпечення для його розрахунку. Незалежне управління окремими формами, навіть якщо вони використовуються всередині елемента, сприяє свободі зміни форми композиції у будь-який момент побудови віртуального твору. Віртуальні частини можна модифікувати і трансформувати за масштабом та пропорціями в інтерактивному сенсі на будь-якому етапі створення. А можливість скасувати модифікацію однією командою на клавіатурі та відновити скульптуру до її початкового стану – є додатковою перевагою [16]. Таким чином, свобода управління окремими елементами композиції значно розширює потенціал художника у процесі творчого пошуку, даючи змогу зберігати динаміку експерименту навіть на фінальних етапах роботи, що створює унікальне середовище для вдосконалення загальної концепції твору. Зокрема, варіювання рівня точності у відтворенні окремих елементів стає ефективним художнім прийомом, спрямованим на акцентуацію уваги глядача на ключових ділянках композиції, що сприяє більш ефективній побудові композиційної динаміки. Безперечно, скульптор має володіти знаннями у галузі пластичної анатомії, законами композиції, а також здатністю відчувати об'єм і форму. Важливими є навички традиційного ліплення, академічного рисунка та основ кольорознавства, які формують фундамент професійної майстерності. Проте сучасна практика створення скульптур у цифровому середовищі демонструє, що багато митців, які спеціалізуються на 3D-графіці, можуть успішно працювати без традиційних навичок ліплення, характерних для роботи з глиною чи іншими фізичними матеріалами, зосереджуючись на віртуальних інструментах та методах моделювання. Однак розуміння концептуальних підходів, вміння працювати з формою, масштабом та текстурою на рівні ідейного задуму виступають базою, яка дає художникові змогу ефективно інтегруватися в сучасні цифрові процеси.

Зокрема, існує чимало комп'ютерних програм для різних завдань, серед яких особливу увагу привертають популярні інструменти для створення 3D-скульптур: ZBrush, Blender та Autodesk Maya. Кожна з цих програм має свої переваги та обмеження.

ZBrush відома своїм інструментарієм для цифрового ліплення і дозволяє створювати складні моделі з високою деталізацією. Blender, як безкоштовне і відкрите програмне забезпечення, пропонує широкий спектр функцій. Але його можливості більше орієнтовані на 3D-моделювання, аніж на скульптинг. Autodesk Maya забезпечує потужні інструменти для професійного моделювання та ретопології, проте вимагає високого рівня технічної підготовки.

Кожна 3D-скульптура може бути перенесена на гаджет і продемонстрована в іншому просторі – як офлайн, так і онлайн. AR не створює нової реальності, але перетворює існуючу на більш яскраву та інформативну. Так, «...в січні 2021 року Acute Art і Dazed

Media (Гостре мистецтво та Приголомшливе медіа) об'єднали свої зусилля, щоб представити Unreal City (Нереальне місто) – найбільший у Лондоні публічний фестиваль AR-мистецтва, на якому були представлені 36 скульптур, організований у вигляді пішохідної екскурсії вздовж річки Темзи» [17].

Однак цифрове мистецтво ставить перед митцем нові виклики, зокрема технічні обмеження та необхідність адаптації до нових інструментів і платформ. Серед труднощів використання 3D-технологій можна виділити самостійне, довготривале навчання, високу вартість технічного та програмного забезпечення, а також невелику кількість інституцій, пов'язаних саме з впровадженням цих технологій в мистецтво скульптури. Реалізація скульптурних проєктів з використанням AR вимагає належного матеріально-технічного забезпечення та знання комп'ютерних програм. Складність полягає в тому, що виготовлення таких скульптур часто передбачає створення окремого додатку, з використанням різних комп'ютерних програм та сучасного обладнання. Безумовно, існує можливість впровадити AR-скульптуру в уже існуючі додатки або вебсторінки, як це зробила компанія Facebook, надавши своїм користувачам таку можливість через AR-ефекти. Такі платформи, як Instagram, Facebook і Twitter, дозволяють митцям продемонструвати свої твори світовій аудиторії, оминаючи традиційні галереї та кураторів.

