

НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «ГЕЛЬВЕТІКА»

NATIONAL AVIATION UNIVERSITY
PUBLISHING HOUSE "HELVETICA"

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 4
Issue 4



Видавничий дім
«Гельветика»
2023

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

Карпов Віктор Васильович – доктор історичних наук, декан факультету архітектури, будівництва та дизайну Національного авіаційного університету.

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

Афоніна Олена Сталівна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; **Василенко Вікторія Миколаївна** – кандидат технічних наук, доцент, завідувач кафедри комп'ютерних технологій дизайну і графіки Національного авіаційного університету; **Гуляєва Ольга Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну Херсонського державного університету; **Димшиц Едуард Олександрович** – кандидат мистецтвознавства, Академік Європейської академії наук, мистецтв та літератури, заслужений діяч мистецтв України, Почесний академік Національної академії мистецтв України; **Дубрівна Антоніна Петрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри рисунка та живопису Київського національного університету технологій та дизайну; **Кара-Васильєва Тетяна Валеріївна** – доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України, завідувач відділу декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України; **Кюнцлі Романа Василівна** – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри архітектури Львівського національного аграрного університету; **Криворучко Юрій Іванович** – доктор архітектури, доцент, професор кафедри дизайну Національного університету «Запорізька політехніка»; **Михальчук Вадим Володимирович** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; **Чернявський Константин Володимирович** – кандидат мистецтвознавства, голова Національної спілки художників України, доцент кафедри рисунка та живопису Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури; **Біллі Гунер (Billy Gruner)** – PhD, викладач Сіднейського університету, Австралія; **Качмарська Маргарет (Kaczmarska Małgorzata)** – PhD, доцент факультету скульптури та арт медіації Академії образотворчих мистецтв ім. Євгенія Гепперта у Вроцлаві, Польща.

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

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

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

Безугла Руслана Іванівна – доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач відділу теорії та історії культури Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України; **Денисюк Жанна Захарівна** – доктор культурології, начальник відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; **Колосніченко Олена Володимирівна** – доктор мистецтвознавства, професор, член Національної спілки художників України, член Спілки дизайнерів України, професор кафедри художнього моделювання костюма Київського національного університету технологій та дизайну; **Сиротинська Наталія Ігорівна** – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка; **Школьна Ольга Володимирівна** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Київського університету імені Бориса Грінченка; **Богдановська Моніка (Bogdanowska Monika)** – PhD, старший викладач, кафедра архітектури, факультет рисунку, живопису та скульптури, Краківська політехніка імені Тадеуша Костюшка, Польща; **Куртеза Антонела (Curteza Antonela)** – PhD, професор факультету промислового дизайну та управління бізнесом Технічного університету імені Г. Асакі, Румунія; **Подхаланські Богуслав (Podhalanski Boguslaw)** – PhD, доцент факультету архітектури Краківського Політехнічного Університету, Польща.

Журнал видається за підтримки Київської організації Національної спілки художників України
(секція художньої критики та мистецтвознавства)

Науковий журнал «Український мистецтвознавчий дискурс»
zareєстровано Міністерством юстиції України
(Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
серія KB № 24971-14911P від 09.09.2021)

На підставі наказу Міністерства освіти і науки України № 530 від 06.06.2022 р. (додаток 2)
журнал внесений до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б»)
у галузі культури і мистецтва (022 – Дизайн, 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація).

Офіційний сайт видання: uad-jrnl.nau.in.ua

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com
від польської компанії Plagiat.pl.

HEAD OF THE EDITORIAL COUNCIL:

Karpov Viktor Vasylovych – Doctor of History, Dean of the Faculty of Architecture, Construction and Design, National Aviation University.

EDITORIAL COUNCIL MEMBERS:

Afonina Olena Stalivna – Doctor of Art Criticism, Professor at the Department of Choreography, National Academy of Culture and Arts Management; **Vasylenko Viktoriia Mykolaivna** – PhD in Engineering, Associate Professor, Head of the Department of Computer Technologies of Design and Graphics, National Aviation University; **Huliaieva Olha Volodymyrivna** – PhD in Art Criticism, Assistant Professor at the Department of Fine Arts and Design, Kherson State University; **Dymshyts Eduard Oleksandrovych** – PhD in Art Criticism, Academician of the European Academy of Sciences, Arts and Literature, Honored Art Worker of Ukraine, Honored Academician of the National Academy of Arts of Ukraine; **Dubrivna Antonina Petrivna** – PhD in Art Criticism, Senior Lecturer at the Department of Drawing and Painting, Kyiv National University of Technologies and Design; **Kara-Vasylieva Tetiana Valeriivna** – Doctor of Art Criticism, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Head of the Department of Decorative-Applied Arts, M. T. Rylskyi Institute of Arts Studies, Folklore and Entomology of NAS of Ukraine; **Kiuntsi Romana Vasylivna** – Doctor of Art Criticism, Senior Lecturer at the Department of Architecture of Lviv National Agrarian University; **Kryvoruchko Yurii Ivanovych** – Doctor of Architecture, Associate Professor, Professor at the Department of Design, “Zaporizhzhia Polytechnic” National University; **Mykhalchuk Vadym Volodymyrovych** – PhD in Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management; **Cherniavskiy Konstantyn Volodymyrovych** – PhD in Art Criticism, Head of the National Union of Artists of Ukraine, Senior Lecturer at the Department of Drawing and Painting, National Academy of Fine Arts of Architecture; **Billy Gruner** – PhD, Lecturer, the University of Sydney, Australia; **Kaczmarska Malgorzata** – PhD, Associate Professor, the Faculty of Sculpture and Art Mediation, the Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design, Poland.

HEAD OF THE EDITORIAL BOARD:

Rohotchenko Oleksii Oleksiiovych – Doctor of Art Criticism, Professor, Senior Research Associate, Chief Research Associate, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine.

EDITORIAL BOARD MEMBERS:

Bezuhla Ruslana Ivanivna – Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Head of the Department of Theory and History of Culture, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine; **Denysiuk Zhanna Zakhariivna** – Doctor of Cultural Studies, Head of the Department of Scientific and Editorial And Production Activity, National Academy of Culture and Arts Management; **Kolosnichenko Olena Volodymyrivna** – Doctor of Art Criticism, Professor, Member of the National Union of Artists of Ukraine, Member of the Union of Designers of Ukraine, Professor at the Department of Costume Design, Kyiv National University of Technologies and Design; **Syrotynska Nataliia Ihorivna** – Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Musicology and Choral Art, Ivan Franko National University of Lviv; **Shkolna Olha Volodymyrivna** – Doctor of Art Criticism, Professor, Head of the Department of Fine Arts, Borys Grinchenko Kyiv University; **Bogdanowska Monika** – PhD, Assistant Professor, Department of Architecture, Faculty of Drawing, Art and Sculpture, Cracov University of Technology, Poland; **Curteza Antonela** – PhD, Professor, Faculty of Industrial Design and Business Management, Gheorghe Asachi Technical University of Iași, Romania; **Podhalanski Boguslaw** – PhD, Associate Professor, Faculty of Architecture, Cracov University of Technology, Poland.

The journal is published with the support of the Kyiv organization of the National Community of Artists of Ukraine (the section of art criticism and art history)

The scientific journal “Ukrainian Art Discourse” is registered by the Ministry of Justice of Ukraine (Certificate of state registration of the print media Series KB No. 24971-14911P dated 09.09.2021)

Based on the Decree of Ministry of Education and Science of Ukraine No 530 dated 06.06.2022 (Annex 2), the journal is included in the List of professional editions of Ukraine (category “B”) in the area of culture and art (022 – Design, 023 – Fine arts, decorative arts, restoration).

Official web-site: uad-jrnl.nau.in.ua

Articles are checked for plagiarism using the software StrikePlagiarism.com developed by the Polish company Plagiat.pl.

ЗМІСТ

Борисенко М. О. ЗАСТОСУВАННЯ ЯПОНСЬКИХ ТРАДИЦІЙНИХ МЕТОДІВ У РЕСТАВРАЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ПАПЕРУ.....	6
Гальчинська О. С., Бородій О. В., Пшінка Н. М., Сербінова К. О. КОЛІР В ДИЗАЙНІ НАВЧАЛЬНИХ МАТЕРІАЛІВ ДЛЯ ДІТЕЙ 3–6 РОКІВ.....	11
Гурдіна В. В., Будяк В. В., Малік Т. В., Васильєва М. І. ЗАСОБИ КАСТОМІЗАЦІЇ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ ОДЯГУ: ФОРМАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНИЙ ТА ФОРМОТВОРЧИЙ АСПЕКТИ.....	22
Карпов В. В., Ємельянова В. О. ВІДТВОРЕННЯ ІСТОРИЧНОГО АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА УСПЕНСЬКОГО СОБОРУ У МІСТІ ВОЛОДИМИРІ.....	30
Кротова Т. Ф. ЄВРОПЕЙСЬКІ ТРАДИЦІЇ В ПОБУТІ УКРАЇНСЬКОЇ АРИСТОКРАТІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХVІІІ–ХІХ СТОЛІТЬ.....	39
Малік О. В., Носенко А. І. АРТ-КОНКУРС «РОЖЕВИЙ БУЛЬДОЗЕР» – МОЛОДІЖНІ МИСТЕЦЬКІ ЗМАГАННЯ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ОДЕСИ (2012–2018, 2023 РОКИ).....	46
Мао Ляньцзе ПРИНЦИПИ ЗАСТОСУВАННЯ ЧЕРВОНОГО КОЛЬОРУ У ДИЗАЙНІ ПАРКІВ КИТАЮ, ЩО ОРГАНІЗОВАНІ НА ДЕГРАДОВАНИХ ТЕРИТОРІЯХ (НА ПРИКЛАДІ РОБІТ ПЕКІНСЬКОГО БЮРО TURENSCAPE).....	57
Міщенко О. В., Дорогань І. В., Мельник Н. В. СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ.....	64
Пилипчук О. Д., Полубок А. П. ІННОВАЦІЙНІ ЗАСОБИ ІНТЕГРАЦІЇ АРТ-ОБ'ЄКТІВ У ДИЗАЙН ІНТЕР'ЄРУ ЯК СПОСІБ ПІДВИЩЕННЯ ЕСТЕТИКИ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА.....	70
Протас М. О. СКУЛЬПТУРА В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ЯК НАРТІС-ОБ'ЄКТ PUBLIC ART	77
Роготченко О. О., Ковальчук О. В., Крюк О. О. ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ ТОНКОКЕРАМІЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	88
Руденченко А. А., Липовецька Є. Ю., Попінова О. М. ВИВЧЕННЯ ТРАДИЦІЙНИХ РОЗПИСІВ У ТОНКІЙ КЕРАМІЦІ В ПРОГРАМАХ З ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА.....	93
Храпачов О. М. СИМВОЛИ І АРХЕТИПИ ЖИВОПИСНОГО ТВОРУ «МОЛИТВА»	98
Чугай Н. М., Яковець І. О. ПРОЄКТУВАННЯ ОБ'ЄКТІВ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА НА ОСНОВІ ПАРАМЕТРИЗМУ.....	104
Шуліка В. В. ВАЛЕР БОНДАР: ЖИВОПИС НА СКЛІ, ТВОРЧИЙ МЕТОД, ТЕХНІКА, МАТЕРІАЛИ, РЕСТАВРАЦІЯ.....	111
Лимар Г. М. УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД У КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ ПЕТЕРА БЮРГЕРА.....	118

CONTENTS

Borysenko M. APPLICATION OF JAPANESE TRADITIONAL METHODS FOR THE RESTORATION OF EUROPEAN PAPER.....	6
Galchynska O., Borodiy O., Pshinka N., Serbinova K. COLOR IN THE DESIGN OF EDUCATIONAL MATERIALS FOR CHILDREN 3–6 YEARS OLD.....	12
Hurdina V., Budiak V., Malik T., Vasylieva M. CUSTOMIZATION MEANS IN MODERN FASHION DESIGN: FORMAL-AESTHETIC AND FORM-CREATING ASPECTS.....	23
Karpov V., Emelianova V. RECREATION OF THE HISTORICAL ARCHITECTURAL ENVIRONMENT OF THE ASSUMPTION CATHEDRAL IN THE CITY OF VOLODMYRY.....	30
Krotova T. EUROPEAN TRADITIONS IN THE LIFE OF THE UKRAINIAN ARISTOCRACY OF THE SECOND HALF OF THE 18TH–19TH CENTURIES.....	39
Malik O., Nosenko A. ART COMPETITION «PINK BULLDOZER» – YOUTH ART COMPETITIONS IN THE CULTURAL SPACE OF ODESSA (2012–2018, 2023 YEARS).....	46
Mao Lianze PRINCIPLES OF THE APPLICATION OF RED COLOR IN THE DESIGN OF CHINA’S PARKS WHICH ARE ORGANIZED IN DEGRADED AREAS (EXAMPLE OF THE WORKS OF THE BEIJING BUREAU TURENSCAPE)	57
Mishchenko O., Dorohan I., Melnyk N. CURRENT TRENDS OF DECORATIVE AND APPLIED ARTS IN UKRAINE.....	65
Pylypchuk O., Polubok A. INNOVATIVE MEANS OF INTEGRATION OF ART OBJECTS INTO INTERIOR DESIGN AS A WAY OF ENHANCING THE AESTHETICS OF THE ARCHITECTURAL ENVIRONMENT.....	70
Protas M. SCULPTURE IN THE SOCIOCULTURAL SPACE AS A HAPTIC OBJECT OF PUBLIC ART.....	77
Rohotchenko O., Kovalchuk O., Kriuk O. BACKGROUND OF THE DEVELOPMENT OF THIN CERAMIC ART IN UKRAINE IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY.....	89
Rudnichenko A., Lypovetska Y., Popinova O. STUDY OF TRADITIONAL PAINTINGS IN FINE CERAMICS IN DECORATIVE AND APPLIED ARTS PROGRAM.....	93
Khrapachov O. SYMBOLS AND ARCHETYPES IN THE PAINTING «PRAYER».....	98
Chuhai N., Yakovets I. DESIGNING OBJECTS OBJECTIVELY SPATIAL ENVIRONMENT BASED ON PARAMETRISM.....	104
Shulika V. VALER BONDAR: PAINTING ON GLASS, CREATIVE METHOD, TECHNIQUE, MATERIALS, RESTORATION.....	111
Lymar H. THE UKRAINIAN VANGUARD IN THE CONTEXT OF PETER BURGER’S THEORY.....	118

УДК 7.026.025.4

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.1>**Борисенко Марія Олександрівна,**

мистецтвознавиця, реставраторка-консерваторка

Музею Східної Чехії Градець-Кралове,

старший викладач кафедри мистецтвознавчої експертизи

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України

ORCID ID: 0000-0002-8302-0896

mariaborysenko8@gmail.com

ЗАСТОСУВАННЯ ЯПОНСЬКИХ ТРАДИЦІЙНИХ МЕТОДІВ У РЕСТАВРАЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ПАПЕРУ

Мета статті полягає у введенні в науковий обіг дослідження основних особливостей застосування методу карібарі, що має розширити палітру можливостей українських реставраторів у вирішенні питання усунення деформації основи творів мистецтва виконаних на папері. Актуалізації потребує також питання важливості збереження, розвитку та адаптації традиційних методів реставрації та їхнього використання у загальносвітовій практиці. Так, традиційні японські методи почали активно використовувати з другої половини ХХ ст., що мало позитивний вплив не тільки на загальний розвиток консерваційно-реставраційних методик та матеріалів, а й на популяризацію у світі японського паперу, зокрема і як об'єкту всесвітньої культурної спадщини. Однак специфіку застосування одного з таких традиційних способів - японської техніки карібарі, у здійсненні реставрації артефакту на паперовій основі ХVІІІ ст. з капсули часу, з метою усунення стійкої деформації, вперше висвітлено у даній статті.

Опис, дослідження та застосування на практиці техніки карі-барі, є важливим, та має значний потенціал для розвитку вітчизняної реставраційної галузі, як ефективний метод усунення деформації сильно деградованого, пошкодженого, орієнтального паперу, збереження різноманітних технік виконання творів з чутливим фарбовим шаром, тощо. Використання техніки карібарі досі не було висвітлено у наукових публікаціях нашої країни у контексті реставрації. Наукова новизна статті полягає у введенні в обіг дослідження основних особливостей цього методу. Здійснено порівняльний аналіз та опис досвіду практичного застосування класичного пресування та вищезазначеного японського методу для усунення деформацій, з метою збереження виконаних на паперовій основі об'єктів культурної спадщини.

Ключові слова: японські методи реставрації, карібарі, папір, чорнило, усунення деформації, артефакт з капсули часу.

Borysenko Maria. APPLICATION OF JAPANESE TRADITIONAL METHODS FOR THE RESTORATION OF EUROPEAN PAPER

The purpose of the article is to introduce the main features of the karibari method, which should expand the palette of tools for Ukrainian restorers to eliminate the base deformations for works of art made on paper. It is worth to refresh the discussion about how to preserve, develop and adapt the traditional restoration methods and their use internationally. Thus, traditional Japanese methods began to be actively used in the second half of the XX century, which had a positive impact not only on the overall development of conservation and restoration techniques and materials, but also on the popularisation of Japanese paper, as a World Cultural Heritage object. However, the specifics of the application of one of these traditional methods, the Japanese karibari technique, in the restoration of an XVIII-century paper-based artefact from a time capsule to eliminate persistent deformation are first highlighted in this article.

The description, research and practical application of the karibari technique is important and has significant potential for the development of the national restoration industry as an effective method of eliminating deformation of heavily degraded, damaged, oriental paper, preserving various manufacturing techniques with a sensitive paint layer, etc. The use of the karibari technique has not yet been covered in scientific publications in our country in the context of restoration. The scientific novelty of the article lies in the introduction of the main features of this method. A comparative analysis is carried out between the experience in practical application of classical pressing and the above-mentioned Japanese method for eliminating deformations in order to preserve paper-based objects of cultural heritage.

Key words: Japanese methods of restoration, karibari, paper, ink, deformation elimination, time capsule artefact.

Вступ: Традиційні японські методики відіграли важливу роль у розвитку реставрації паперу, їхнє розповсюдження у світі почалось з 1980-их рр. Інтеграції цих методів у світову реставраційну практику сприяло проведення тематичних курсів за підтримки International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCRPOM, Міжнародний центр з дослідження, збереження та реставрації культурних цінностей). Отримані на курсах навички та знання реставратори почали не тільки застосовувати у власній практиці, а й адаптувати та комбінувати з європейськими методами реставрації та новітніми технологіями. Поява у 1984 р. магазинів, що продавали виготовлений вручну за традиційною технологією японський папір, дозволило реставраторам не тільки оцінити переваги використання високоякісного японського паперу в реставрації, а й купувати його в достатній кількості для використання у своїй практиці [6].

Своєю чергою, попит на традиційний японський папір вплинув не тільки на реставрацію, а й на збереження технології, зростання об'ємів його виготовлення, заснування асоціації японського паперу. А також це сприяло тому, що 2014 р. до переліку всесвітньої культурної спадщини було внесено три найбільш цінні типи традиційного японського паперу. Цей приклад є надзвичайно важливим, з огляду на те, що під впливом глобалізаційних процесів локальні традиційні методи як виготовлення паперу, так і реставрації, без належної підтримки поступово зникають по всьому світу. З кожним роком стає все менше фахівців, що володіють традиційними техніками та використовують їх на практиці. Тож вивчення, розвиток, популяризація та спроби адаптації таких методів реставрації є важливим шляхом для їхнього збереження. Вони також можуть бути важливим фактором розвитку процесів реставрації. Як приклад, традиційні японські методики не просто застосовувались, а і інтегрувались у європейську реставрацію та були доповнені західними модифікаціями, зокрема, їх використовують у комбінації зі зволожуючими камерами, засто-

совують з вакуумним столом, мембранами Gore-Tex, тощо [1].

Реставрація сильно деградованого та деформованого паперу з капсули часу може бути складним та цікавим завданням, що потребує гнучкості рішень та креативності, поряд з необхідністю дотримання усіх необхідних реставраційних методів та проведення передреставраційних досліджень. У статті розглянуто приклад реставрації паперу, що з XVIII ст. зберігався у скляній пляшці в капсулі часу. Рік назад артефакт був знайдений на місці захоронення та надісланий до реставраційних майстерень Музею Східної Чехії. В процесі проведення реставраційно-консерваційних заходів щодо артефакту застосовувались як сучасні європейські, так і традиційні японські методи реставрації, поєднання яких показало ефективні результати.

Матеріали та методи. В методології дослідження використано методи порівняння, аналізу, систематизації та узагальнення. Здійснено аналіз міжнародних публікацій щодо досліджень з цієї теми. Апробовано на практиці та зроблено порівняння як загальноприйнятої техніки пресування під гнітом, так і традиційної японської техніки карібарі.

Результати. Після надходження до реставраційної майстерні артефакту з часової капсули, виникла необхідність демонтажу паперу зі скляної пляшки, в якій він зберігався з XVIII ст., будучи закопаним у похованні. Скляна пляшка була наповнена брудною,



Рис. 1. Процес демонтажу паперу зі скляної пляшки

застояною водою із залишками ґрунту та мулу (рис. 1).

Папір одразу було промито дистильованою водою від бруду та здійснено візуальний огляд. Основа знахідки – частково збережений, дрібноволокнистий, ганчір'яний папір, сіруватого кольору, що втратив свої фізико-хімічні властивості, був жорстким та крихким. Папір містив написи частково розмитими чорними чорнилами. Оскільки папір довгий час знаходився у скляній пляшці, заповненій брудною водою, після його демонтажу з часової капсули, на поверхні паперу було виявлено численні дрібні помаранчеві плями, а також був присутній неприємний запах. При візуальному огляді було зафіксовано плями та забруднення різноманітного характеру, як поверхневі, так і ті, що були в структурі паперової основи. Наявні були і механічні пошкодження: утрати та витончення основи, розриви та зриви поверхні, пошкодження фарбового шару. Від тривалого зберігання у скрученому стані папір деформувався, його було важко розкрутити (рис. 2 і 3). Усунення даної деформації стало основним викликом у реставрації цього об'єкту.

Спочатку були здійснені такі реставраційно-консерваційні заходи:

- Ретельна промивка паперу у дистильованій воді від водорозчинних забруднень;
- Просушка під легким гнітом;
- Дезінфекція;
- Зміцнення фарбового шару;
- Обережне очищення паперу від забруднень, що залишились на роботі, з урахуванням пошкодженого стану об'єкту;



Рис. 2. Процес розкручування паперу з капсули часу

- Пластифікація та посилення проклейки основи;
- Підклейка розривів;
- Дублювання основи на тонкий японський папір;
- Пресування.

Тривале пресування класичним шляхом, під вагою, бажаних результатів не дало – папір через короткий час перебування у звичайних умовах «повертався» у скручений стан. У зв'язку з чим виникла необхідність використання альтернативного методу вирівнювання артефакту, таким методом стало використання техніки *karibari*.

Першопочаткова конструкція дошок для *karibari* походить з глибини стародавніх часів, коли їх почали використовувати як елемент традиційної архітектури. Також їх застосовували у майстернях з виготовлення сувоїв. Оскільки японські майстри не вживали технік пресування вагою, вони застосовували для вирівнювання техніки *mizubari* (водяне кріплення, розтяжка) та *karibari* (тимчасове кріплення, розтяжка) [2]. У другій половині ХХ ст. така техніка стала застосовуватись також західними реставраторами, які у процесі використовували як оригінальні конструкції дошок *karibari* [2; 3; 4; 5] так і їхні адаптації [4; 5; 7]. Наразі існують детальні описи використання цих технік як в текстових, так і в графічних варіантах, для легкості застосування їх у реставраційній практиці [3; 5; 7; 8; 9] (рис. 4).

Використання такої техніки для вирівнювання паперу з капсули часу показало ефективний результат. Робота перебувала на дошці



Рис. 3. Стан паперу до реставрації, після першого промивання дистильованою водою

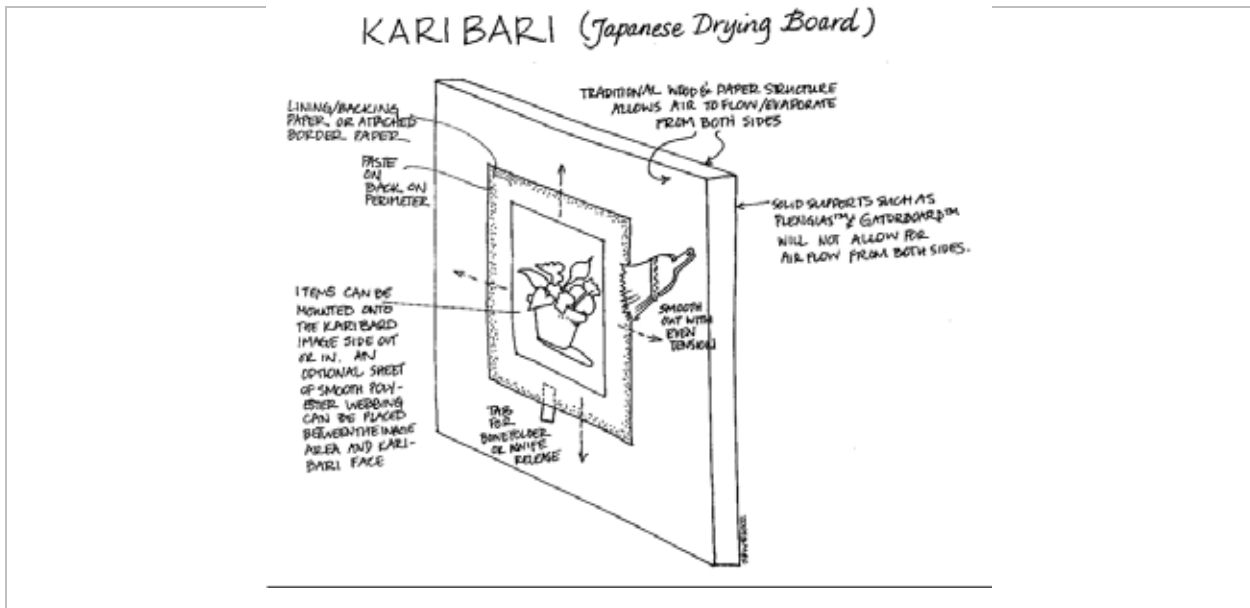


Рис. 4. Один з графічних описів використання техніки карі-барі [8]

чотири тижні, «дихаючи» та адаптуючись до незначних змін температурно-вологісного режиму у майстерні [5], і внаслідок чого деформація основи була усунена. Було здійснено перевірку невеликими коливаннями кліматичних умов зберігання в межах норми. Як результат, в разі незначних коливань температурно-вологісного режиму, папір залишався стабільним та рівним, зберігаючи свою форму (рис. 5).

Після закінчення реставрації паперу з капсули часу для нього було виконане індивідуальне пакування, яке створювало також можливість для його експонування.

Висновки: пам'ятки з часових капсул мають свою цікаву та іноді складну історію, внаслідок чого багато з них надходять до реставраційних майстерень в дуже пошкодженому або аварійному стані. Такі об'єкти часто мають втрачені первинні фізико-хімічні властивості, заражені бактеріями або цвіллю, мають різноманітні механічні пошкодження та забруднення. Процес дослідження, розробки методик та здійснення реставраційно-консерваційних заходів для таких артефактів часто вимагає креативності та пошуку нестандартних рішень, комбінації методів

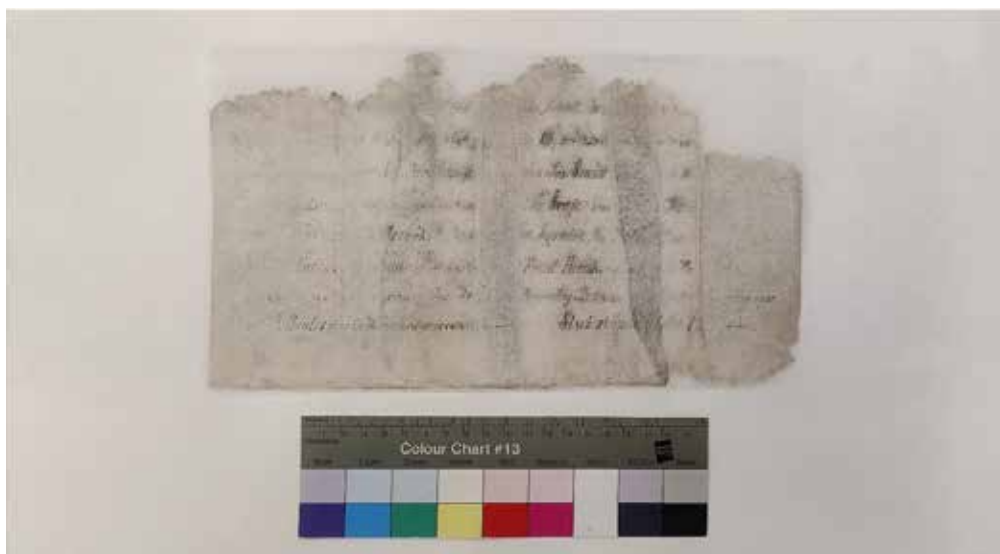


Рис. 5. Вигляд паперу після застосування техніки карібарі для усунення деформації основи

різних реставраційних шкіл для досягнення максимально ефективного результату.

Елементи традиційних японських методів та інструментів реставрації вже доволі довгий час використовуються в західній практиці для збереження творів, як в оригінальному вигляді, так і у варіантах адаптації та комбінації із сучасними технологіями. Вони показали свою ефективність та розширили палітру можливостей для західних реставраторів.

Наразі важливим є вивчення та імплементація різноманітних традиційних технік та здобутків реставраційних шкіл в загальну практику, адже їхні елементи можуть становити неабияку цінність у вирішенні щоденних викликів, що постають перед реставраторами. А також це є чудовим шляхом обміну та збереження традиційних знань, котрі внаслідок впливу глобалізаційних процесів часто знаходяться під загрозою знищення.

Література:

1. Bachmann, K. (1983). The treatment of transparent papers: a review. *The Book and Paper Group Annual*. Roč. 2, 3–13.
2. Fraser J. A. (1988). Karibari – japanese drying screen, *aiccm Bulletin*, 14, 33–50. DOI: 10.1179/bac.1988.14.3-4.002
3. Mizushima, K, K. (1984). The Use of Friction Mounting as an Aid to Pressing Works on Paper. веб-сайт. URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/The-Use-of-Friction-Mounting-as-an-Aid-to-Pressing-Keys/1159bb466b04bef66f0999e8f1cd1a16e7b59cf9> (дата звернення: 10.09.2023)
4. Lockshin N. and St. John K. (2003). Discussion Group Co-Chairs. *Archives Conservators Discussion Group 2003: Flattening and Drying*. *Book and Paper Group Annual* 22, 93–95.
5. Kato, M. and Kimishima, T. (2017) Karibari: The Japanese drying technique, in *Adapt & Evolve 2015: East Asian Materials and Techniques in Western Conservation*. Proceedings from the International Conference of the Icon Book & Paper Group, London 8–10 April 2015 (London, The Institute of Conservation: 2017), 91–98.
6. Masuda K. (2006). Reflections on the spread of Japanese paper and conservation techniques, *The Paper Conservator*, 30, 7–9, URL: <https://doi.org/10.1080/03094227.2006.9638429> (дата звернення: 05.09.2023)
7. Webber P. The use of Asian paper conservation techniques in Western collections in *Adapt & Evolve 2015: East Asian Materials and Techniques in Western Conservation*. Proceedings from the International Conference of the Icon Book & Paper Group, London 8–10 April 2015 (London, The Institute of Conservation: 2017), 12–27.
8. *Practical Considerations for Humidification and Flattening Paper* (2011). 62–76
9. Webber P. & Huxtable M. (1985). Karibari – the japanese drying-board. *The Paper Conservator*, 9, 54–60, DOI: 10.1080/03094227.1985.9638469

References:

1. Bachmann, K. (1983). *The treatment of transparent papers: a review*. *The Book and Paper Group Annual*. Roč. 2, p. 3–13 [in English].
2. Fraser J. A. (1988). *Karibari – japanese drying screen*, *aiccm Bulletin*, 14, 33–50. DOI: 10.1179/bac.1988.14.3-4.002 [in English].
3. Mizushima, K, K. (1984). *The Use of Friction Mounting as an Aid to Pressing Works on Paper*. URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/The-Use-of-Friction-Mounting-as-an-Aid-to-Pressing-Keys/1159bb466b04bef66f0999e8f1cd1a16e7b59cf9> (дата звернення: 10.09.2023) [in English].
4. Lockshin N. and St. John K. (2003). Discussion Group Co-Chairs. *Archives Conservators Discussion Group 2003: Flattening and Drying*. *Book and Paper Group Annual* 22, 93–95 [in English].
5. Kato, M. and Kimishima, T. (2017). *Karibari: The Japanese drying technique*, in *Adapt & Evolve 2015: East Asian Materials and Techniques in Western Conservation*. Proceedings from the International Conference of the Icon Book & Paper Group, London 8–10 April 2015 (London, The Institute of Conservation: 2017), 91–98 [in English].
6. Masuda K. (2006). *Reflections on the spread of Japanese paper and conservation techniques*, *The Paper Conservator*, 30, 7–9, URL: <https://doi.org/10.1080/03094227.2006.9638429> (дата звернення: 05.09.2023) [in English].
7. Webber P. *The use of Asian paper conservation techniques in Western collections* in *Adapt & Evolve 2015: East Asian Materials and Techniques in Western Conservation*. Proceedings from the International Conference of the Icon Book & Paper Group, London 8–10 April 2015 (London, The Institute of Conservation: 2017), 12–27 [in English].
8. *Practical Considerations for Humidification and Flattening Paper* (2011). 62–76 [in English].
9. Webber P. & Huxtable M. (1985). *Karibari – the japanese drying-board*. *The Paper Conservator*, 9, 54–60, DOI: 10.1080/03094227.1985.9638469 [in English].

УДК 7.01:655:766

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.2>**Гальчинська Ольга Сергіївна,**

доктор філософії з дизайну,
доцент кафедри графічного дизайну
Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука
ORCID ID: 0000-0002-3030-6911
olgag82@gmail.com

Бородій Олеся Віталіївна,

магістрантка 2 курсу
Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука
ORCID ID: 0009-0006-1046-9349
borodii.olesia@gmail.com

Пшінка Наталя Миколаївна,

старший викладач кафедри графічного дизайну
Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука
ORCID ID: 0000-0003-1143-5854
natpshinka@gmail.com

Сербінова Катерина Олександрівна,

асистент кафедри графічного дизайну
Київського національного університету технологій та дизайну
ORCID ID: 0009-0004-3310-5957
Serbinovak7@gmail.com

КОЛІР В ДИЗАЙНІ НАВЧАЛЬНИХ МАТЕРІАЛІВ ДЛЯ ДІТЕЙ 3–6 РОКІВ

Метою статті є дослідження значення кольору та особливості його застосування для візуалізації навчальної інформації у дизайн-макетах освітніх видань для дітей 3–6 років. Розглянуто посібники для дітей, створені сучасними українськими та зарубіжними дизайнерами, проведено їх порівняльний аналіз, виявлено різноманітні прийоми використання кольору в зовнішньому і внутрішньому оформленні, ілюстраціях, декорі, схемах, символах, умовних позначеннях, шрифтових виділеннях, заголовках, рубриках тощо. Відзначено оригінальний підхід в дизайні конкретних зразків посібників залежно від тематики, авторської стилістики, педагогічних методів, методологічного наповнення та навчальних цілей; систематизовано характеристики колірних рішень і прийомів.

Проведено оцінку вибору дизайнерами кольорів, звертаючи увагу на такі аспекти, як яскравість, контрастність, тон і символічні конотації, властиві кожному автору, а також на врахування особливостей сприйняття і розпізнавання кольорів дітьми різного віку, про що свідчать проаналізовані нами праці дитячих психологів і педагогів-практиків, а також дотримання кваліфікаційних, здоров'язберігальних вимог до друкованої продукції. Отже, наголошено не тільки на естетичному аспекті використання кольору для створення привабливого візуального образу посібника, що важливо для розвитку естетичних почуттів і творчих здібностей, а й на суто функціональному, практичному значенні колірних рішень для полегшення дітям виконання конкретних завдань, запам'ятовування, засвоєння навчального матеріалу, вироблення інтелектуальних навичок.

Шляхом спостережень, ретельного аналізу проведено вивчення аспектів вдосконалення, осучаснення освітніх видань для дошкільників та учнів молодшого віку шляхом грамотного використання кольору для створення яскравих зорових образів, структурування тексту та позатекстових елементів, максимальної

візуалізації навчального матеріалу. Результати дослідження використання кольору є важливими для розробки нових дизайн-проектів, пошуків прийомів осучаснення та естетизації навчальних посібників, посилення їх функціоналу та ефективності.

Ключові слова: дизайн, колір, художнє оформлення, навчальні матеріали, видання для дітей.

Galchynska Olga, Borodiy Olesya, Pshinka Natalya, Serbinova Kateryna. COLOR IN THE DESIGN OF EDUCATIONAL MATERIALS FOR CHILDREN 3–6 YEARS OLD

The aim of the article is to study the meaning of color and the features of its application for visualization of educational information in the design layouts of educational publications for children 3-6 years old. Manuals for children, created by modern Ukrainian and foreign designers, are considered, their comparative analysis is carried out, various methods of using color in external and internal design, illustrations, décor, schemes, symbols, font highlights, headings etc. are revealed. An original approach to the design of specific samples of manuals depending on the subject, author's style, pedagogical methods, methodological content and educational goals is noted; the characteristics of color solutions and techniques are systematized.

An assessment of the designers' choice of colors was carried out, paying attention to such aspects as brightness, contrast, tone and symbolic connotations inherent in each author, as well as taking into account the peculiarities of perception and recognition of colors by children of different ages, as evidenced by the works of child psychologists and practicing teachers analyzed by us, as well as compliance with qualilogical, health-preserving requirements for printed products. Thus, the emphasis is placed not only on the aesthetic aspect of using color to create an attractive visual image of the manual, which is important for the development of aesthetic feelings and creative abilities, but also on the purely functional, practical value of color solutions to facilitate children to perform specific tasks, memorize, assimilate educational material, and develop intellectual skills.