Слід зазначити, що створення AR-скульптури на відміну від скульптури для 3D-друку включає в себе велику кількість поетапних розробок. Враховуючи обмеження деяких програм по об'єму та формату, окрім проєктування та скульптингу самої композиції, важливо також адаптувати 3D-модель, щоб вона відповідала вимогам. Важливо зазначити, що створення AR-скульптури, на відміну від скульптури для 3D-друку, включає значну кількість поетапних розробок. Враховуючи обмеження деяких програм по об'єму та формату, окрім проєктування та скульптингу самої композиції, важливо також адаптувати 3D-модель відповідно до вимог відповідної програми.

Кожна 3D-модель має полігональну сітку, котра в процесі ліплення, наприклад, у програмі ZBrush, яка є популярною серед цифрових скульпторів, може перевищувати мільйони полігонів, що, відповідно, робить файли важкими за розміром. «Полігональна сітка являє собою набір вершин, ребер та граней, які визначають форму багатогранного об'єкта у тривимірній комп'ютерній графіці» [18]. Грані зазвичай складаються з трикутників, чотирикутників, чи інших багатокутників [18]. Різні представлення полігональних сіток використовуються для різних цілей та програм. «Топологія – це те, як саме полігони формують 3D модель. Правильна топологія слугує двом цілям: правильній деформації під час анімації та використанню мінімальної кількості полігонів для опису потрібної форми» [19, с. 74].

Після адаптації сітки проводиться UV-розгортка, на яку згодом запікаються текстури, що надають скульптурі реалістичного вигляду та матеріальності. UV-розгортка (UV map) у 3D-графіці є ключовим етапом у створенні AR-скульптур, оскільки визначає «...відповідність між координатами на поверхні тривимірного об'єкта (X, Y, Z) і координатами на текстурі (U, V)» [19, с. 75]. Такий процес може здійснюватися «...як вручну, так і автоматично», залежно від програмного забезпечення [19, с. 75]. Автоматична UV-розгортка, яку пропонують програми RizomUV або Blender, дає змогу оптимізувати робочий процес та суттєво скоротити час, але може призводити до недосконалостей у складних ділянках моделі, що потребують ручної корекції. Виконана вручну UV-розгортка забезпечує вищу точність і контроль, що є критично важливим для складних об'єктів або деталей із високою текстурною роздільною здатністю. Однак такий метод є трудомістким і вимагає значного часу та навичок. Текстурна карта, яка накладається на полігональну модель, є ще одним важливим компонентом. «Текстура – це растрове зображення, яке накладається на полігональну модель, створену в графічній програмі, з метою надання їй певної фактури, кольору, рельєфу» [18]. Зауважимо, що створення високополігональних моделей, які відображають високу деталізацію без текстур, є надзвичайно ресурсномістким, що обмежує їхнє використання в AR і VR, а накладені текстури на низькополігональну модель надають можливість додавання візуальних деталей без збільшення кількості полігонів, що в результаті заощаджує ресурси і зменшує розмір кінцевого файлу. Одними з найбільш адаптованих програм для створення і «запікання» текстур є Marmoset Toolbag та Substance painter. Отже, для створення якісної цифрової скульптури необхідно враховувати всі етапи розробки. Тож готова 3D-модель складається

з правильної полігональної сітки (топології), UV-розгортки, текстурних карт і зберігається у відповідному форматі. Використання адаптованих моделей із правильною UV-розгорткою та оптимізованою текстурною картою дозволяє ефективно застосовувати їх у доповненій і віртуальній реальностях. Водночас існують технічні ризики, пов'язані з обмеженнями пристроїв, наприклад, низька продуктивність мобільних платформ або вимоги до компресії текстур, що можуть знижувати якість відображення. Найчастіше для впровадження 3D-моделей у AR середовище використовують такі програми, як Unity, SparkAR, Vuforia Engine. Окрім цього, цифрові художники користуються такими VR-інструментами, як Tilt Brush (від Google) або Medium (від Oculus), для створення тривимірних моделей у віртуальному просторі.