Through observations, careful analysis, the aspects of improvement, modernization of educational publications for preschoolers and young students through the competent use of color to create vivid visual images, structuring the text and extra-textual elements, maximum visualization of educational material is carried out. The results of the study of the use of color are important for the development of new design projects, the search for techniques for modernizing and aestheticizing textbooks, strengthening their functionality and effectiveness.

Key words: design, color, decoration, educational materials, publications for children.

Вступ. Колір є одним із визначальних елементів у дизайні навчальних матеріалів, слугує дієвим інструментом, що спрямовує увагу дітей, сприяє розумінню та викликає позитивні емоційні реакції, стимулює розумову активність, бажання засвоювати нові знання.

У процесі аналізу колірних рішень в дизайні посібників для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку, враховано дослідження психологів розвитку розпізнавання і сприйняття кольорів дитиною для вивчення аспектів покращення освітніх матеріалів і грамотного використання візуальних засобів. Відомо, що період у житті дитини з 3 до 6 років є часом активного розвитку дрібної моторики, критичного та причинно-наслідкового мислення. Ці навички є фундаментом для успішного навчального процесу в школі. Разом з іншими сферами її занять, завдання творчого характеру у посібниках стимулюють вищезазначені напрями розвитку, паралельно з розвитком комунікативних здібностей, почуття індивідуальності тощо.

Матеріали, з яких сформовано посібники для дітей молодшого віку потребують візуальних стимулів для утримання уваги учня та формування асоціативних зв'язків, що впливають на результат навчання. З огляду на це є сенс дослідити вже існуючі зразки таких посібників з метою розуміння та удосконалення творчих рішень, задіяних дизайнерами в їх оформленні.

Мета статті – дослідження особливостей колірних рішень, художньо-графічних засобів естетизації подання візуальної інформації у дизайн-макетах навчальних матеріалів для дітей 3-6 років, порівняльний аналіз дизайну посібників різних авторів, стилістичних, тематичних та педагогічно-методичних спрямувань.

Матеріали та методи. У дослідженні використано методи: спостереження, компаративний (порівняльний аналіз), систематизація, синтез та узагальнення отриманих результатів, мистецтвознавчий.

Джерельною базою для аналізу обрано освітні видання українських та закордонних

авторів: Федієнко В. А. «Математика. Подарунок маленькому генію» [1]; Волкова Ю.С., Федієнко В.А «Цікава математика. Базовий рівень. 4–5 років» [2]; Федієнко В. «Ми готуємось до школи без проблем» [3]; Гавріна С. Є. «Розумне дошкільнятко. Велика книга тестів. 3–4 роки» [4]; Ігнатська С. А., Назаренко А. А. «Велика книга дошкільнятка» [5], Jolanta Czarnicka «Sprytne smyki 3» [6], Małachowska M. «Mój elementarz. Nauka czytania, nauka pisania» [7], «Sank Magic Practice Copybook» [8], The Preschool Activity Book: Scholastic Early Learners (Activity Book) [9]. Ці посібники демонструють різноманітні кольорові та композиційні рішення з індивідуальними стилями та конкретними освітніми цілями, кожне з них є унікальним як у стилістичному, так і у колірному контекстах. Матеріали в цих виданнях та засоби їх візуального подання підібрані таким чином, щоб мотивувати та залучити до навчання дітей дошкільного та раннього шкільного віку, вони охоплюють різноманітний спектр тем, стилістичних елементів і педагогічних методів.

Аналіз попередніх досліджень. Шляхи осучаснення дизайну та ілюстрування навчальних видань з метою їх естетизації та підвищення ефективності в освітньому процесі дослідили українські науковці та педагоги-практики Шалварова, К. С., Сова, О. С. [10].

Вивченню ролі ілюстративного матеріалу та кольору у структурі підручників для молодших школярів присвятила дослідження Погонєць І.В. [11]. Актуальні комунікативні аспекти, зокрема і сприйняття дітьми візуальної інформації та кольору розглядає Гніздець У. С. [12], [13].

Під час аналізу навчальних посібників взято до уваги дотримання дизайнерами Національних стандартів України (санітарних норм для поліграфічних видань): «СОУ 18.1-02477019-11:2014. Видання для дітей. Загальні технічні вимоги» [14] і «СОУ 18.1-02477019-07:2015 «Поліграфія. Підручники і навчальні посібники для загальноосвітніх навчальних закладів» [15]. Для глибшого розуміння цієї проблематики важливим є ква-

ліметричний аналіз художнього та поліграфічного оформлення книжкових видань для дітей, виявлення помилок у дотриманні вимог нормативної документації і санітарних норм у підручниках і посібниках для різних вікових груп, який здійснила Дубневич М. М. [16].

Дизайн зарубіжних навчальних посібників, використання в освітньому процесі кольору розглядають в наукових працях Marc H Bornstei [17], MacLeod, D. [18], Gegenfurtner K. R., Kiper D. C. [19], Castella K. [20] та ін.

Результати. Оформлення візуальних матеріалів впливає на сприйняття інформації дитиною. Тому основним принципом нашого аналітичного пошуку є спостереження за вибором дизайнерами кольорів із врахуванням аспектів: яскравість, тон і символічні конотації, властиві авторам. Важливо визнати, що використана палітра кольорових рішень виходить за рамки простої естетики, оскільки вона служить динамічним інструментом, що спрямовує увагу, підсилює розуміння та викликає емоційні реакції у юного користувача, які включають велику кількість нюансів, пов'язаних з дитячою психологією та ментальним розвитком.

У розглянутих навчальних посібниках колір є важливим елементом дизайну для створення загального візуального образу видання, розділів і сторінок книжкового макету. Це зокрема: гармонійне колірне вирішення обкладинки і оформлення розворотів (колір шрифтових композицій, заголовків, і підзаголовків, різноманітних умовних позначень, декору орнаментів, інфографіки, символів, декоративних розтяжок тощо). До уваги взято насиченість та тон кольорів, їх поєднання, а також інші фактори, що можуть впливати на сприйняття кольору: такі як композиція сторінок та об'єкти, які зображені даними кольорами.

Розглянуто дотримання в дизайні посібників вимог кваліфікації, санітарних норм до поліграфічних видань для дітей відповідно до Національних стандартів України. Адже необхідно створити для дитини молодшого віку комфортні умови для виконання завдань: розглядання, читання чи розмальовування, для швидкого орієнтування в текстовій чи

візуальній інформації, допомогти сконцентрувати увагу на головних елементах, зменшити зорове напруження, зберегти здоров'я очей. Названі вище посібники належать до першої (до 6 років) з чотирьох вікових груп читачів і відповідають зазначеним у нормативних документах вимогам щодо накреслення і кольору шрифтів (група шрифтів – рубані (гротескні); кегель не менший ніж 16 пунктів, у виданнях з поміткою «для читання дорослими дітям» – не менший 12 п.) та використання кольору в ілюстраціях [14]. Акцентовано також і на правилі: «У робочому зошиті на ділянках, призначених для розфарбовування, розмір мінімального окремого елемента малюнка має бути не менше ніж 5 мм, а товщина обмежувальної лінії малюнка – не менше ніж 2 пункти (0,7 мм). Ділянка, призначена для писання, не може бути на кольоровому або сірому фоні» [15].

Як справедливо наголошують науковці і педагоги-практики, навчальна книга є най-

більш ефективною завдяки загальному візуальному образу, ілюстративному матеріалу, у підготовці якого «беруть участь автор, художник, дизайнер, які у співавторстві знаходять певну концепцію оформлення навчальної книги. Саме від професійності двох останніх залежить її художня якість і привабливість. Загальний підхід до візуального ряду визначається функцією видання, предметом, віковою аудиторією користувачів та їхніми психологічними особливостями, загальним дизайном книги, його образною стилістикою» [10, с. 42].

Дослідження є оглядом посібників різного призначення, де інформативність поєднана з колірним рішенням, і спрямоване на розуміння того, як ефективність освітніх матеріалів для дітей молодшого віку можна підвищити завдяки використанню кольору як засобу візуалізації.

Добірка українських посібників з аналізом оформлення представлена в таблиці 1.

Таблиця 1

Українські навчальні посібники та їх оформлення

Обкладинка посібника, автор	Зразок вмісту	Аналіз оформлення
 <p>Волкова Ю. С., Федієнко В. А. «Розвиток мислення. Високий рівень. Методика інтенсивного розвитку дітей 4–6 років»</p>		<p>Колір використано лише на обкладинці, задіяні первинні кольори, акценти – вторинні, в малій кількості, домінують теплі відтінки. Матеріали в середині книжкового блоку чорно-білі, призначені для розфарбовування учнем. Впрями містять ілюстративні зображення персонажів, геометричні фігури або спрощені символи.</p>

Продовження таблиці 1

 <p>Игнатъева С. А., Назаренко А. А. «Велика книга дошкільнятка»</p>		<p>Колір застосований на обкладинці і в окремих вправах. Домінують ілюстративні матеріали з описом завдань. Кольори обкладинки в більшості вторинні, поєднані з первинними. За винятком зелених акцентів, кольори належать до однієї теплої гами. Кольори для вправ в основному первинні. Конструктивні вправи відокремлені лінією.</p>
 <p>Федієнко В. «Ми готуємось до школи без проблем. Робочий зошит»</p>		<p>Колір на обкладинці, малюнки у завданнях чорно-білі з виділенням тем блакитним. Обкладинка має приблизно 7 до 3 співвідношення первинних до вторинних суміжних кольорів. Предмети завдань зображені простими символами.</p>
 <p>Федієнко В. «Математика. Базовий рівень. 4-5 років»</p>		<p>Оформлення первинними кольорами та світлими відтінками. Колір використано на обкладинці та у ілюстрованих завданнях. Кольори обкладинки холодні, з додаванням пастельних теплих. Ілюстрації яскраві, повноцвітні.</p>

Продовження таблиці 1

 <p>Гавріна С. Є. «Розумне дошкільнятко. Велика книга тестів. 3–4 роки»</p>		<p>Обкладинка в первинних кольорах, різних за спектром. Присутній маскот (персонаж). Чорно-білі вправи мають мінімальні текстові сегменти для батьків. В ілюстраціях присутні символи, що позначають різні типи занять.</p>
--	---	---

Дизайн посібників у наукових працях закордонних авторів розглядають Марс Н Bornstein [17] та Castella K. [20], Gegenfurtner, K. R., Kiper, D. C. у своїй роботі [19], які піднімають питання специфіки сприйняття людиною кольору та аналізують його переважне значення порівняно з іншими візуальними засобами.

«Designing for Kids: Creating for Playing, Learning, and Growing» – це ілюстрований посібник Крістини Кастелли [19] з дизайну для дітей 3-14 років, написаний в 2019 р., він містить детальну інформацію про етапи розвитку дитини, схеми ігор, вікові зміни, тестування, стандарти безпеки, матеріали та повсякденне життя дітей, надаючи базову інформацію про відмінності між дизайном для дітей і дизайном для дорослих. Включає дослідження та інтерв'ю з дизайнерами, соціологами та експертами галузі, висвітлюючи теорії та терміни, що використовуються в галузі дизайну, психології розвитку, соціології, культурної антропології та освіти. На думку К. Кастелли, усі вищезазначені елементи є частиною «гри», яка в свою чергу є невід'ємною частиною навчання в ранньому віці. Візуальні стимули, що достатньо яскраві, але прості, спрямовують увагу дитини, дають їй почуття цілісності отриманих знань. К. Кастелла заглиблюється в ключову роль колірною

дизайну в освітніх матеріалах і його вплив на навчальний досвід дітей і молоді. Авторка підкреслює, що мистецтво вибору кольорів є не поверховим, а важливим компонентом освітньої «гри», невід'ємною частиною раннього навчання дітей.

«Color vision and color naming: A psychophysiological hypothesis of cultural difference» Bornstein, M. H. [17] містить поглиблений аналіз зв'язку візуальних стимулів, особливо кольору, та сприйняття людиною абстрактних концептів. У дослідженні розглядаються фізіологічні відмінності візуальної обробки до семантичної категоризації. Порівнюються основні системи найменування кольорів у різних культурах, виявлено регулярну географічну структуру шаблонів у назві кольорів. Виходячи з результатів дослідів, наведених у цій праці, сприйняття кольорових груп є примітивною здатністю дитини, яка не залежить від її навчання. З одного боку, немовлята виявляють категоричне сприйняття через діапазон колірних груп. З іншого боку, з'ясовано міжкультурні відмінності в категоріальному сприйнятті. Діти дошкільного віку, на відміну від дорослих, виявляють категоричне сприйняття, оскільки їх володіння мовою не здатне розмежовувати кольори вербально, воно ґрунтується на двох припущеннях – дитяче категоричне сприй-

няття є закріпленим і всевітнім, дитяче категоричне сприйняття еквівалентне категоричному сприйняттю дорослого.

Спираючись на думку авторів, що з раннього віку дитина здатна розрізняти кольорові групи, і що це розпізнавання існує на більш фундаментальному рівні, ніж мова, є сенс розглядати колір як спосіб комунікації на ранніх етапах розвитку.

Зарубіжні навчальні матеріали та їх оформлення проаналізовані в таблиці 2.

Проаналізований асортимент друкованих навчальних видань демонструє різноманітні

характеристики дизайну та змісту. Ці матеріали в першу чергу призначені для молодших учнів і охоплюють різноманітні стилі, кольорні схеми та навчальні цілі. У той час, як деякі посібники використовують переважно палітру основного кольору з теплими акцентами та ілюстративним дизайном, інші містять як кольорові, так і монохроматичні елементи. Ілюстрації та символи зазвичай використовуються для покращення навчального змісту. Основна увага в цих матеріалах приділена попереднім письмовим вправам і розвитку логічного мислення та математичним нави-

Таблиця 2

Зарубіжні навчальні посібники та їх оформлення

Обкладинка посібника, назва, автор	Сторінки посібника	Особливості вмісту посібника
 <p data-bbox="165 1346 555 1420">Małachowska M., «Mój elementarz. Nauka czytania, nauka pisania»</p>		<p data-bbox="991 994 1430 1301">Повністю кольоровий друк. Вікова аудиторія 5–7 років. Кольори вторинні, контрастні за відтінком, помірної тональної насиченості. Завдання розміщені у великих кольорових блоках або ілюстраціях. Переважають завдання для підготовки дитини до письма та правильної постанови руки. Містять також інші завдання, не пов'язані з письмом.</p>
 <p data-bbox="252 1973 466 2024">Jolanta Czarnecka, «Sprytnie smyki 3»</p>		<p data-bbox="991 1630 1430 1854">Вправи для розвитку математичних здібностей, вдосконалення графомоторики, логічного мислення, заохочення до творчості. Друк кольоровий з насиченими, контрастними відтінками. Кольори різної гами домінують на окремих сторінках. Містить вирізні елементи.</p>

Продовження таблиці 2

 <p>«The Preschool Activity Book»</p>		<p>Кольорові сторінки. Домінують споріднені кольори, висока яскравість. Вправи на розвиток математичних здібностей та логіки. Мінімалістичний стиль, ілюстрації містять стокові графічні символи.</p>
 <p>«Sank Magic Practice Copybook»</p>		<p>Кольорове видання з ламінованими сторінками. Домінують вторинні кольори, теплі, але контрастні відтінки теж присутні. Містить опуклі контури зображень, що направляють руку дитини на тактичному рівні. В комплекті з ручкою, чорнило якої зникає через деякий час. Завдання можуть виконуватись повторно.</p>

чкам і розвитку творчих здібностей. Крім того, деякі видання використовують цифрові формати та мінімалістичну естетику. Загалом ця колекція представляє багатогранний підхід до навчальних матеріалів для дітей, кожен з яких адаптований до конкретних освітніх цілей і вподобань.

Більшість розглянутих нами прикладів українських посібників мають чорно-білі, придатні для ксерокопіювання сторінки та кольорову обкладинку, де домінують переважно яскраві теплі кольори суміжні за відтінком.

Досліджені друковані видання демонструють різноманітні кольорові рішення, із різними стилями дизайну та освітніми цілями.

Більшість дизайнерів використовують основні кольори з теплими акцентами, тоді як інші поєднують їх з монохромними елементами. Навчальний матеріал, якщо він в кольорі, переважно забарвлений контрастно, де одному відтінку надається велика частина простору. Ілюстрації та символи покращують навчальний зміст текстових завдань, розвивають логічне мислення, математичні навички та творчість. Такі тенденції ймовірно свідчать про ефективність використання кольорових груп за спорідненими відтінками для кращого зонування інформації в дитячих навчальних матеріалах.

Таким чином, продуманий колірний дизайн у дошкільній освіті має особливе значення.

Колір виходить за рамки естетики; це покращує взаємодію, розуміння та збереження знань. Використовуючи колір, викладачі та дизайнери можуть створити більш ефективне навчальне середовище для вихованців, сприяючи їх успіхам в навчанні.

Висновки. На основі розгляду дизайну навчальних посібників, створених українськими та зарубіжними авторами, виявлено особливості застосування кольору в них; систематизовано спільні характеристики подання візуальної інформації для дітей 3–6 років, використання кольору в ілюстраціях та дизайн-макетах. Підтверджено, що вибір кольорів в розробці дитячих посібників є потужним інструментом як для педагогів, так і для дизайнерів. Використання яскравих і насичених відтінків служить для концентрації уваги дитини, спрямовуючи її думки на навчальний контент. Для дошкільного та молодшого шкільного віку характерним є використання в дизайні переважно простих, відкритих кольорів, оскільки важливим аспектом є уникнення непотрібної складності

в навчальних матеріалах. Ця простота допомагає дітям легше сприймати інформацію, сформувати міцну основу знань.

Визначено, що ретельно підібрані кольори в процесі дизайну посібника, створюють цілісне та гармонійне сприйняття матеріалу. Візуальна естетика, узгоджуючись зі змістом, створює емоційний зв'язок, який допомагає розуміти та запам'ятовувати нові знання. В цьому полягає особливе значення кольорового дизайну в дошкільній та шкільній освіті, який відіграє важливішу роль, ніж просто декоративний елемент. Він служить стимулом, приваблює, спрямовуючи вихованців до повноцінної освітньої подорожі, де яскраві, привабливі образи відіграють важливу роль у формуванні їхнього інтелектуального та пізнавального розвитку.

Результати дослідження використання кольору як одного з визначальних елементів дизайну навчальних матеріалів є важливими для роботи над новими дизайн-проектами відповідної тематики, пошуку нових оригінальних, креативних рішень.

Література:

1. Федієнко В. А. Математика. Подарунок маленькому генію. Харків : Видавничий дім «ШКОЛА», 2021. 48 с.
2. Волкова Ю. С., Федієнко В. А. Розвиток мислення. Високий рівень. Методика інтенсивного розвитку дітей 4–6 років / за ред. Р. Дерев'янченко; худ. Начинова І., Гец М., Житник Є. Харків : Видавничий дім «ШКОЛА», 2009. 64 с.
3. Федієнко В. Ми готуємось до школи без проблем : робочий зошит для дітей 4–6 років / за ред. Дерев'янченко Р. ; худ. Начинова І., Гец М., Житник Є. Харків : Видавничий дім «ШКОЛА», 2018. 128 с.
4. Гавріна С. Є. Розумне дошкільнятко. Велика книга тестів. 3–4 роки / за ред. Добоні М. ; худ. Богачов. С. Київ : Перо, 2015. 112 с.
5. Ігнат'єва С. А., Назаренко А. А. Велика книга дошкільнятка. Харків : «Торсинг плюс», 2016. 128 с.
6. Czarnecka, J. (2019). *Sprytne smyki 3*. Warszawa: AWM. 80 с.
7. Małachowska, M. (2019). *Mój elementarz. Nauka czytania, nauka pisania*. Kraków: Wydawnictwo Greg. 140 с.
8. Sank Magic Practice Copybook. Mumbai: Sank publishing. 2022. 64 с.
9. *The Preschool Activity Book: Scholastic Early Learners (Activity Book)*. New York: Cartwheel Books. 2023. 74 с.
10. Шалварова К. С., Сова О. С. Сучасне навчальне видання: естетика і функціональність. *Мистецтво та освіта*. 2021. № 3(101) С. 46–51. DOI: [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2021-3\(101\)-46-51](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2021-3(101)-46-51)
11. Погонєць І.В. Роль ілюстративного матеріалу у структурі підручників, адресованих молодшим школярам (друга половина ХХ століття). *Проблеми сучасного підручника*. 2017. Вип. 18. С. 154–161.
12. Гнідець У. С. Художня специфіка літератури для дітей та юнацтва: Комунікативний аспект. *Матеріали науково-практичної конференції «Дитина читає...»*. Київ–Львів. Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова, 2008. С. 36–43.
13. Гнідець У. С. Візуалізація образу дитини як спосіб здійснення літературної комунікації. *Український науковий збірник*. Вип. 119(2). Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2007. С. 68–75.

14. СОУ 18.1-02477019-11:2014. Видання для дітей. Загальні технічні вимоги. *Національні стандарти України*. URL: <http://www.ukrbook.net/vidavc.html> (дата звернення 7.11.2023).
15. СОУ 18.1-02477019-07:2015. Поліграфія. Підручники і навчальні посібники для загальноосвітніх навчальних закладів. *Національні стандарти України*. URL: <http://www.ukrbook.net/vidavc.html> (дата звернення 7.11.2023).
16. Дубневич М. М. Кваліметричний аналіз поліграфічного оформлення книжкових видань для дітей. *Поліграфія і видавнича справа*. 2016/2(72). С. 154–161.
17. Bornstein, M. H. (1973). Color vision and color naming: A psychophysiological hypothesis of cultural difference. *Psychological Bulletin*, 80(4), 257–285. DOI: <https://doi.org/10.1037/h0034837>
18. Macleod, Donald I.A., (2003) Colour Discrimination, Colour Constancy and Natural Scene Statistics, in John D. Mollon, Joel Pokorny, and Ken Knoblauch (eds), *Normal and Defective Colour Vision*. С. 189–217. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198525301.003.0021>
19. Gegenfurtner, K. R., Kiper, D. C. (2003). Color vision. *Annual Review of Neuroscience*, 26, 181–206. DOI: <https://doi.org/10.1146/annurev.neuro.26.041002.131116>
20. Castella, K. (2018). *Designing for Kids: Creating for Playing, Learning, and Growing*. New York: Routledge. 476c.

References:

1. Fediienko, V. A. (2021). *Matematyka. Podarunok malenkomu heniiu Mathematics. [A gift for a little genius]*. Kharkiv : Vydavnychiy dim «ShKOLA». [in Ukrainian].
2. Volkova Yu. S., Fediienko V. A. (2009). *Rozvytok myslennia. Vysoky riven. Metodyka intensyvnogo rozvytku ditei 4–6 rokiv. [Development of thinking. High level. Methods of intensive development of children 4–6 years old]*. Derev'ianchenko, R. ed. Kharkiv : Vydavnychiy dim «ShKOLA». [in Ukrainian].
3. Fediienko V. (2018). *My hotuiemos do shkoly bez problem : robochyi zoshyt dlia ditei 4–6 rokiv. [We prepare for school without problems : workbook for children 4–6 years old]*. Derev'ianchenko, R. ed. Kharkiv : Vydavnychiy dim «ShKOLA». [in Ukrainian].
4. Havrina S. Ye. (2015). *Rozumne doshkilniatko. Velyka knyha testiv. 3–4 roky. [Smart preschooler. A big book of tests. 3–4 years]*. Doboni M. ed. Kyiv: Pero. [in Ukrainian].
5. Ihnatieva S. A., Nazarenko A. A. (2016). *Velyka knyha doshkilniatka. [A big book for preschooler]*. Kharkiv : «Torsynh plius». [in Ukrainian].
6. Czarnecka, J. (2019). *Sprytne smyki 3. [Clever Strings 3]*. Warszawa: AWM. [in Poland].
7. Małachowska, M. (2019). *Mój elementarz. Nauka czytania, nauka pisania. [My primer. Learning to read, learning to write]*. Kraków: Wydawnictwo Greg. [in Poland].
8. *Sank Magic Practice Copybook*. Mumbai: Sank publishing. 2022. [in English].
9. *The Preschool Activity Book: Scholastic Early Learners (Activity Book)*. New York: Cartwheel Books. [in English].
10. Shalvarova, K. S., Sova, O. S. (2021). *Suchasne navchalne vydannia: estetyka i funkcjonalnist. [Modern Educational Edition: Aesthetics and Functionality]*. *Mystetstvo ta osvita*. № 3(101). [in Ukrainian].
11. Pohonets, I.V. (2017). *Rol iliustratyvnoho materialu u strukturi pidruchnykiv, adresovanykh molodshym shkoliaram (druga polovyna XX stolittia). [The Role of Illustrative Material in the Structure of Textbooks Addressed to Junior Schoolchildren (Second Half of the Twentieth Century)]*. *Problemy suchasnoho pidruchnyka*. 18. [in Ukrainian].
12. Hnidets, U. S. (2008). *Khudozhnia spetsyfika literatury dlia ditei ta yunatstva: Komunikatyvnyi aspekt. [Artistic Specificity of Literature for Children and Youth: Communicative Aspect]*. *Materialy naukovo-praktychnoi konferentsii «Dytyna chytaie...»*. Kyiv–Lviv. Natsionalnyi pedahohichnyi universytet im. M. P. [in Ukrainian].
13. Hnidets, U. S. (2007). *Vizualizatsiia obrazu dytyny yak sposib zdiisnennia literaturnoi komunikatsii. [Visualization of the child's image as a way of literary communication]*. *Ukrainskyi naukovyi zbirnyk*. Vyp. 119(2). Lviv : Lvivskiy natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka. [in Ukrainian].
14. SOU 18.1-02477019-11:2014. *Vydannia dlia ditei. Zahalni tekhnichni vymohy. [Children's edition. General technical requirements]*. Natsionalni standarty Ukrainy. [in Ukrainian].
15. SOU 18.1-02477019-07:2015. *Polihrafiia. Pidruchnyky i navchalni posibnyky dlia zahalnoosvitnikh navchalnykh zakladiv. [Polygraphy. Textbooks and manuals for secondary schools]*. Natsionalni standarty Ukrainy. [in Ukrainian].
16. Dubnevych M. M. (2016). *Kvalimetrychnyi analiz polihrafichnoho oformlennia knyzhkovykh vydan dlia ditei. [Qualimetric analysis of the printing design of books for children]*. *Polihrafiia i vydavnycha справа*. 2(72). [in Ukrainian].

17. Bornstein, M. H. (1973). Color vision and color naming: A psychophysiological hypothesis of cultural difference. *Psychological Bulletin*, 80(4). [in English].
18. Macleod, Donald I.A., (2003) Colour Discrimination, Colour Constancy and Natural Scene Statistics , in John D. Mollon, Joel Pokorny, and Ken Knoblauch (eds), *Normal and Defective Colour Vision*. [in English].
19. Gegenfurtner, K. R., Kiper, D. C. (2003). Color vision. *Annual Review of Neuroscience*, 26. [in English].
20. Castella, K. (2018). *Designing for Kids: Creating for Playing, Learning, and Growing*. New York: Routledge. [in English].

УДК 7.05/(746):7.091

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.3>**Гурдіна Владислава Василівна,**

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри дизайну тканин і одягу
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-9040-3676
vlada.gurdina@gmail.com

Будяк Вікторія Валеріївна,

кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри дизайну тканин і одягу
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-4537-8766
toris87@ukr.net

Малік Тетяна Вікторівна,

старший викладач кафедри дизайну тканин і одягу
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-7678-955X
mata.82@ukr.net

Васильєва Марина Іванівна,

викладач кафедри дизайну тканин і одягу
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-0470-5687
designmarina77@gmail.com

ЗАСОБИ КАСТОМІЗАЦІЇ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ ОДЯГУ: ФОРМАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНИЙ ТА ФОРМОТВОРЧИЙ АСПЕКТИ

Метою статті є охарактеризувати специфіку сучасних засобів кастомізації, їх вплив на функціонально-естетичний і формотворчий аспекти дизайн-продуктів. Автори позиціонують засоби кастомізації як один з найдавніших способів переробки, декорування та оздоблення одягу, який у дизайн-практиках став найважливішим засобом індивідуалізації продукту і ключовою тенденцією моди. В наш час все більше людей прагнуть мати індивідуальний і в той час стильний, сучасний вигляд. Це можливо саме завдяки кастомізації вже існуючого одягу, чи-то створеного за індивідуальним замовленням, чи реалізації авторського проєкту. Кастомізація вже існуючого одягу впливає на екологію через те, що дає нове життя речам, які через насиченість ринку і багатий асортимент на полицях магазинів почали потрапляти до стоків.

Проаналізовано існуючі види кастомізації, їх класифікацію, яка ґрунтується на особливостях використаних технологій. Встановлено, що не дивлячись на широкий спектр різних засобів кастомізації, всі вони виконують утилітарно-практичні, художньо-стилістичні, формально-естетичні та комунікативно-ідентифікаційні функції. Ключовою функцією залишається декорування та оздоблення одягу. Дизайнери втілюють в них художньо-образні та емоційно-психологічні аспекти, формують асоціативні зв'язки з першоджерелами. Крім того, кастомізація одягу може приносити економічну перевагу, включаючи вищі ціни продажу, залучення нових клієнтів, відсутність необхідності в готовому запасі та підвищення задоволеності клієнтів. Все це допомагає збільшенню прибутковості та конкурентоспроможності компаній. Виявлено, що кастомізація одягу сприяє екологічності шляхом зменшення відходів, продовження терміну служби одягу, мінімізації непотрібних затрат та зменшення використання ресурсів. Це сприяє створенню більш сталого та екологічного підходу до моди. Показано, що серед творців цієї сфери є професійні кастомайзери, які змінюють готові продукти; бренди, що дають можливість покупцю сконструювати товар з нуля або змінити існуючу модель товару; люди, які переробляють речі для себе. В цілому, одяг через використання засобів кастомізації стає насправді індивідуальним, що дає змогу реалізувати будь-які потреби споживачів.

Ключові слова: види кастомізації, дизайн одягу, технології оздоблення костюма.

Hurdina Vladislava, Budiak Victoria, Malik Tatiana, Vasylieva Marina. CUSTOMIZATION MEANS IN MODERN FASHION DESIGN: FORMAL-AESTHETIC AND FORM-CREATING ASPECTS

The authors position the means of customization as one of the oldest ways of processing, decorating and finishing clothes, which in design practices has become the most important means of product individualization and a key fashion trend. Nowadays, more and more people are striving to have an individual yet stylish, modern look. This is possible thanks to the customization of existing clothing, whether it is created to order or the implementation of an author's project. The customization of existing clothing has an impact on the environment because it gives new life to things that, due to the saturation of the market and the rich assortment on store shelves, have begun to end up in the sewage system. The purpose of the study is to characterize the specifics of modern means of customization, their impact on the functional, aesthetic and formative aspects of design products.

The existing types of customization and their classification based on the characteristics of the technologies used are analyzed. It is established that despite the wide range of different means of customization, they all perform utilitarian and practical, artistic and stylistic, formal and aesthetic, and communicative and identification functions. The key function is still the decoration and trimming of clothing. Designers embody artistic, figurative, emotional and psychological aspects in them, form associative links with primary sources. In addition, customization of clothing can bring economic benefits, including higher selling prices, attracting new customers, no need for ready-made stock, and increased customer satisfaction. All this helps to increase the profitability and competitiveness of companies. Clothing customization has been found to contribute to sustainability by reducing waste, extending the life of clothing, minimizing unnecessary costs, and reducing resource use. This contributes to a more sustainable and environmentally friendly approach to fashion. It is shown that among the creators of this sphere there are professional customizers who modify finished products; brands that allow the buyer to design a product from scratch or change an existing product model; people who recycle things for themselves. In general, clothing through the use of customization tools becomes truly individual, which makes it possible to realize any consumer needs.

Key words: *types of customization, fashion design, costume decoration technologies.*

Вступ. Аналіз ринку попиту на різних торгових ресурсах в Інтернеті демонструє, що поряд з масовою кастомізацією існує значний попит на ексклюзивні моделі будь-якого напрямку: від кастомних аксесуарів чи окремих видів одягу до завершених костюмів, котрі не тільки мають виразну індивідуальність, а ще втілюють у собі культурну та естетичну ідею. Актуальність кастомізації обумовлена тим, що в сучасному світі мас-маркети захопили ринок одягу. Через це, люди які хочуть відрізнятись та виглядати індивідуально, потребують унікальних речей. І одним із способів досягнути цього – це кастомізувати річ власноруч або купити у дизайнерів. Завдяки кастомізації одяг стає персоналізованим та модернізованим.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Першим, хто визначив поняття «Mass Customization» був Стен Девіс у своїй книзі «Future perfect» в 1987 році. Вже через два роки, Ф. Котлер висловив думку, про те, що «масовий маркетинг помер». Успішний перехід вдався завдяки тому, що фокус змістився на індивідуальні потреби кожного клієнта. Наслідком цього стало більш ефективне та ретельне задоволення запитів та ство-

рило конкурентну перевагу перед масовими виробниками. Тож переваги кастомізації на початку 1990 років були розширення можливостей збуту; збільшення лояльності клієнтів до бренду через їх задоволеність, розповсюдження, пізнаваність та підвищення популярності бренду [1].

Історія кастомізації почалася ще за давніх часів. Навіть древня людина, що полювала на диких звірів і робила одяг з їхньої шкіри, зав'язувала її на собі не так, як інші, і вже її можна було б назвати стародавнім кастомайзером. З ходом історії, процес створення кастомних речей зазнав значного розвитку прийняв актуальні форми [2]. Одяг на замовлення пройшов довгий шлях з часів свого коріння в стародавньому Китаї. Сліди історичного індивідуального одягу датуються 200 роком нашої ери з використанням ксилографічного друку. Найстаріший шматок виготовленого на замовлення текстилю, коли-небудь виявлений, належить до династії Хань — шматок шовку, на якому надруковано три кольорові квітки. Багато наступних втілень кастомізованого одягу з'явилося в Азії та Африці, перш ніж потрапити в Європу. Процеси друку ставали все більш досконаліми разом із різними

видами вишивки та аплікації, вони проклали свій шлях у традиційних суспільствах як спосіб прикрасити і зробити оригінальним одяг.

Сама тенденція з'явилась за роки ХХ ст. Наприклад, в СРСР кастомізація мала поширення, хоча самого терміну в радянському союзі не існувало. Однаковий одяг та тотальний дефіцит його, призвів до того, що люди почали переробляти речі самотійно або хотіли купити щось індивідуальне. З 1950-х років компанії вдалися до прийому кастомізації, після того, як конвеєрне виробництво було поставлено на потік. Більшість фірм пропонували багато однакових речей, що могло задовольнити невибагливих покупців. Але незабаром з'явилися особистості, які прагнули можливості вибирати. Все це призвело до появи індивідуальних кастомних речей, але виробництво, яких коштувало значно дорожче, чим звичайні моделі. Кастомізація потребувала більше людських ресурсів на розробку креслень, слідкування за якістю виробництва та інше. Роботи виконувались вручну і це на пряму впливало на кінцеву вартість речей [2].

У 1969 році тай-дай став масовою формою самовираження, викликаною епохою Вудстока, коли друкарі-любители використовували барвники, спочатку призначені для порт'єр і білизни, щоб створювати власні психоделічні малюнки. Тоді кастомізований одяг став основним елементом західного стилю, і люди часто збирали найбільш унікальні або культові речі. В цей час представники субкультур, такі як хіпі, панки, байкери та металісти переробляли свої речі. Вони прагнули через власний дизайн показати свої цінності, образ та стиль життя, транслювати внутрішній світ. Актуальним в кастомізації було використання логотипів та символіки рок-груп, назви або фото обкладинок їхніх альбомів тощо [1, 3].

Результати. Кастомізація – це використання гнучких процесів та організаційних структур для виробництва різноманітних і часто індивідуально адаптованих продуктів та послуг, методом додавання до продукту декоративних, функціональних та інших елементів, за низьких витрат стандартизованої

системи масового виробництва. Це здатність надати своїм клієнтам все, що вони хочуть, з вигодою для себе, у будь-який час, у будь-якому місці та у будь-який спосіб [4, 5].

Кастомізація одягу має безліч способів, що різняться за технікою виконання і можуть застосовуватися по різному. Це включає персоналізацію предметів шляхом додавання різних елементів; коригування їх форми; зміну конструктивних або декоративних елементів, стилістичних або художніх принципів та інші методи [6].

Масову кастомізацію можна упорядкувати на чотири основні типи, кожний з яких має власні принципи створення кастомізованого одягу. А саме: експертна, косметична, модульна та адаптивна. Експертна кастомізація означає адаптацію послуги або товару від початкового етапу до використання враховуючи індивідуальні бажання та потреби споживачів. Цей метод вимагає часу на дослідження вимог кожного споживача, що є найскладнішою та ресурсомісткою частиною процесу. У межах косметичної кастомізації, споживач може отримати стандартний товар або послугу з зовнішньою модифікацією, яка відповідає його індивідуальним замовленням, за ціною, яка є стандартною для масового виробу чи послуги. Модульна кастомізація полягає у створенні індивідуального продукту шляхом комбінування вже наявних розроблених частин. Виготовлення подібних виробів не займає багато часу та продається за стандартною ціною. Адаптивна кастомізація передбачає виготовлення звичайного продукту з гнучкими властивостями, які можуть бути налаштовані споживачем під їхні індивідуальні потреби [6].

Існує багато різноманітних способів кастомізації одягу. Деякі види оздоблення виконують як декоративну, так і конструктивну функцію, тоді як інші мають ще і практичне використання [7].

По-перше, оздоблення за допомогою різноманітних швів. Стару річ можливо перешити або прикрасити складками, буфами, рельєфними швами, кокетками, підрізами, оздоблюючими строчками, плісе, гофре та іншим. Ці елементи використовуються для формування

і розбиття форми на частини (рис. 1). Інші варіанти декорування можна здійснити через оздоблення деталями, які виконують з основної або оздоблюючої тканини. Серед цих елементів існують, такі як: шлярки, рюші, волани, канти, бейки, рулики, хлястики, хомути, краватки, клапани, кокілье, жабо, тощо. Оздо-

блення, за допомогою цих деталей, створює візуальний ефект руху на поверхні виробу або підкреслює його форму. Має як декоративну, так і практичну функцію через закріплення країв деталей виробу (рис. 5). Доволі популярний метод кастомізації це оздоблення, яке включає в себе використання спеціальних



Рис. 1. Способи кастомізації одягу на прикладі джинсових виробів за допомогою рельєфних швів, нашивних деталей, шнурів, лазерної різки, фарбування та воланів

декоративних матеріалів. Вони використовуються для прикрашання виробів і надають їм особливий вигляд. Це можуть бути елементи з будь яких матеріалів, як наприклад: тасьма, шнур, сутаж, стрічки, декоративні квіти, помпони, бахрома, мереживо. До цього методу можна віднести оздоблення фурнітурою та іншими прикрасами: гудзиками, блочками, пряжками, декоративними кнопками, хольнітенами, люверсами та актуальними зараз застібками «блискавки» або шпильками в дусі 90-х років (рис. 1), [7, 8].