Найбільш уживані напрями технологій доповненої реальності в мистецьких та музейних практиках – це AR-технологія на основі маркерів (зображень), або позначок, за допомогою яких камерою розпізнається місце для прив'язки віртуальної моделі та «безмаркерна» технологія AR, яка «...працює за особливими алгоритмами розпізнавання, де на навколишній ландшафт, знятий камерою, накладається віртуальна сітка. На цій сітці програмні алгоритми знаходять деякі опорні точки, якими визначають точне місце, до якого буде «прив'язана» віртуальна модель» [20]. Крім того, є ще напрям AR-технології як відеомеппінг – це «...проекційна техніка, яка використовується для перетворення об'єктів та елементів на поверхню для проектування відео». Суть її полягає у «проектуванні відео та візуальних анімацій шляхом гри за допомогою одного або кількох відеопроекторів. Метою мепінгу є створення оптичних ілюзій шляхом розміщення візуального контенту на статичних об'ємах» [21]. Тобто, всі деталі реальності можуть бути перетворені та видозмінені за допомогою цієї віртуальної технології та програмного забезпечення, що дає змогу створювати просторові оптичні ілюзії та проєкції у русі.

Перевага таких технологій полягає в тому, що об'єкти реального світу виступають ідентифікаторами самостійно. Окрім вищезгаданих технологій, використовують ще метод доповненої реальності, що базується на розташуванні моделі за геолокацією. «У ній використовуються дані GPS, гіроскопа та компаса, вбудованого в мобільний пристрій» [8]. Таку скульптуру можна побачити у просторі, коли координати, закладені в додатку, збігаються з координатами глядача [8]. Прикладом такої роботи є AR-скульптура «LOVE» українського митця Р. Мініна біля будівлі Держпрому, яка стала одним із жанрів сучасного монументального мистецтва під назвою «Transmonumentalism» [22].

Однією з головних переваг у використанні цифрових скульптур у доповненій реальності є можливість інтерактивної взаємодії з глядачем. Така скульптура може реагувати на рухи або дії людини, що сприяє глибшому залученню відвідувачів у світ мистецьких відкриттів.

Це розкриває нові перспективи для розвитку інтерактивних інсталяцій та артпроєктів, де глядач стає активним учасником художнього процесу. Виставкові простори переважно мають звичний характер, тому для привернення уваги відвідувачів та поціновувачів, використовують інтерактивне мистецтво, музику, світлове обладнання, простір і розташування в ньому експонатів. Доповнена реальність робить такі простори цікавішими завдяки ефекту несподіванки. Наприклад, маючи пристрій на кшталт телефона або планшета, можна взаємодіяти на рівні вільного огляду публічного твору мистецтва, побачити високодеталізовану скульптуру з різних ракурсів, наблизити, щоб розгледіти її деталі, або вивчити об'єм.

Окрім цього, AR-скульптури привертають увагу своєю динамічністю, кольоровими акцентами та яскравістю зображень. Все більше кураторів і митців розробляють креативні способи використання AR-технологій для музеїв, щоб ефективно передавати інформацію та забезпечувати відвідувачам унікальний досвід [23]. У музейному середовищі такі ефекти можна використовувати під час демонстрації експонатів в об'ємі, живописі та з анімуванням сюжетних сцен. Артоб'єкти з доповненою та віртуальною реальністю мають потужний потенціал та сприяють популяризації міста, творчості молодих художників та сучасного мистецтва. Мистецький твір привертає увагу глядачів, коли виходить поза межі фізичної реальності, а AR-скульптури підвищують пізнаваність міст, збільшують їхню туристичну привабливість.

Головні висновки та перспективи використання результатів дослідження. Технології доповненої (AR) реальності та 3D-моделювання у мистецтві відкривають нові можливості для скульпторів, даючи їм змогу виходити поза межі традиційних форм і засобів вираження.

Поєднання нових цифрових технологій з мистецькими практиками стало тенденцією творчості сучасних молодих художників. Віртуальні скульптури стали новим засобом творчого вираження, що дало змогу митцям експериментувати з формою, об'ємом, масштабом та інтерактивністю. Однак такий напрямок вимагає знань та навичок, а також адаптації до нових технологій і платформ. Застосування художниками інноваційних інструментів вимагає освоєння технічних аспектів комп'ютерних програм. Загалом, цифрова революція справила глибокий вплив на сучасне мистецтво, змінивши творчий взаємозв'язок художника з аудиторією. Таким чином, застосування технологій доповненої та віртуальної реальності спонукають сучасних митців до пошуку нових засобів творчого вираження та адаптації традиційних підходів у створенні скульптури до роботи у новітніх видах мистецтва.

Цифрові технології вдосконалюються та продовжують розвиватися, і сьогодні їхній вплив на сучасне мистецтво стає все помітнішим. Подальший розвиток доповненої реальності в мистецтві може призвести до появи нових форм творчості та способів взаємодії з аудиторією. Використання AR-технологій у скульптурі має великі перспективи для створення інтерактивних експозицій, які можуть бути впроваджені у виставкових просторах, музеях та публічних місцях, сприяючи популяризації сучасного мистецтва та залученню нових аудиторій. Технології 3D, AR та VR можуть змінити досвід і взаємодію з мистецтвом. Руйнуючи бар'єри між фізичним та цифровим простором, віртуальна та доповнена реальності створюють пізнавальне дослідження різних об'єктів, даючи змогу глядачам долучитися до мистецтва способами, які раніше неможливо було уявити. Цифрове мистецтво є сучасною формою художнього прояву, тому необхідно продовжувати дослідження цієї галузі.

Список використаних джерел

1. Волинець В. О. Інтеграція віртуальної та доповненої реальності у мистецтво. *Культура і сучасність : альманах.* Київ. 2021. №1. С. 9–16. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3530?locale-attribute=en (дата звернення: 11.08.2024)
2. Попінова О. М., Крюкова Г. О. Інтеграція технологій і образотворчого мистецтва: від комп'ютера до цифрових медіа. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* Київ. 2024. № 1. С. 260–265. URL: https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/302078. (дата звернення: 16.08.2024)
3. Nairn A., Matthews J. Exploring the integration of art and technology. *Journal of Pervasive Media.* 2023. № 8(1). S. 3–10. URL: https://www. researchgate.net/publication/373250636_Exploring_the_integration_of_art_and_ technology (дата звернення: 16.08.2024).
4. Reilly, Warren Andrew. An analysis of traditional and digital methods for producing three dimensional artworks. *University of Newcastle Research Higher Degree Thesis. Submitted for Doctorate of Philosophy – Design October 2009.* URL: https://ogma.newcastle.edu.au/vital/access/manager/Repository/uon:10686 (дата звернення: 17.08.2024).
5. Біляк А. Особливості сучасної скульптури. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва».* 2023. Вип. 33. С. 100–105. Київ. 2023. DOI https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-33-12 (дата звернення: 18.08.2024).
6. Миронова Т. В. Віртуальна і доповнена реальності в творчості українських мистців. *Art and Design.* Київ. 2021. № 2 (14). С. 141–151. DOI: https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.2.13 (дата звернення: 10.08.2024).
7. Чемерис Г. Ю. Тривимірне моделювання та гейм дизайн у професійній підготовці майбутнього дизайнера. *Матеріали конференції «Комп'ютерні ігри та мультимедіа як інноваційний підхід до комунікації.* Одеса. 2022. С. 63–65. URL: https://card-file.ontu.edu.ua/items/ff7cce61-bcfd-4fc7-b3a3-45d7d1b45850 (дата звернення: 16.08.2024)
8. Астахов В. І., Болтач С. В. Порівняльний аналіз використання доповненої та віртуальної реальності в сфері розробки ігор. *ІІ Всеукраїнська науково-технічна конференція молодих вчених, аспірантів та студентів «Комп'ютерні ігри та мультимедіа як інноваційний підхід до комунікації».* Одеса. 2022. С. 101–104. URL: https://card-file.ontu.edu.ua/items/96e14597-936d-4342-96be-535436c45ac1 (дата звернення: 16.08.2024).
9. The digital art of Adam Martinakis. *The Re:art.* 2020. URL: https://thereart.ro/adam-martinakis-works/ (дата звернення: 19.08.2024).
10. Футуристичні 3D-скульптури від Чада Найта. *Nevsepic.com.ua.* Дата публікації: 08.05.2018 URL: https://nevsepic.com.ua/skulptury/29274-futuristicheskie-3d-skulptury-ot-chada-nayta-26foto.html (дата звернення: 19.08.2024)