Існують й інші цікаві методи, які широко застосовуються для прикрашання виробів і додають їм особливий характер та стиль. До таких можна віднести: вишивку муліне чи іншими нитками, або бісером чи паетками; нашивки; аплікацію, монограму; перфорацію; випалювання; тиснення; лазерну різку; гільйошування; гравіювання; вистьобування; плетіння та печворк. Також можна виділити такі методи кастомізації одягу: переробку декількох старих речей для створення нового виробу; додавання інших тканин; поєднання різних матеріалів; вшивання несподіваних елементів, наприклад, налокітників у стилі відомих трендів ХХ століття; зміну форми

виробу. Крім цього, можна експериментувати з неочікуваними і нестандартними матеріалами, такими як: пластик, металеві елементи, папір, еко-матеріали, електролюмінесцентні технології – які надають одягу унікального вигляду та характеру (рис. 1), [6, 7, 8].

В сфері дизайну одягу, широке застосування масової кастомізації включає в себе такі методи як: художній розпис тканин акрилом або наприклад, тканинними ручками чи балончиком; шовкографія або метод DTG (direct to garment) друку та всі види батику, фарбування чи відбілювання одягу. За допомогою них, кастомайзер може створити різноманітні ефекти та індивідуальний дизайн виробів (рис. 2–3).

Отже, існує безліч методів з кастомізації одягу, починаючи від різноманітних швів, нашивних елементів або вишивки і закінчуючи комбінуванням різних тканин, гільйошуванням чи різними видами батику. Зазвичай техніки класичного механічного (вузликового) батику добре підходять для тканин натурального походження, а саме бавовни, вовни та натурального шовку. Дуже часто для створення кастомного одягу дизайнери використовують джинсові речі, як найбільш адаптований

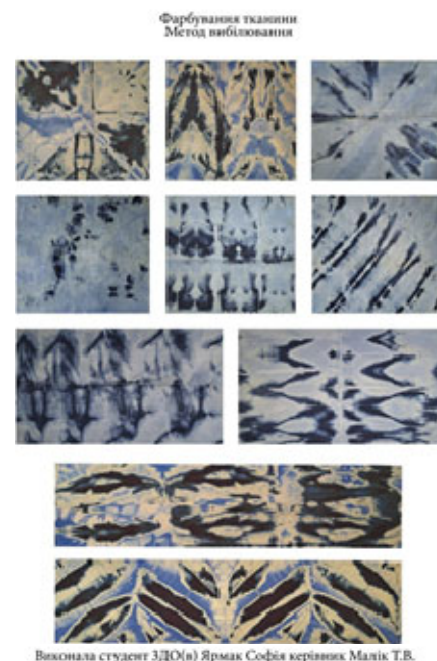


Рис. 2–3. Зразки фарбування тканин натуральними барвниками, вибілювання джинсової тканини

для різних маніпуляцій матеріал. Саме тому ми спостерігаємо безліч кастомного одягу з джинсових тканин або трикотажних футболок, толстовок та чоловічих сорочок. Завдяки новітнім фарбам, які добре зарекомендували себе в роботі з штучними матеріалами, з'явилися речі з вільним художнім розписом.

Комплекс знань щодо кастомізації одягу та аксесуарів активно використовується на кафедрі дизайну тканин і одягу ХДАДМ в межах таких дисциплін, як: «Художній розпис», «Арт-текстиль», «Проектування», «Оздоблення одягу». Багато вправ з різних видів кастомізації вивчаються та реалізуються студентами на практичних заняттях та дипломних роботах (рис. 4–9).

Висновки. Встановлено, що наукові джерела висвітлюють кастомізацію як:

- історико-культурологічні відомості стосовно виникнення кастомізації, види, матеріали і технології, розвиток і актуалізація в моді різних історичних періодів;
- техніко-технологічні характеристики різних видів кастомізації, переваги і недоліки окремих технологічних процесів, вибір матеріалів;
- особливості застосування кастомізації в одязі в сучасних дизайн-практиках;
- формотворчі процеси у дизайні кастомного костюма та аксесуарів.

Визначено, що кастомізація – це використання гнучких процесів та організаційних



Рис. 4–6. Роботи студентів кафедри дизайну тканин і одягу ХДАДМ. Техніка виконання друку за допомогою трафарету та вільного розпису. Викл. Т. Малік. 2022–2023 рр.



Рис. 7–8. Роботи студентів кафедри дизайну тканин і одягу ХДАДМ. Техніка виконання вишивки та оздоблення готових виробів за допомогою вишивки та мережива. Викл. Т. Малік. 2022–2023 рр.



Рис. 9. Дипломний проєкт на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр» КАСТОМІЗАЦІЯ В ДИЗАЙНІ ЧОЛОВІЧОГО ТА ЖІНОЧОГО ОДЯГУ, ст. Кравцова М. керівник Малік Т.В. 2023 р.

структур для виробництва різноманітних і часто індивідуально адаптованих продуктів та послуг, методом додавання до продукту декоративних, функціональних та інших елементів, за низьких витрат стандартизованої системи масового виробництва [4, 6]. Це один з найдавніших способів виконання індивідуальних разових замовлень матеріалів і виробів; як вагомий засіб індивідуалізації дизайн-продукту та ключова тенденція сучасної моди.

Показано, що кастомізація є унікальним явищем з розлогою техніко-технологічною основою. Воно має значний вплив на функціонально-естетичний аспект і на формоут-

ворення продуктів дизайну в цілому. Дизайнери використовують цей спосіб створення своїх концептуальних зразків через бажання до самовираження. Їх одяг стає насправді індивідуальним, що дає змогу реалізувати будь-які потреби споживачів, а також комплексно вирішує ряд утилітарно-практичних, художньо-композиційних, семантико-символічних і комунікативно-інформаційних функцій. Однак, ключовою функцією залишається декорування та оздоблення одягу, обумовлене виразним художньо-образним та емоційно-психологічним аспектом, асоціативними зв'язками з першоджерелами.

Література:

1. Лагода О.М., Гурдіна В.В., Пасічник В.О. Масова кастомізація одягу як концепція індивідуалізації в сучасних дизайн-практиках. *Art&Design (Б)*. 2021. № 2. С. 129–140.
2. Коротенко Ю. Кастомізація: хто, як та навіщо «прокачує» одяг. *Bazilik Media* : веб-сайт. URL: <https://bazilik.media/kastomizatsiia-khto-iak-ta-navishcho-prokachuiie-rechi/> (дата звернення: 29.08.2023).
3. The History of Custom Apparel. *Instant Imprints* : веб-сайт. URL: <https://instantimprints.com/blog/the-history-of-custom-apparel/> (дата звернення: 29.08.2023).
4. Hart C. Mass customization: conceptual underpinnings, opportunities and limits. *International Journal of Service Industry Management*. 1995. Vol. 6(2). P. 36–46.
5. Шарко В.В. Кастомізація як напрям підвищення ефективності маркетингової діяльності підприємства. *Глобальні та національні проблеми економіки: електронне наукове фахове видання*. 2016. Вип. 11. С. 556–558.
6. Мусиєнко В.О., Кирячова М.С., Пашкевич К.Л. Особливості використання принципів масової кастомізації в дизайн-проектванні одягу. *Вісник Хмельницького національного університету. Технічні науки*. 2018. Том 2 (6). С. 74–79.
7. Колосніченко М.В., Васильєва І.В., Гайдук Л.М., Мартинова В.В., Лобач О.С. Методичні вказівки до виконання та оформлення контрольної та самостійної робіт з дисципліни «Проектвання пластичної форми одягу» для студентів денної та заочної форми навчання спеціальності 6.091801 «Швейні виробы» напрямку «Легка промисловість» всіх форм навчання. 2010. URL: <https://studfile.net/preview/9779414/page:3/> (дата звернення: 29.08.2023).
8. Jova N. 12 EASY WAYS TO CUSTOMIZE YOUR CLOTHING. *HOLR* : веб-сайт. URL: <https://holrmagazine.com/12-easy-ways-to-customize-your-clothing/> (дата звернення: 29.08.2023).

References:

1. Lagoda O., Hurdina V., Pasichnik V. (2021) Masova castomisacia odyagu yak koncepciya individualizacii v suchasni design practicah. [Mass customization of clothing as a concept of individualization in modern design practices] *Art&Design (B)*. № 2. Kyiv: KNUTD. 129–140.
2. Korotenko U. (2021) Castomisacia: hto yak ta navishcho procachue odyag. [Customization: who, how and why “upgrades” clothes] URL : <https://bazilik.media/kastomizatsiia-khto-iak-ta-navishcho-prokachuiie-rechi/>
3. The History of Custom Apparel (2018). URL: <https://instantimprints.com/blog/the-history-of-custom-apparel/>
4. Hart C. (1995) Mass customization: conceptual underpinnings, opportunities and limits. *International Journal of Service Industry Management*. V. 6 (2). 36–46.
5. Sharko V. (2016) Castomizacia yak napryam pidvushennya efectivnosti marketingovoe diyalnosti pidpriemstva. [Customization as a way to improve the efficiency of marketing activities of the enterprise] *Globalny ta nacionalny problemy economici: electronne naukove fahove vidannya*. V. 11. 556–558.
6. Musienko V., Kiryachova M., Pashkevich K. (2018). Osoblivosti vicoristannya principiv masovoi castomizacii v design proectuvanni odyagu/ [Peculiarities of using the principles of mass customization in fashion design] *Visnick Hmelnitscogo nacionalnogo universitetu*. V. 2 (6). 74–79.
7. Kolosnichenko M., Vasilyeva I., Gayduk L., Martinova V., Lobach O. (2010) Methodichny vcazivky do viconannya ta oformlennya controlnoi ta samostiynoi roboty studentiv [Methodical instructions for the implementation and design of control and independent work in the discipline “Design of plastic form of clothing”] Kyiv: KNUTD.
8. Jova N. (2022) 12 EASY WAYS TO CUSTOMIZE YOUR CLOTHING. URL: <https://holrmagazine.com/12-easy-ways-to-customize-your-clothing/> (дата звернення: 29.08.2023).

УДК 72.033.5

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.4>**Карпов Віктор Васильович,**

доктор історичних наук,
в.о завідувача кафедри креативних культурних індустрій,
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-3446-9187
ResearcherID: AAD-4614-2019
vvkarpoff@ukr.net

Ємельянова Валентина Олегівна,

студентка
кафедри архітектури та просторового планування
Національного авіаційного університету
5791598@stud.nau.edu.ua

ВІДТВОРЕННЯ ІСТОРИЧНОГО АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА УСПЕНСЬКОГО СОБОРУ У МІСТІ ВОЛОДИМИРІ

Мета статті полягає у відтворенні особливостей архітектурного образу Успенського собору з використанням інструментарію інформаційних технологій проектування, проведенні аналізу його відповідності регіональним архітектурним та будівельним традиціям та спростуванні твердження про реконструкцію первісного вигляду споруди. Методи дослідження. Для відтворення архітектурного середовища Успенського (Мстиславів собор) собору був використаний програмний засіб Autodesk Revit. Використання історіографічного методу аналізу джерел та літератури дозволило відтворити історичний процес функціонування Успенського собору у контексті міжнародних зв'язків Галицько-Волинської держави та його реставрації. Результати. Прагнення відтворити в архітектурі Успенського собору риси давньоруської доби без відомостей про її первинний образ призвело до фантазійних проєктів А.Прахова, Г.Котова і Михайловського. З позицій сучасної реставраційної традиції коректним виглядає проєкт архітектора Вейцлера. Відновлення Успенського собору у давньоруському стилі, який непритаманний Волині, призвело до знищення культурного контексту історії розвитку будівлі Успенського собору в конкретних суспільно-політичних відносинах різних епох, які переживало місто Володимир. Наукова новизна дослідження полягає у виявленні особливостей, характерних рис та відтворенні історичного архітектурного середовища Успенського собору у місті Володимирі з використанням інформаційних технологій проектування. Практична значущість дослідження представлена методикою 3D моделювання об'єктів архітектурної спадщини.

Ключові слова: Успенський собор, Володимир, Галицько-Волинське князівство, архітектурна реставрація, інформаційні технології проектування, архітектурне середовище.

Karpov Viktor, Emelianova Valentina. RECREATION OF THE HISTORICAL ARCHITECTURAL ENVIRONMENT OF THE ASSUMPTION CATHEDRAL IN THE CITY OF VOLODMYR

The purpose of the article is to reproduce the features of the architectural image of the Assumption Cathedral using the tools of information technology design, to analyze its compliance with regional architectural and construction traditions, and to refute the statement about the reconstruction of the original appearance of the building. Research methods. Autodesk Revit software was used to reproduce the architectural environment of the Assumption (Mstislav's Cathedral) cathedral. The use of the historiographical method of analyzing sources and literature made it possible to recreate the historical process of the Assumption Cathedral in the context of the international relations of the Galicia-Volyn state and its restoration. The results. The desire to reproduce in the architecture of the Assumption Cathedral the features of the ancient Russian era without information about its original image led to the fantasy projects of A. Prakhov, H. Kotov and Mykhaylovsky. From the point of view of the modern restoration tradition, the project of the architect Weitzler looks correct. The restoration of the Assumption Cathedral in the Old Russian style, which is not characteristic of Volyn, led to the destruction of the cultural context of the history of the development of the Assumption Cathedral building in the specific socio-political relations of different eras experienced by the city of Volodymyr. The scientific novelty of the study consists in the identification of features, characteristic features and reproduction of the historical architectural environment of

the Assumption Cathedral in the city of Volodymyr using information technologies of design. Practical significance. The technique of 3D modeling of objects of architectural heritage has been developed.

Key words: Assumption Cathedral, Volodymyr, Principality of Galicia-Volyn, architectural restoration, information technologies of design, architectural environment.

Вступ. Історія Волинського краю є предметом сталого наукового інтересу вчених. Історики активно аналізують соціально-політичні та культурні аспекти розвитку регіону. Значний внесок у розвиток волинського краєзнавства роблять археологи досліджуючи багату археологічну спадщину регіону (Маркус, 2010). Місто Володимир інтерес археологів не оминув. Тут проведені археологічні розкопи результати яких доводять, що волинські землі з покон віку були населені племенами, які з часом утворили державу – Галицько-Волинське князівство, а в західноєвропейській інтерпретації – королівство.

В культурних шарах землі віднайдено предмети, які свідчать про розвинену економічну діяльність та широкі міжнародні зв'язки із сусідніми державними утвореннями. А навіть із Римом у III столітті нашої ери, що підтверджено наявністю римських монет. Отже, Волинські землі знаходилися у тісній політичній, економічній, релігійній та культурній взаємодії із тогочасним європейським простором.

Проте, із становленням Московського царства спостерігається експансіоністська його політики у відношенні до сусідніх князівств. Ця тенденція посилюється із утворенням Російської імперії і на Волині виникає ментальне протиріччя між усталеним характером міжнародних зв'язків та спробою домінування російського імперського нарративу. Яскравим прикладом такого протиріччя є знищення під час реставрації наприкінці XIX століття архітектурного середовища Собору Успіння Пресвятої Богородиці у місті Володимир, яке на думку польських дослідників представляло «незвичайний твір середньовічної руської архітектури, високорозвиненої і конструктивно досконалої» (Ричков, 310).

Матеріали та метод. Історіографія Галицько-Волинського князівства та Успенського собору представлена широким спектром досліджень та джерел. Безперечно, основним

джерелом вивчення історії собору є Галицько-Волинський літопис у якому знаходимо непоодинокі згадки про надання волинськими князями дарів собору та проведені у соборі поховання князів, княгинь, митрополитів і бояр. До історичних джерел відноситься випущене до 900-ліття хрещення Русі видання П. Батюшкова (Волинь, 1888).

Підґрунтям для розкриття історії будівництва собору є творча спадщина Олександра Цинкаловського, видатного дослідника давнини Волині (Охріменко, 2007). Активно проводив дослідження Галицької і Волинської земель Леонтій Войтович (Войтович, 2011), зокрема, він дослідив Волинські князівства XI–XII століть та діяльність князя Романа Мстиславовича і короля Данила Романовича. Засновнику Галицько-Волинської держави присвятив двотомне видання Олександр Майоров (Майоров, 2011).

Вагомим джерелом дослідження виступають краєзнавчі видання серед яких виділяються праці Ярослава Ісаєвича і Адама Мартинюка (Ісаєвич, 1988), Миколи Богуша (Богуш, 2008), Ярослава Киби (Киба, 2017) та Романа Мазурка і Анатолія Гнатюка (Мазурок, 2013). Внесок Адіана Прахова у дослідження та відбудову Успенського собору у Володимирі дослідив Петро Ричков (Ричков, 2007). Предметом наукового інтересу Валентини Петрович стало вивчення, збереження та популяризація нерухомих пам'яток міста Володимира давньоруського часу (Петрович, 2014).

Проблемі гармонійного співвідношення збереження матеріальної автентичності та створення образної достовірності при реставрації пам'яток архітектури з точки зору сучасної реставраційної методології та міжнародної доктрини приділила увагу Ольга Пламєницька. Зокрема, вона зауважує, що відновлений у XIX столітті Успенський собор за логікою сучасної методології втратив автентичність та предмет охорони (Пламєницька, 25). Олег Слєпцов ділиться досвідом

та технологіями проектування православного храму від його історії, традиції і канону до творчого задуму і реалізації (Слепцов, 2012).

Для відтворення архітектурного середовища Успенського (Мстиславів собор) собору був використаний метод комп'ютерного моделювання за допомогою інформаційної технології Autodesk Revit. Ця програма дозволяє використовувати BIM-технологію (Building Information Modeling) для інтеграції різних аспектів будівельного процесу, таких як архітектура, інженерія, конструктивні рішення та інші. Спершу проаналізовано креслення Адріана Прахова, а саме визначення основних параметрів собору, конструктивної схеми та розміри основних елементів.

Визначення розмірів було здійснено завдяки пропорційного масштабування за заданими розмірами в програмі Revit. Масштабування зображення вимагало переведення з давньоруських одиниць вимірювання в міліметри. Сажень дорівнює 2,16 метра й містить три аршини (72 см) по 16 вершків.

Після масштабування креслень були визначені основні несучі компоненти споруди та проведені осі, користуючись інструментами ескізного моделювання «Модель в контексті» були підняті стіни та несучі колони.

Отже, створено план об'єкта, з усіма несучими об'ємами. Наступним кроком було коригування моделі за кресленнями Адріана Прахова, тому в програмному засобі були створені розрізи та фасади. На головному фасаді було створено вхідну групу з усіма арками та колонами.

Закінчивши основний об'єм собору та перевіривши його за основними параметрами, виконувалась деталізація в 3D-вікні. Використання 3D-середовища дозволяє моделювати деталі об'єкту з розумінням основного об'єму і пропорцій. Карнизи та оздоблення арок було виконано за допомогою інструменту моделювання «Здвиг». Куполи виконані за допомогою інструментів «Обертання» та «Перехід».

Після того, як концепція об'єкту побудована в даній програмі – легко отримати



Рис. 1. Реконструкція фасаду Успенського собору. Виконала В. Ємельянова

детально пророблені розрізи та фасади з відмітками, інформацію про використані будівельні матеріали та конструкції, а також здійснити 3D-друк моделі в масштабі. Експорт моделі з програмного засобу може бути в різних форматах, як зображення, креслення або об'ємна модель.

Мета статті. Авторами поставлено за мету відтворити особливості архітектурного образу Успенського собору до його реставрації у XIX столітті з використанням інструментарію інформаційних технологій проектування, довести його невідповідність регіональним архітектурним та будівельним традиціям та спростувати твердження про реконструкцію первісного вигляду споруди.

Результати. Успенський собор є найдревнішим храмом міста Володимира. Час зведення храму, який згодом неодноразово перебудовувався, змінював посвячення і переходив у відання різних церковних конфесій та

й занепадав, відноситься до 1156 р. Дослідниця Валентина Петрович пов'язує цю дату з початком правління Мстислава Ізяславича, який остаточно об'єднав Волинське князівство з центром у місті Володимирі. За літописним повідомленням через чотири роки у 1160 році інтер'єр собору був розписаний. Говорячи про смерть князя Мстислава, що настала 19 серпня 1170 р. літописець повідомляє, що він був похований «у святій Богородиці, в єпископії, що її він сам був спорудив у Володимирі» (Петрович, 2014).

Також літописець згадує будівничого на ім'я Олекса, який керував спорудженням багатьох міст (Ісаєвич, 22). Така згадка простого будівничого у літописі свідчить про масштабність будівництва, яке відбувалося у Володимирі. Очевидно, що з середини XII ст. місто постає центром кам'яного зодчества і можемо стверджувати, що будівництво Успенського собору проводилося силами міс-



Рис. 2. Реконструкція будівлі Успенського собору. Виконала В. Ємельянова

цевих майстрів. Проте, до його будівництва могли долучитися і європейські майстри. Таке судження виникає на підставі аналогічного будівництва на межі XII–XIII століть церкви Св. Пантелеймона у Галичі до якого були залучені архітектори цистеріанського ордену. Мова йде про використання в будівництві галицької церкви складних несучих опор, які вперше з'являються у цей час в європейській архітектурі, коли романська архітектура поступово поступається готиці. Саме готичні риси притаманні будівлям, пов'язаних із діяльністю Ордена цистеріанців (бернардинів). Отже, наведені факти приводять дослідників, і зокрема дослідника традицій галицького зодчества О. Іоаннісяна, до однозначного висновку про те, що витоки конструктивної системи церкви Пантелеймона необхідно шукати в обізнаності її будівничого з архітектурою цистеріанського ордену (Майоров (а), 170).

Зовнішня політика галицько-волинських князів у період будівництва і подальшої розбудови Успенського собору Мстислава Ізяславовича, Романа Мстиславовича, Данила Романовича була тісно пов'язана із Священною імперією, Візантією, монархами Європи та Риму. Активні стосунки відбувалися із Німеччиною, Польщею, Австрією, Словачею, Угорщиною, Болгарією. Очевидно, що окрім політичних впливів культурний простір Галицько-Волинського князівства збагачувався впливами мистецтва та архітектури названих країн. Культурний спадок Романа Мстиславовича виявився також у широкому будівництві незвичайних для Давньої Русі архітектурних споруд.

Запозичення хрестильних імен, релігійних культів і, зокрема, Істиного Хреста Господнього, засвоєння атрибутів і символів імперської влади – двоголового візантійського орла, зміни у парадному вбранні князя та пошиття його із тканини із кольором царського пурпуру (грецького оловиру), звостування титулів цар і самодержець до князів Галицько-Волинської Русі, візантійського права є вагомими підставами вважати, що вплив візантійської та європейської культур був визначальним і при визначенні архітек-

тури Мстиславівського собору. Підтвердженням такого припущення слугує Столп'ївська башта поблизу Хелма, що відтворює архітектурні споруди пізньовізантійських часів, які були поширені на території Північної Греції (Майоров О.В. (b), 721), а також церква святого Пантелеймона у Галичі архітектура якої різко контрастує до сакральної архітектури Московського царства.

Місто Володимир у князівський період було одним із значних осередків давньоруської писемності. Рукописи створювалися при єпископському Успенському соборі та навколишніх монастирях. Можна припустити, що саме тут, у соборі був укладений наприкінці XIII століття Галицько-Волинський літопис. На думку Ярослава Ісаєвича цей літопис став результатом об'єднання текстів Галицько-Холмського літопису Данила з літописом володимирських князів Василька Романовича та його сина Володимира і став як закінчення рукописної книги, першу частину якої становлять «Повість временних літ» і Київський літопис XII століття. Подавши свій літопис як продовження Київського, володимирський літописець підкреслює законність спадкоємності влади князів Галича й Володимира (Ісаєвич, 24). Для нашого дослідження важливим є висновок, що владні та релігійні зв'язки Галицько-Волинської держави із Київською Руссю мають свої загальні витоки. Культурні, політичні, дипломатичні та династійні зв'язки були ширшими за владні та релігійні. Наголошуємо на тому, що синтез взаємовідносин мав регіональний аспект, що могло, і як буде з'ясовано далі, проявитися в архітектурі Успенського собору.

На момент реставрації Успенського собору 1900 року його будівля знаходилася в занедбаному і аварійному стані. Проте інтрига полягає у тому, що опису конструктивних елементів архітектури собору XII століття не існує, а дискусія пролягає по лінії відновлення його первісного стану. Так на момент реставрації собор представляв цілісний архітектурний ансамбль у якому проглядається еkleктика стилів. При єпископі Іпатію Потію (1593–1613 рр.) виконавцем будівельних робіт був італієць Францішек, який перебудував собор в ренесанс-



Рис. 3. А. Прахов. Поперечний розріз Успенського собору із західної сторони

ному стилі, проте і він не завершив відбудову храму [6, 108]. Впроваджена в середині XVIII століття пізньобарокова стилістика, як зауважує Петро Ричков, переконливо свідчила про

потужний вплив європейських храмовбудівних традицій (Ричков, 295).

Відповідно до проведених у 1985 році комплексних наукових розвідок з'ясовано, що



Рис. 4. А. Прахов. Продольний розріз Успенського собору



Рис. 5. Проект архітектури Успенського собору А. Прахова

точний план собору у 1839 році зробив архітектор Вейцлер. Проект передбачав коректну по відношенню до історичної пам'ятки форму реставрації, коли максимально зберігалися всі періоди побудови храму і не порушувався художній стиль останнього періоду – бароко (Барер, 91). Волинський архітектор Михайловський запропонував проект реставрації собору в стилі класицизму. Ще один проект зробив інженер-полковник О. Ертель у 1870 році, але він втрачений. А. В. Прахов пропонував залишити всі будівельні нашірвання споруди і розвинув свою програму оформлення будівлі у візантійсько-російському стилі.

Як повідомляє В. Петрович, у 1887 році Міністерство внутрішніх справ вирішило провести додаткові дослідження храму силами архітекторів Г. І. Котова та В. В. Суслова, а вже у наступному році були розпочаті консерваційні роботи.

Це дозволило архітектору М. Т. Преображенському провести ще одне дослідження собору. Він віднайшов карниз з первісного давньоруського храму, сліпі арки над ним і вікна, в укосах яких залишилися орнаментальні фрескові розписи. Ці відомості були

передані Г. І. Котову, який у 1895 році запропонував проект реконструкції храму. Його проект був затверджений і в серпні 1896 року розпочалась реконструкція будівлі собору. За його проектом усі історичні будівельні нашірвання XVI–XVII століть були усунені, що привело до знищення історичного архітектурного середовища Успенського собору.

Висновок. Прагнення відтворити в архітектурі Успенського собору риси давньоруської доби без відомостей про її первинний образ призвело до фантазійних проектів А. Прахова, Г. Котова і Михайловського. З позицій сучасної реставраційної архітектури коректним виглядає проект архітектора Вейцлера. Попри те, що і А. Прахов, і Г. Котов провели дослідження будівлі собору, а окрім того А. Прахов здійснив його обміри, а також провів археологічні розкопки фундаментів Старої Катедри – ще одного єпархіального храму княжих часів, вони обидва запропонували проект відновлення у псевдоруському стилі. Реалізація проекту Г. Котова призвела до знищення історії розвитку будівлі Успенського собору у контексті суспільно-політичних відносин різних епох, які переживало місто Володимир.

Література:

1. Барер С. Д. Історико-архітектурний заповідник у м. Володимирі-Волинському. Комплексні наукові пошуки. Історична довідка. Львів, 1985. Т. II. Кн. 2. Вип. 1. 206 с.
2. Богуш М.І. Залишитися у вічності: Володимир-Волинський: історія, яка завжди з нами. Історико-краєзнавчі нариси. Луцьк: Надстир'я, 2008. 376 с.
3. Войтович Л.В. Галицько-волинські етюди. Біла Церква: Вид. Пшонківський О.В., 2011. 480 с.
4. Волинь. Історичні долі південно-західного краю. СПб.: Друкарня Товариства «Громадська користь», 1888. 128 с.
5. Ісаєвич Я.Д., Мартинюк А.І. Володимир-Волинський: Історико-краєзнавчий нарис. Львів: Каменяр, 1983. 71 с.
6. Киба Я.Г. Володимирщина: минувшина і сучасність. Луцьк: Надстир'я, 2017. 458 с.
7. Колосок Б. Успенський собор і влох Францішек. *Минуле і сучасне Волині* : Олександр Цинкаловський і край. Матеріали ІХ наукової історико-краєзнавчої міжнародної конференції. Луцьк : Надстир'я, 1998. С. 107–108.
8. Мазурок Р.В., Гнатюк А.С. Володимир: забуті образи міста. Книга-альбом. Рівне: ПП Естеро, 2013. 108 с.
9. Майоров О.В. (а) Галицько-волинський князь Роман Мстиславович. Біла Церква: Вид. Пшонківський О.В., 2011. Т. 1. До вивчення джерел з історії внутрішньої та зовнішньої політики. 318 с.
10. Майоров О.В. (б) Галицько-волинський князь Роман Мстиславович. Біла Церква: Вид. Пшонківський О.В., 2011. Т. 2. Політична та культурна спадщина, родина, династія. 462 (319–780) с.
11. Маркус І.Я., Охріменко Г.В. Озброєння та знаряддя праці населення Західної Волині IV–II тис. до Р.Х. : навч. посіб. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 492 с.
12. Охріменко Г., Склярєнко Н., Каліщук О., Ткач В., Романчук О. Олександр Цинкаловський та праісторія Волині. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2007. 740 с.

13. Петрович В. В. Нерухомі пам'ятки міста Володимира давньоруського часу: вивчення, збереження та популяризація. *Охорона культурної спадщини: аспекти соціокультурної взаємодії*: матеріали науково-практичної конференції (5–6 червня 2014 р.). К. : НАКККиМ, 2014. 288 с.
14. Пламеницька О. Буква і дух архітектурної реставрації (автентичність versus достовірність). *Культурна спадщина*, 2017. № 1. С. 11–31.
15. Ричков П.А. Дослідження та відбудова Успенського собору у Володимирі-Волинському: внесок Адріана Прахова. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*, 2007. Вип. 4. С. 295–314.
16. Слепцов О.С. *Архітектура православного храму. Від задуму до втілення*. К.: А+С, 2012. 552 с.

References:

1. Barer S. D. (1985). Istoryko-arkhitekturnyj zapovidnyk u m. Volodymyri-Volyns'komu. [Historical and architectural reserve in Volodymyr-Volynskyi] Kompleksni naukovi poshuky. Istorychna dovidka. Ljviv. T. II. Kn. 2. Vyp. 1. 206 s. [in Ukrainian]
2. Boghush M.I. (2008). Zalyshytjsja u vichnosti: Volodymyr-Volyns'kyj: istorija, jaka zavzhdy z namy. Istoryko-krajeznavchi narysy. [Will remain in eternity: Volodymyr-Volynskyi: a story that is always with us. Historical and local history essays] Luc'k: Nadstyr'ja, 376 s. [in Ukrainian]
3. Vojtovych L.V. (2011). Ghalycjko-volyns'ki etjudy. [Galician-Volyn sketches]. Bila Cerkva: Vyd. Pshonkivskyj O.V. 480 s. [in Ukrainian]
4. Volynj. (1888). (Volyn) Ystorycheskue sudjby jugho-zapadnogho kraja. SPb.: Typoghradyja Tovaryshhestva «Obshhestvennaja poljza», 128 s.
5. Isajevych Ja.D., Martynjuk A.I. (1983). Volodymyr-Volyns'kyj: Istoryko-krajeznavchij narys. (Volodymyr-Volynskyi: Historical and local history essay). Ljviv: Kamenjar, 71 s. [in Ukrainian]
6. Kyba Ja.Gh. (2017). Volodymyrshhyna: mynuvshyna i suchasnistj. (Volodymyr region: past and present) Luc'k: Nadstyr'ja, 458 s. [in Ukrainian]
7. Kolosok B. (1998). Uspens'kyj sobor i vlokh Francishek. [Dormition Cathedral and Vlach Franciszek]. *Mynule i suchasne Volyni : Oleksandr Cynkalovs'kyj i kraj*. Materialy IX naukovoji istoryko-krajeznavchoji mizhnarodnoji konferenciji. Luc'k : Nadstyr'ja, S. 107–108. [in Ukrainian]
8. Mazurok R.V., Ghnatjuk A.S. (2013). Volodymyr: zabuti obrazy mista. [Volodymyr: forgotten images of the city]. Kygha-aljbom. Rivne: PP Estero. 108 s. [in Ukrainian]
9. Majorov O.V. (a) (2011). Ghalycjko-volyns'kyj knjazj Roman Mstyslavovych. [Galicia-Volyn prince Roman Mstyslavovych] Bila Cerkva: Vyd. Pshonkivskyj O.V. T. 1. Do vyvchennja dzherel z istoriji vnutrishnjoji ta zovnishnjoji polityky. 318 s. [in Ukrainian]
10. Majorov O.V. (b) (2011). Ghalycjko-volyns'kyj knjazj Roman Mstyslavovych. [Galicia-Volyn prince Roman Mstyslavovych] Bila Cerkva: Vyd. Pshonkivskyj O.V. T. 2. Politychna ta kuljturna spadshhyna, rodyna, dynastija. 462 (319–780) s. [in Ukrainian]
11. Markus I.Ja., Okhrimenko Gh.V. (2010). Ozbroyennja ta znarjaddja praci naseleennja Zakhidnoji Volyni IV – II tys. do R.Kh. [Weapons and tools of the population of Western Volyn IV–II thousand BC] : navch. Posib. Luc'k : VAT “Volyns'jka oblasna drukarnja”. 492 s. [in Ukrainian]
12. Okhrimenko Gh., Skljarenko N., Kalishhuk O., Tkach V., Romanchuk O. (2007). Oleksandr Cynkalovs'kyj ta praistorija Volyni. [Oleksandr Tsinkalovskyi and the prehistory of Volyn]. Luc'k: Volyns'jka oblasna drukarnja, 740 s. [in Ukrainian]
13. Petrovych V. V. (2014). Nerukhomi pam'jatky mista Volodymyra davnjorus'koghogo chasu: vyvchennja, zberzhennja ta populjaryzacija. [Immovable monuments of the city of Volodymyr of the Old Russian period: study, preservation and popularization]. *Okhorona kuljturnoji spadshhyny: aspekty sociokuljturnoji vzajemodiji*: materialy naukovo-praktychnoji konferenciji (5–6 chervnja 2014 r.). К. : НАКККиМ, 288 с. [in Ukrainian]
14. Plamenycjka O. Bukva i dukh arkhitekturnoji restavraciji (avtentychnistj versus dostovirnistj) [The letter and spirit of architectural restoration (authenticity versus authenticity)]. *Kuljturna spadshhyna*, 2017. #1. S. 11–31. [in Ukrainian]
15. Rychkov P.A. (2007). Doslidzhennja ta vidbudova Uspens'koghogo soboru u Volodymyri-Volyns'komu: vnesek Adriana Prakhova. [Research and reconstruction of the Dormition Cathedral in Volodymyr-Volynsky: contribution of Adrian Prakhov]. *Suchasni problemy doslidzhennja, restavraciji ta zberzhennja kuljturnoji spadshhyny*. Byp. 4. С. 295–314. [in Ukrainian]
16. Slepcev O.S. Arkhitektura pravoslavnogho khrama. Ot zamsla k voploshhenju [Orthodox church architecture. From the idea to the implementation]. К.: А+С, 2012. 552 с.

УДК 738.1(477)«17–18»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.5>**Кротова Тетяна Федорівна,**

доктор мистецтвознавства, професор,

професор кафедри мистецтва та дизайну костюма

Київського національного університету технологій та дизайну

ORCID ID: 0000-0001-6367-0317

krotova_t@ukr.net

ЄВРОПЕЙСЬКІ ТРАДИЦІЇ В ПОБУТІ УКРАЇНСЬКОЇ АРИСТОКРАТІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII–XIX СТОЛІТЬ

У статті висвітлено передумови формування та прояви європейської моди у повсякденності української аристократії другої половини XVIII – початку XIX ст. Охарактеризовано, що тенденції наслідування фешенебельних віянь сусідніх держав були помітні у трансформаціях низки характеристик одягу та виникненні традиції сервірування столу дорогавартісними предметами фарфору–фаянсу.

Визначено, що до першопричин проникнення на територію України великосвітських смаків Європи належать: 1) відновлення гетьманського уряду в Лівобережній Україні у другій половині XVIII ст.; 2) всеосяжність барокового стилю з його засадами розкоші й ошатності; 3) поширення міського типу костюму, що спричинило зміни крою, способів декорування та поєднанні фактур тогочасного одягу; 4) заснування тонкокерамічних виробництв у Франції, Україні, Німеччині, Австрії, Англії та поширення їх продукції у вітчизняний простір; 5) апелювання до дорогавартісних матеріалів у повсякденності, як маркерів вишуканого смаку і статусу.

З'ясовано запозичені і вироблені варіації місцевого одягу, які виникли у другій половині XVIII ст. і розповсюдились у XIX ст. Охарактеризовано розширений асортимент вітчизняного столового посуду, нововведені декоративні вироби та форми для напоїв з фарфору–фаянсу в означений період.

Виявлено, що речі, які до XVIII століття на території України були розкішшю і рідкістю, зокрема шовк і парча, фарфор і фаянс, чай та кава, з другої половини означеного століття стали частиною буденності аристократії.

Метою статті є висвітлити реалізацію повсякденності аристократії в українському світському костюмі та виробках фарфору–фаянсу другої половини XVIII–XIX століть, як атрибутів буденності аристократії.

Методологія дослідження базується на мистецтвознавчому аналізі текстильних і тонкокерамічних виробів у культурі аристократії України другої половини XVIII–XIX століть. Застосовано аксіологічний, історико-хронологічний, історико-порівняльний та історико-культурний методи, які дозволяють глибше розкрити передумови поширення та проявів європейської моди. Крім цього, використано крос-культурний аналіз для порівняння та виокремлення запозичених і самотворах рис видів одягу та формотворення фарфору–фаянсу.

Ключові слова: традиційний костюм, текстиль, тонка кераміка, фарфор, фаянс, Україна, Європа, друга половина XVIII–XIX століть.

Krotova Tetiana. EUROPEAN TRADITIONS IN THE LIFE OF THE UKRAINIAN ARISTOCRACY OF THE SECOND HALF OF THE 18th–19th CENTURIES

The article highlights the prerequisites for the formation and manifestation of European fashion in the everyday life of the Ukrainian aristocracy of the second half of the 18th – beginning of the 19th century. It is characterized that the trends of imitating the fashionable trends of neighboring states were visible in the transformations of a number of clothing characteristics and the emergence of the tradition of serving the table with expensive porcelain-faience items.

It was determined that the root causes of the penetration of high-class European tastes into the territory of Ukraine include: 1) the restoration of the hetman's government in Left Bank Ukraine in the second half of the 18th century; 2) comprehensiveness of the baroque style with its principles of luxury and elegance; 3) the spread of the urban style of costume, which caused changes in the cut, methods of decoration and combination of textures of the clothes of that time, 4) the establishment of fine ceramic factories in Austria, Germany, France, England and the spread of their products in the domestic space; 5) appeal to expensive materials in everyday life as markers of refined taste and status.

Borrowed and manufactured variations of local clothing that arose in the second half of the 18th century have been clarified and spread in the 19th century. The expanded range of domestic tableware, newly introduced decorative products and forms for drinks made of porcelain-faience in the specified period are characterized.

It was revealed that things that until the 18th century on the territory of Ukraine were a luxury and a rarity, in particular silk and brocade, porcelain and earthenware, tea and coffee, became part of the aristocracy's everyday life from the second half of the specified century.

The purpose of the article is to highlight manifestations of the everyday life of the aristocracy in the Ukrainian secular costume and porcelain-faience products of the second half of the 18th–19th centuries, as attributes of the everyday life of the aristocracy.

The methodology of the research is based on the art analysis of textile and fine ceramic products in the culture of the Ukrainian aristocracy of the second half of the 18th–19th centuries. Axiological, historical-chronological, historical-comparative and historical-cultural methods are used, which allow to reveal more deeply the prerequisites of the spread and manifestations of European fashion. In addition, a cross-cultural analysis was used to compare and distinguish borrowed and original features of clothing types and porcelain-faience forms.

Key words: *traditional costume, textiles, fine ceramics, porcelain, earthenware, Ukraine, Europe, second half of the 18th–19th centuries.*

Вступ. Вбрання українців дослідники зазвичай розглядають переважно в його найціннішій складовій – народному костюмі, адже «в образно-стилістичній структурі народного строю знайшли своє втілення морально-етичні, художньо-естетичні уявлення українців, їхня складна історія, національна самобутність, менталітет і система цінностей» [5, с. 89].

Знакова природа українського національного костюма, сила багатовікових традицій, виявлення духовної неповторності є настільки значущими, що в процесі поступового просування європейської моди починаючи з другої половини XVIII ст. й донині повсякденний діловий костюм часто містить риси «власного» чи то в системі крою, чи у способах декорування або поєднанні фактур. У типовому європейському костюмі українці зберегли національну самототожність, репрезентували його унікальну трансформацію.

В означений період відбуваються трансформації і в культурі сервірування столу української еліти. Відомо, що в Європі захоплення фарфором зародилося ще наприкінці XVII століття у зв'язку з проникнення китайської порцеляни в побут заможних верств населення та монархів. Інтерес до тонкостінних виробів був настільки всеохоплюючий, що вже на початку наступного століття було засновано мануфактури і заводи з виготовлення фарфору європейського походження, зокрема у Німеччині та Франції, згодом у Іспанії і Англії.

Наприкінці XVIII століття діють виробництва фарфору–фаянсу й в Україні, які спочатку взорувалися на продукції означених країн, а через кілька десятиліть сформували місцеву манеру формотворення і декорування. Проте, ці трансформації і подальше розширення асортименту посуду було пов'язане з впливом європейської аристократичної моди.

Матеріали і методи. У працях таких дослідників, як М. Грушевський, В. Антонович, Д. Дорошенко був розглянутий комплекс подій і явищ, котрі торкнулися усіх сфер життя українського народу. За характером ця трансформація стала аналогічним синхронним процесом, де відбувалося становлення середнього класу (буржуа та інтелігенції).

Так, носіями нової культури були вже не члени правлячого стану, а вчені, письменники, поети, художники – особистості, котрі належали до світу науки і мистецтва і брали на себе роль просвітників суспільства. Саме таким діячам присвячена окрема глава у дослідженні Г. Стельмащук «Українське народне вбрання» (2013), яка має назву «Мода української еліти» [4]. У ній розкриті особливості тогочасної моди і її передумови, описуються звички місцевих аристократів, які бажали мати дороге вбрання, предмети побуту та прикрасами. Хоча представники нової української еліти в гардеробі й посуді прагнули зберігати традиційні, усталені характеристики [4].

Окремо питання поширення тонкокерамічного посуду, який у формотворенні і декору-

ванні наслідував європейську моду, розглядає мистецтвознавиця О. Школьна (2012, 2014). Виявляє авторка й етапи розвитку традиції копіювання предметів Австрії, Німеччини, Франції й Англії. Так, у контексті низки публікацій можна визначити, що з кінця XVIII ст. відбувалося розширення місцевого асортименту фарфору–фаянсу та поступово виявлялися вітчизняні самобутні стилетворчі риси виробів українського походження [7].

Методологія дослідження полягала у проведенні мистецтвознавчого аналізу текстильних і тонкокерамічних виробів у культурі аристократії України другої половини XVIII–XIX століть. Було використано аксіологічний, історико-хронологічний, історико-порівняльний та історико-культурний методи, які дозволили глибше дослідити передумови формування та поширення європейської моди в українській культурі означеного періоду.

Крім цього, застосовано крос-культурний аналіз для порівняння та виокремлення запозичених і самобутніх варіацій традиційного костюму та стилетворчих характеристик фарфору–фаянсу.

Результати. Перш, ніж розглянути процеси впливу європейської моди XIX – початку XX ст. на території України, варто звернутися до передумов її виникнення. Так, епіцентром розповсюдження нових уподобань у одязі та посуді була Франція. Основні засади нових звичок проведення часу вільної людини започаткувалися у другій половині XVIII ст. при дворі Людовіка XIV [2, 4].

Саме з цим періодом пов'язане поширення нових конструкцій одягу, нетипових до попередніх років, використання нових матеріалів, як шовк, парча, атлас. Крім того, трансформацій зазнає і побут місцевої аристократії. Зокрема, поява традиції сніданків і чаювання з використанням екзотичних наїдків та тонкостінного посуду. Більшість елементів нової повсякденності монархів, а згодом і середнього класу, поступали завдяки діяльності Ост-Індської компанії. Бажані та рідкісні тканини, фарфор і фаянс, спеції, чай, кава поступово ставали частиною європейської культури, яка трансформувалася в умовах місцевих звичаїв.

Так, у другій половині XVIII ст. в Україні наслідування європейської побутової стилістики було пов'язане з відновленням гетьманського уряду в Східній Україні. Урочисто обраним гетьманом України 22 лютого 1750 р. на Глухівській раді (рада козацької старшини у м. Глухові, нині Сумської обл.) став Кирило Розумовський (1728–1803) [3, 6].

Зображуючи на прижиттєвому портреті гетьмана Кирила Розумовського (рис. 1), французький портретист Л. Токке користувався прийомами барочних художників, відтворює героя у блиску і величі слави, з урочистістю у позі й жесті, з відповідними символами високого становища, зокрема булавою у правій руці – відзнакою гетьманів від найдавніших часів.

Червоний каптан за конструкцією і формою повністю повторював жюстокор Людовіка XIV. Як і камзол контрастного світло-сірого кольору, він декорований багатим шитвом. Краї рукавів сорочки і шийної хустки оздоблені тонким мереживом. Кирило Розумовський був першим і останнім українським гетьманом, який носив перуку. Вона у класицистичних тенденціях XVIII ст. вишукано доповнює мундирний костюм, виразно свідчить про гідність її володаря і звеличує постать як знак світської влади [6, 10].

За часів правління К. Розумовського (1750–1764) відбувалася поступова трансформація військового укладу козацької старшини у більш світську форму життя. Саме означений гетьман впровадив нові реалії аристократичного двору, взоруючись на європейські самки та традиції. Епіцентром тогочасної моди була безумовно Франція, яку започаткували непересічні історичні персоналії Людовик XIV і його фаворитка маркізи де Помпадур. Так, завдяки наслідуванню К. Розумовським їх звичаїв і культури, в український побут проникли нові матеріали для пошиття костюмів. Зокрема такі, як шовк, оксамит, атлас і парча, з'являються фарфорові вироби у сервіруванні столу, а відпочинок місцевої буржуазії все частіше минав за чаюванням чи кавопиттям.

Натомість на Західній частині України віяння європейської моди розповсюдилися завдячуючи королю Яну III Собеському та

його дружини, які налагоджували дипломатичні стосунки з Францією. Так, на зламі XVIII–XIX століть виникають ранні місцеві кав'ярні в асортименті яких екзотичні сорти кави, чаю, різноманітні прянощі та шоколад. Розширення екзотичних складових у повсякденних звичках еліти зумовило появу нових форм посуду, зокрема моккових, кавові і чайні сервізів, нових варіацій ємностей для шоколаду, таких, як трамблєоз. Звичною практикою стає використання щільно припасованих шовкових тканини у конструкції світського одягу [8, 9].

Так, в означений період часу серед модних атрибутів проведення часу вільної людини в представників елітних прошарків населення став не тільки костюм, а й фарфоровий столовий і декоративний посуд. Сформована в Європі мода з 30-х років XVIII ст. на сервірування столу тонкостінними предметами, за кілька десятиліть поширилася й на території України. Вже з другої половини окресленого

століття наявність на столах місцевих аристократів предметів фарфору Майсену, а згодом вітчизняного виробництва, є радше вимогою часу і показником статусу, ніж утилітарним використанням функцій посуду.

Першоджерелом єднання світського костюму і тонкостінних творів у цілісний образ повсякденності знаті була традиція чаювання. Вона зародилася в Англії, стрімко розповсюдилася всією Європою упродовж XIX століття і виявляла повною мірою смаки тогочасної буржуазії. При цьому ключовими атрибутами чайної церемонії був фарфоровий сервіз з характерними формами і вишуканим декоруванням, дороговартісний на той час чай, меблі з рідкісних порід дерева, які заповнювали інтер'єр кімнати для чаювання та, безумовно, наявність модного одягу у присутніх. Ці атрибути представлені на репродукціях творів тогочасних художників, які висвітлюють основні елементи великосвітського життя (рис. 2, 3) [11, 12].

Поширення європейської моди у XVIII–XIX ст. також висвітлено у продукції ранніх тонкокерамічних виробництв України. Так, перші датовані чайники місцевого походження простежуються в асортименті Глинського та Корецького виробництв першої половини XIX ст. Саме цей проміжок часу, 1820-ті – 1830-ті роки, стали періодом поширення тут традиції вживання східного напою. Тому ранні чайні, а згодом кавові та моккові сервізи продукувалися на Корецькому, Баранівському, Городницькому та Києво-Межигірському фарфорофаянсовому підприємствах [1, 7].

При цьому вже у 1790-х – 1810-х роках уподобання української знаті під впливом укладу Європи сформувалися й набули власних самобутніх рис. Саме в цей період посуд з фарфору–фаянсу остаточно замінив важкі, менш гігієнічні вироби з металів, а формотворення і декорування тонкостінних предметів все більше підпорядковувалося смакам вибагливих аристократів, які наслідували звички й культуру провідних держав XIX століття.

Висновки. Таким чином, вплив європейської моди на характерні риси світського костюму і сервірування столу зумовили фор-



Рис. 1. Л. Токке. Портрет Кирила Розумовського.

Олійник живопис. 1758 р.

Джерело: <http://surl.li/oavty>



Рис. 2. Автор невідомий Дві леді та офіцер п'ють післяобідній чай Олійний живопис. Англія. 1715 р.

Джерело: <http://surl.li/oavty>



Рис. 3. Франсуа Буше. Сніданок.

Олійний живопис. Франція. 1739 р.

Джерело: <http://surl.li/ocfdf>

мування вітчизняних традицій одягу та розширення асортименту посуду тонкої кераміки. Спосіб життя мешканців провідних держав Європи досить швидко поширився в Україні, а складні крої одягу та дорогі матеріалу тканин, фарфорові та фаянсові предмети стали показником повсякденного життя заможних верств населення.

Натомість, у XIX столітті традиційний костюм хоча й розвивався під впливом європейських тенденцій, він зміг зберегти національну самобутність, яка була репрезентована його унікальними трансформаціями. Так, вироби фарфору–фаянсу також у межах XIX ст. на тлі наслідування Майсену, Севру та Веджвуду збагатилися безліччю варіацій різноманітних форм.

При цьому, тонкостінні сервізи та світські костюми надалі наслідували загальну європейську моду та були показником вишуканого смаку й статусу господарів. Проте, на тлі змін швидкоплинних тенденцій типів крою і матеріалів одягу, у формотворенні і декорування посуду в них продовжували виявлятися самобутні вітчизняні риси.

Література:

1. Києво-Межигірський фаянс з колекції Національного музею українського народного мистецтва: альбом / упоряд. Т. Нечипоренко, Н. Густіліна. Харків: Раритети України. 2017. 72 с.
2. Кротова Т. Класичний костюм в європейській моді XIX – початку XXI століття: еволюція форм і художньо-стильових особливостей: монографія. Львів: ЛігаПрес, 2014. 308 с.
3. Стамеров К. К. Нариси з історії костюмів. Київ: Мистецтво, 1978. Ч. II. 175 с.
4. Стельмащук Г. Г. Українське народне вбрання. Львів: Априорі, 2013. 256 с.
5. Український *modus vestiendi* – спосіб одягання: монографія / В. М. Піскун, А. В. Ціпко, Т. Л. Шептицька та ін. Київ: Видавничий центр «Київський університет», 2008. 272 с.
6. Чухліб Т. Кирило Розумовський останній гетьман старої України. URL: <http://www.haidamaka.org.ua/0253.html>. (дата звернення: 21.11.2023)
7. Школьна О. В. Культура харчування еліти українського суспільства XVII–XIX століть: типологія форм фарфоро-фаянсових виробів для напоїв. Праці Центру пам'яткознавства, вип. 22, Київ, 2012. С. 247–255.
8. Школьна О. В. Шовк у побуті українців XVII–XIX ст. і питання його зберігання й експонування у вітчизняних музеях. Історичні студії суспільного прогресу. 2014. С. 67–79.
9. Школьна О., Тимошенко Ю. Повсякдення нобілітету Речі Посполитої у XVII–XVIII ст.: зачіски, косметичні засоби та одяг. Східноєвропейський історичний вісник. Вип. 27. 2023. С. 8–30.
10. Hrabia Razumowski: biografia hrabia. Hrabis Aleksiej Razumowski: fakty z życia. URL: <https://paulturner-mitchell.com/pl/85347-graf-razumovskiy-biografiya-graf-aleksey-razumovskiy-fakty-iz-zhizni.html> (дата звернення: 05.12.2023)
11. Le Pichon A. The first tea of British India: from dream to reality. Cahiers Victoriens's Edouadiens. Vol. 55. 2002. P. 183–202.
12. Victoria and Albert Museum. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O132658/still-life-with-silver-wine-oil-painting-roestraten-pieter-van/> (дата звернення: 20.11.2023)

References:

1. Kyievo-Mezhyhirskiy faians z koleksii Natsionalnoho muzeiu ukrainskoho narodnoho mystetstva: albom / uporiad. T. Netchyporenko, N. Hustilina. Kharkiv: Rarytety Ukrainy. 2017. 72 s. [in Ukrainian]
2. Krotova T. Klasychnyi kostium v yevropeiskii modi XIX – pochatku KhKhI stolittia: evoliutsiia form i khudozhno-stylovykh osoblyvosti: monohrafiia. [Classic suit in European fashion of the 19th – early 21st centuries: evolution of forms and artistic and stylistic features]. Lviv: LihaPres, 2014. 308 s. [in Ukrainian]
3. Stamerov K.K. Narysy z istorii kostiumiv. [Essays on the history of costumes]. K. : Mystetstvo, 1978. Ch. II. 175 s. [in Ukrainian]
4. Stelmashchuk H.H. Ukrainske narodne vbrannia. [Ukrainian national costume]. Lviv: Apriori, 2013. 256 s. [in Ukrainian]
5. Ukrainskyi modus vestiendi – sposib odiahannia: monohrafiia [Ukrainian modus vestiendi – way of dressing: monograph] / V. M. Piskun, A. V. Tsipko, T. L. Sheptytska ta in. Kyiv: Vydavnychy tsestr «Kyivskiy universytet», 2008. 272 s. [in Ukrainian]
6. Chukhlib T. Kyrylo Rozumovskiy ostannii hetman staroi Ukrainy. [Chuhlib T. Kyrylo Razumovsky, the last hetman of the old Ukraine]. URL: <http://www.haidamaka.org.ua/0253.html>. (data zvernennia: 21.11.2023) [in Ukrainian]
7. Shkolna O. V. Kultura kharchuvannia elity ukrainskoho suspilstva KhVII–KhIKh stolit: typolohiia form farforo-faiansovykh vyrobiv dlia napoiv. [Food culture of the elite of Ukrainian society in the 17th–19th centuries: typology of forms of porcelain and earthenware products for drinks]. Pratsi Tsentru pamiatkoznavstva, vyp. 22, Kyiv, 2012. S. 247–255. [in Ukrainian]
8. Shkolna O. V. Shovk u pobuti ukraintsiv XVII–XIX st. i pytannia yoho zberihannia y eksponuvannia u vitchyznianskykh muzeiakh. [Silk in the everyday life of Ukrainians in the 17th–19th centuries. and the issue of its preservation and display in national museums]. Istorychni studii suspilnoho prohresu. 2014. S. 67–79. [in Ukrainian]
9. Shkolna O., Tymoshenko Yu. Povsiakdennia nobilitetu Rechi Pospolytoi u XVII–XVIII st.: zachisky, kosmetychni zasoby ta odiah. [Everyday life of the nobility of the Polish-Lithuanian Commonwealth in the XVII–XVIII centuries: hairstyles, cosmetics and clothing]. Skhidnoevropeiskiy istorychniy visnyk. Vyp. 27. 2023. S. 8–30 [in Ukrainian]

10. Hrabia Razumowski: biografia hrabia. Hrabis Aleksiej Razumowski: fakty z życia. URL: <https://paulturner-mitchell.com/pl/85347-graf-razumovskiy-biografiya-graf-aleksey-razumovskiy-fakty-iz-zhizni.html> (дата звернення: 05.12.2023) [in Polish]
11. Le Pichon A. The first tea of British India: from dream to reality. Cahiers Victoriens's Edouadiens. Vol. 55. 2002. P. 183–202. [in English]
12. Victoria and Albert Museum. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O132658/still-life-with-silver-wine-oil-painting-roestraten-pieter-van/> (дата звернення: 20.11.2023) [in English]

УДК 7.092 – 029.7+378(477.74)(045)
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.6>

Малік Олексій Володимирович,

старший викладач кафедри образотворчого мистецтва
Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»
член Національної спілки художників України,
ORCID ID: 0000-0003-4839-411X
alex59malik@gmail.com

Носенко Анна Іванівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва
Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»
член Національної спілки художників України,
ORCID ID: 0000-0001-6876-5382
annetn2002@gmail.com

АРТ-КОНКУРС «РОЖЕВИЙ БУЛЬДОЗЕР» – МОЛОДІЖНІ МИСТЕЦЬКІ ЗМАГАННЯ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ ОДЕСИ (2012–2018, 2023 РОКИ)

У статті показано історію створення та розвитку такого явища в культурному просторі Одеси як молодіжний мистецький конкурс «Рожевий бульдозер», який програмно спрямований на представлення сучасного позитивного мистецтва. Ключовим для концепції конкурсу виступає ємне поняття «позитивний», проте для його ліпшого розуміння слід не обмежуватись значеннями «сприятливий», «схвальний», «похвальний» чи «оптимістичний», слід розширити образне трактування до філософського прочитання – «ствердний», «реальний», «заснований на досвіді та фактах». Позитивне мистецтво творить людина, яка цінує досвід минулого, вірить у майбутнє, при цьому реально живе, діє, мислить і творить у теперішньому.

Розглянуто арт-змагання 2012, 2013, 2014, 2015, 2016 та 2018 років, які поступово змінювали статус від студентського регіонального конкурсу серед художніх закладів освіти Одеси, міжрегіонального, всеукраїнського до міжнародного молодіжного щорічного конкурсу та міжнародного бієнале молодих та зрілих митців. Кожного року конкурс отримував різне тематичне спрямування. У статті подано аналіз щорічних тем, проаналізовано та узагальнено особливості змістових та формальних рішень творів учасників. Виявлено основні мотиви та образи, до яких звертались митці відповідно до кожного тематичного завдання, та подано інтерпретацію їх змістовної основи у контексті часу. Показано звернення художників як до тимчасових «болючих» актуальних образів і сюжетів, так і до позачасових архетипічних основ, які отримали індивідуальне формальне прочитання.

Автори статті особисто мають безпосереднє відношення до організації конкурсу: О.В. Малік як ідейний засновник та куратор проєкту, А.І. Носенко – як мистецтвознавець, автор статей до каталогів та постійний член журі. Матеріали статті мають значення як документальний матеріал, що висвітлює тенденції сучасного молодіжного мистецтва другого десятиліття 2000-х рр., на матеріалах одеських арт-змагань «Рожевий бульдозер».

Ключові слова: арт-конкурс «Рожевий бульдозер», позитивне, сучасне образотворче мистецтво, Одеса, полістилізм.

Malik Oleksiy, Nosenko Anna. ART COMPETITION «PINK BULLDOZER» – YOUTH ART COMPETITIONS IN THE CULTURAL SPACE OF ODESSA (2012–2018, 2023 YEARS)

The article shows the history of the creation and development of such a phenomenon in the cultural space of Odessa as the youth art competition «Pink Bulldozer», which is programmatically aimed at presenting modern positive art. The key to the concept of the contest is the capacious concept of «positive», but for its better understanding it should not be limited to the meanings of «favorable», «approving», «commendable» or «optimistic», the figurative interpretation should be expanded to a philosophical reading – «affirmative», «real», «based on experience and

facts». Positive art is created by a person who appreciates the experience of the past, believes in the future, and at the same time really lives, acts, thinks and creates in the present.

The art competitions of 2012, 2013, 2014, 2015, 2016 and 2018 were considered, which gradually changed their status from a student regional competition among artistic educational institutions of Odesa, interregional, all-Ukrainian to an international youth annual competition and an international biennial of young and mature artists. Each year, the competition received a different thematic direction. The article presents an analysis of annual themes, analyzed and summarized the specifics of content and formal decisions of the participants' works. The main motifs and images to which the artists applied in accordance with each thematic task were identified, and an interpretation of their meaningful basis in the context of time was presented. It shows the appeal of artists both to temporary "painful" relevant images and plots, and to timeless archetypal foundations, which received an individual formal reading.

The authors of the article are personally directly related to the organization of the competition: O.V. Malik as the ideological founder and curator of the project, A.I. Nosenko is an art critic, author of articles for catalogs and permanent member of the jury. The materials of the article are important as a documentary material highlighting the trends of modern youth art of the second decade of the 2000s, based on the materials of the Odesa art competition «Pink Bulldozer».

Key words: art competition «Pink Bulldozer», positive, modern fine art, Odesa, polystylism.

Вступ. Мистецькі конкурси образотворчого мистецтва «Рожевий бульдозер», що відбулися в Одесі, стали спробою виокремити та показати спрямування молодих творчих кіл Одеси та України перших десятиліть ХХІ століття. Ідея арт-змагання була започаткована на художньо-графічному факультеті Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського в 2010 році. А сам конкурс вперше відбувся в 2011–2012 роках.

Імпульс до творчих змагань був закладений в самій назві. А саме, «рожевий» – то колір-суміш з червоного та білого – позитивний у сприйнятті, що містить в собі тепло, радість, молодість, замріяність, романтизм. А «бульдозер» – символ потужної направленої дії, спрямованої до новаторства та експерименту. В другому десятилітті міленіуму відбулося шість арт-змагань з цією назвою. Конкурсні перегони впродовж свого існування змінювались за статусом осяжності та обов'язково тематично, за актуальними запитамі часу. Незмінним був тільки напрямок творчих вподобань. Нажаль, спочатку пандемія коронавірусу, а потім військові обставини в Україні не сприяли продовженню події. Але вже й сьогодні ми можемо підвести деякі підсумки одеського конкурсу сучасного позитивного мистецтва.

Метою статті є висвітлення історії розвитку та мистецтвознавчий аналіз такого явища в культурному просторі Одеси як молодіжний

мистецький конкурс сучасного позитивного мистецтва «Рожевий бульдозер».

Методологія та аналіз джерельної бази. У дослідженні використано низку методів, що складають систему для вивчення мистецького явища арт-конкурсу в часовому вимірі та змістовному наповненні. Базовим став історичний метод. Для систематизації та інтерпретації творів за різними тематиками було використано методи типологічного та мистецтвознавчого аналізу, а також іконологічний метод.

Основною джерельною базою дослідження стали каталоги виставок за результатами арт-змагань «Рожевий бульдозер» 2012, 2013, 2014, 2015, 2016 та 2018 років, які є документальними матеріалами, що висвітлюють подію, дають інформацію про тему року, повний список учасників, перелік переможців, склад журі [4, 5, 6, 7, 8, 9]. Також важливим акумулятором документів: фото-звітів та інформаційних повідомлень, стала офіційна сторінка арт-конкурсу «Рожевий бульдозер» у Фейсбук [10]. На сьогоднішній день окрім невеликих відгуків у пресі не було проведено дослідження, яке б узагальнило інформацію про дані виставкові проекти, що стали складовою історії мистецького життя Одеси в контексті арт-простору України та світу [3].

Для вивчення нашої теми цікавою і корисною була інформація про споріднений досвід проведення масштабних молодіжних виставкових проектів, зокрема відзначимо статтю

кураторки та арт-експертки Марини Щербенко про 12-річний досвід конкурсу МУХі (Молоді Українські Художники) у київській галереї Боттега [11]. З плином часу подібні узагальнюючі публікації стануть цеглинками історії мистецтва України початку XXI століття та дозволять скласти їх у масштабне цілісне дослідження.

Важливе теоретичне підґрунтя щодо визначення поняття «сучасне мистецтво» подано у розділі «Актуальні питання сьогодення» в книзі Ореста Голубця «Українське мистецтво ХХ століття». На думку вченого, у зв'язку з низкою суперечливих процесів в українському мистецтві цей термін для нашої країни є більш складним ніж для інших країн, мистецтво яких пройшло логічний шлях розвитку (без періоду консервації монотилем соцреалізму). Поняття «сучасне» перегукується з поняттям «актуальне» мистецтво та може застосовуватись до «творчості художників молодого покоління, сформованого поза межами безпосереднього впливу тоталітарного суспільства» [1, с. 170]. Тобто це саме вік авторів, які брали участь у «Бульдозері» та продовжують далі свій рух у формуванні арт-простору України XXI століття.

Виклад основного матеріалу. Специфіка педагогічної діяльності викладача образотворчого мистецтва потребує від випускника вишу здатності не тільки майстерно виконувати академічні вправи, але й вміння орієнтуватись в сучасних тенденціях розвитку візуального мистецтва, брати участь в мистецьких подіях та виставках в Україні та за кордоном. То вимога нового часу, в якому ми існуємо з дня проголошення незалежності України, в руслі європейських цінностей суспільного існування. Подібну думку висловлює професор Львівської академії мистецтв, доктор мистецтвознавства О. М. Голубець, наголошуючи на актуальній потребі сучасної мистецької освіти у поєднанні набуття компетентностей в галузі академічного мистецтва та сучасних знань та навичок у новітніх напрямках мистецтва та арт-ринку [1, с. 181].

Саме орієнтуючись на ці засади в Одесі, на художньо-графічному факультеті Південноукраїнського національного педагогічного

університету імені К. Д. Ушинського була започаткована творча ініціатива проведення арт-змагань спочатку здобувачів художніх закладів освіти Одеси, потім мистецьких вишів України, а згодом – і запрошених закордонних друзів. Автором ідеї, організатором та куратором став Олексій Володимирович Малік, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва художньо-графічного факультету Університету Ушинського.

Одеса має декілька осередків художньої освіти різних рівнів. А саме художньо-графічний факультет Університету Ушинського, Архітектурно-художній інститут Одеської державної академії будівництва та архітектури, Одеський художній фаховий коледж імені М. Б. Грекова, Одеський театральний художній фаховий коледж. І саме серед цих студентів у 2011 році була розпочата робота по об'єднанню творчих зусиль, щодо впровадження мистецьких змагань «Рожевий бульдозер – 2012». При підтримці одеського мецената Сергія Рафаїловича Гриневецького (тодішнього народного депутата України) в Одеській галереї «Марков» відбулася перша виставка з серії «Рожевих бульдозерів». Важливо, що серед конкурсантів були присутні як початківці, так і здобувачі освіти, які вже мали досвід участі у виставках.

Були представлені роботи різних напрямків, видів та жанрів. В художніх здобутках себе показали як прихильники традиційного мистецтва, так і шукачі новітніх експериментальних форм. А головне, що слід зазначити: саме тоді в Одесі було започатковане вільне від нав'язливих втручань молодіжне творчовиставкове дійство на офіційному рівні. Свято мистецтва відбулося завдяки мультистилістичним засадам, яких дотримувалось професійне журі конкурсу. Багатовекторність творчих сподівань молодих митців була сформована на базі європейських впливів і яскраво відрізнялась від монотилістичних вподобань радянського минулого. Кращі твори були відмічені призами та преміями. Серед переможців студенти: 1 місце – Савенко Іван (АХІ ОДАБА), 2 місце – Олеся Медвідь (ХГФ ПНПУ імені К. Д. Ушинського), 3 місце – Олена Дацьо (ОХФК ім. М. Б. Гре-



Лл. 1. «Рожевий бульдозер – 2012».
Процес конкурсного відбору.
Робота журі.
Галерея «Марков»



Лл. 2. «Рожевий бульдозер – 2012». Відкриття виставки. З вітальним словом доктор мистецтвознавства Ольга Тарасенко.
Галерея «Марков»

кова) та 7 заохочувальних дипломантів у різних номінаціях. Виставка мала чималий успіх у пересічних глядачів.

Вже через рік, у 2013 році, на тому ж підґрунті було проведено другий «Рожевий бульдозер», експозицію якого було розташовано в одеській галереї «Сади перемоги» із зичним наголосом «Сучасне позитивне мистецтво Одеси». З більш ніж 150 творів претендентів було відібрано 44 роботи, які й зайняли своє місце на вернісажі конкурсу. В каталозі «Рожевого Бульдозеру – 2013» у своїй статті Анна Носенко зауважила: «Ключовим для концепції конкурсу є емке поняття «позитивний... у звичному для будь-якої людини вживанні це слово означає «ствердний», «схвалюючий», «похвальний» або «сприятливий». Погляд на життя з позитивної точки зору – це не що інше... як оптимізм!» [5, с. 5]. Однак, оптимізм буває різний: хибний оптимізм прагне легковажних веселощів та святкового ефекту, тоді як здоровий, творчий оптимізм полягає у здатності дивитися, осягати та діяти, не зважаючи на тимчасові труднощі чи перешкоди. В галузі філософського знання поняття «позитивний» трактується як «ствердний», «реальний», «заснований на досвіді та фактах». Людина, що позитивно мислить, цінує досвід минулого, вірить у майбутнє, але реально живе і діє у теперішньому.

В експозиції конкурсних творів 2013 року до перегляду були запропоновані портрети від академічних штудій – до авангардних

рішень, пейзажи з теплими одеськими мотивами, пошукові складно-структуровані декоративні та романтичні натюрморти, сюжетні композиції різного гатунку, постмодерністські ремінісценції, вічні філософські теми тощо. А. Носенко підсумувала тоді: «Загальне враження від експозиції конкурсантів – це потужне яскраве звучання чистих яскравих кольорів. Мажорний лад колористичному строю творів дають світлоносна природа Південної Пальміри та традиції одеської живописної школи» [5, с. 5]. Серед переможців 2013 року студенти: 1 місце – Олеся Медвідь (ХГФ ПНПУ імені К. Д. Ушинського), 2 місце – Дар'я Фісай (ХГФ ПНПУ імені К. Д. Ушинського), 3 місце – Жана Дрига (ХГФ ПНПУ імені К. Д. Ушинського) та 7 заохочувальних дипломантів. Тоді ж зародилась ідея розширення перегонів до міжрегіонального масштабу, яка була реалізована в майбутньому змаганні.

2014 рік став для молодіжного арт-конкурсу «Рожевий бульдозер» новим етапом – конкурс став міжрегіональним, об'єднавши південь, схід та захід України. Творча молодь Одеси, Львову та Харкова представила свої здобутки в номінаціях живопису та графіки. Професійним журі конкурсу було відібрано 92 найкращі твори, що сформували підсумкову виставку, яка відбувалась в Одеському художньому музеї.

Організатори запропонували нову тему «Світлі та темні». У своїх творах молоді митці



Іл. 3. «Рожевий бульдозер – 2013».
Оголошення переможців.
Галерея «Сади перемоги»



Іл. 4. «Рожевий бульдозер – 2013».
Глядачі на відкритті виставки.
Галерея «Сади перемоги»



Іл. 5. «Рожевий бульдозер – 2014». Відкриття виставки в Одеському художньому музеї.
Зліва – направо: О. Малік, В. Абрамов – директор ОХМ, С. Гриневецький



Іл. 6. «Рожевий бульдозер – 2014». Слово куратора Олексія Маліка. ОХМ

відобразили своє ставлення до дійсності – що для них є «Світло» і що – «Темінь». В сюжетних композиціях автори звернулися до алгорій, до міфологічних та історичних персонажів, а також до портретів сучасників, які в пошуках істини знаходять себе між вогнями світла та тьмою. Тема протистояння присутня в представлених пейзажах як проблема домінанти цивілізації над культурою, і як наслідок, знеособлення людини, зведення всього до середнього, «сірого» кольору. Були представлені і рішення в романтичних пейзажних переживаннях. Абстрактні композиції наповнені позитивними індивідуальними переживаннями авторів. Як написала в своєму вітальному листі до молоді арт-спільноти

мистецтвознавець зі Львова Ольга Луковська, «позитивне мистецьке вираження та створення оптимістичного емоційного простору є ключовим завданням проекту «Рожевий бульдозер», а його спрямування на позитив, дружелюбність і добро сьогодні не лише актуальне, а й символічне» [2, с. 5]. Головне гасло виставки «Україна – єдина!» було прийняте на тлі політичних чвар та розпочатої Росією агресії проти України.

Серед переможців 2014 року в номінації «Живопис»: 1 місце – Дар'я Фісай (студентка ХГФ ПНПУ імені К. Д. Ушинського); 2 місце – Анатолій Жук (студент ЛНАМ, Львів); 3 місце – Дар'я Звєкова (студентка Художнього інституту ОДАБА). В «Графіці»

1 місце – Яна Яковлева (студентка ХГФ ПНПУ імені К. Д. Ушинського); 2 місце – Наталія Оранюк (студентка ЛНАМ, Львів); 3 місце – Аліна Балковська (студентка ХГФ ПНПУ імені К. Д. Ушинського).

Четвертий вернісаж перегонів молодих митців пройшов у 2015 році у новому якісному статусі Всеукраїнського. Він відбувся весною в одеському арт-центрі Олександра Коробчинського (вул. Пушкінська, 32), об'єднавши творчу молодь всієї України (90 творів). Були представники з Києва, Одеси, Львова, Харкова, Ужгорода, Донецька, Євпаторії, Херсона, Миколаєва, Севастополя, Дніпропетровська, Кривого Рога, Білгород-Дністровського. Тема конкурсу – «Місце під сонцем» – дала тільки натяк на сонячне місто Одесу, та загалом спрямувала звернення до філософських роздумів...

Тематика розкривається авторами через звернення до різних мотивів і образів, де виділяються архетипічні засади світоустрою, образи Древа Життя та дома-хати, християнські мотиви старовини, образ Покрови, як оберегу святого місця, що підтримують ідею пошуку опори та захисту рідного краю. Було представлено твори з чіткими геометричними побудовами і протилежні – динамічні, інколи з хаотичними рішеннями, що демонструють мінливість сьогодення. Тема «Місце під Сонцем» дотична і до портретних образів та сюжетних рішень у творах. Сни та мрії набувають як казково-міфологічного контексту, так і вирішують проблеми виходу людини у віртуальну реальність, показують відстороненість від викликів реального існування.



Іл. 7. «Рожевий бульдозер – 2015». Відкриття виставки в арт-центрі О. Коробчинського. Зліва-направо: А. Носенко, С. Гринецький, А. Горбенко – голова ООО НСХУ, О. Малік, Т. Подерська – ведуча події

Виділяється на цьому тлі тема знедоленої людини, що не має підтримки у суспільстві. Традиційно присутній у графіці національний герой – козак Мамай. В пейзажах проявлено чимало різних рішень: від уявних та реальних місць природи, чарівних образів стихії, інколи не зрозумілої, але такої привабливої для дитини та дорослих. В міських пейзажах турботливо передано особливість кожного з міст, у відповідності до індивідуальних колористичних вподобань. Різноманітність за змістом та формою творів молодих митців, що показали шляхи до усвідомлення свого «місця в житті», знайшли співзвуччя зі світосприйняттям глядачів.

Переможців Всеукраїнського «Рожевого бульдозеру – 2015» визначали у двох номіна-



Іл. 8, 9. «Рожевий бульдозер – 2015». Фрагменти експозиції в арт-центрі О. Коробчинського

ціях. «Живопис»: 1 місце – Заставна Наталія (Львів); 2 місце – Коваленко Тетяна (Харків); 3 місце – Кулик Максим (Київ). 7 заохочувальних дипломантів. «Графіка»: 1 місце – Дримайло Михайло (Львів); 2 місце – Грицюк Віта (Львів); 3 місце – Дімов Олег (Одеса). 7 заохочувальних дипломантів.