11. Andrew Hutchinson. Snapchat Facilitates New AR Art Experience With the LincoIn Center. *SocialMediaToday*. Дата публікації: 21.07.2024. URL: https://www.socialmediatoday.com/news/snapchat-facilitates-ar-art-experience-loncoln-center/721933/ (дата звернення: 11.08.2024)
12. Digital Sculpture – Definition, Examples, History & More – Digital Art and Technology Glossary. *Visual Arts.* Дата публікації: 25.03.2024. URL: https://jerwoodvisualarts.org/digital-art-and-technology-glossary/digital-sculpture/ (дата звернення: 19.08.2024).
13. Keith Brown Art. Professor Keith Brown. CV. URL: https://keithbrown. art/cv/ (дата звернення: 19.08.2024).
14. Фоміна К. О. Дизайн систем доповненої реальності – типологія інтерфейсів і принципи проектування : дис... доктор філософії (Ph.D) 022 / *Харківська державна академія дизайну і мистецтв*. Харків, 2023. 450 с. URL : https://ksada.org/pdf1/Fomina-dysertaciia.pdf.
15. Шиман К. А. Терміносистема дослідження новітніх прийомів утворення художньої форми у віртуальній реальності. *Том 38: українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: мистецтвознавство)*. Дата публікації: 23.09.2021. URL: https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/ article/view/474/492 (дата звернення: 19.08.2024)
16. Linlin Shi. Application Research of 3D Digital Technology in Sculpture Creation. *Jingdezhen Ceramic Institute*. Дата публікації: 09.02.2021. URL: https://www.e3s-conferences.org/articles/e3sconf/abs/2021/12/e3sconf_icersd2020_ 05101/e3sconf_icersd2020_05101.html (дата звернення: 17.08.2024).
17. Eleonora Stacchiotti. Unreal city festival by Dazed media and Acute art. *Digicult.* 17.04.2021. URL: https://digicult.it/vr-ar-case-studies/unreal-city-festival-by-dazed-media-and-acute-art/ (дата звернення: 17.08.2024).
18. Полігональна сітка – що це таке і навіщо потрібна у комп'ютерній графіці. *Termin.in.ua*. 2024. URL: https://termin.in.ua/polihonal-na-sitka/ (дата звернення: 23.08.2024).
19. Сидельов О. Селівьорстова Т. Алгоритм створення тривимірних ігрових моделей високої складності. *Геометричне моделювання та інформаційні технології №2 (6)*. Дніпро. 2018. URL: http://mdu.edu.ua/wp-content/uploads/gmit6-72.pdf
20. Левкович Є. О., Безменов М. І. Аналіз середовищ для створення мобільних додатків з AR технологією. *XV Міжнародна науково-практична конференція магістрантів та аспірантів*. Харків. 2021 р. URL: https://repository.kpi.kharkov.ua/items/6fc3e7dd-7855-4fae-9b5b-b71b8857d55c
21. Відеомеппінг: що це таке і найпростіший спосіб зробити це! *HeavyM*. URL: https://www.heavym.net/ru/video-mapping-what-it-is-and-the-simplest-way-to-do-it/ (дата звернення: 22.08.2024).
22. Кучук М. Художник Роман Мінін встановив у Харкові скульптуру в доповненій реальності. *Village*. Дата публікації: 23.08.2018. URL: https://www.village.com.ua/village/culture/culture-news/275591-hudozhnik-roman-minin-vstanoviv-u-harkovi-skulpturu-v-dopovneniy-realnosti. (дата звернення: 22.08.2024).
23. Augmented Reality for Museums and Attractions: 10 Venues Leading the Way. *Tiqets for Venues Blog Team*. Дата публікації: 25.09.2023. URL: https://www.tiqets.com/venues/blog/augmented-reality-for-museums-and-attractions/ (дата звернення: 22.08.2024).

References

1. Volynets, V. O. (2021). Intehratsiia virtualnoi ta dopovnenoi realnosti u mystetstvo [Integration of virtual and augmented reality in art]. *Kultura i suchasnist : almanakh* [Culture and modernity: an almanac], 1. 9–16. Retrieved from https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3530?locale-attribute=en [in Ukrainian].
2. Popinova, O. M., & Kriukova, H. O. (2024). Intehratsiia tekhnolohii i obrazotvorchoho mystetstva: vid kompiutera do tsyfrovykh media [Integrating Technology and the Visual Arts: From the Computer to Digital Media]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. Zhurnal – Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts: Science. Magazine*, 1. 260–265. Retrieved from https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/302078 [in Ukrainian].
3. Nairn, A., & Matthews, J. (2023). Exploring the integration of art and technology. *Journal of Pervasive Media*, 8(1), 3–10. Retrieved from https://www.researchgate.net/ publication/373250636_Exploring_the_integration_of_art_and_technology [in English].
4. Reilly, Warren Andrew. (2009). An analysis of traditional and digital methods for producing three dimensional artworks. *University of Newcastle Research Higher Degree Thesis. Submitted for Doctorate of Philosophy – Design October 2009.* https://ogma.newcastle.edu.au/vital/access/manager/Repository/uon:10686 [in English].
5. Bilyk, A. (2023). Osoblyvosti suchasnoi skulptury [Characteristics of modern sculpture]. *Zbirnyk naukovykh prats «Ukrainska akademiia mystetstva"* [National Academy of Fine Arts

and Architecture Collection of Scholarly Works «Ukrainian Academy of Art»], 33, 100–105. https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-33-12 [in Ukrainian].
6. Myronova, T. V. (2021). Virtualna i dopovnena realnosti v tvorchosti ukrainskykh mysttsiv [Virtual and augmented reality in the works of Ukrainian artists]. *Art and Design,* 2 (14), 141–151. https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.2.13 [in Ukrainian].
7. Chemerys, H. Yu. (2022). Tryvymirne modeliuvannia ta heim dyzain u profesiinii pidhotovtsi maibutnoho dyzainera [Three-dimensional modeling and game design in the professional training of a future designer]. *Materialy konferentsii «Kompiuterni ihry ta multymedia yak innovatsiinyi pidkhid do komunikatsii* [Materials of the conference "Computer games and multimedia as an innovative approach to communication] (s. 63–65). Retrieved from https://card-file.ontu.edu.ua/items/ff7cce61-bcfd-4fc7-b3a3-45d7d1b45850 [in Ukrainian].
8. Astakhov, V. I., & Boltach, S. V. (2022). Porivnialnyi analiz vykorystannia dopovnenoi ta virtualnoi realnosti v sferi rozrobky ihor [Comparative analysis of the use of augmented and virtual reality in the field of game development]. *II Vseukrainska naukovo-tekhnichna konferentsiia molodykh vchenykh, aspirantiv ta studentiv «Kompiuterni ihry ta multymedia yak innovatsiinyi pidkhid do komunikatsii»* [II All-Ukrainian scientific and technical conference of young scientists, graduate students and students «Computer games and multimedia as an innovative approach to communication»] (s. 101–104). Retrieved from https://card-file.ontu.edu.ua/items/96e14597-936d-4342-96be-535436c45ac1 [in Ukrainian].
9. The digital art of Adam Martinakis. *The Re:art.* 2020. https://thereart.ro/adam-martinakis-works/ [in English].
10. Futurystychni 3D-skulptury vid Chada Naita [Futuristic 3D sculptures by Chad Knight]. (08.05.2018). *Nevsepic.com.ua*. Retrieved from https://nevsepic.com.ua/skulptury/ 29274-futuristicheskie-3d-skulptury-ot-chada-nayta-26foto.html [in Ukrainian].
11. Andrew Hutchinson. (2024). Snapchat Facilitates New AR Art Experience With the LincoIn Center. *SocialMediaToday*. Retrieved from https://www.socialmediatoday.com/ news/snapchat-facilitates-ar-art-experience--loncoln-center/721933/ [in English].
12. Digital Sculpture – Definition, Examples, History & More – Digital Art and Technology Glossary. (25.03.2024). Visual Arts. Retrieved from https://jerwoodvisualarts.org/ digital-art-and-technology-glossary/digital-sculpture/ [in English].
13. Keith Brown Art. Professor Keith Brown. *CV*. Retrieved from: https://keithbrown.art/cv/ [in English].
14. Fomina, K. O. (2023) Dyzain system dopovnenoi realnosti – typolohiia interfeisiv i pryntsypy proektuvannia : dys... doktor filosofii (Ph.D) 022 [Augmented reality system design – typology of interfaces and design principles: Doctor of Philosophy (Ph.D) dissertation]. *Kharkivska derzhavna akademiia dyzainu i mystetstv – Kharkiv State Academy of Design and Arts.* Kharkiv. S. 450 Retrieved from: https://ksada.org/pdf1/Fomina-dysertaciia.pdf [in Ukrainian].
15. Shyman, K. A. (2021). Terminosystema doslidzhennia novitnikh pryiomiv utvorennia khudozhnoi formy u virtualnii realnosti [The terminological system of the study of the latest methods of formation of an artistic form in virtual reality]. *Tom 38: ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* (napriam: mystetstvoznavstvo) – *Tom 38: Ukrainian culture: past, present, ways of development* (direction: art history]. https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/ view/474/492 [in Ukrainian].
16. Linlin Shi. (2021). Application Research of 3D Digital Technology in Sculpture Creation. *Jingdezhen Ceramic Institute*. Retrieved from https://www.e3s-conferences.org/ articles/e3sconf/abs/2021/12/e3sconf_icersd2020_05101/e3sconf_icersd2020_05101.html [in English].
17. Eleonora Stacchiotti. (2021). Unreal city festival by Dazed media and Acute art. *Digicult*. Retrieved from: https://digicult.it/vr-ar-case-studies/unreal-city-festival-by-dazed-media-and-acute-art/ [in English].
18. Polihonalna sitka – shcho tse take i navishcho potribna u kompiuternii hrafitsi. (2024). *Termin.in.ua*. Retrieved from: https://termin.in.ua/polihonal-na-sitka/ [in Ukrainian].
19. Sydelov, O. & Selivorstova, T. (2018). Alhorytm stvorennia tryvymirnykh ihrovykh modelei vysokoi skladnosti [Algorithm for creating three-dimensional game models of high complexity]. *Heometrychne modeliuvannia ta informatsiini tekhnolohii – Geometric modeling and information technologies*, 2(6). Retrieved from http://mdu.edu.ua/wp-content/uploads/gmit6-72.pdf [in Ukrainian].
20. Levkovych, Ye. O., & Bezmenov, M. I. (2021). Analiz seredovyshch dlia stvorennia mobilnykh dodatkiv z AR tekhnolohiieiu [Analysis of environments for creating mobile applications with AR technology]. *XV Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia mahistrantiv ta aspirantiv – XV International Scientific and Practical Conference of Master's and PhD Students.* Retrieved from: https://repository.kpi.kharkov. ua/items/6fc3e7dd-7855-4fae-9b5b-b71b8857d55c [in Ukrainian].