П'ятий рік арт-конкурсу «Рожевий бульдозер – 2016» ознаменовано ще більш масштабним статусом. З цього року він відбувався у форматі Міжнародного біенале. Ставши міжнародним, арт-змагання розширило свої межі до західної Європи – тут тепер поряд з Україною Польща, Австрія, Німеччина, Іспанія, а також представники Китаю та Іраку. До конкурсного відбору було надіслано 246 творів. І тільки 100 найкращих узяли участь в експозиції, що була розгорнута на стінах Одеського літературного музею, з тематичним гаслом «Між небом і землею». Традиційно конкурс проходив на початку весни в березні місяці, символічно, коли розквітає природа. І, в унісон, тут представлені молоді митці-студенти з різних країн в поєднанні з більш досвідченими молодими колегами.

Тема цього року – «Між небом і землею» – дає неосяжне асоціативне поле для творчого пошуку митців і глядацької інтерпретації. Перед усіма людьми постає тема вибору: куди спрямувати свій шлях – чи вниз, чи вгору, на творення чи руйнування, на мир чи війну. З позиції позачасового полікультурного кон-

тексту Земля і Небо є обов'язковими складовими універсальної Моделі Світу, де елементом, що поєднує ці два полярні поняття, виявляється архетип «Осі Світу» (лат. *Axis mundi*). Молоді художники XXI століття, відображаючи «Картину світу» нашого рухливого, непередбачуваного, нестабільного часу, як не дивно, а скоріш – закономірно, звертаються до образів зрозумілих і усталених, що за віки стали архетипічними моделями системи світобудови [8, с. 3]. Глибоко символічно від тверді Неба до Землі пролягають «живі» струмені двох основ Космогенезу – Води (жіночої сутності) і Світла (чоловічої природи). У творах живопису, графіки, фотографії Вода у різних видах і станах: крапель дощу, снігу, туману, віддзеркалень, і Світло, як то промені від Сонця, райдуга, або сяйво від божества, уособлюють собою рух зверху вниз – сходження Духу в матерію. Протилежний напрямок – прагнення досягнути неосяжне небо, стихію повітря втілюється митцями алегорично у темі польоту, у мотиві крил, в образах птахів.

Небесний і Земний світи пов'язує непо-рушна Світова Вісь в образі міцного дерева, яке, долаючи перешкоди, корінням і стовбуром тримає Землю, а гіллям «проростає» у Небо. Так само до неба намагаються «дістатися» гострі шпилі хмарочосів, якими најачилися сучасні міста. Поєднання вертикалі і горизонталі в архетипічному образі хреста,



Іл. 10. «Рожевий бульдозер – 2016». Відкриття виставки в Одеському літературному музеї



Іл. 11. «Рожевий бульдозер – 2016». Учасники і глядачі в Одеському літературному музеї

що прочитується як основа багатьох фігуративних і абстрактних композицій, показують бажання сучасних художників структурувати світ навколо себе, віднайти рятівну «систему координат». І, безперечно, Axis mundi уособлює собою Людина. Важливо, що конкурсанти різних країн звертаються саме до цього багатогранного образу. Серед композицій можна виділити образ Ісуса Христа, що поєднав дві іпостасі – Божественне Небо і людську Землю; образ Будди – стан «просвітленої» людини, яка осягнула Істину. Потенціал зростання по вертикалі у буквальному (тіло) і символічному (Душа і Дух) значенні втілено в образі дитини.

Серед переможців: 1 місце – Сергій Божко (Одеса, Україна); 2 місце – Карлос Гарсія Лаос (Іспанія); 3 місце – Марина Яндоленко (Одеса, Україна). 7 заохочувальних дипломантів.

І нарешті, у 2018 році відбулося міжнародне бієнале арт-змагання сучасних митців «Рожевий бульдозер – 2018», повноцінний молодіжно-дорослий вернісаж сучасного позитивного мистецтва в Одесі, де поряд зі студентами виставились досвідчені майстри (до 50 років) з України та країн Європи. Головне гасло виставки – екологічне: «Оздорови суспільство та довкілля!» Наразі було представлено до розгляду 191 твір від 87 молодих митців. Журі після ретельного перегляду обрало до виставки 100 творів від 68 учасників з різних країн, які експонувались на базі арт-салону «Ексклюзив» торговельного центру «Фреш-маркет», що розташовувався в центрі Одеси біля славнозвісного «Привозу».

Сучасна цивілізація, завдяки науково-технічному прогресу дала людині «крила Ікара», з якими здавалося б, можна сягнути світу богів, або навіть стати такими. Але ієрархія земна незмінна. Порушивши гармонійну рівновагу між людиною та природою, по-загарбницьки використовуючи ресурси, ми опинились на межі всесвітнього краху, екологічної катастрофи. Мистецтво не може стояти осторонь таких важливих подій, тому екологічна тематика стала на часі для учасників «Рожевого бульдозера».

Проблема екології довкілля неможлива без плекання екології Душі. Слово «Екологія» походить від давньо-грецького οἶκος – місцевість, житло, дім, майно. Безпечним місцем життя для Душі людини опікуються культура, моральність і духовність, які, у свою чергу, мають на меті встановлення гармонії фізичного, душевного і духовного світу. Головний принцип цієї гармонії – співіснування і відповідальність.

Учасники конкурсу «Рожевий бульдозер – 2018» охопили широке коло аспектів розуміння теми екології суспільства і довкілля. Цікаво, що мотиви і образи, створені митцями, можна поєднати за чотирма основними законами екології, які у вигляді афо-

лів з різних країн, які експонувались на базі арт-салону «Ексклюзив» торговельного центру «Фреш-маркет», що розташовувався в центрі Одеси біля славнозвісного «Привозу».



Іл. 12. «Рожевий бульдозер – 2018». Нагородження переможців. Арт-салон «Ексклюзив» у торговельному центрі «Фреш-маркет»



Іл. 13. Дипломантка конкурсу «Рожевий бульдозер – 2018» Марина Яндоленко

ризмів сформулював відомий американський біолог та еколог Баррі Коммонер (1917–2012): 1. Все пов'язано з усім. 2. Ніщо не зникає в нікуди. 3. Природа знає краще. 4. Нічого не дається даром.

Митці, серед яких було чимало студентів та викладачів одеських вишів, у своїх творах показали переживання сьогодення, відтворюючи портрети сучасників та загальне бачення людини початку ХХІ сторіччя. Багато творів було присвячено темі природи, що втілюється не тільки у традиційному пейзажному жанрі, а й у ландшафтах мікро- та макро-світів. Розмаїті вирішення отримали мрії і роздуми про майбутнє: як передбачення і пересторога. Серед популярних були мотиви метаморфози, драматичними фарбами намальовані співставлення краси живої природи, містичного та техногенного міста. Екологічні проблеми викликають у митців роздуми на теми швидкоплинного часу та вічних істин. В образному розмаїтті художники втілили авторські міфи, метафори, алегорії, драматичні чи романтичні образи, використовуючи найширший спектр засобів та технік виконання: скульптура, арт-об'єкти, фотографії, традиційний та новаторський живопис, оригінальний офорт та комп'ютерний друк, колаж, різновиди декоративного мистецтва тощо. Дивлячись на презентовані твори, можна зробити висновок про прагнення учасників до ідей позитиву, життєствердження та людяності, перестороги про мінливе майбутнє.

До конкурсу долучились митці з Литви, Польщі, Молдови, Придністров'я, Болгарії, України. Переможці 2018 року – це випускники ПНПУ імені К. Д. Ушинського, ХДАДМ та Університету Марії Кюрі-Склодовської в Любліні (Польща). 1 місце – Зайва Леся; 2 місце – Хасілева Інна; 3 місце – Лаврушко Ірина; та 7 дипломантів, молодих художників та студентів іноземних та українських вишів.

Висновки. Як показав багаторічний досвід проведення арт-конкурсу «Рожевий бульдозер», подібні заходи мають широку популярність серед молоді та створюють значний вплив на становлення митців, що знаходяться у пошуку виразної індивідуальної мови, експериментують з техніками та, головне, звер-

таються до тем, що віддзеркалюють їх ставлення до культурних, соціальних, політичних та інших процесів у державі та світі, втілюють їх спроби заявити про себе серед широкої спільноти. Конкурс та виставки за його результатами дають платформу для спілкування, знаходження певних зв'язків між молодими творцями, їх старшими колегами-митцями, мистецтвознавцями та арт-критиками і, звичайно, глядачами, сприяють можливості для творчих дебютів, дають змогу побачити власний твір серед колег в експозиції та зробити висновки на майбутнє, розвивають творчу сміливість. Зазначимо, що більшість учасників конкурсу у власній творчій біографії як важливий етап зазначають участь або відзнаку на «Рожевому бульдозері».

Програмна спрямованість даного конкурсу на презентацію сучасного позитивного мистецтва об'єднує авторів, що ставлять на перше місце в творчості актуальність (по відношенню до навколишнього середовища, місця людини в ньому, настроїв суспільства), легкість засвоєння та зрозумілості художнього образу, гармонію, гумор та іронію. Сучасне позитивне мистецтво не обмежується жанровим поділом і толерантне до різних точок зору, має схильність до синтетичного поєднання в конструюванні художнього образу, еkleктики, колажного, полістилістичного мистецького мислення.

Після 2018 року, у зв'язку з низкою об'єктивних проблем, серед яких глобальна пандемія, потім військова агресія, конкурс-бієнале не було проведено. Проте в культурному просторі існує запит на відновлення проведення наступного арт-змагання. Літом 2023 року було оголошено про підготовку та проведення Міжнародного «Рожевого бульдозера – 2023» [10]. Виставку буде презентовано у форматі онлайн-експозиції на платформі сторінки художньо-графічного факультету Університету Ушинського у соцмережі Фейсбук.

За оголошеною темою «Споглядач» до оргкомітету надійшло 166 творів від авторів з України, США, Молдови, Румунії, Польщі, Німеччини, Голландії, Франції, Литви та Грузії. Результати будуть оголошені в кінці вересня 2023 року. Чекаємо на новий онлайн-вернісаж.

Література:

1. Голубець О. Актуальні питання сьогодення. *Голубець О. Українське мистецтво ХХ століття*. Львів. Видавництво «Колір ПРО», 2022. 200 с. С. 170–177.
2. Луковська О. Львівське привітання. *Рожевий бульдозер – 2014. Сучасне позитивне мистецтво*. Міжрегіональний молодіжний арт-конкурс. Каталог учасників. Одеса, 2014. 46 с. С. 5.
3. Про учасників і підсумки V Міжнародного арт-конкурсу «Рожевий бульдозер» в Одеському літературному музеї: Левкович С. «Рожевий бульдозер» – тепер через два роки. *Вечірня. Одеса*. 2016. 24 березня. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Mistetsvo_potochniy_bibliografichniy_spisok/2016/M4_2016.pdf
4. Рожевий бульдозер – 2012. Студентський арт-конкурс. Каталог учасників / Ред. О.В. Малік; авт. вступ. ст. А.І. Носенко. Одеса, 2012. 22 с.
5. Рожевий бульдозер – 2013. Сучасне позитивне мистецтво Одеси. Молодіжний арт-конкурс. Каталог учасників / Ред. О.В. Малік; авт. вступ. ст. А.І. Носенко. Одеса, 2013. 26 с.
6. Рожевий бульдозер – 2014. Сучасне позитивне мистецтво. Міжрегіональний молодіжний арт-конкурс. Каталог учасників / Ред. О.В. Малік; авт. вступ. ст. А.І. Носенко. Одеса, 2014. 46 с.
7. Рожевий бульдозер – 2015. Всеукраїнський арт-конкурс молодих художників. Каталог учасників / Ред. О.В. Малік; авт. вступ. ст. А.І. Носенко. Одеса, 2015. 46 с.
8. Рожевий бульдозер – 2016. Міжнародний арт-конкурс молодих художників. International art competition «Pink bulldozer 2016». Каталог учасників / Ред. О.В. Малік; авт. вступ. ст. А.І. Носенко. Одеса, 2016. 46 с.
9. Рожевий бульдозер – 2018. Міжнародне бієнале арт-змагання сучасних художників. International biennial art competition «Pink bulldozer 2018». Каталог учасників / Ред. О.В. Малік; авт. вступ. ст. А.І. Носенко. Одеса, 2018. 46 с.
10. Рожевий бульдозер. Офіційна сторінка у Фейсбук URL: <https://www.facebook.com/Rozovyj.Buldozer/>
11. Щербенко Марина. Погляд зсередини: про 12-річний досвід конкурсу МУХі. *АРТКУРСИВ Мистецький часопис. #5'2021*. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. С. 36–39. URL: <https://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/ART-kursiv-2021-05-web.pdf>

References:

1. Holubets' O. (2022). Aktual'ni pytannya s'ohodennya // Holubets' O. Ukrayins'ke mystetstvo KHKH stolittya. L'viv. Vydavnytstvo «Kolir PRO», 2022. [in Ukrainian].
2. Lukovs'ka O. (2014). L'vivs'ke pryvitannya. Rozhevyy bul'dozer – 2014. Suchasne pozytyvne mystetstvo. Mizhrehional'nyy molodizhnyy art-konkurs. Kataloh uchasnykiv. Odessa, 2014. [in Ukrainian].
3. Pro uchasnykiv i pidsumky V Mizhnarodnoho art-konkursu «Rozhevyy bul'dozer» v Odes'komu literaturnomu muzeyi: Levkovych S. «Rozovy bul'dozer» – teper' cherez dva hoda. Vechernyaya Odessa. 2016. 24 marta. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Mistetsvo_potochniy_bibliografichniy_spisok/2016/M4_2016.pdf
4. Rozhevyy bul'dozer – 2012. Student-s'ky art-konkurs. Kataloh uchasnykiv / Red. Malik O.V.; avt. vstup. st. A.I. Nosenko. Odessa, 2012. [in Ukrainian].
5. Rozhevyy bul'dozer – 2013. Suchasne pozytyvne mystetstvo Odesy. Molodizhnyy art-konkurs. Kataloh uchasnykiv / Red. Malik O.V.; avt. vstup. st. A.I. Nosenko. Odessa, 2013. [in Ukrainian].
6. Rozhevyy bul'dozer – 2014. Suchasne pozytyvne mystetstvo. Mizhrehional'nyy molodizhnyy art-konkurs. Kataloh uchasnykiv / Red. Malik O.V.; avt. vstup. st. A.I. Nosenko. Odessa, 2014. [in Ukrainian].
7. Rozhevyy bul'dozer – 2015. Vseukrayins'ky art-konkurs molodykh khudozhnykiv. Kataloh uchasnykiv / Red. Malik O.V.; avt. vstup. st. A.I. Nosenko. Odessa, 2015. [in Ukrainian].
8. Rozhevyy bul'dozer – 2016. Mizhnarodny art-konkurs molodykh khudozhnykiv. International art competition «Pink bulldozer 2016». Kataloh uchasnykiv / Red. Malik O.V.; avt. vstup. st. A.I. Nosenko. Odessa, 2016. [in Ukrainian].
9. Rozhevyy bul'dozer – 2018. Mizhnarodne biyenale art-zmahannya suchasnykh khudozhnykiv. International biennial art competition «Pink bulldozer 2018». Kataloh uchasnykiv / Red. Malik O.V.; avt. vstup. st. A.I. Nosenko. Odessa, 2018. [in Ukrainian].
10. Rozhevyy bul'dozer. Ofitsiyna storinka u Feysbuk URL: <https://www.facebook.com/Rozovyj.Buldozer/>
11. Shcherbenko Maryna (2021). Pohlyad zseredyny: pro 12-richnyy dosvid konkursu MUKhi. ARTKURSYV Mystets'kyi chasopys. #5"2021. Instytut problem suchasnoho mystetstva Natsional'noyi akademiyi mystetstv Ukrayiny. URL: <https://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/ART-kursiv-2021-05-web.pdf> [in Ukrainian].



Іл. 14–19. Обкладинки каталогів конкурсу «Рожевий бульдозер» різних років

УДК 712.2(510):711.554(511.12):7.017.4+535

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.7>**Мао Ляньцзе,**

аспірант,

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0003-4616-1689

maolancze22@gmail.com

ПРИНЦИПИ ЗАСТОСУВАННЯ ЧЕРВОНОГО КОЛЬОРУ У ДИЗАЙНІ ПАРКІВ КИТАЮ, ЩО ОРГАНІЗОВАНІ НА ДЕГРАДОВАНИХ ТЕРИТОРІЯХ (НА ПРИКЛАДІ РОБІТ ПЕКІНСЬКОГО БЮРО TURENSCAPE)

У статті обґрунтовано, що результатом перетворення занедбаних промислових об'єктів у паркові зони є значне підвищення якості життя та землекористування, а також досягнення низки культурних та екологічних цілей. Організація міських парків на порушених промислових територіях має низку переваг. Такі заходи допомагають очистити повітря, впливають на покращення здоров'я населення, заохочують містян до активного способу життя, зміцнюють місцеву економіку, підтримують пам'ять про історичну спадщину, знижують рівень злочинності тощо. Особливістю паркових комплексів, що створюються на адаптованих промислових територіях, є не тільки наявність традиційних для парку складових, але й концептуальне поєднання окремих елементів індустріальної спадщини із природнім середовищем. Проектне бюро Turenscape було першим, яке застосувало акцентне використання кольору у своїх рішеннях паркових ландшафтів на території Китаю, зважаючи на глибоку вкоріненість червоного у китайській культурі. У їх роботах кольоровий акцент як засіб композиції виділяє об'єкт, посилює його виразність, завдяки чому у глядача виникає підвищений візуальний інтерес до ландшафтного середовища. Такими роботами є Парк верфі у Чжуншані, Парк річки Танхе «Червона стрічка», парк Хоутан у Шанхаї. Дослідження ґрунтується на тому, що у традиційній китайській культурі у системі вибору кольорів, переважали конфуціанські принципи. У Китаї червоний колір є символом сприятливості, свята, шлюбу, жвавості та ентузіазму. Він проходить через всю історію Китаю і є глибинним тлом китайської культури. У народній архітектурі червоний має давні традиції: дерев'яні колони, плити, дахи імператорських будівель, що символізують щастя, елегантність, удачу та радість.

В процесі дослідження встановлено два проектні підходи щодо роботи із кольором: його застосування на лінійно-структурних елементах, що утворюють прозорі поверхні або об'єми (металеві конструкції) та застосування на суцільних площинах (довгі лави, суцільні металеві поверхні).

Ключові слова: дизайн, середовище, проектний підхід, колір, ландшафт, парк, адаптація.

Mao Lianze. PRINCIPLES OF THE APPLICATION OF RED COLOR IN THE DESIGN OF CHINA'S PARKS WHICH ARE ORGANIZED IN DEGRADED AREAS (EXAMPLE OF THE WORKS OF THE BEIJING BUREAU TURENSCAPE)

The article substantiates that the result of the transformation of abandoned industrial facilities into park zones is a significant increase in the quality of life and land use, as well as the achievement of a number of cultural and environmental goals. The organization of urban parks in disturbed industrial areas has a number of advantages. Such measures help to clean the air, influence the improvement of public health, encourage citizens to lead an active lifestyle, strengthen the local economy, support the memory of historical heritage, reduce the level of crime, etc. A feature of park complexes created on adapted industrial territories is the combination of the natural environment and traditional park components with individual elements of industrial heritage. Turenscape design bureau was the first to use an accent color in China's park landscape solutions, taking into account the ancient tradition of using the color red in Chinese culture. In their works, the color accent as a means of composition highlights the object, enhances its expressiveness, thanks to which the viewer has an increased visual interest in the landscape environment. Such works are Zhongshan Shipyard Park, Red Ribbon Tanghe River Park, and Houtan Park in Shanghai. The study is based on the fact that Confucian principles prevailed in the system of color selection in traditional Chinese culture. In China, red is a symbol of auspiciousness, celebration, marriage, liveliness and enthusiasm. It runs through the entire history of China and is the deep background of Chinese culture. In folk

architecture, red has a long tradition: wooden columns, slabs, roofs of imperial buildings, symbolizing happiness, elegance, luck and joy.

In the research process, two design approaches to work with color were established: its application on linear structural elements forming transparent surfaces or volumes (metal structures) and application on solid planes (long benches, solid metal surfaces).

Key words: *design, environment, project approach, color, landscape, park, adaptation.*

Вступ. У другій половині ХХ століття зміни у багатьох галузях промисловості вплинули на виникнення занедбаних промислових територій у міській забудові. Цей процес актуалізував проблеми рекультивациі та реновациі таких зон, що має сприяти стійкості й впливати на соціальну інтеграцію та покращення якості життя містян. Наразі процеси деіндустріалізації переживають як міста західного світу, так і Китаю, а значна кількість старих промислових районів потребують реформування [1].

Адаптація занедбаних промислових об'єктів та їх територій у громадські місця виступає як процес підвищення якості життя та землекористування завдяки наданню їм нових культурних та екологічних функцій. Адаптивні стратегії повторного використання дозволяють наділити ціннісними характеристиками фізичні залишки минулого, роблять актуальними історичні знання про місце та зберігають культурну спадкоємність [2]. Як місце культурної спадщини, парки, що створені на колишніх промислових територіях, стають платформою для розвитку культурних індустрій [3, с. 105]. Завдяки перетворенню та оновленню старих промислових зон, такі екологічно впорядковані місця відпочинку із певними практичними функціями, формують культурно привабливе середовище. Створення на порушених промислових територіях міських парків обумовлено низкою переваг, а саме: допомагають очистити повітря та покращити здоров'я населення, заохочують містян до активного способу життя, зміцнюють місцеву економіку, формують культурний світогляд, створюють робочі місця, підвищують залученість суспільства, знижують рівень злочинності, роблять міста більш стійкими [4]. Окрім формування природного середовища у густонаселених міських районах, парки також необхідні і для втілення культурно-історичного значення певного

місця. Завдяки дизайнерським рішенням вони набувають можливості збереження пам'яті про історичних осіб, події та епоху у споминах мешканців [5]. Такі парки не тільки забезпечують зонами відпочинку мешканців, вони можуть набувати характеристик туристично привабливих об'єктів. До їх числа відносяться успішні проекти парків, що побудовані та територіях колишніх підприємств і зберігають у своєму дизайні характерні особливості місцевої культури. Саме ця ознака стає досить впливовим чинником для туристичної привабливості місця. Окремі елементи споруд та обладнання минулого виробництва у природньому середовищі стають визначними артефактами, що визначають ідентичність місця [6, с. 50]. Композиція паркових комплексів, створених на адаптованих промислових територіях, зазвичай включає не тільки наявність традиційних для парку складових, але й інтеграцію окремих елементів індустріальної спадщини у новостворене середовище. Останні несуть важливе змістове наповнення, котре урізноманітнює простір і допомагає орієнтуватися в ньому. Зазвичай спосіб інтерпретації таких елементів та інтеграції у природне оточення, наділяє їх характеристиками арт-об'єктів, що підвищує атрактивність таких територій.

Слід зазначити, що серед засобів композиції у сучасному парковому середовищі колір відіграє одну з найважливіших ролей. Він є важливим елементом візуального сприйняття та оцінки середовища. Колір у ландшафті забезпечує візуальну привабливість та є важливою конструкцією ландшафтної архітектури з погляду дизайну та естетики [7]. У цьому питанні маємо розрізнити колористичні композиції, що формуються складовими живої природи (дерева, кущі, квіти) та неживої - колір ґрунтів, поверхонь доріжок, споруд, що розміщені на ділянці, чи оточують її, садових меблів тощо. Вивчаючи приклади парків,

що організовані на адаптованих територіях та містять артефакти індустріального минулого, є цікавим простежити застосування колористичних акцентів саме у принципі їх інтеграції у природне середовище.

Унікальне ставлення до кольору у традиційній китайській культурі та наявність успішних прикладів його інтерпретації у сучасному ландшафтному дизайні Китаю, робить це дослідження актуальним. В першу чергу це стосується червоного кольору, який є найбільш представницьким у традиційній культурі китайської нації. Китайський дослідник Сюе Юе (Хуе Юе, *англ.*), стосовно рекреаційних територій Китаю, вказує, що саме колір є найпростішим способом дати людям уявлення про те, до якого регіонального стилю належить сад. Так, основні кольори садів регіону Сучжоу – чорний та білий, а у Пекіні – червоний та зелений. Таку палітру для Пекіна він аргументує тим, що в Пекіні настільки вітряно, жарко або холодно, що людям потрібні яскраві кольори, щоб зберегти енергію [8]. Окрім того, червоний колір має давні традиції в народній архітектурі: дерев'яні колони, плити, дахи імператорських будівель, що символізують щастя, елегантність, удачу та радість. Його використовують у свята, напередодні Нового року, в особливих випадках [9].

Тому метою роботи є систематизація проєктних підходів до формування червоних колористичних акцентів у середовищі сучасних парків Китаю.

Матеріали та метод. Репрезентативними парками промислової спадщини Китаю, відповідно до мети статті, обрано парки, що виконані за проєктами бюро планування та дизайну Turenscape у Пекіні. Робота із деградованими територіями є однією з провідних у творчому портфелі цього бюро. У статті вивчаються складові дизайну парків індустріальної спадщини шляхом дослідження проєктних та фотоматеріалів, а також літературних джерел.

Об'єктивність висновків забезпечено залученням низки наукових спеціальних методів аналізу. Метод історико-порівняльного аналізу дозволив схарактеризувати традиційну

символіку та роль колористичної гами у культурі Китаю як джерело для сучасних дизайнерських рішень у ландшафтному дизайні. Методи формально-типологічного та художньо-композиційного аналізу надали можливість встановлення проєктних підходів у відповідності з метою даної роботи.

Результати. На сьогодні потреба в організованій системі відпочинку в міській структурі стає все більш актуальною. І саме парки відіграють значну роль у створенні комфортного середовища для відпочинку людей. Парк, що відповідає сучасним вимогам – це не лише зелена зона для відпочинку, це зона дизайну та комфорту, екології та інновацій, спорту та прогулянок, світ інтересів та культурних здобутків. Нестача рекреаційного озеленення характеризує практично всі сучасні великі міста. І одним із шляхів вирішення цієї проблеми, є адаптація та модернізація нефункціонуючих промислових території під рекреаційну функцію. Специфіка та стан таких територій у структурі міського середовища диктує різні підходи до їх розвитку та організації. Дизайнерські рішення, як зелених паркових зон, так і малих архітектурних форм у них, відображають основні складові ідентичності місця, його культурний зміст. У вирішенні територій таких парків, разом із ландшафтним плануванням, ключову роль відіграє його предметне наповнення, яке є різноманітним не тільки за функцією, але й за походженням. Це елементи, що безпосередньо проєктуються для парку, і, окрім цього, специфічне функціональне промислове обладнання, що за своїм походженням пов'язане з тематикою території, та зберігається як нагадування про минуле її призначення. Малі архітектурні форми та збережені компоненти наповнення середовища мають композиційно-утворюючий акцентований зміст.

Парковий ландшафт представляє собою гармонійне поєднання форм та їх кольорів. Роль кольору у дизайні є досить впливовою і варіюється в залежності від низки факторів: національність, етнічна приналежність, стать і вік. Колірний символізм, відіграє важливу роль у релігії, живопису, поезії, літературі, кіно та багатьох інших галузях. Щодо

китайського способу прагнення до гармонії, то він полягає у тому, щоб слідувати мудрості своїх предків, застосовуючи знання теорії п'яти елементів, які передавалися з покоління в покоління [10, с. 163]. Дане дослідження ґрунтується на тому, що у традиційній китайській культурі у системі вибору кольорів, переважали конфуціанські принципи. Згідно цьому вченню Дао є шляхом породження Ін'я і Янь - двох основних космічних енергій, які доповнюють одна одну, нероздільні та врівноважені одна з одною. Через ці бінарні універсальні сили виникають п'ять елементів: Вода, Метал, Вогонь, Земля і Дерево, що представляють пори року. Кожен із елементів асоціюється з одним із п'яти кольорів: чорним (вода), білим (метал), синьо-зеленим (дерево), червоним (вогонь) і жовтим (земля) [10, с. 156]. Червоний уособлює вогонь і сонце та є першим кольором, якому поклонялися предки. Червоний колір символізує у Китаї сприятливість, свято, шлюб, жвавість та ентузіазм. Яскраво-червоний колір проходить через всю історію Китаю і є глибинним тлом китайської культури. Основні кольори використовувалися для зовнішнього оздоблення в китайській архітектурі протягом тисячоліть. Червоний має давні традиції в народній архітектурі: дерев'яні колони, плити, дахи імператорських будівель, що символізують щастя, елегантність, удачу та радість. На думку китайського ученого В. Руй (W. Rui, *англ.*) «краса кольору має найважливіше значення, оскільки колір може привернути увагу зорової системи людини та створити приємний чи хвилюючий настрій» [11].

Серед прикладів, що відповідають проблематиці дослідження є Парк верфі у Чжуншані, Парк річки Танхе «Червона стрічка», парк Хоутан у Шанхаї, що виконані за проектами бюро планування та дизайну Turenscape. Парк у Чжуншані побудовано у 2002 році на місці занедбаної верфі, що відобразила п'ятдесятирічну історію соціалістичного Китаю, включаючи Культурну революцію 1960-х та 70-х років [12]. Цей парк був першим парком у Китаї, збудованим на колишній промисловій території. За концепцією голови бюро та автора проєктної розробки Конц-

зянь Юй (Kongjian Yu, *англ.*) – «ландшафтний дизайн – це процес збереження та модифікації існуючих форм і, якщо необхідно, створення нових форм для візуалізації значущості або значення ділянки. Ці значення можуть бути функціональними, культурними, історичними чи екологічними» [12]. Парк оточує невелику гавань із пишною рослинністю, переобладнаними промисловими будівлями та музеєм. Гранітна площа, що слугує входом, прикрашена фонтанами зробленими зі сталевих пластин, збережених від минулого виробництва, і розділена від парку кам'янистим струмком. По всій території були збереженими найбільш представницькі рослини, будівлі та виробничі знаряддя на свої первісних місцях. Об'єкти, що характеризують промислове виробництво, художньо опрацьовані із використанням сучасних технологій та інтерпретують місце й поєднують його з історією. Споруда самої верфі, скелетоподібна водонапірна вежа, маяк, залізничні колії, машини, козлові крани та інші знакові об'єкти на заводській території з'єднані послідовно, щоб відобразити спогляди про промислове минуле.

Дизайнерами було застосовано три підходи до художнього та екологічного втілення духу місця з використанням цих елементів: збереження, модифікація старих форм та створення нових. Збереженою є рослинність вздовж узбережжя, старі баньянові дерева на берегах річки. Нові форми представлені мережею прямих доріжок, сталевими коробами, що виділяють певні ділянки. Червоний колір застосовано для зони біля одного із входів до парку. Її вирішено у вигляді відкритого догори сталевого коробу із трьома прямокутними прорізами та басейном із прозорою водою всередині. Це художня інсталяція «Червона пам'ять». Ідея дизайнерського рішення походить від революційної епохи, яку пережила верф, включаючи десять років Культурної революції. Завдяки закритості простору всередині та відкритості зовнішнього середовища погляд відвідувачів фіксується, а зовнішній пейзаж утворює сцену в рамці.

Також червоний колір застосовано для акцентування Скелетної водонапірної башти,

що розташована в центрі парку. Вона представляє собою металевий каркас, що підсвічується вночі, і є знаковим елементом парку на фоні переважно вічнозелених рослин.

Парк річки Танхе «Червона стрічка» створений у 2007 році на околиці міста Цингуандао на місці занедбаних іригаційних споруд і сміттєзвалища [13]. Дизайнерам вдалося зберегти природні характеристики середовища, інтегрувавши екологічні принципи у проєктне рішення. Концепція ґрунтувалася на ідеї мінімального втручання та екологічного мінімалізму. Проєктом було запропоновано створення червоної стрічки зі скловолокна, яка проходить по всьому парку паралельно річці, як яскравий елемент, що звивається між зеленими рослинами та блакитною водою озера. Ця стрічка одночасно функціональна та інноваційна. Вона поєднує дощаті настили, освітлення та місця для сидіння, і вночі може підсвічуватися зсередини червоним світлом. Об'єм стрічки досягає висоти 60 см і варіюється завширшки від 30 до 150 см. Її горизонтальна поверхня перфорована, утворюючи візерунок з отворів, через які проникає світло і росте трава. По периметру вздовж стрічки розміщено п'ять невеликих павільйонів у формі хмар. Вони виступають як візуальні фокуси в природному середовищі, а також слугують укриттям від дощу та сонця. Таким чином в якості структурного елемента цей об'ємно-кольоровий акцент реорганізує ландшафтну ділянку.

У дизайні парку поєднані сучасність та риси традиційної культури Китаю. Крива та звивиста доріжка у парку – це те, що відрізняє східні сади від західних. Яскравий та привабливий червоний колір символізує радість і процвітання Китаю, а звиви форми стрічки нагадують тіло дракона – символ китайської нації.

Наступним прикладом є парк Хоутан, побудований у 2010 році на занедбаній ділянці колишнього промислового майданчика сталеливарного заводу та верфі на березі річки Хуанпу в Шанхаї. Паркова ділянка займає вузьку смугу, на якій залишилося декілька промислових споруд. У центрі парку проєктовано лінійне заболочене місце для фор-

мування набережної, що вирішує завдання очищення забрудненої води з річки Хуанпу. Звивиста долина вздовж водно-болотних угідь утворена з низки терас, звідки відкриваються мальовничі картини. Ці тераси зменшують різницю висот між містом та річкою, з'єднуючи відвідувачів із кромкою води. Вони нагадують про сільськогосподарську спадщину Шанхаю до промислового розвитку району, який відбувся у середині ХХ століття. Підкреслює лінію рельєфу також червона стрічка у вигляді лави узагальненої ламаної форми. Вона освітлюється зсередини, створюючи яскраво-червону лінію в темряві. Ця червона лінія проходить по всій довжині парку, об'єднуючи ділянки парку та різні за характером ландшафти.

Споруда заводу і вантажний причал були небагатьма, але важливими промисловими спорудами, які залишилися від минулого підприємства. Цю інфраструктуру було збережено, рекультивовано та перероблено за допомогою проєктних методів вилучення, заповнення та вкраплення, щоб продемонструвати промислове минуле території. Шанхай є батьківщиною сучасної промисловості Китаю, і споруди, що залишились у парковій зоні були перетворені на висячі сади та платформи. Промислову споруду було адаптовано під мультикультурний центр під назвою «Висячий сад» у якому розміщено бар і кафе. Металеві ферми, що в минулому підтримували покрівлю, пофарбовані у червоний. Завдяки яскравому кольору вони утворюють своєрідне залізне мереживо, що яскраво сприймається на фоні неба.

Вантажна пристань, що розташована в середній частині парку поблизу збережених водно-болотних угідь, була адаптована під майданчик - так званий «Плавучий сад», також відомий як «Очеретяна платформа». На ній, як в інших частинах парку, розміщено інсталяції зі сталевих панелей. Площини металу, що зазнали корозії, є елементами колишнього промислового обладнання, і наразі передають індустріальний дух цього місця. Складені з них малі архітектурні форми так розташовані по всій заболоченій долині, що кожного разу слугують рамами для споглядання на гори-

зонт Шанхаю. Такі ж панелі використані на дощатій доріжці як матеріал для мощення. Такі сучасні індустріальні витвори мистецтва на тлі водно-болотної рослинності виступають як протиставлення минулого та сьогодення.

Дизайнерське рішення парку складається з кількох рівнів ландшафту, які пошарово організують простір, інтегрують екосистемні послуги парку, інтерпретують аграрну історію й виражають унікальний промисловий характер території.

Висновки. В роботі продемонстровано, що монохромне використання кольору стає актуальною тенденцією у сучасному ландшафтному дизайні. Актуальним є застосування червоного як ефектного кольору, який привертає увагу не тільки у сірому міському, але й у природно-зеленому оточенні. Наразі червоний колір є активною частиною сучасної культури Китаю, відзначаючи не тільки на його характерність для традиційної культури, але і сучасний політичний аспект. Враховуючи це, є зрозумілим, чому цей колір став актуальним у ландшафтному дизайні саме Китаю. Зважаючи на те, що зелений є додатковим кольором до червоного, то останній протиставляється природному зеленому оточенню. У парках, побудованих на промислових територіях червоний виступає виразним контрастним інструментом, що привертає увагу до відновленого деградуємого середовища.

Проектне бюро Turenscape було першим, яке застосувало акцентне використання кольору у своїх рішеннях паркових ландшафтів на території Китаю, спираючись на глибоку вкоріненість червоного у китайській культурі. Кольоровий акцент, як засіб композиції у парковому середовищі, виділяє об'єкт, посилює його виразність, інформативність та індивідуальність.

Доведено, що у ландшафтних проектах, реалізованих на колишніх промислових територіях, червоний колір застосовується як на новостворених об'єктах, так і на тих, що залишилися від минулої промислової функції. Встановлено два проектні підходи щодо застосування із червоних кольорових акцентів:

– на лінійно-структурних елементах, що утворюють прозорі поверхні або об'єми (металеві конструкції);

– на суцільних площинах (довгі лави, суцільні металеві поверхні).

Таким чином, завдяки кольору, яскраво пофарбовані промислові споруди виділяються як маяки, привертаючи увагу відвідувачів парків, та позначаючи ідентичність цих територій, а малі архітектурні форми беруть активну участь у створенні рекреаційних ландшафтів міста.

Перспектива подальших розвідок у цьому напрямку полягає у з'ясуванні підходів до застосування важливого з позицій традиційної культури Китаю жовтого кольору у ландшафтному дизайні, який представляє силу, процвітання, зростання та життєву силу.

Література:

1. Zhang W. Local Culture on the Reuse of old Buildings in Industrial Area ... дис.магістра: Карлскруна, Швеція, 2012 URL:<https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:829381/fulltext01.pdf> (дата звернення 09.09.2023)
2. Adaptive Reuse URL:http://transurbaneuchina.eu/online-compedium/adaptive-reuse/?no_cache=1 (дата звернення 21.08.2023)
3. Yue X. Strategies and paths for the promotion and development of creative industrial Park. *Journal of Mudanjiang University*. 2018. Вип. 10. С. 105–106.
4. Van Wagoner. Why city parks matter. URL:<https://cityparksalliance.org/about-us/why-city-parks-matter/> (дата звернення 21.08.2023)
5. Rudick, T. The Importance of Urban Parks in the U.S. and Around the World URL: <https://www.earthshare.org/importance-of-urban-parks-in-the-u-s-and-around-the-world> (дата звернення 15.08.2023)
6. Дида І.А. Значення елементів ландшафтного дизайну для збереження ідентичності архітектурного середовища. *Науковий вісник НЛТУ України*. 2013. Вип. 23.9. С. 48–52.
7. Dupont, L.; Ooms, K.; Antrop, M.; Etvelde, V. Testing validity of saliency-based method for visual assessment of constructions in the landscape. *Landsc. Urban Planning*. 2017. 167, С. 325–338. URL:<https://www.researchgate.net/publication/318767790> (дата звернення 14.08.2023). DOI 10.1016/j.landurbplan.2017.07.005

8. Yue, X. Translating the cultural landscape: A Chinese Garden In East Tennessee ... дис. ступінь магістра ландшафтної архітектури. Університет Теннессі, Ноксвілл 2013 URL:https://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2650&context=utk_gradthes (дата звернення 09.09.2023)
9. Eplényi A., Tóth E. The role of red in contemporary landscape design. *Scientific Journal of Latvia University of Agriculture Landscape Architecture and Art*, Вип. 7. С. 50–60. URL:https://lufb.ltu.lv/Raksti/Landscape_Architecture_Art/2015/VOL7/Latvia-Univ-Agriculture_Landscape_Architecture_Art_VOL7_2015-50-60.pdf (дата звернення 05.09.2023)
10. Lee T.-R. Heaven, Earth and Humans: Color Harmony in Chinese. *Culture Óbuda University. e-Bulletin*. 2012. Вип. 3, No. 1. С. 155–164.
11. Wang R. On the Application of “Red Culture” in Urban Parks. *Open Journal of Applied Sciences*. 2023. Вип. 13. №7. URL:<https://www.scirp.org/journal/paperinformation.aspx?paperid=126595> DOI: 10.4236/ojapps.2023.137088 (дата звернення 03.08.2023)
12. Hanson M. Zhongshan Shipyard Park. URL:http://www.zs.gov.cn/ywb/environment/livablecity/content/post_1637108.html (дата звернення 03.08.2023)
13. Red Ribbon Tanghe River Park, Qinhuangdao City, China URL:<https://bluehealth.tools/51-2-copy-copy-copy-2-copy-40-copy-8/> (дата звернення 07.08.2023)

References:

1. Zhang W. (2012) Local Culture on the Reuse of old Buildings in Industrial Area <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:829381/fulltext01.pdf> [in English].
2. ADAPTIVE REUSE – TRANS-URBAN-EU-CHINA. (n.d.-c). http://transurbaneuchina.eu/online-compedium/adaptive-reuse/?no_cache=1 [in English].
3. Yu X. (2018) Strategies and paths for the promotion and development of creative industrial Park. *Journal of Mudanjiang University*. Вип. 10. С. 105–106 [in English].
4. Van Wagoner, C. (2023b, August 31). Why City Parks Matter – Powerful Tools for Cities | City Parks Alliance. City Parks Alliance. <https://cityparksalliance.org/about-us/why-city-parks-matter/> [in English].
5. Rudick, T. (2022, October 19). The importance of urban parks in the U.S. and around the world. EarthShare. <https://www.earthshare.org/importance-of-urban-parks-in-the-u-s-and-around-the-world> [in English].
6. Dyda I. (2013) Znachennia elementiv landshaftnoho dyzainu dlia zberezhenia identychnosti arkhitekturnoho seredovyscha [The value of landscape design elements to preserve the identity of the architectural environment]. *Naukovyi visnyk NLTU Ukrainy* [in Ukrainian].
7. Dupont, L., Ooms, K., Antrop, M., & Van Etvelde, V. (2017). Testing the validity of a saliency-based method for visual assessment of constructions in the landscape. *Landscape and Urban Planning*, 167, 325–338. <https://doi.org/10.1016/j.landurbplan.2017.07.005> [in English].
8. Yue, X. (n.d.). TRANSLATING THE CULTURAL LANDSCAPE: A Chinese Garden In East Tennessee. TRACE: Tennessee Research and Creative Exchange. https://trace.tennessee.edu/utk_gradthes/2482 [in English].
9. Eplényi A., Tóth E. (2015) The role of red in contemporary landscape design. *Scientific Journal of Latvia University of Agriculture Landscape Architecture and Art*, URL: https://lufb.ltu.lv/Raksti/Landscape_Architecture_Art/2015/VOL7/Latvia-Univ-Agriculture_Landscape_Architecture_Art_VOL7_2015-50-60.pdf [in English].
10. Lee T.-R. (2012) Heaven, Earth and Humans: Color Harmony in Chinese. *Culture Óbuda University. e-Bulletin* [in English].
11. Wang, R. (2023). On the Application of “Red Culture” in Urban Parks. *Open Journal of Applied Sciences*, 13(07), 1104–1110. <https://doi.org/10.4236/ojapps.2023.137088> [in English].
12. The Official Website Of ZhongShan China. (n.d.). http://www.zs.gov.cn/ywb/environment/livablecity/content/post_1637108.html [in English].
13. Red Ribbon Tanghe River Park, Qinhuangdao City, China. (n.d.). <https://bluehealth.tools/51-2-copy-copy-copy-2-copy-40-copy-8/> [in English].

УДК 745/749

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.8>**Міщенко Олена Володимирівна,**

кандидат технічних наук,
старший викладач
кафедри технологічної та професійної освіти
і декоративного мистецтва
Хмельницького національного університету
ORCID ID: 0000-0001-9673-0216
el_mischenko@ukr.net

Дорогань Ілона Вікторівна,

кандидат філологічних наук, старший викладач
кафедри образотворчого мистецтва і дизайну
Дніпровського національного університету ім. Олеся Гончара
ORCID ID: 0000-0002-3987-7470
lonadorogan69@gmail.com

Мельник Наталія Василівна,

кандидат архітектури, доцент,
доцент кафедри інформаційних технологій
проектування та дизайну
Інститут цифрових технологій, дизайну та транспорту
Національного університету «Одеська політехніка»
ORCID ID: 0000-0003-0921-8607
natalija.melnyk9@gmail.com

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

Метою статті є розкриття сучасних тенденцій декоративно-ужиткового мистецтва в Україні. Актуальність теми дослідження обумовлена зростанням уваги до сучасного українського мистецтва та формування ідентичності українського мистецтва у період глобалізації.

У роботі визначено сутність поняття «декоративно-ужиткове мистецтво». Охарактеризовано основні його напрями. Описано особливості українського декоративно-ужиткового мистецтва.

Розкрито особливості керамічного виробництва на сучасному етапі. Перелічено основних митців даного напрямку та охарактеризовано їх вклад у розвиток декоративно-ужиткового мистецтва. Проаналізовано основні тенденції виготовлення художніх виробів з кераміки. Охарактеризовано основні теми робіт із кераміки.

Описано особливості гутнарства на сучасному етапі. Перелічено основних митців даного напрямку та охарактеризовано їх вклад у розвиток декоративно-ужиткового мистецтва. Визначено основні тенденції виготовлення виробів із гутного скла. Розглянуто сутність поєднання таких матеріалів як скло та метал, скло та волокно, скло та фольга, скло та емаль. Охарактеризовано основні теми робіт із скла.

Проаналізовано основні риси розвитку художнього текстилю на сучасному етапі. Визначено основні тенденції виготовлення виробів із художнього текстилю. Перелічено основних митців даного напрямку та охарактеризовано їх вклад у розвиток декоративно-ужиткового мистецтва. Розглянуто такі форми представлення виробів із художнього текстилю як інсталяції та ансамбляж.

Розкрито основні риси витинанки як декоративно-ужиткового мистецтва на сучасному етапі. Визначено особливості поєднання мотивів дерева та хреста під час витинання. Перелічено основних митців даного напрямку та охарактеризовано їх вклад у розвиток декоративно-ужиткового мистецтва. Описано такі тенденції витинанки як застосування ажурного вирізування, експонування без рам, використання довгих смуг білого паперу.

Узагальнено результати дослідження. Визначено перспективні напрями дослідження даної теми.

Ключові слова: витинанка, гутнарство, декоративно-ужиткове мистецтво, кераміка, Україна, художній текстиль.

Mishchenko Olena, Dorohan Iona, Melnyk Nataliia. CURRENT TRENDS OF DECORATIVE AND APPLIED ARTS IN UKRAINE

The purpose of the article is to reveal the modern trends of decorative and applied art in Ukraine. The relevance of the research topic is due to the growing attention to modern Ukrainian art and the formation of the identity of Ukrainian art in the period of globalization.

The work defines the essence of the concept of «decorative and applied art». Its main directions are characterized. Features of Ukrainian decorative and applied art are described.

The peculiarities of ceramic production at the modern stage are disclosed. The main artists of this direction are listed and their contribution to the development of decorative and applied art is characterized. The main trends in the production of artistic ceramic products are analyzed. The main themes of works on ceramics are characterized.

The features of hutnarstvo at the modern stage are described. The main artists of this direction are listed and their contribution to the development of decorative and applied art is characterized. The main trends in the production of tempered glass products have been determined. The essence of the combination of such materials as glass and metal, glass and fiber, glass and foil, glass and enamel is considered. The main topics of works from glass are characterized.

The main features of the development of artistic textiles at the modern stage are analyzed. The main trends in the production of art textile products have been determined. The main artists of this direction are listed and their contribution to the development of decorative and applied art is characterized. Such forms of presentation of artistic textile products as installations and ensembles are considered.

The main features of vytynanka as a decorative and applied art at the modern stage are revealed. The peculiarities of the combination of tree and cross motifs during carving have been determined. The main artists of this direction are listed and their contribution to the development of decorative and applied art is characterized. Such trends as the use of openwork cutting, exposure without frames, and the use of long strips of white paper are described.

The results of the research are summarized. Prospective research directions of this topic have been determined.

Key words: vytynanka, handicrafts, decorative and applied art, ceramics, Ukraine, artistic textiles.

Вступ. Нині все більше уваги приділено культурі та історії нашої держави. Відповідно, традиції та промисли наших предків, відтворення мистецтва на сучасному етапі є перспективними напрямками дослідження вітчизняних вчених. При цьому значна увага приділена саме декоративно-ужитковому мистецтву.

Декоративно-ужиткове мистецтво – один із видів художньої діяльності, твори якого поєднують естетичні та практичні якості [1]. Воно має свій особливий художній сенс та свою декоративну образність та безпосередній зв'язок з побутовими потребами людей. Виготовляють твори декоративно-ужиткового мистецтва із різноманітних матеріалів, традиційно з дерева, глини, тканин, скла, металу.

Здебільшого класифікують твори декоративно-ужиткового мистецтва в основному за матеріалом і технологією виготовлення: художні тканини (килими, вибійка, батик, художнє в'язання, мереживо); художня кераміка (майоліка, фаянс, фарфор, кам'яна маса, шамот); художнє скло; меблі; одяг; ювелірні вироби; художній метал; художня обробка дерева (різьбярство, столярство, бондарство; художня обробка шкіри; народне малювання;

народна іграшка [2, с. 24]. В Україні сформувалося багато видів народного мистецтва: художня обробка дерева, каміння, металу; гончарств художня вишивка; ткацтво і килимарство; декоративний розпис. Тож дана тема потребує більш детального дослідження [3, с. 6].

Матеріал та методи. Матеріалом дослідження стали науково-практичні розробки вітчизняних вчених із питання сучасного стану розвитку декоративно-ужиткового мистецтва в Україні. Методами дослідження стали такі методи як опису, аналізу і синтезу, узагальнення, порівняння, літературного аналізу та контент-аналізу.

Результати. На сучасному етапі розвитку декоративно-ужиткового мистецтва в Україні, можна відмітити ряд характерних особливостей даного напрямку. Зокрема, якщо взяти до уваги пошук розвитку керамічного мистецтва, то воно спрямоване нині здебільшого на поєднання із різними видами мистецтва. Так, кераміка вдало поєднується із скульптурою, живописом, графікою. Тобто сучасні митці взяли за основу потребу у синтезі різних видів мистецтва та формування нового погляду на кераміку та гончарство [4, с. 16].

Варто виділити, що українські сучасні виробники художніх виробів з кераміки зосередилися на створенні нової форми виробів, надання їм конструктивності, врахуванні фактурних особливостей кераміки. Зокрема, митці у своїх роботах владо поєднують глину, фаянс, порцеляну, шамот, кам'яну масу. Основною ідеєю таких виробів є відображення крихкості, багатогранності, вічності [5, с. 12].

Сучасні митці велику увагу приділяють нетрадиційним образам та формам, синтезу народного та професійного мистецтва, пошукам культурних витоків та сучасного бачення. Зокрема, сюди можна віднести художників та виробників, як В. Бондарчук, Н. Ісупова, Н. Козак, Г. Семенко, В. Томашевська. Вони звертають значну увагу на глобалізацію, адже розуміють, що їхні витвори будуть цікавими представникам інших національностей, отже, за їх допомогою можна відобразити українську душу та історію народу [6, с. 20].

Основними тенденціями кераміки на сучасному етапі є наявність яскравого кольору, що повинен передавати енергетику та темперамент виробу. Крім того, провідними темами, які відтворені на керамічних виробках, є Всесвіт, єдність людини із природою, різноманіття людського життя. Все це здебільшого передається за рахунок фантазмагоричних візерунків та за допомогою контрастних кольорів [7, с. 18].

Зміни щодо розвитку декоративно-ужиткового мистецтва присутні також у розвитку гутнарства на сучасному етапі. Так, митці намагаються постійно удосконалювати технологію гутного скла та матованого кришталю, що дозволяє відобразити подібність між виробами із звичайного скла та склопластика, що дозволяє віднести мистецтво виготовлення гутного скла на новий рівень [8, с. 15].

Основними тенденціями виготовлення виробів із гутного скла нині є збільшення форм, тобто виготовлення масивних скляних виробів; надання виробам незвичної форми; передання ідеї виробу за рахунок нестандартного ритміко-пластичного ладу; переважання просторових композицій, які охоплюють все навколо. Такі вироби розраховані на формування певних асоціацій та метафор у споживача

культури, вже сама форма повинна передавати певний зміст.

Нині можна виокремити таких митців даного напрямку як А. Бокотей, О. Звір, Л. Мандрик, Р. Петрук. Їхні праці вирізняються за рахунок того, що скляні вироби є просторовими та об'ємними, відповідно, тіні від них формують своєрідний малюнок. Тому митці враховують у своїх виробках гру світла та тіней, що дозволяє формувати додаткову композицію при певному освітленні.

Можна відмітити однією з тенденцій, роботу із такими матеріалами як скло та метал, скло та волокно, скло та фольга, скло та емаль. Це дозволяє створювати скляні вироби із нестандартними властивостями, зокрема, робити їх менш крихкими, а також візуально надавати нових форм. Крім того, скляні вироби нині часто присипають порошком із матеріалів чи металів, що дозволяє формувати незвичні вироби. До того ж популярності набувають вироби із розбитого скла, що склеюються, утворюючи цікаві композиції, або ж поміщаються в епоксидну смолу, утворюючи як зображення, так і ефект тільки що розбитого предмету.

Ключовими темами гутнарства нині є космос, єдність природи з людиною, панування стихії, народження матерії. Митці часто експериментують із кольором, утворюючи палітру із контрастних кольорів. Зокрема, тенденцією є оформлення скляних виробів у червоно-чорній, чорно-білій, жовто-золотавій гамі. Крім того, часто виробам надають готичного вигляду [9, с. 6].

Поширеним напрямом досліджень декоративно-ужиткового мистецтва на сучасному етапі є розвиток художнього текстилю. Зокрема, сучасні митці все більше повертаються у своїх працях до прадавніх геометричних орнаментів, надаючи їм цікавого переосмислення. Поширеними нині є такі геометричні фігури на текстильних виробках як коло, квадрат, ромб, спіраль. Вони призначені для відображення сонця, хвилі, гір, стихій, сил природи [10, с. 80].

Основними тенденціями художнього текстилю є виготовлення виробів великих розмірів. Виробами великих розмірів є такі вироби,

розмір яких перевищує стандартний, зокрема, якщо це художній текстиль, то вироби більше 1 м у довжину. Такі вироби можуть бути також об'ємними та плоскими, що дозволяє зайняти більший простір.

Таке укрупнення призначене для відображення неосяжного простору українського текстильного мистецтва та захоплення нових площин за рахунок великих розмірів. Поширення також набувають такі тенденції як розпис на тканині, виготовлення масштабних гобеленів, колаж різних тканин у межах одного полотна.

Сучасними майстрами художнього текстилю є Н. Борисенко, Т. Кисельова, О. Мороз, М. Соколова. Вони переважно створюють свої художні текстильні вироби у стилях неоавангарду, постмодернізму, романтичного реалізму. Їхні текстильні вироби вдало поєднують тканину, живопис, графіку.

Вироби із художнього текстилю поступово стають частинами інсталяцій із інших матеріалів, що передає вагомий ідейний зміст. Зокрема, тканина поєднується із деревом, металом, папером. Це дозволяє сформуванню у спостерігача певне ідейне бачення твору. Наприклад, компонентом інсталяції може бути не лише тканина, але і старовинний виріб з неї, до прикладу, одяг, або ж елемент природи, такий як гілочка, листочок, шишка, каштан.

Крім того, вироби із художнього текстилю стають частинами ансамблю, тобто як komponуються із іншими матеріалами на великому та об'ємному полотні, так і самі виконують роль полотна для інших матеріалів. Часто ансамбль містить не лише тканину, але і вже готові вироби з неї, наприклад, рукавички, шапочки, шарфи. Це формує у споживача культури певні асоціації та дозволяє сформуванню ґрунтовне бачення української культури [11, с. 160].

Також в Україні поступово відроджується такий напрям як витинанка. Варто зауважити, що витинання є не просто вирізанням з паперу певних фігур, а мистецтвом, що потребує вагомих знань та вмінь. Зокрема, сучасними тенденціями витинання в Україні є чергування симетрії та асиметрії, зміщення білого

та чорного кольорів, пошук нових форм витинанки [12, с. 79].

Нині також спостерігається поєднання мотивів дерева та хреста. Дерево символізує у працях сучасних майстрів відродження та нове життя, а хрест – пам'ять про минуле та пережиті випробування. При цьому витинанки здебільшого мають сферичну чи напівсферичну форму, що символізує єдність життя. Окрім того, компонентами витинанок стають гілочки, листя, трава, ягоди.

Водночас нині витинанки мають багато елементів, які підкреслюються за рахунок декору. Орнаментальні смуги на витинанках прийнято нині виводити за межі простору, що демонструє безкінечність; витинанки часто діляться на кілька паралельних фрагментів, здебільшого від 4 до 5.

Сучасними українськими майстрами витинанки є О. Половна-Васильєва, Н. Сташкевич, О. Шинкаренко. Їхні вироби вирізняються за рахунок ажурного вирізування, експонування без рам, використання довгих смуг білого паперу. Витинанки майстринь є просторовими та охоплюють площину від підлоги до стелі. Їхні роботи діляться на зони, що дозволяє охопити кожний компонент [13, с. 52].

Необхідно зауважити, що для українських майстрів домінуючими є монохромні твори, при чому білий та чорний колір гармонійно поєднуються. Окрім того, колір вітчизняні майстри забезпечують за рахунок кольорового паперу чи картону. Також типовими тенденціями нині є дотримання готичної школи, де лінія поєднана з кольором.

Висновки. Отже, проведене дослідження дозволило виявити, що основними тенденціями декоративно-ужиткового мистецтва в Україні на сучасному етапі є укрупнення форм, просторовість та об'ємність, розподіл твору на площини та зони, використання контрастних кольорів, поєднання різних матеріалів, відображення тем Всесвіту та єдності людини з природою. При цьому значна увага приділена також співвідношенню даного мистецтва із іншими видами мистецтва. Також необхідно зауважити, що у подальшому перспективними напрямками дослідження може бути питання сучасного стану настінного роз-

пису як мистецтва, основні тенденції килимарства, відображення декоративно-ужиткового мистецтва за допомогою цифрових технологій.

Література:

1. Декоративно-ужиткове мистецтво України. URL: https://vue.gov.ua/%D0%94%D0%B5%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%BD%D0%BE-%D1%83%D0%B6%D0%B8%D1%82%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B5_%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE_%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%B8 (дата звернення: 21.11.2023).
2. Бурковська Л. Сучасне українське декоративне мистецтво: збереження національної своєрідності в умовах глобалізації. Київ: НАН України, 2019. 240 с.
3. Давидова М. Основні тенденції розвитку сучасного аматорського декоративно-ужиткового мистецтва. *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди*. 2019. Вип. 1. С. 5–9.
4. Савченко В. Культурологічні аспекти практик Handmade як форм декоративно-ужиткового мистецтва. Харків: Харківська державна академія культури, 2023. 169 с.
5. Вахрамеева Г. Практикум з декоративно-прикладного мистецтва»: програма навчальної дисципліни. Луцьк: Видавництво: Поліграфічний центр «Друк Формат» ФОП Pokora I.O., 2017. 24 с.
6. Федоренко С. Розвиток вищої художньої освіти та її вплив на становлення декоративно-ужиткового мистецтва в Україні. *Вісник Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького*. 2016. Вип. 5. С. 20–23.
7. Савцова О. Історія та розвиток керамічного виробництва. Харків: ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2022. 182 с.
8. Бокотей М. Історія художнього скла кінця ХХ – початку ХХІ століття. Львів: ЛНАМ, 2020. 152 с.
9. Бокотей М., Бенях Н., Принада О., Іванишин О. «Проектування художнього скла». Львів: ЛНАМ, 2020. 68 с.
10. Чегусова З. Всеукраїнські Трієнале художнього текстилю Національної спілки художників України: історія виникнення, мистецькі спрямування. *Історія*. 2018. Вип. 4. С. 77–83.
11. Майданець-Баргилевич О. Формування і розвиток Київської школи художнього текстилю: традиції та новачі. *Культура і сучасність: альманах*. 2021. Вип. 1. С. 158–165.
12. Храмова-Баранова О. Витинанка в контексті сучасної візуальної культури України. *Історія науки і техніки*. 2018. Вип. 1. С. 76–82.
13. Гальчинська О. Художні образи української витинанки як джерело натхнення в графічному дизайні. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*. 2022. Вип. 1. С. 50–53.

References:

1. Dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo Ukrainy [Decorative and applied art of Ukraine]. Retrieved from: https://vue.gov.ua/%D0%94%D0%B5%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%BD%D0%BE-%D1%83%D0%B6%D0%B8%D1%82%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B5_%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE_%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%B8 [in Ukrainian].
2. Burkovs'ka, L. (2019). Suchasne ukrayins'ke dekoratyvne mystetstvo: zberezhennya natsional'noyi svoyeridnosti v umovakh hlobalizatsiyi [Modern Ukrainian decorative art: preservation of national identity in the conditions of globalization]. Kyiv: NAN Ukrainy, 240 s. [in Ukrainian].
3. Davydova, M. (2019). Osnovni tendentsiyi rozvytku suchasnoho amators'koho dekoratyvno-uzhytkovoho mystetstva [The main trends in the development of modern amateur decorative and applied art]. *Visnyk Kharkivs'koho natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni H.S. Skovorody*, 1, 5–9 [in Ukrainian].
4. Savchenko, V. (2023). Kul'torolohichni aspekty praktyk Handmade yak form dekoratyvno-uzhytkovoho mystetstva [Cultural aspects of Handmade practices as forms of decorative and applied art]. Kharkiv: Kharkivs'ka derzhavna akademiya kul'tury, 169 s. [in Ukrainian].
5. Vakhrameyeva, H. (2017). Praktykum z dekoratyvno-prykladnoho mystetstva»: prohrama navchal'noyi dystsypliny [Workshop on decorative and applied art: program of the educational discipline]. Luts'k: Vydavnytstvo: Polihrafichnyy tsentr «Druk Format» FOP Pokora I.O., 24 s. [in Ukrainian].
6. Fedorenko, S. (2016). Rozvytok vyshchoyi khudozhn'oyi osvity ta yiyi vplyv na stanovlennya dekoratyvno-uzhytkovoho mystetstva v Ukraini [The development of higher art education and its influence

on the formation of decorative and applied art in Ukraine]. *Visnyk Cherkas'koho natsional'noho universytetu imeni Bohdana Khmel'nyts'koho*, 5, 20–23 [in Ukrainian].

7. Savvova, O. (2022). *Istoriya ta rozvytok keramichnoho vyrobnytstva* [History and development of ceramic production]. Kharkiv: KHNUMH im. O. M. Beketova, 182 s. [in Ukrainian].

8. Bokotey, M. (2020). *Istoriya khudozhn'oho skla kintsya KHKH – pochatku KHKHI stolittya* [The history of artistic glass of the end of the 20th – beginning of the 21st century]. L'viv: LNAM, 152 s. [in Ukrainian].

9. Bokotey, M., Benyakh, N., Prynada, O., Ivanyshyn, O. (2020). «Proektuvannya khudozhn'oho skla» [«Art glass design»]. L'viv: LNAM, 68 s. [in Ukrainian].

10. Chehusova, Z. (2018). *Vseukrayins'ki Triyenal khudozhn'oho tekstylyu Natsional'noyi spilky khudozhnykiv Ukrayiny: istoriya vynyknennya, mystets'ki spryamuvannya* [All-Ukrainian Triennial of Artistic Textiles of the National Union of Artists of Ukraine: History of Origin, Artistic Directions]. *Istoriya*, 4, 77–83 [in Ukrainian].

11. Maydanets'-Barhylevych, O. (2021). *Formuvannya i rozvytok Kyyivs'koyi shkoly khudozhn'oho tekstylyu: tradytsiyi ta novatsiyi* [Formation and development of the Kyiv school of artistic textiles: traditions and innovations]. *Kul'tura i suchasnist': al'manakh*, 1, 158–165 [in Ukrainian].

12. Khramova-Baranova, O. (2018). *Vytynanka v konteksti suchasnoyi vizual'noyi kul'tury Ukrayiny* [Vytynanka in the context of modern visual culture of Ukraine]. *Istoriya nauky i tekhniky*, 1, 76–82 [in Ukrainian].

13. Hal'chyns'ka, O. (2022). *Khudozhni obrazy ukrayins'koyi vytynanky yak dzherele natkhnennya v hrafichnomu dyzayni* [Artistic images of Ukrainian Vytynanka as a source of inspiration in graphic design]. *Aktual'ni problemy suchasnoho dyzaynu*, 1, 50–53 [in Ukrainian].

УДК 7.05:747

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.9>**Пилипчук Оксана Дмитрівна,**

кандидат технічних наук, доцент,

доцент кафедри дизайну

Київського національного університету будівництва і архітектури

ORCID ID: 0000-0002-1306-6071

pylypchuk.od@knuba.edu.ua

Полубок Андрій Павлович,

кандидат технічних наук, доцент,

доцент кафедри дизайну

Київського національного університету будівництва і архітектури

ORCID ID: 0000-0001-6759-4470

polubok.ap@knuba.edu.ua

ІННОВАЦІЙНІ ЗАСОБИ ІНТЕГРАЦІЇ АРТ-ОБ'ЄКТІВ У ДИЗАЙН ІНТЕР'ЄРУ ЯК СПОСІБ ПІДВИЩЕННЯ ЕСТЕТИКИ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА

Метою статті являється аналіз та визначення інноваційних засобів інтеграції арт-об'єктів у дизайн інтер'єру, що є одним із найбільш актуальних способів реалізації сучасних практик у галузі дизайну. У статті розглядаються основні інноваційні засоби інтеграції арт-об'єктів у дизайні інтер'єру, як можливість підвищення естетичності архітектурного середовища. Новизна статті полягає у дослідженні нових тенденцій розвитку художньо-образного наповнення сучасного середовища, що зумовлено переосмисленням застосування арт-об'єктів саме у контексті визначених інноваційних засобів їх інтеграції в інтер'єрний простір. В контексті рішення ідейно-художніх задач загальної методології організації інтер'єру, в результаті аналізу було визначено та структуровано основні інноваційні засоби інтеграції арт-об'єктів у дизайн інтер'єру з метою підвищення рівня естетичності архітектурного середовища. Результати дослідження представлено та підтверджено в наочній таблиці, розробленій авторами статті, в якій продемонстровано характерні приклади сучасних практик інтеграції арт-об'єкту в інтер'єрний простір, заснованих на інноваційних засобах. Було оцінено ефективність та представлено наглядні приклади, які підтверджують важливість та переваги використання визначених інноваційних засобів інтеграції арт-об'єктів у дизайн інтер'єру. Висновки. В контексті дослідження з'ясовано, що застосування саме інноваційних засобів інтеграції арт-об'єктів у дизайн інтер'єру значно прискорюють та спрощують процес на всіх стадіях проектування, підвищуючи ефективність практичної роботи дизайнерів, художників та архітекторів. Визначено, що використання інноваційних засобів інтеграції Арт-об'єктів у дизайн інтер'єру є ефективним способом не тільки підвищити естетику архітектурного середовища, але й створити особливу та неповторну візуальну атмосферу ідейно-художнього образу простору.

Ключові слова: арт-об'єкт, інноваційні засоби інтеграції, інтер'єр, дизайн, архітектурний простір.

Pylypchuk Oksana, Polubok Andrii. INNOVATIVE MEANS OF INTEGRATION OF ART OBJECTS INTO INTERIOR DESIGN AS A WAY OF ENHANCING THE AESTHETICS OF THE ARCHITECTURAL ENVIRONMENT

The purpose of the article is to analyze and define innovative means of integrating art objects into interior design, which is one of the most relevant ways of implementing modern practices in the field of design. The article considers the main innovative means of integrating art objects in interior design, as an opportunity to improve the aesthetics of the architectural environment. The novelty of the article lies in the study of new trends in the development of artistic and figurative filling of the modern environment, which is caused by the rethinking of the use of art objects in the context of certain innovative means of their integration into the interior space. In the context of solving ideological and artistic problems of the general methodology of interior organization, as a result of the analysis, the main innovative means of integrating art objects into interior design were determined and structured in order to increase the level of aesthetics of the architectural environment. The results of the research are presented and confirmed in a visual table developed by the authors of the article, which demonstrates typical examples of

modern practices of art object integration into interior space, based on innovative means. The effectiveness was evaluated and illustrative examples were presented, which confirm the importance and advantages of using certain innovative means of integrating art objects into interior design. Conclusions. In the context of the research, it was found that the use of innovative means of integrating art objects into interior design significantly accelerates and simplifies the process at all stages of design, increasing the efficiency of the practical work of designers, artists and architects. It was determined that the use of innovative means of integrating art objects into interior design is an effective way not only to improve the aesthetics of the architectural environment, but also to create a special and unique visual atmosphere of the ideological and artistic image of the space.

Key words: Art object, Innovative means of integration, Interior, Design, Architectural space.

Постановка проблеми. Образотворче мистецтво та інтер'єр завжди мали тісний і взаємозалежний зв'язок, постійно впливаючи одне на одне протягом історії. Його використовували для підвищення естетичної якості інтер'єру та архітектурного середовища в цілому, створення певного настрою та візуальної атмосфери, а також для передачі певного повідомлення чи значення [1]. В останні роки зв'язок між сучасним мистецтвом і дизайном інтер'єру став ще більше тісним та переплетеним. Сучасні дизайнери та художники на основі використання інформаційних технологій співпрацюють над проектами та створюють захоплюючі інтерактивні простори, все більше застосовуючи комп'ютерне, цифрове, дигітальне та фрактальне мистецтво, які кидають виклик традиційним уявленням [2]. Галузь дизайну інтер'єру постійно розвивається, шукаючи нові, оригінальні та інноваційні способи покращення естетичного досвіду [3]. Все більш актуальним у дизайні інтер'єру є використання Арт-об'єктів для досягнення функціонально-естетичних цілей [4]. Загалом Арт-об'єкти – це твори мистецтва, які мають унікальний характер і здатні трансформувати місце та ціле середовище, в якому вони розміщені [5; 6]. Арт-об'єкти, такі як скульптури, картини, інсталяції та інші можуть внести значний вплив на сприйняття та візуальну атмосферу приміщення. Але, процес інтеграції Арт-об'єктів вимагає нові способи застосування та взаємодії мистецтва з простором дизайну інтер'єру.

Тому, на сьогодні існує потреба, у результаті аналізу та систематизації, визначити інноваційні засоби інтеграції арт-об'єктів у дизайн інтер'єру, що дозволять дизайнерам підвищити естетику та унікальність простору,

а також можуть стати джерелом натхнення та естетичного задоволення для користувачів.

Аналіз досліджень. Сучасні дослідження продемонстрували, що впровадження предметів мистецтва в архітектурне середовище пропонує численні переваги, підвищення естетичності простору, соціальної та культурної обізнаності, а також покращене фізіологічне та психологічне благополуччя. В цьому аспекті існують деякі дослідження описані на традиційному підході, який заснований на композиційному вирішенні взаємозв'язків інтер'єру та арт-об'єкту [4; 7; 8]. У будівництві визначаються стандарти: всесвітньо визнана класифікація будівель «Building Standard WELL» в якій пропонується інтеграція творів мистецтва в інтер'єр з метою підвищення оціночного рейтингу будівлі, як одна з умов комфортного існування в ній людини [9]; ДБН України, в яких для створення потрібної візуальної атмосфери приміщення пропонується впровадження творів мистецтва, наприклад в інтер'єрах готельних номерів [10]. Що стосується досліджень присвячених впровадженню в проектну роботу дизайнера сучасних інноваційних засобів, основу яких складають створені комп'ютерні програми, вони акцентують увагу на моделюванні загального простору, не приділяючи увагу інтеграції творів мистецтва у нього [11–13]. На сьогодні існують сучасні розроблені інструменти для практичного використання – заснований на принципі інтерактивних алгоритмів засіб визначення відстані сприйняття, масштабності, рівня деталізації [14]; інструментальний алгоритм – визначення взаємного впливу колористики та творів мистецтва в інтер'єрі [15].

Але на жаль, на практиці застосування Арт-об'єктів у дизайні інтер'єрного простору зазвичай вирішується на основі емпіричного

підходу у процесі проектування як допоміжний елемент, а під час реалізації визначаються іноді випадково. Тому, визначення та структурування інноваційних засобів інтеграції арт-об'єктів у дизайн інтер'єру – на сьогодні являється досить актуальною проблемою, яка потребує вирішення.

Мета статті – на основі аналізу та систематизації визначити основні сучасні інноваційні засоби інтеграції арт-об'єктів у дизайн інтер'єру як спосіб підвищення естетики архітектурного середовища.

Виклад основного матеріалу. В сучасних інтер'єрах все частіше використовують органічне поєднання функціональності та естетики, з помітною тенденцією до зростання обґрунтованості використання предметів мистецтва в інтер'єрному просторі [4; 16]. Простір інтер'єру розглядається як складне багатофункціональне середовище, яке потребує виваженого рішення, в якому поняття краси і користі співпрацюють, доповнюючи одне одного. Поєднання практичного дизайну та художнього вираження якісно змінює візуальне сприйняття предметно-просторового середовища. Використання різноманітних

арт-об'єктів в сучасному інтер'єрі як потужного засобу художньо-образного самовираження будь-якого приміщення – це проявлення актуальних тенденцій через розкриття індивідуальності, креативності, гармонійного співіснування арт-об'єктів та функції в предметно-просторовому середовищі. Відповідно, загальна організація інтер'єрного простору з інтеграцією арт-об'єктів завжди має дуже потужний вплив на візуальну атмосферу середовища. Кінцева мета проектувальників інтер'єру – комфортний і збалансований емоційний стан людини від перебування у просторі, тому стихійність та нелогічність вибору може призвести до візуально-психологічного дискомфорту.

На рис. 1 представлена методологічна схема організації інтер'єру для виділення особливої ролі арт-об'єктів в ідейно-художньому рішенні простору.