21. Videomeppinh: shcho tse take i naiprostishyi sposib zrobyty tse! [Video mapping: what it is and the easiest way to do it!] *HeavyM*. Retrieved from: https://www.heavym.net/ru/video-mapping-what-it-is-and-the-simplest-way-to-do-it/ [in Ukrainian].
22. Kuchuk, M. (2018). Khudozhnyk Roman Minin vstanovyv u Kharkovi skulpturu v dopovnenii realnosti [Artist Roman Minin installed a sculpture in augmented reality in Kharkiv]. *Village*. Retrieved from https://www.village.com.ua/village/culture/ culture-news/275591-hudozhnik-roman-minin-vstanoviv-u-harkovi-skulpturu-v-dopovneniy-realnosti [in Ukrainian].
23. Augmented Reality for Museums and Attractions: 10 Venues Leading the Way. (2023). *Tiqets for Venues Blog Team*. Retrieved from https://www.tiqets.com/venues/blog/augmented-reality-for-museums-and-attractions/ [in English].

Подано до редакції 25.09.2024

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

«УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА»

Випуск 36

Комп'ютерна верстка *М. Михальченко*
Редактори: *Л. Григор'єва, Г. Лотоцька*
Коректор *Н. Славогородська*

На 4-й сторінці обкладинки:
Фасад будівлі НАОМА. Фото Е. Яроменка

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 330 від 15.02.2024 року.

Видається двічі на рік.

Адреса редакції:
04053, Київ-53,
вул. Вознесенський узвіз, 20

Здано до набору 10.12.2024 р. Підписано до друку 23.12.2024 р.
Гарнітура Newton. Формат 60x84/8.
Друк офсетний. Папір офсетний.
Ум. друк. арк. 24,87. Зам. № 0125/018. 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.