Інноваційні засоби інтеграції арт-об'єктів у дизайн інтер'єру є важливим аспектом створення гармонійної та естетично привабливої обстановки, де арт-об'єкти доповнюватимуть загальну концепцію та додаватимуть індивідуальність у простір. Логічні інструментальні

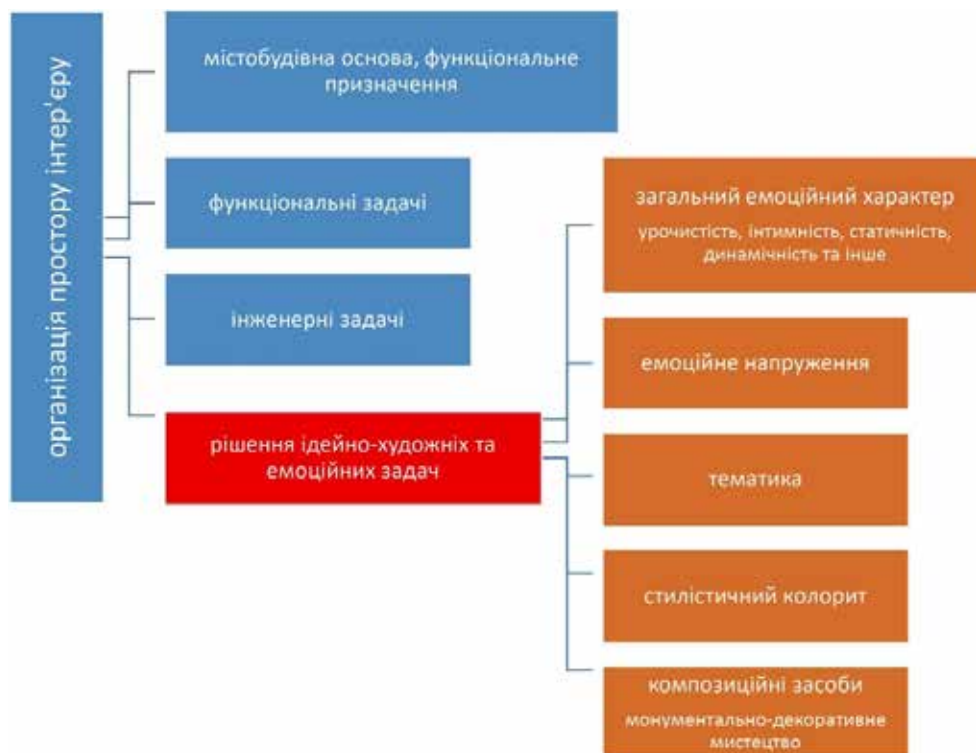



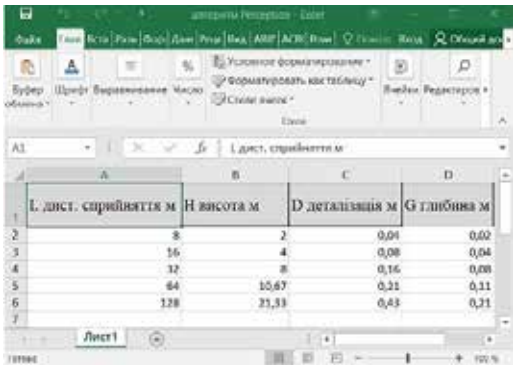


Рис. 1. Методологічна схема організації інтер'єру (розроблена авторами)

Таблиця 1

**Основні інноваційні засоби інтеграції арт-об'єктів у дизайн інтер'єрного простору
(таблиця авторів)**

№	Засоби	характер інтеграції	Приклади застосування засобів																																													
1	Комп'ютерні програми	Створення повноцінного проекту арт-об'єкту в інтер'єрі. 3-Д, 4-Д... візуалізація та площинне зображення арт-об'єкту в інтер'єрі	 <p>Автор проекту інтер'єру і картини – дизайнер Бакалина В., керівник Пилипчук О. Д. (зроблено за допомогою комп'ютерної програми «3ds Max»)</p>																																													
2	Штучний інтелект	Самостійне створення ідей-пропозицій для повноцінного проекту. Площинне зображення арт-об'єкту в інтер'єрі	 <p>Автор зображення Шендрик І., керівник Пилипчук О. Д. (створено за допомогою нейромережі «MidJourney»)</p>																																													
3	Мобільні гаджети	Швидке та мобільне використання для створення ідей-пропозицій повноцінного проекту. 3-Д... візуалізація та площинне зображення арт-об'єкту в інтер'єрі	 <p>Автор проекту інтер'єру і картини Шендрик І., керівник Пилипчук О. Д. (створено за допомогою додатку Google Play «ARLOOPA»)</p>																																													
4	Інтерактивні алгоритми	Визначення параметрів арт-об'єкту, відстані сприйняття та розміру його деталей в інтер'єрі	 <p>Зображення інтерактивного алгоритму «Perception» (розробник та автор фото Полубок А.) [14]</p> <table border="1" data-bbox="667 1675 1182 1877"> <thead> <tr> <th></th> <th>А</th> <th>В</th> <th>С</th> <th>Д</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>І. дист. сприйняття м</td> <td></td> <td>Н висота м</td> <td>Д деталізація м</td> <td>Г глибина м</td> </tr> <tr> <td>1</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>2</td> <td>8</td> <td>2</td> <td>0,01</td> <td>0,02</td> </tr> <tr> <td>3</td> <td>16</td> <td>4</td> <td>0,08</td> <td>0,04</td> </tr> <tr> <td>4</td> <td>32</td> <td>8</td> <td>0,16</td> <td>0,08</td> </tr> <tr> <td>5</td> <td>64</td> <td>16,67</td> <td>0,32</td> <td>0,11</td> </tr> <tr> <td>6</td> <td>128</td> <td>33,33</td> <td>0,63</td> <td>0,21</td> </tr> <tr> <td>7</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table>		А	В	С	Д	І. дист. сприйняття м		Н висота м	Д деталізація м	Г глибина м	1					2	8	2	0,01	0,02	3	16	4	0,08	0,04	4	32	8	0,16	0,08	5	64	16,67	0,32	0,11	6	128	33,33	0,63	0,21	7				
	А	В	С	Д																																												
І. дист. сприйняття м		Н висота м	Д деталізація м	Г глибина м																																												
1																																																
2	8	2	0,01	0,02																																												
3	16	4	0,08	0,04																																												
4	32	8	0,16	0,08																																												
5	64	16,67	0,32	0,11																																												
6	128	33,33	0,63	0,21																																												
7																																																

засоби замість інтуїтивного і емпіричного підходу передбачає визначення і призначення арт-об'єктів у інтер'єрному просторі та їхній взаємозв'язок, а також бути зручними прикладними засобами у реалізації творчого задуму.

Нижче наведено декілька основних інноваційних засобів, які можуть бути використані для успішної інтеграції арт-об'єктів у дизайн інтер'єру (Див. Табл. 1).

Використовуючи на кожному етапі проектування та/або у процесі реалізації творчого задуму, визначені інноваційні засоби допоможуть дизайнеру в співпраці з художником передбачено та логічно інтегрувати арт-об'єкт в інтер'єрний простір. Переваги інноваційних над традиційними засобами інтеграції Арт-об'єктів в інтер'єрний простір під час проектування та у процесі реалізації полягають у наступному:

1. Інноваційні засоби здатні розширити свій інструментарій та спектр можливостей для здійснення пошуку ідей, натхнення та концепцій для своїх майбутніх робіт.

2. Сприяють творчому мисленню, оригінальності та креативності у вирішенні проектних задач.

3. Здатні створити функціонально ефективно та на високому ідейно-художньому рівні проектне рішення.

4. Сприяють аналітичному мисленню, логічному підходу у вирішенні поставленого творчого завдання.

Відповідно, враховуючи вище сказане, основною перевагою інноваційних засобів інтеграції Арт-об'єктів є можливість створити унікальні та оригінальні інтер'єри, що відображають індивідуальність клієнта чи завдання замовника.

Висновки. В результаті дослідження з'ясовано, що застосування саме визначених інноваційних засобів інтеграції арт-об'єктів у дизайн інтер'єру підвищують ефективність, комунікативність та універсальність практичної роботи художників, дизайнерів, архітекторів, значно прискорюючи та спрощуючи процес проектування на всіх етапах.

Досліджуючи приклади застосування сучасних інноваційних засобів, було визначено, що на сьогодні саме вони дають можливість найбільш повноцінно інтегрувати арт-об'єкт у простір та оптимізувати процес створення повноцінно-естетичного простору інтер'єру.

Результати дослідження показали, що визначені інноваційні інструментальні засоби можна удосконалювати та поповнювати з урахуванням новітніх технологічних розробок, а також сучасних вимог і потреб людини. Художні можливості арт-об'єктів не вичерпні та здатні постійно перетворювати і збагачувати сучасний інтер'єр завдяки розвитку інноваційних технологій, відповідаючи таким чином новим вимогам часу та розвиваючи специфіку різних видів образотворчого мистецтва.

Література:

1. Cumming, R. *Art: A Visual History*. DK, 2015.
2. Beigie, D. (2005). Computer-Generated Fractal Art. *National Council of Teachers of Mathematics (NCTM)*. Vol. 10(6), P. 262–269.
3. Acici, F. K., & Kulak, F. (2015). Intersection of design and art in the eyes of interior architecture students. *Global J. of Design Art and Education (GJDAE)*. Vol. 5(2), P. 54–60. DOI: <https://doi.org/10.18844/gjae.v5i2.245>.
4. Pylypchuk, O. & Polubok, A. (2022). The color of the surface of the Art object as a means of harmonizing the modern architectural environment. *Landscape Architecture and Art*. Vol. 21(21), P. 59–67. DOI: <https://doi.org/10.22616/j.landarchart.2022.21.06>
5. Косаревська Р., Левченко О. Переосмислення класичного мистецтва: дослідження сучасного підходу до виявлення форми мистецтва (живопис, скульптура, архітектура) та його реінтерпретація у суспільстві. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2023. № 66. Т. 2. С. 39–44.
6. Ясенев О., Дубовий О. Сучасні тенденції використання творів образотворчого мистецтва в інтер'єрі приміщень. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 2021. № 4. Т. 2. С. 226–235.

7. Afatara, N. (2018). The Creation of Contemporary Artwork. Third International Conference of Arts, Language and Culture (ICALC 2018). *Advances in Social Science, Education and Humanities Research (ASSEHR)*. Vol. 279, P. 52–59. DOI: <https://doi.org/10.2991/icalc-18.2019.9>
8. Suzen, H. N. (2021). Evaluation of Contemporary Art in terms of Conceptual Structure and Interpretability. *J. of Educational Sciences*, Vol. 13(2), P. 447–460. DOI: <https://doi.org/10.15345/iojes.2021.02.008>
9. Building Standard WELL (2023): веб-сайт: URL: <https://www.wellcertified.com>
10. Будинки і споруди. Готелі: ДБН В.2.2-20:2008, № 312. Зміна № 1. [Чинний від 2008-11-20]. – К: Мінрегіон України, 2018. – 18 с.
11. DK. *How Stuff Works. How Technology Works: The Facts Visually Explained*. DK, 2019.
12. Jayathissa, P., Quintana, M., Abdelrahman, M., & Miller, C. (2020). Humans – as – a – Sensor for Buildings – Intensive Longitudinal Indoor Comfort Models. *Buildings*. Vol. 10(10), P. 1–22. DOI: <https://doi.org/10.3390/buildings10100174>
13. Xiao, H. (2021). Application of Virtual Reality in the Teaching of Interior Design. *J. of Contemporary Educational Research*. Vol. 5(9), P. 1–4. DOI: <http://ojs.bbwpublisher.com/index.php/JCER>
14. Полубок А. П. Інтерактивний алгоритм «Перцепція» // Свідцтво про депонування результату інтелектуальної діяльності № 229–РІД/Ук 2021. – К: Державна науково-технічна бібліотека України, 2021 р. – 23 с.
15. Pylypchuk, O. D. (2023). Development of an innovative means of harmonizing the color scheme of works of fine art and interior environment to create a comfortable space for human existence. *Baltija Publishing*. P. 380–414. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-322-4-18>.
16. Wang, Q. (2018). Analysis of Interior Space Design and Visual Artistic Effect 1st International. Conference on Education Art Management and Social Sciences, Kuala Lumpur, Malaysia (EAMSS 2018). *Clausius Scientific Press*. P. 362–366. DOI: <https://doi.org/10.23977/eamss.2018.075>

References:

1. Cumming, R. (2015). *Art: A Visual History*. DK [in English].
2. Beigie, D. (2005). Computer-Generated Fractal Art. *National Council of Teachers of Mathematics (NCTM)*. Vol. 10(6), P. 262–269 [in English].
3. Acici, F. K., & Kulak, F. (2015). Intersection of design and art in the eyes of interior architecture students. *Global J. of Design Art and Education (GJDAE)*. Vol. 5(2), P. 54–60. DOI: <https://doi.org/10.18844/gjae.v5i2.245> [in English].
4. Pylypchuk, O. & Polubok, A. (2022). The color of the surface of the Art object as a means of harmonizing the modern architectural environment. *Landscape Architecture and Art*. Vol. 21(21), P. 59–67. DOI: <https://doi.org/10.22616/j.landarchart.2022.21.06> [in English].
5. Kosarevska, R., & Levchenko, O. (2023). Pereosmyslennia klasychnoho mystetstva: doslidzhennia suchasnoho pidkhodu do vyiavlennia formy mystetstva (zhyvopys, skulptura, arkhitektura) ta yoho reinterpretatsiia u suspilstvi. [Reconception of classic art: study of the modern approach to discovering the form of art (painting, sculpture, architecture) and its reinterpretation in society]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. № 66. Т. 2. S. 39–44. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-2-5> [in Ukrainian].
6. Yaseniev, O., & Dubovy, O. (2021). Suchasni tendentsii vykorystannia tvoriv obrazotvorchoho mystetstva v interieri prymishchen. [Current trends in the use of works of fine arts in the interior of premises]. *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu*. № 4. Т. 2. S. 226–235. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.2.2021.246842> [in Ukrainian].
7. Afatara, N. (2018). The Creation of Contemporary Artwork. Third International Conference of Arts, Language and Culture (ICALC 2018). *Advances in Social Science, Education and Humanities Research (ASSEHR)*. Vol. 279, P. 52–59. DOI: <https://doi.org/10.2991/icalc-18.2019.9> [in English].
8. Suzen, H. N. (2021). Evaluation of Contemporary Art in terms of Conceptual Structure and Interpretability. *J. of Educational Sciences*, Vol. 13(2), P. 447–460. DOI: <https://doi.org/10.15345/iojes.2021.02.008> [in English].
9. Building Standard WELL (2023). Retrieved from <https://www.wellcertified.com> [in English].
10. Budynky i sporudy. Hoteli [Buildings and structures. Hotels]. (2018). *State building regulations V.2.2-20:2008, No. 312 from November 20th, 2008*. Kyiv: Minrehion Ukrainy, 2018 [in Ukrainian].
11. DK. (2019). *How Stuff Works. How Technology Works: The Facts Visually Explained*. DK [in English].
12. Jayathissa, P., Quintana, M., Abdelrahman, M., & Miller, C. (2020). Humans – as – a – Sensor for Buildings – Intensive Longitudinal Indoor Comfort Models. *Buildings*. Vol. 10(10), P. 1–22. DOI: <https://doi.org/10.3390/buildings10100174> [in English].
13. Xiao, H. (2021). Application of Virtual Reality in the Teaching of Interior Design. *J. of Contemporary Educational Research*. Vol. 5(9), P. 1–4. DOI: <http://ojs.bbwpublisher.com/index.php/JCER> [in English].

14. Polubok A. P. (2021). Interaktyvnyi alhorytm «Perception» [Interactive algorithm «Perception»]. *Svidotstvo pro deponuvannia rezultatu intelektualnoi diialnosti № 229–RID/Ук 2021 registered November 24th, 2021*. Kyiv: Derzhavna naukovo-tehnicna biblioteka Ukrainy [in Ukrainian].
15. Pylypchuk, O. D. (2023). Development of an innovative means of harmonizing the color scheme of works of fine art and interior environment to create a comfortable space for human existence. *Baltija Publishing*. P. 380–414. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-322-4-18> [in Ukrainian].
16. Wang, Q. (2018). Analysis of Interior Space Design and Visual Artistic Effect 1st International. Conference on Education Art Management and Social Sciences, Kuala Lumpur, Malaysia (EAMSS 2018). *Clausius Scientific Press*. P. 362–366. DOI: <https://doi.org/10.23977/eamss.2018.075> [in English].

УДК 7.011.2

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.10>**Протас Марина Олександрівна,**

доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник,
головний науковий співробітник відділу,
кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України.
ORCID ID: 0000-0001-8137-0342
protas.art@gmail.com

**СКУЛЬПТУРА В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ
ЯК НАРТІС-ОБ'ЄКТ PUBLIC ART**

Стаття розглядає дихотомію public art – plop art, маніфестовану в традиційному садово-парковому ландшафті міста в якості contemporary скульптури, формальна структура якої презентована не абстрактною дизайн-епістемою, а концептом «doubled presence» гаптики. Метою статті є критика скульптурної репрезентації епістемі гаптики в соціокультурному публічному просторі як феномену культурного популізму та дескілінгу. Критика, в репресивний спосіб нав'язаного суспільному простору виключно приватного бачення автором/митцем уречевленої «краси», корегує з теоріями дескілінгу contemporary свідомості, когнітивно-аналітичною аморфністю та розпадом суб'єктивності в умовах, коли постмодерн відкинув класичний наратив становлення історичного розвитку та сутності людини, що призвело до колапсу художнього репрезентування. В українських реаліях воєнного стану, коли активізувались процеси самоідентифікації націй, науковці, критики та митці намагаються віднайти адекватні сучасним викликам оновлені парадигми і арт-епістемі, зокрема для повноцінної відбудови України, перемога якої в російсько-української війні не викликає жодних сумнівів. Відтак в умовах сутнісної трансформації «мережі просторової пам'яті» мистецькі та культуротворчі епістемі вже зараз потребують перегляду з метою подолання деструкції ентропійних векторів розвитку посткультури. Висновки. Все більше і сміливіше в світовому науковому дискурсі виголошується критичних позицій, які засуджують культурний популізм, що тримається бенчмаркінгових стратегій. Дихотомія арт-епістем свідчить про переосмислення наративу contemporary art, про намагання пасіонарних митців і науковців звільнитися від репресивного тиску естетики глобалізму, що сьогодні посилює негативний вплив ринкової ідеології біокапіталізму на колективну свідомість націй, призводячи до домінування філософії речі, реїфікації творчого вислову, та врешті до фахового дескілінгу. Відтак головним обов'язком теорій й практик сучасності є відмова від духовного матеріалізму/нігілізму, і навпаки – актуалізація за прогностичним проектом ретрокаузальності традиційних ідеалів трансцендентальної естетики, що пробуджує в сучасників чутливу до тонких проявів духу aisthesis «minimal soul».

Ключові слова: public art, plop art, гаптика, дескілінг, культуріндустрія, культурний популізм, ретрокаузальність, скульптура України.

Protas Maryna. SCULPTURE IN THE SOCIOCULTURAL SPACE AS A HAPTIC OBJECT OF PUBLIC ART

The article examines the dichotomy of public art – plop art, manifested in the traditional garden and park landscape of the city as a contemporary sculpture, the formal structure of which is presented not by an abstract design episteme, but by the concept of «doubled presence» of haptics. The purpose of the article is to criticize the sculptural representation of the haptic episteme in the sociocultural public space as a phenomenon of cultural populism and deskilling. In the Ukrainian realities of martial law, when the processes of self-identification of nations intensified, scientists, critics and artists are trying to find updated paradigms and art epistemes adequate to modern challenges, in particular for the full reconstruction of Ukraine, whose victory in the Russian-Ukrainian war does not cause any doubts. Therefore, in the conditions of the essential transformation of the «spatial memory network», artistic and culture-creating epistemes already need to be revised in order to overcome the destruction of the entropic vectors of post-culture development. Conclusions. Critical positions condemning cultural populism, which adheres to benchmarking strategies, are being expressed more and more boldly in the world scientific discourse. The art-episteme dichotomy testifies to the rethinking of the narrative of contemporary art, to the efforts of passionate artists and scientists to free themselves from the repressive pressure of the aesthetics of globalism, which today strengthens the negative influence of the market ideology of biocapitalism on the collective consciousness of nations, leading to the dominance of the

philosophy of things, the reification of creative expression, and finally to professional deskilling. Therefore, the main duty of modern theories and practices is the rejection of spiritual materialism/nihilism, and vice versa – actualization according to the prognostic project of retrocausality of traditional ideals of transcendental aesthetics, which awakens in contemporaries an aisthesis «minimal soul» sensitive to subtle manifestations of the spirit.

Key words: *public art, plop art, haptics, deskilling, culture industry, cultural populism, retrocausality, sculpture of Ukraine.*

Постановка проблеми. В ніч 23 серпня 2023 року у Стрийському парку середмістя Львова в Україні відбувся акт вандалізму. Напад підверглася гранітна скульптура київського митця Василя Корчового «Впевнена» (Лл. 1), що була встановлена як тимчасовий експонат пересувної виставки за проектом Львівського тижня скульптури. Створена 2021 року на Міжнародному симпозиумі в Каневі, під кураторством мистецького об'єднання «ЧервонеЧорне», ця скульптура, поряд із іншими сьома гранітними творами, предстала перед очі західноукраїнського глядача, провокуючи і відверто порушуючи спокій соціуму. Реакція не забарилася, і це не була спланована акція зелених, що обливає картини відомих митців у відомих музеях світу різними розчинами від дитячого пюре до нафтових сполук. То був спонтанний вираз суспільного несприйняття неформатної Contemporary Sculptural Haptics, що пропонується спільноті під грифом сучасної краси public art як демократичного месиджу толерантності до будь-яких особливостей зовнішнього вигляду людини. Нюанс ховався в підміні понять, бо суть суперечки насправді містилась зовсім не в площині бодішеймінгу (що в бутті України взагалі не складає проблеми, хоч саме тим прихильники скульптора аргументували акт вандалізму) [2].

Насправді мова про те, що public art мусить враховувати позицію громадськості, бо, як з'ясувалось, не завжди атипове розширене поле скульптури відповідає site-specific міста, викликаючи напругу поміж sites та non-sites, як це пояснював на шпальтах «Artforum» Роберт Смітсон; тим паче, як зауважував засновник фірми «Sculpture in the Environment» James Wines, коли public art переслідує виключно мету private art, саме тоді виникає феномен plop / plonk art, підкреслюючи диз'юнкцію між соціальними потребами громади і маніпулятивним нав'язуванням їй суто приватного бачення і смаків митця. Саме в тих випадках

суди примушують демонтувати public art, як це трапилось 1989 з «Tilted Arc» by Richard Serra. Симптоматично, що Сєрра у відповідь на судове рішення зняття скульптури висловив в діалозі з Hal Foster дивну позицію, заперечуючи поширену тезу про злиття contemporary art з життям народу [18]. Він як елітний митець не вважає метою мистецтва естетичне задоволення всіх і кожного, але така позиція перетворює демократизм паблік арту на бульбашку культурного популізму.

Культурний популізм притаманний і у випадку зі скандалом навколо «Впевненої», у назві якої вже був запрограмованим виклик суспільному сприйняттю. Між тим ідея формування culture walks / sculpture trail, що тепер стає поширеним трендом у світі згідно програм ООН стосовно Sustainability urban development (зокрема «Sustainable cities and human settlements» та 11 пункту «Make cities and human settlements inclusive, safe, resilient and sustainable» [21]), що впроваджується в різних локаціях світу, від Австралії, до Британії та США, – в Україні є відносно новим заходом. Але після того, як 2007 року Дубайський міжнародний фінансовий центр урочисто відкрив перший Global Art Forum, на якому дефініція global art була визнана синонімом contemporary art, і далі ЮНЕСКО погоджує виголошену формулу «мистецтво – то є бізнес», заохочуючи бенчмаркінгові стратегії розвитку публічного артизму мережею міжнародних Бієнале, пост-етнічна культуріндустрія в Україні сприймає західну бізнес-модель ринкового розвитку мистецтва символом/еталоном істинної демократії. Так потрапляючи в пастку само-колонізації, про небезпеку якої ще на зламі міленіумів попереджав болгарський аналітик професор Софійського університету Александр Кіоссів (Alexander Kiossev). Фактично арт-бізнесові структури і приват-галереї в першу чергу, як в даному разі «Я галерея» куратора

львівської презентації Павла Гудімова, виконує несвідому роль «інтерпретаційної спільноти» (за терміном José Medina, professor of Philosophy at Northwestern University, United States, Illinois), поширюючи євроцентричні хибні патерни, які Вальтер Мігноло (Walter D. Mignolo) дослідив як колоніальні системи Західної когніції («modernity/coloniality world-system»), що нівелює розвиток саме національного культуротворення. Через те перлина садово-паркового мистецтва Львова опинилась в центрі скандалу, коли тимчасово прийняла 8 скульптурних об'єктів з ландшафтної колекції Канева, серед яких і роботу В. Корчового, яку містяни не сприйняли, розгорнувши гостру дискусію в ЗМІ, соцмережах та академічних інституціях, де естетичні смаки різко поділилися.

Проте скульптор, задоволений рекламою, наполягає – це красива жінка і красива скульптура, то є справа індивідуального смаку: подобається комусь така краса чи ні. На захист митця став і мер міста Андрій Садовий, сфотографувавшись з дружиною біля скандальної скульптури з реверсу (Іл. 2) і виклавши фото в мережу з іронічним підписом «З якого боку не глянь, мистецтво в парку таки чудова ідея» [2]. Це буквально підлило масло до вогню. Врешті гранітну скульптуру облили мастилом і намагались підпалити, тож поліція відкрила кримінальне провадження.

Внаслідок суспільного збурення український графік-ілюстратор Максим Паленко теж відгукнувся, зробивши карикатуру з суперечок навколо «неформатної» скульптури (де огрядний поціновувач української кухні, зокрема сала, дискутує з візаві), і розмістив її в мережі з дописом про тестування нації на почуття прекрасного (Іл. 3). Багато хто звинувачував опонентів у радянських патернах мислення, закликаючи йти в ногу з часом; інші відмічали банальність вікових деформацій тіла, які не треба приховувати, хай діти звикають до таких трансформацій; третім твір подобався, але в житті вони трималися традиційної формули «у здоровому тілі дух здоровий».

Але суть спору має значно глибше коріння, які звичайному глядачу непомітні. Врешті

така дискусія стала результатом змішання високої і низької культур, а коли орієнтири збиті, і мистецтво поєднане з життям, то втрачається та сама дистанція, що за Адорно дарує критичне мислення, бачення і почуття алетей. Тому суть питання в тому, що позитивістський *haptic*-об'єкт віддзеркалює не душу і дух, а лише тіло, відкидаючи творчу ідеалізацію, яку до речі застосовували не лише скандально відомий болонський гравер XVI століття, судимий за порнографію і підробку гравюр, Марк-Антоніо Раймонді, а також Пітер Рубенс, Якоб Йорданс і навіть Огюст Роден з його оголеним Бальзаком.

І все ж, питання є широким і тривіальним, на яке відповідей існує так само безліч: що є мистецтво і чи потрібні естетичні або етичні обмеження, врешті, чи застаріла трансцендентальна естетика? Дискусія охопила велику аудиторію, перекинулася на скульптурні секції Спільки митців Львова і Києва, і продовжує тривати під час наукової конференції, що підбиває висновок тижня скульптури у Львові. Тому є привід проаналізувати чинники діатриби, а шукаючи істину, довести, чи є виною тому падіння естетичної культури суспільства й дескілінг як культурний популізм?

Метою статті є критика скульптурної репрезентації епістеми гаптики в соціокультурному публічному просторі як феномену культурного популізму та дескілінгу.

Виклад основного матеріалу. З початком двохтисячних концепція Річарда Флоріди про креативний клас креативних міст міленіуму, коли кожна арт-інституція стимулює глобалізаційний *public*-рух, фактично «тоталізований дизайн», за дефініцією Гела Фостера, призводить до культурного популізму, адже в міленіум маркетингова культура *Nowbrow* перемогла, як це декларував критик «*The New Yorker*» Джон Сібрук в книзі «*Nobrow: The Culture of Marketing, the Marketing of Culture*», з яким жорстко полемізував Гел Фостер, запитуючи «А якщо ця система брові зазнала лоботомії на наших очах?», і Фостер визначає запропоновану топонімію не лише «притупленням інтелектуальної культури», але переходом «до комерційної культури, яка більше не розглядається як об'єкт зневаги, а

як «джерело статусу»», відповідно Сібрук «скоріше занурюється і п'є з оази nobrивської культури, ніж у садах елітарної культури» [10, с. 4].

Але автор «Впевненої» намагається вгамувати спрагу одразу з обох джерел: використовуючи лексику середземноморської традиції еліністичного формотворення він виголошує Nowbrow і водночас поетизує естетику потворного, ніби полемізуючи з Карлом Розенкранцем. Phatic-мережева естетика допомагає єднати кітч із global-усередненим пастишем арт-свідомості. Саме це декларував Леслі Фідлер за три десятиріччя до Сібрука у своїй доповіді «The Case for Post Modernism» (1968), в університеті Фрайбурга, де тривав симпозіум з contemporary літератури, і де він використовував термін «postmodernism» як стратегію розриву між високим і масовим мистецтвом (ця доповідь наступного року вийшла як стаття «Cross the Border – Close the Gap» у чоловічому журналі «Playboy»). Ідеї Фідлера, зокрема з усунення прірви між глядацькою аудиторією, критиком і митцем, а, відповідно, між фаховим і аматорським, стали ґрунтом для поширення дескілінгу, порно, апропріації, девіантних жестів, підводячи артизм до соціополітичного активізму міленіуму та бездумної інкорпорації мережевої естетики теперішнього часу. Фідлер анулював кордони, викинув на смітник історії естетику, ідеали, фаховість, врешті, етику, перетворюючи, за висловом Гегеля, свободу на «фурію зникнення»: «Постмодернізм передбачає усунення прірви між критиком і аудиторією, також якщо під критиком розуміти лідера смаку, а під аудиторією – послідовника. Але найголовніше, це передбачає усунення прірви між художником і глядачем або, у всякому разі, між професіоналом і аматором у сфері мистецтва»; «Відродження порнографії також найкраще зрозуміти в цьому контексті; бо це, як вестерн і наукова фантастика, є формою поп-арту. З вікторіанських часів це було основною формою поп-арту – найневиправнішою з усіх видів сублітератури, яку розуміли як різновид розваги, ближчої до пороку, ніж до мистецтва» [9].

Вочевидь у випадку освічених містян Львова, суспільна естетична культура опинилася незрівнянно вищою за той рівень, що

сповідує автор «Впевненої». Хоча професор М. Епштейн (Emory University, Atlanta, US) обмірковуючи гаптику як тактильну форму виразу, що стимулює репродуктивну функцію тіла, зокрема в контексті соматософії як плинних культурних сенсів, намагається з'ясувати: якщо свідомість можна перенести на квантову основу, то що додає тілесність свідомості, окрім того, що обмежує її, та є предметом бізнесу і кар'єри, а ще маркером власного зникнення, бо провокує панічну увагу до тіла, котре виходить з користування, саме тому на сучасників лягає відповідальність за збереження пам'яті про тіло, адже прощання з тілом провокує отілеснення філософської думки [7, с. 11–13, 36].

Додам, провокує ще і панічне отілеснення арт-епістеми, де вже не залишилось трансцендентальної духовності (так само в житті пластична хірургія спотворює природню красу в ім'я бізнесу). Тим паче, коли тілесного в мистецтві забагато, то виникає банальна марнота, а от бідність навпаки посилює гостроту сприйняття, позаяк насолоджуватись завжди важче ніж бажати, а коли тіло стає плоттю, то вона вже «душить, тисне і стає адом» [7, с. 75, 80]. Тому «Впевнена» у Львові справді стає пеклом, і впевнено душить, проти чого цілком справедливо бунтують мешканці, інтуїтивно опираючись насиллю.

Невипадково для подібних неякісних public art громадських місць використовують від 1970 років принижуючий сленг-термін – plop art, арт-бульбашка (британська Вікі уточнює: термін plop art, або plonk від «плюхатися», «означає, що твір є непривабливим і невідповідним для свого оточення – що його бездумно «плюхнули» на місце експонування» [15]). Термін – plop art ввів американський архітектор і скульптор-конструктивіст Джеймс Вайнс, поборник екологічного мистецтва, президент заснованої 1970 фірми SITE (Sculpture in the Environment), який роз'яснював дихотомію як диз'юнкцію між фейком та істиною, між фантазіями митця і реальними соціальними проблемами місця.

В 2015 році в інтерв'ю Аліссум Ск'єї (Alyssum Skjeie) для Музею мистецтв Карнегі в Пітсбургу США Джеймс Вайнс пояснював,

що від 1960-х років почав ставити під сумнів ідеї «об'єктного мислення» як поширення ізолюваних скульптур у парках і на площах, адже ексклюзивна мова *private art* не є когерентною *public art*, і тому трапляються випадки «*turd in the plaza*» [19]. Вайнс, авангардний радикал, вимагав вирішувати ідею *public art* продумано, не формально. Зазвичай контемпорарні *public art* є абстрактні, візуально-спрощенні об'єкти, проте у львівському випадку фігуративна скульптура переключає традиційну арт-лексику в гіперреалістичному дусі прикладом приватної інтеріоризації арт-мислення, що маскується під паблік арт.

І така тактильна мімікрія, за висловом Ж. Бодрійяра, є мульти-симуляцією «культури тактильної комунікації» [5, с. 70]. Між тим ЗМІ нагадують, що сучасна культура надто випереджає застарілі смаки суспільства: «Після навали хейту куратор проекту Павло Гудімов заявив, що цей факт «ще раз підтверджує завелику відстань між суспільством і культурою, яка сидить у бульбашці»..., що скульптура «Впевнена» спрямована на те, аби люди зрозуміли: тілесна краса є в усіх проявах» [2]. Між тим некоректне порівняння аргументів з Віллендорфською Венерою не працює – позаяк давня людська свідомість не сприймала тіло відокремленим від тотемістичних релігійних патернів, і на її екстатичність образного сенсу натякає пластична узагальненість в трактовці рук, ніг, або символізм трактовки голови.

Мушу також навести інший приклад дипломатичного уникнення примітивної гаптики, що можна бачити в австралійському Перті, де щорічні скульптурні симпозиуми формують експозицію *culture walks as sculpture trail* «*Sculpture by the Sea*», і де ляльково-рожеве гіпер-реалістичне зображення спортсмена сумо в композиції «*Horizon*» (2018, Іл. 4) китайського скульптора Mu Boyan з *Central Academy of Fine Arts in Beijing (CAFA)*, отримало грошову премію від мера міста *Waverley*, адже твір образно-формально дистанційований, герой ніби в медитації біля моря, і сприйняття цього персонажу дуже доброзичливе, позаяк автор не закладав сюди провокативно-негативних конструктів/ідеологем [17].

До речі, навесні цього року брав участь у проекті «*Sculpture by the Sea*» в Перті також український скульптор Єгор Зігура (Іл. 5), Він експонував двометрову композицію «*Colossus Holds Up the World*», створену 2016, де тілесний ефект був анігільований умовністю формотворчої поверхні з просторовими цезурами, так що стихії повітря, моря, матерії і міфу мали синергію діалогізму (М. Бахтін), а ренесансна пластика як «присутність, що не знищується порожнечою», концептуальною порожнечою в першу чергу, фокусується на авторській ідеї критики консюмеризму [6].

Натомість гаптика В. Корчового насправді усуває присутність/*presence* подвоєно-подкресленим «*doubled presence*», як цей парадоксальний нюанс пояснював Ж. Бодрійяр [1, с. 8–10]. Крім того, у випадку львівської експозиції, «Впевнена» встановлена в контексті парку, функціонуючого за традиційним естетичним концептом, створює дисонанс, що *David Fenner*, професор філософії та мистецтв (*University of North Florida*), згадуючи І. Канта і факт «що естетичне ставлення до Саду почало слабшати», водночас не приймаючи розподіл творів за ієрархією естетичної чи художньої цінності, констатує як ігнорування сучасними митцями змін епістемі садово-паркових ландшафтів ХХІ століття, котрі не виявляють поваги до цієї форми мистецтва.

Дійсно, варто пам'ятати: ідея «вшанування Саду як форми мистецтва мотивована частково розширенням можливостей досвіду, який може бути не менш багатим за той, що надає будь-яка інша форма мистецтва»; лише за умов поваги до ідеї сучасного Саду «у нас є підстави відзначати успішний садовий витвір мистецтва з більшою пишністю через рівень очевидної майстерності, необхідної для його створення» [8].

Проте позитивістична установка на гаптику, як на повзучий натуралізм, від якого з жахом діти зупиняються, а стривожені матусі воляють, аби прибрали цього монстра, навряд чи сприяє вихованню в суспільстві високих смаків. Хоча, в контексті виставкового простору арт-бізнесу, така робота виглядала б доречно, а в традиційному парковому ландшафті вона

як з'ясувалося лише драгувала, тим не менш, пересічне суспільство згуртовалось навколо алетей трансцендентальної естетики! Тож перевиховувати насправді треба не націю, а митців та приватні галереї, які за бенчмаркінгом не бачать різниці між розсудком і розумом, або між паблік і плонк артом.

Ще у 2011 році професор культурології з Loughborough University Jim McGuigan, який викладав у багатьох країнах світу, зокрема у Віденському міжнародному центрі культурних досліджень, критикуючи поглинання / інкорпорацію неоавангардних стратагем в контекст «cool capitalism», що нейтралізує «mainstream culture around the world today», закликав сучасників реанімувати незалежну критику і позбавитись культурного популізму в ім'я суспільних інтересів, спираючись на багатовимірний аналіз широкого кола проблем. Виступаючи «за критику культурного втручання в публічну сферу» Jim McGuigan аналізує стан наукової аналітики від 1980-х років, і фіксує зростання у Британії та в інших країнах суто описового некритичного популістського продукту, зникнення інвективних незалежних досліджень популярної масової культури й мистецтва як сфер ідеологічного змагання, та складових економічної та політичної неолиберальних стратагем: «Відповідно, основні культурологічні дослідження перестали критично аналізувати поточний культурний стан, натомість утворюючи тенденцію ототожнювання себе з ним» [14].

Через те змінився статус пізнання в постіндустріальному суспільстві, де увага прикута до події, акціонізму, інформації, концепту, а не до осмислення сутності. Невипадково професор Peter Osborne, директор Center for Research in Modern European Philosophy at Kingston University, констатує, що сучасні візуальні практики після соціокультурного повороту скрізь є постконцептуальними і капіталізованими, що накладає печатку дескілінгу на творчість. Озборн нарікає на ситуацію, коли «складно влаштована британська фінансова система, через яку культурні інституції завжди змушені шукати додаткові джерела фінансування своєї діяльності. Але не можна шукати гроші там, де культура –

це завжди політика та пропаганда, інакше починаються реальні проблеми» [3]. Культурний популізм в теорії та практиці також чітко пояснює корінь проблеми з «Впевненою», що проявилось в неприйнятті паркової скульптури львів'янами, і що насправді робить їм честь.

Українська професорка філософії Марія Шкепу дослідила проблему дисонансу фундаментальної логіки соціокультурних практик, як спотворених посткласичних вимірів через категоріальний розпад суб'єктивності, внаслідок чого виникає ситуація, коли постмодерне заперечення класичного становлення та об'єктивних основ історичного розвитку, передусім сутності людини, спонукає відчуження сучасного художнього репрезентування: «У такому разі художня культура втрачає свою атрибутивність у випереджальному відображенні дійсності і рухається за її обернено деструктивною алогічністю, а художня критика підпорядковує себе такій деструкції. Отже, художня критика не протиставляє художній де-конструкції художню ре-конструкцію належної цілісності художнього об'єкту як образу здорового суспільства та художньої до-конструкції належної цілісності людини» [4]. Посилаючись на концепцію К. Нойка про «invalidity of culture», М. Шкепу доводить, що поточний гістерезис цивілізаційної культури і мистецтва, коли «множинні прояви реальності (явище, форма, буття, реальність, свобода і т. ін.) пересуваються на перший план поза їх осмисленням через сутність», то виникає умова, коли «теоретична рефлексія загалом і художня рефлексія зокрема..., породжує синдром формального знання і формального мистецтва». Відповідно: «Посткласичний час постає регресією у регресії – у ньому вже ці похідні категорії потерпають розпаду, слугуючи засобом лінгвістичної, образної, семантичної, моральнісної деконструкції реальності історії та самої суб'єктивності. Художня культура перетворюється на відтворення фрагментів, «звільнених» від сутності «реальностей», а аморфна методологія посткультурології виступає і чинником, і наслідком категорійного розпаду пізнання»; «Мистецька критика унеможли-

люється і вкрай суб'єктивізованою художньою практикою. У такому разі мистецька критика за умовчанням може бути направлена не тільки (і не стільки) на засоби художнього відображення, але передусім на зміст і культуру самого художника! ... І тоді залишається мистецтвознавство, яке обирає описування твору, але не його семантичну рефлексію, або, у кращому випадку, повернення до перерахування засобів художнього відображення при униканні змістовних вимірів. Виникає сумнівна ситуація, коли рефлексія сучасного мистецтва супроводжується униканням аналізу представлених проектів – такі собі суб'єктивні мандрівки без мети і направлення, відірвані від предметної суті твору інтерпретації, вербалізації-приписування, додатки до неіснуючого. <...> У цьому просторі відбувається остаточний розпад сутнісних сил людини, що відображається у деструктивному феномені сучасного мистецтва та самозапереченні художньої критики як такої» [4, с. 122, 128]. Відповідно вся армія апологетів натуралістичної гаптики, що так войовничо бореться за контемпорарну феноменологію речі на просторах мистецтва, що стає банальним ринковим товаром, усі ті лобісти інструменталізованої свідомості (митці, критики, науковці, куратори) є жертвами світоглядного гістерезису й фахового дескілінгу.

Отже, критика культурного популізму, яку не полишають відомі західні науковці від моменту активізації дискусій щодо «смерті постмодернізму», з надією забезпечити цивілізаційну культуру від колапсу, є корисною саме тепер в українських реаліях воєнного стану, коли активізувались процеси самоідентифікації націй, коли науковці, критики та митці намагаються віднайти адекватні сучасним викликам оновлені парадигми і арт-епістемі, зокрема для повноцінної відбудови України, перемога якої в російсько-української війни не викликає жодних сумнівів. Відповідно цілком закономірно, що за ініціативою українського громадянського суспільства було створено «Sustainable peace manifesto», де констатовано: «Світ вже не буде таким, як був до війни, тому наша мета – не повернутися до передвоєнного стану, а врахувати його

вади, які уможливили війну, і створити новий, безпечніший лад, який наступну війну цілком унеможливить», і тепер необхідно планувати майбутнє, пробуджуючи світ, який «все ще не позбавився застарілих концепцій» [20].

Відтак в умовах сутнісної трансформації «мережі просторової пам'яті» (Amal Pushp [16]), мистецькі та культуротворчі епістемі вже зараз потребують перегляду з метою подолання деструкції ентропійних векторів розвитку посткультури. Враховуючи те, що багато західних аналітиків впевнені, що події в Україні активно змінюють весь світ, трансформуючи світоглядно-культуротворчий ландшафт в бік повернення духовно-естетичного ціннісного судження, та послаблення впливу бізнес-стратегем арт-ринку, – науковці, критики і митці України вже тепер готові нести високу відповідальність.

Критикуючи глобалізм і культурний імперіалізм, де ринок протистоїть культурно-мистецькій автономії, пасіонарні митці й вчені знаходять істинні креативні можливості майбутнього процвітання культур, та як David Hesmondhalgh, University of Leeds, час-від-часу висловлюють скепсис відносно «влади медіа», коли «творці символів» і сенсів втратили гарантії на увагу аудиторій [11, с. 1–14]. Тим паче, безмежне зростання текстів від зламу 1980–1990-х не свідчить про подібну ж змістовну глибину, аргументований аналітизм та широту огляду проблем.

Тож Hesmondhalgh ще на початку 2000-х років наголошував, що сучасний технологічний редукціонізм залишається небезпечним, тому необхідно мати сміливість проводити якісний історичний аналіз, аби забезпечити негативні наслідки, й казати про неякісні тексти, артефакти, пастіш поп-культури, визнаючи сьогодишню культуру складною, амбівалентною і навіть спірною. Лише так сучасна культурна ситуація буде мати оптимістичну довготривалу перспективу, а історична аналітична пам'ять зможе утримувати людство від падіння в дикунство, що і раніше траплялось настигало його в період змін цивілізацій і глобальних катастроф.

Як доводив М. Бердяєв, варварські енергії дрімують в кожній культурній добі і

прориваються назовні, коли духовна тонко-енергетична тканина культури рветься. І сьогодні ми також є свідками ситуації, яку ще А. Ейнштейн назвав «моторошними діями на відстані», коли минуле повертається у часі невідпрацьованим гештальтом. При тому суб'єктивне сприйняття часу, за Жоан А. Вассаро, має об'єктивний ґрунт, що корелює з «пам'яттю про минуле із усвідомленням плину часу» [22, с. 10], та для аналітиків культурної еволюції важливо інше питання – з якою позицією з минулого симетрично обернене сучасне «Т-порушення» (T violation): із катастрофічним занепадом і колапсом, чи з яскравим духовним розквітом цивілізацій. При всьому тому, ми приречені на циклове повернення невідпрацьованих гештальтів, на виправлення помилок, відновлення сутнісних сил людини, подолання деструктивності сучасного мистецтва і занепаду арт-критики, яка застрягла в популістській описовості і перестала слугувати «естетично розвивальною теорією», констатуючи логічний, моральний, естетичний розпад людини, соціуму та історії (М. Шкепу). Принаймні Niw Price нас в тому переконує, коли констатує, що «симетрична в часі онтологія для квантової теорії обов'язково повинна бути ретрокаузальною, тобто вона повинна включати впливи, які рухаються назад у часі», а М. Leifer та М. Pusey опрацьовують доказову базу того, що «ретрокаузальність в природі може існувати» [12].

Тому варто довіряти інтуїції, коли афект почуттів, за Ж.-Ф. Ліотаром, трансформується в спонтанний ефект повернення, що поза часом і простором, свідомим або спомином, бо він є головним аргументом місії мистецтва, адже сама фізична поява арт-твору має печатку зникнення сутнісного явлення, «ось чому такий жест завжди навіює ностальгію і спрямовує до анамнезу» [13]. Ж.-Ф. Ліотар писав не лише про втрату великих наративів, він також казав про важливість давньогрецького *aisthesis*, «чуттєвого відчуття», завдяки

якому людська душа і творчість відчують себе сповненими повноцінного життя. Думка Ліотара залишається на порядку денному, бо він прагнув попередити колапс: «Сьогоднішня «сучасність» не чекає від *aisthesis*, ніби він подарує душі спокій прекрасної згоди; вона чекає, що він у останню мить вирве її з небуття. <...> Нігілізм не лише кладе кінець дійовості великих емансипаційних наративів, не лише тягне за собою втрату цінностей та смерть Бога, що робить метафізику неможливою. Він кидає підозру на основну естетичну думку. *Aistheton* є подією, бо душа існує тільки якщо він її спонукає; а коли його немає, вона розсіюється в небутті неживого. Твори мають обов'язок вшановувати цю чудову і ненадійну умову» [13].

Висновки. Отже, сьогодні скульптурна гаптика є маркером тотальної соціокультурної кризи, коли як доводив Ліотар, цивілізація, усвідомлюючи власну смертність, культивує естетичну насолоду на основі своїх зруйнованих ідеалів. Тому все більше і сміливіше в світовому науковому дискурсі виголошується критичних позицій, зокрема посилюється соціально-філософська аналітика, що засуджує культурний популізм, який тримається бенчмаркінгових стратегій. Дихотомія арт-епістем свідчить про переосмислення наративу *contemporary art*, про намагання пасіонарних митців і науковців звільнитися від репресивного тиску естетики глобалізму, що сьогодні посилює негативний вплив ринкової ідеології біокапіталізму на колективну свідомість націй, призводячи до домінування філософії речі, реїфікації творчого вислову, та врешті до фахового дескінгу. Відтак головним обов'язком теорій й практик сучасності є відмова від духовного матеріалізму/нігілізму, і навпаки – актуалізація за прогностичним проектом ретрокаузальності традиційних ідеалів трансцендентальної естетики, що пробуджує в сучасників чутливу до тонких проявів духу *aisthesis* «minimal soul».

Література:

1. Бодрійяр, Ж. (2010). *Фатальні стратегії* / Переклад з фр. Леоніда Кононовича. Львів: Кальварія. https://shron1.chtyvo.org.ua/Jean_Baudrillard/Fatalni_strategii.pdf

2. Лаб'як, І. (2023). Скандал із пишнотілою скульптурою у Львові: хвиля хейту та зрештою напад вандалів. *TCH.UA*. 23 серпня. <https://tsn.ua/ukrayina/skandal-iz-pishnotiloyu-skulpturoyu-u-lvovi-2396008.html>
3. Платонова, А. (2023). Пітер Осборн: «Національну ідентичність слід шукати в майбутньому, а не в минулому». *LB.ua*. 17.02.2023. https://lb.ua/culture/2023/01/13/542239_piter_osborn_natsionalnu.html
4. Шкепу, Марія. (2020). Методологічна аморфність посткультурології та антиномія креативної культури. *Мистецтвознавство України*. Вип. 20, р. 121–130. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.20.2020.220931>
5. Baudrillard, J. (1993). *Symbolic Exchange and Death*. London: Sage.
6. Egor Zigura. Colossus Holding the World. <https://www.egorzigura.art/items/32>
7. Epstein, M. (2006). *Philosophy of the body*. Aleteia.
8. Fenner, D. (2023). Gardens and Plasticity. *Contemporary Aesthetics*. Vol. 21. <https://contempaesthetics.org/2023/01/15/gardens-and-plasticity/>
9. Fiedler, L. (1969). Cross the Border – Close the Gap. *Art & Popular Culture*. URL: https://www.artand-popularculture.com/Cross_the_Border_%E2%80%94_Close_the_Gap
10. Foster, H. (2002). *Design and Crime (And Other Diatribes)*. London; New York: Verso.
11. Hesmondhalgh, D., Pratt, A. (2005). Cultural industries and cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*. London. 11 (1). <https://doi.org/10.1080/10286630500067598>
12. Leifer, M. S., Pusey, M. F. (2017). Is a time symmetric interpretation of quantum theory possible without retrocausality? *Proceedings of The Royal Society A*. 21 June. <https://doi.org/10.1098/rspa.2016.0607>
13. Lyotard, Jean-François. (1993). Anima Minima. In *Moralités postmodernes*. Paris: Galilée, p. 199–210.
14. McGuigan, J. (2011). From cultural populism to cool capitalism. *Art & the Public Sphere*. Vol. 1 (1), p. 7–18. https://doi.org/10.1386/aps.1.1.7_1
15. Plop art. https://en.wikipedia.org/wiki/Plop_art
16. Pushp, A. (2023). Retrocausality and Quantum Mechanics. Jul 18. *Resonance Science Foundation*. <https://www.resonancescience.org/blog/retrocausality-and-quantum-mechanics?fbclid=IwAR3kDEoedH6nzAlfHVM38WZHeENiFISSdgyCrXkH0jxWNypyTxmXzmfY1UA>
17. Sculpture by the Sea. (2018). Exhibit Turns Australian Coastline Into an Open-Air Museum. Mu Boyan, Horizon, Bondi. <https://mymodernmet.com/sculpture-by-the-sea-2018/> ; <https://sculpturebythesea.com/gallery/>
18. Serra, R., Foster, H. (2018). *Conversations about Sculpture*. Yale University Press.
19. Skjeie, Alyssum. (2015). James Wines: The Architect Who Turned Buildings Into Art. *Carnegie Museum of Art. Stories*. July 8. <https://carnegieart.org/resource/james-wines-the-architect-who-turned-buildings-into-art/>
20. Sustainable peace manifesto. Never again 2.0. Executive Summary. <https://sustainablepeacemanifesto.org/uk/>
21. United Nations. *Sustainable Development*. Goal 11. Make cities and human settlements inclusive, safe, resilient and sustainable. <https://sdgs.un.org/goals/goal11> ; <https://sdgs.un.org/topics/sustainable-cities-and-human-settlements>
22. Vaccaro, Joan A. (2018). The quantum theory of time, the block universe, and human experience. *Philosophical Transactions A. The Royal Society Publishing*. <https://doi.org/10.1098/rsta.2017.0316>

References:

1. Baudrillard, J. Fatal strategies. Lviv: Calvary, 2010, p. 8–10. https://shron1.chtyvo.org.ua/Jean_Baudrillard/Fatalni_stratehii.pdf
2. Labyak, I. Scandal with a magnificent sculpture in Lviv: a wave of hate and eventually an attack by vandals. *TSN.UA*. 23 August 2023. <https://tsn.ua/ukrayina/skandal-iz-pishnotiloyu-skulpturoyu-u-lvovi-2396008.html>
3. Platonova, A. Peter Osborne: «National identity should be sought in the future, not in the past.» *LB.ua*. 17 February 2023. https://lb.ua/culture/2023/01/13/542239_piter_osborn_natsionalnu.html
4. Shkepu, Mariia. The Methodological Amorphousness of Post-Culturology and Antinomy of Creative Culture. *Art research of Ukraine*. Vol. 20, 2020, p. 121–130. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.20.2020.220931>
5. Baudrillard, J. *Symbolic Exchange and Death*. London: Sage, 1993, p. 70.
6. Egor Zigura, Colossus Holding the World. <https://www.egorzigura.art/items/32>
7. Epstein, M. *Philosophy of the body*. Aleteia, 2006, p. 11–13, 36, 75, 80.
8. Fenner, D. Gardens and Plasticity. *Contemporary Aesthetics*. Vol. 21, 2023. <https://contempaesthetics.org/2023/01/15/gardens-and-plasticity/>

9. Fiedler, L. Cross the Border – Close the Gap. Art & Popular Culture. URL: https://www.artandpopular-culture.com/Cross_the_Border_%E2%80%94_Close_the_Gap
10. Foster, H. Design and Crime (And Other Diatribes). London; New York: Verso, 2002, p. 4.
11. Hesmondhalgh, D., Pratt, A. Cultural industries and cultural policy. International Journal of Cultural Policy. London. 11 (1), 2005, pp. 1–14. <https://doi.org/10.1080/10286630500067598>
12. Leifer, M. S., Pusey, M. F. Is a time symmetric interpretation of quantum theory possible without retrocausality? Proceedings of The Royal Society A. 21 June 2017. <https://doi.org/10.1098/rspa.2016.0607>
13. Lyotard, Jean-François. Anima Minima. In Moralités postmodernes. Paris: Galilée, 1993, p. 199–210.
14. McGuigan, J. From cultural populism to cool capitalism. Art & the Public Sphere. Vol. 1(1), 2011, p. 7–18. https://doi.org/10.1386/aps.1.1.7_1
15. Plop art. https://en.wikipedia.org/wiki/Plop_art
16. Pushp, A. Retrocausality and Quantum Mechanics. Jul 18, 2023. Resonance Science Foundation. <https://www.resonancescience.org/blog/retrocausality-and-quantum-mechanics?fbclid=IwAR3kDEoedH6nzAlfHVM38WZHeNiFISSdgyrXkH0jxWNypyTxmXzmfY1UA>
17. Sculpture by the Sea. Exhibit Turns Australian Coastline Into an Open-Air Museum. Mu Boyan, Horizon, Bondi 2018. <https://mymodernmet.com/sculpture-by-the-sea-2018/> ; <https://sculpturebythesea.com/gallery/>
18. Serra, R., Foster, H. Conversations about Sculpture. Yale University Press, 2018.
19. Skjeie, Alyssum. James Wines: The Architect Who Turned Buildings Into Art. Carnegie Museum of Art. Stories. July 8, 2015. <https://carnegieart.org/resource/james-wines-the-architect-who-turned-buildings-into-art/>
20. Sustainable peace manifesto. Never again 2.0. Executive Summary. <https://sustainablepeacemanifesto.org/uk/>
21. United Nations. Sustainable Development. Goal 11. Make cities and human settlements inclusive, safe, resilient and sustainable. <https://sdgs.un.org/goals/goal11> ; <https://sdgs.un.org/topics/sustainable-cities-and-human-settlements>
22. Vaccaro, Joan A. The quantum theory of time, the block universe, and human experience. Philosophical Transactions A. The Royal Society Publishing. 2018, p. 10. A 376, 20170316 (2018). <https://doi.org/10.1098/rsta.2017.0316>

Люстрації:



Іл. 1. Василь Корчовий. Впевнена. 2021. Граніт. Паркова експозиція пересувної виставки у Львові 2023 р.



Іл. 2. Міський голова Львова п. Андрій Садовий з дружиною біля реверсу скульптури «Впевнена». 2023 р.



**Іл. 3. Максим Павленко.
Карикатура на скульптуру «Впевнена».
«Але ж яка бридота». 2023 р.**



**Іл. 4. Му Боян. Горизонт. 2018. Експозиція
проекту «Скульптура біля моря» в Бонді**



**Іл. 5. Єгор Зігура, Колос, що тримає світ. 2016. Експозиція «Скульптура біля моря» в Бонді.
2022–2023. Фото: Gareth Carr**

УДК 738.1 (477) «19»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.11>**Роготченко Олексій Олексійович,**

доктор мистецтвознавства, професор,
головний науковий співробітник
Відділу теорії та історії культури
Інституту проблем сучасного
мистецтва НАМ України
rogotchenko2007@ukr.net
ORCID ID: 0000-0003-4631-8260
ResearcherID AAD-7099-2020

Ковальчук Остап Вікторович,

декан Факультету образотворчого мистецтва і дизайну
Київського університету імені Бориса Грінченка
o.kovalchuk@kubg.edu.ua
ORCID ID: 0000-0002-9178-401X

Крюк Олександр Олексійович,

викладач кафедри образотворчого мистецтва
Київського університету імені Бориса Грінченка
o.kriuk@kubg.edu.ua
ORCID ID: 0000-0001-8908-7090

ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ ТОНКОКЕРАМІЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто твори вітчизняної тонкої кераміки у контексті загального процесу культурного поля України повоєнного часу, зокрема 40-ві – 80-ті роки ХХ століття. Мета полягає у визначенні основних передумов та особливостей розвитку тонкокерамічних виробництв України, зокрема Полтавщини та Львівщини другої половини ХХ ст. Визначено основні віхи розвитку означеного мистецтва, охарактеризовано ключові заводи фарфору, які діяли в цей проміжок часу. З'ясовано передумови становлення підприємств тонкої кераміки Полтавщини та Львівщини.

Серед першопричин виокремлено: 1) сформовані засади виробництв фарфору-фаянсу ХІХ – початку ХХ ст.; 2) культурне та історичне тло другої половини ХХ ст.; 3) рівень технологічного розвитку художньо-промислових підприємств; 4) творча діяльність окремих митців-керамістів, які працювали з фарфоровом. Виявлено, що з середини 1950-х років на керамічні вітчизняні підприємства були залучені випускники ЛІДПМ, які розширили асортимент форм та варіативність орнаментів в оздобленні. Вагомим чинником для трансформації усталених традицій виготовлення тонкої кераміки була діяльність арт-лі «Художній керамік», зокрема для Полтавського регіону в останній чверті ХІХ – початку ХХ століть.

Описано ключові технологічні й художні здобутки провідних майстрів. Зокрема, встановлено, що вагомий внесок у розвиток фарфору-фаянсу зробили такі митці-керамісти, як Д. Головка, І. Віцько та В. Щербина. Означені автори збагатили місцеву тонку кераміку новим самобутнім формотворенням і декоруванням, удосконалили способи оздоблення виробів. З'ясовано, що упродовж 50-х – 80-х років ХХ ст. твори українських майстрів експонувалися на всесвітніх художніх виставках, які вивели вітчизняне мистецтво фарфору на європейський рівень.

Методологія дослідження базується на загальнонаукових принципах, методах та підходах, які дозволили розкрити передумови розвитку та трансформації тонкої кераміки України 50-х – 80-х років ХХ століття. Зокрема, застосовано принципи всебічності та достовірності, історико-хронологічний, історико-порівняльний та історико-культурний методи, використано мистецтвознавчий аналіз та крос-культурний метод.

Ключові слова: тонка кераміка, фарфор, фаянс, декоративно-прикладне мистецтво, Україна, друга половина ХХ століття.

Rohotchenko Oleksii, Kovalchuk Ostop, Kriuk Oleksandr. BACKGROUND OF THE DEVELOPMENT OF THIN CERAMIC ART IN UKRAINE IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

The article examines the works of domestic fine ceramics in the context of the general process of the cultural field of post-war Ukraine, in particular, the 40s – 80s of the 20th century. The goal is to determine the main prerequisites and features of the development of fine ceramic production in Ukraine, in particular, Poltava region and Lviv region in the second half of the 20th century. The main milestones of the development of this art are defined, and the key porcelain factories operating during this period are characterized. The prerequisites for the establishment of fine ceramics enterprises in Poltava region and Lviv region have been clarified.

Among the root causes, the following are singled out: 1) the established foundations of porcelain-faience production in the 19th and early 20th centuries; 2) cultural and historical background of the second half of the 20th century; 3) level of technological development of artistic and industrial enterprises; 4) creative activity of individual ceramists who worked with porcelain. It was revealed that since the mid-1950s, domestic ceramic enterprises have involved graduates of LIDPM, who expanded the range of forms and the variability of ornaments in decoration. An important factor for the transformation of the established traditions of fine ceramics production was the activity of the «Art Ceramics» workshop, particularly for the Poltava region in the last quarter of the 19th and early 20th centuries.

The key technological and artistic achievements of leading masters are described. In particular, it was established that such ceramic artists as D. Golovko, I. Vytsko and V. Shcherbina made a significant contribution to the development of porcelain-faience. The noted authors enriched the local thin ceramics with a new, original form and decoration, improved the methods of decorating the products. It was found that during the 50s – 80s of the 20th century the works of Ukrainian masters were exhibited at world art exhibitions, which brought the domestic art of porcelain to the European level.

The research methodology is based on general scientific principles, methods and approaches, which allowed us to reveal the prerequisites for the development and transformation of fine ceramics of Ukraine in the 1950s – 1980s of the 20th century. In particular, the principles of comprehensiveness and reliability, historical-chronological, historical-comparative and historical-cultural methods, art analysis and cross-cultural method were used.

Key words: *fine ceramics, porcelain, faience, applied art, Ukraine, second half of the 20th century.*

Вступ. Виробництво вітчизняної тонкої кераміки другої половини ХХ століття втілювало єднання традицій народного мистецтва та технологічних інновацій. Хоча повоєнний період був позначений тотальним ідеологічним диктатом, який значно обмежував творчий простір місцевих художників, мистецтво фарфору продовжувало розвиватися.

Так, у 40-ві – 80-ті роки ХХ століття продовжували діяти й трансформуватися тонкокерамічні заводи України. Натомість їх виробі дедалі частіше були відображенням стрімких політичних і соціокультурних змін, новаторства митців. Крім того, розкриття творчих пошуків та експериментів у царині виробництва фарфорових і фаянсових творів дозволяє дослідити й загальну картину еволюції українського декоративно-прикладного мистецтва означеного періоду.

Матеріали та методи. Панораму повоєнного стану і розвитку вітчизняних фарфорових та фаянсових підприємств широко дослідила мистецтвознавець О. Школьна.

Низка праць науковиці присвячено тонкокерамічним заводам по всій території України, репрезентує докладну характеристику специфіки творів і діяльності провідних митців-керамістів означеного періоду. Натомість розвідки О. Коваленко, О. Щербань і А. Щербань розкривають питання зародження і трансформацій виготовлення художньої кераміки та фарфору Полтавщини. Значну частину інформації щодо останньої зосереджено на Опішнянських виробках і художниках, які спеціалізувалися на їх розписах.

Серед дослідників, які розглядали особливості львівської художньої кераміки – О. Голубець і В. Хижинський. Загальний нарис щодо етапів розвитку декоративно-прикладного мистецтва, у тому числі й місцевого фарфору-фаянсу другої половини ХХ ст. висвітлює Т. Кара-Васильєва.

В дослідженні застосовані загальнонаукові принципи, методи та підходи. Зокрема, принципи всебічності та достовірності, історико-хронологічний, історико-порівняльний

та історико-культурний методи, застосовано мистецтвознавчий аналіз та крос-культурний метод.

Мета – визначити основні передумови та особливості розвитку тонкокерамічних виробництв України, зокрема Полтавщини та Львівщини другої половини ХХ ст.

Результати. Відомо, що ранні вироби з фарфору-фаянсу на території України виготовлялися ще на Києво-Межигірській фаянсовій фабриці та у майстернях Миргородської художньо-промислової школи у ХІХ – початку ХХ століть. Саме у цей час продукування тонкої кераміки місцевого походження збагатилося новими нетрадиційними для народного мистецтва формами, техніками оздоблення та, безумовно, неоціненним досвідом, який мав вагомим значення для розвитку виробництва у наступні роки.

Проте, з другої половини останнього означеного століття у практиці виконання виробів художньої кераміки знову спостерігалось запозичення традицій народного гончарства. Так, у ранніх творах орнамент наносився ангобами, застосовувався переважно підполив'яний поліхромний традиційний розпис. Особливого поширення в цей час набули керамічні архітектурні елементи. Для прикладу – професійні художники-керамісти Опішнянського заводу поряд з традиційним асортиментом почали виготовляти традиційну скульптуру: скульптурний портрет Шевченка (І. Білик, творчі пошуки Т. Демченка), керамічні панно, облицювальну плитку.

Натомість з середини 1950-х років, відколи на керамічні підприємства прийшли випускники ЛДПМ, асортимент форм та їх орнаментів значно розширився. У формотворенні переважав еkleктичний підхід, нерідко повторювалися обриси прототипів грецького посуду. Така стилістична тенденція була характерною для декоративно-ужиткового мистецтва до середини 1950-х рр.

Надалі до 70-х років у керамічній промисловості спостерігається поглиблення процесів машинного виробництва, повсюдне використання електроенергії, передових у цей проміжок часу технологій. Окреслене позначилося на трансформаціях виготовлення тон-

кої кераміки місцевого походження, зміні підходів формотворення і оздоблення.

Діючий в означені роки «Укрпромфарфор» об'єднав п'ятнадцять виробничих підприємств. Загалом, його продукція становила понад 40% всього фарфору-фаянсу в СРСР. Заводи при цьому були обладнані сучасною технікою і використовували передові технології. В системі виробничого об'єднання працювало понад сто штатних художників. Так, головний художник «Укрпромфарфору» – Ю. Лобанов зазначав: «багато змінилося за останні роки в створенні художнього фарфору, у виробництві масового посуду. Раніше не вистачало асортименту. Ми думали більше про користь, ніж про красу, більше про те, як швидше наповнити ринок, ніж про те, чим його наповнити» [3, 6].

Так, вже 1956 року в артлі «Художній керамік» в Опішні було створено ділянку по відливці в гіпсових формах керамічних виробів. І все ж, справжнім переворотом було переведення артлілей на промислові рейки на початку 1960-х років і поступове перетворення їх у промислові підприємства [1, 9].

Діяльність означеного підприємства відіграла ключову роль у формування традиції виготовлення тонкої кераміки Полтавського регіону в останній чверті ХІХ – початку ХХ століть. Вагомим майстром, який вивів український фарфор на новий технологічний і художній рівень – Іван Михайлович Віцько. Був Членом Національної спілки художників (1961), народним художником України (1996), Лауреатом премії ім. К. Білокур (2004). Він упродовж 50-х – 80-х років створював неперевершені вишукані сервізи і комплекти з фарфору. Експерименти з технологіями формотворення і декорування виявленні у таких тонкокерамічних виробках, як чайний сервіз «Антонівка» (1958), чайно-кавово-столовий гарнітур «Баранівка-58» (1958), сервіз «Соняшники» (1959), набір чайників «Софія Київська» (1980, 1981, 1982); вази – «Гуцули» (1962), «Колос» (1979), «Будівництво» (1982) [6, 7].

Творчість В. Віцька репрезентована новою віхою розвитку фарфору українського походження, який набув національних рис.

Так, унікальне вміння майстра поєднувати традиційне мистецтво та інноваційні досягнення виокремлювали його твори на європейському тлі. Крім, самобутніх форм, як нових реплік часу, І. Віцько займався й розробкою різних технік декорування фарфору, а саме використанням підглазурних солей, «кракле» із золотом, сірого люстру та складних деколей [7].

У 60-ті – 70-ті року українське декоративно-прикладне мистецтво у межі світового середовища. У цей час відбулося зростання зацікавленості технічними прийомами виконання форм і способів декорування взірців європейської тонкої кераміки. Крім того, дедалі частіше отримували керамісти України поза її межами. Міжнародні конкурси кераміки у Фаенце (Італія) та Валлорісі (Франція) стають доступнішими. Першим з українських керамістів повоєнного часу за кордон потрапив Д. Головка. Його керамічні твори, виконані у національних традиціях, здобули золоті медалі на міжнародному керамічному форумі у Празі (1962 р.) та Міжнародному конкурсі художньої кераміки у Франції (1969 р.). Український майстер став Дійсним членом Міжнародної академії кераміки у Женеві 1970 року [3, 4].

Ще одним визначним митцем у галузі тонкої кераміки України означеного періоду був В. Щербина, який працював на багатьох художньо-промислових підприємствах – на Баранівці, у Городниці та Києві. У його доробку різнопланові за сюжетом та композиційною будовою твори, які виконувалися з різноманітних матеріалів: фарфору, майоліки, шамоту і теракоти [3, 4].

Передумовами формування виробництва фарфору і фаянсу були досягнення львівської

професійної декоративної кераміки, зокрема кількох поколінь випускників Львівського училища прикладного мистецтва ім. І. Труша і Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва. Так, в означений період відділ останнього готував майстрів, які працювали з фаянсом і фарфором на заводах України [5].

Хоча, на межі 1960-х років виробництво художньої кераміки було позначене негативним впливом політичних тенденцій, які знову обмежували асортимент місцевих підприємств і осібних митців, і колишнього СРСР. Надалі відбувалося освоєння митцями-керамістами нових матеріалів, поступово розширювалися технологічні можливості та матеріально-технічної бази підприємства.

Висновок. З'ясовано, що передумовами розвитку тонкокерамічного виробництва України у 40-х – 80-х роках ХХ століття була низка факторів. Перше, соціокультурне та історичне тло, яке визначило джерела взорування у формотворенні та мотиви у декоруванні. Другим вагомим аспектом була діяльність ранніх підприємств кінця ХІХ – початку ХХ ст., які заклали підґрунтя виготовлення фарфору, фаянсу і майоліки у наступні роки. Зокрема, діяльність і досвід майстрів КМФФ та Миргородської художньо-промислової школи.

Крім того, не останнє значення мали й досягнення окремих митців, які активно впроваджували інноваційні технології виконання форм і способи оздоблення на місцевих фабриках і заводах. Натомість твори українських майстрів-керамістів 50-х – 80-х років ХХ ст., які експонувалися на всесвітніх художніх виставках, вивели вітчизняне мистецтво фарфору на європейський рівень.

Література:

1. Варивончик А. В. Кераміка в контексті художніх промислів України. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/13094/1/Varivonchik.pdf> (дата звернення: 12.11.2023)
2. Голубець О. М. Львівська кераміка. Київ: Наукова думка, 1991. 120 с.
3. Зіненко Т. М. Полтавська школа художньої кераміки у культуротворчому становленні регіону: Досвід, реалії, перспективи. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2010. Вип. 7. С. 52–55.
4. Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України ХХ століття: у пошуках «великого» стилю. Київ: Либідь, 2005. 280 с.
5. Хижинський В. В. Становлення львівської школи професійної кераміки (1940–1960-ті рр.). *Вісник ХДАДМ*. 2011. с. 134–136.

6. Школьна О. В. Пам'яті славетного майстра українського фарфору, Народного художника України Івана Михайловича Віцька. Праці Центру пам'яткознавства. Вип. 26, Київ, 2014. С. 231–246.
7. Школьна О. В. Фарфор-фаянс України ХХ століття: інфраструктура галузі, пром. та економ. політика, організаційно-творчі процеси: у 2 кн. Київ: Видавництво «День Печати», 2013. Кн. 2: Історія виробництва (сер. XVII – поч. XXI ст.): табл., реєстр імен провідних майстрів галузі. 400 с.
8. Шолуха О. М. Миргородська школа мистецької кераміки в художній культурі України кінця ХІХ – першої третини ХХ століття: дис. канд. мист-ва...26.00.01. Київ. 2020. 407 с.
9. Щербань Олена. Опішненська школа майстрів художньої кераміки (1936–1941). Український керамологічний журнал. 2004. №2–3 (12–13). С. 124–133.

References:

1. Varyvonchuk A. V. *Keramika v konteksti khudozhnikh promysliv Ukrainy*. [Ceramics in the context of artistic crafts of Ukraine]. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/13094/1/Varivonchik.pdf> (data zvernennia: 12.11.2023) [in Ukrainian].
2. Holubets O. M. *Lvivska keramika*. [Lviv ceramics]. Kyiv: Naukova dumka, 1991. 120 s. [in Ukrainian].
3. Zinenko T. M. *Poltavska shkola khudozhnoi keramiky u kulturotvorchomu stanovlenni rehionu: Dosvid, realii, perspektyvy*. [Poltava School of Artistic Ceramics in the cultural formation of the region: Experience, realities, prospects]. MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia. 2010. Vyp. 7. S. 52–55 [in Ukrainian].
4. Kara-Vasyliieva T. V., Chehusova Z. A.. *Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy KhKh stolittia: u poshukakh «velykoho» styliu*. [Decorative art of Ukraine of the 20th century: in search of a «great» style]. Kyiv: Lybid, 2005. 280 s. [in Ukrainian].
5. Khyzhynskiy V. V. *Stanovlennia lvivskoi shkoly profesiinoi keramiky (1940–1960-ti rr.)*. [Formation of the Lviv School of Professional Ceramics (1940–1960s)]. *Visnyk KhDADM*. 2011. S. 134–136. [in Ukrainian].
6. Shkolna O. V. *Pamiat slavetnoho maistra ukrainskoho farforu, Narodnoho khudozhnyka Ukrainy Ivana Mykhailovycha Vitska*. [In memory of the famous master of Ukrainian porcelain, People's Artist of Ukraine Ivan Mykhailovych Vitsk]. *Pratsi Tsentru pamiatkoznavstva*. Vyp. 26, Kyiv. 2014. S. 231–246. [in Ukrainian].
7. Shkolna O. V. *Farfor-fayans Ukrayiny XX stolittia: infrastruktura galuzi, prom. ta ekonom. polityka, organizacijno-tvorchi procesy: u 2 kn.* [Shkolna O. V. *Porcelain faience of Ukraine of the twentieth century: industry infrastructure, industrial and economic policy, organizational and creative processes: In 2 books*]. Kyiv: Vydavnytstvo «Den Pechaty», 2013. B. 2: *Istoriya vyrobnyctv (ser. XVII – poch. XXI st.): tabl., reyestr imen providnykh majstriv galuzi [B. 2: History of productions (mid XVII – early XXI century): Tables, register of names of leading masters of the industry]*. 400 s. [in Ukrainian].
8. Sholukha O. M. *Myrhorodska shkola mystetskoj keramiky v khudozhnii kulturi Ukrainy kintsia XIX – pershoj tretyny XX stolittia: dys. kand. myst-va...26.00.01*. [Myrhorod School of Artistic Ceramics in the Artistic Culture of Ukraine at the end of the 19th – the first third of the 20th century]. Kyiv. 2020. 407 s. [in Ukrainian].
9. Shcherban Olena. *Opishnenska shkola maistriv khudozhnoi keramiky (1936–1941)*. [Opishna School of Artistic Ceramics Masters (1936–1941)]. *Ukrainskyi keramolohichnyi zhurnal*. 2004. №2–3 (12–13). S. 124–133. [in Ukrainian].

УДК 738.1(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.12>**Руденченко Алла Андріївна,**

доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри декоративного мистецтва
і реставрації
Київського університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0001-9354-8216
a.rudnchenko@kubg.edu.ua

Липовецька Євгенія Юріївна,

старший викладач
кафедри образотворчого мистецтва
Київського університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0009-0005-2532-5420
y.lypovetska@kubg.edu.ua

Попінова Оксана Миколаївна,

викладач кафедри образотворчого мистецтва
Київський університет імені Бориса Грінченка
o.popinova@kubg.edu.ua
ORCID ID: 0009-0001-6439-6134

ВИВЧЕННЯ ТРАДИЦІЙНИХ РОЗПИСІВ У ТОНКІЙ КЕРАМІЦІ В ПРОГРАМАХ З ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглядається питання вивчення традиційних українських розписів у кераміці в програмах образотворчого мистецтва у школі, фахових та вищих навчальних закладах. Визначено, що більшість програм сфокусовано на особному висвітленні історії і художніх характеристик різноманітних художніх розписів. Виявлено, що серед останніх домінують петриківський та опішнянський. З'ясовано, що після загального ознайомлення з темами означених мотивів, їх огляд продовжується у контексті вивчення кераміки, у тому числі і фарфору–фаянсу. При цьому визначено, що останнім присвячено не достатньо годин з теоретичного опанування, відсутня практична складова.

Розглянуто специфіку вивчення теми розписів в основній школі на уроках образотворчого мистецтва. Встановлено, що у художніх фахових та вищих навчальних закладах означеним видам мистецтва присвячено більше інформації, глибше і ґрунтовніше досліджують особливості побудови композицій, техніки накладання мазків і колористики у розписах.

Натомість на прикладі програм з декоративно-прикладного мистецтва Київського університету імені Бориса Грінченка виявлено, вивченні кераміки полягає в теоретичному опануванні різновидів матеріалів, основних варіацій формотворення і декорування, розглядаються провідні майстри-керамісти та художники з розписів. Відрізняються децю за обсягом годин і відмінністю розділів програми кафедри образотворчого мистецтва і кафедри декоративного мистецтва.

Методологія дослідження базується на загальнонаукових принципах, підходах та методах, які дозволили у повній мірі дослідити тему. Так, застосовано принципи всебічності та достовірності для виявлення і розкриття усіх аспектів, які дотичні вивченому питанню. Враховуючи, наявність інформації щодо традиційних розписів, різновидів тонкої кераміки, їх формотворення та декорування було використано й мистецтвознавчий аналіз та крос-культурний метод.

Ключові слова: декоративно-прикладне мистецтво, кераміка, тонка кераміка, фарфор, фаянс, декорування, розписи, Україна.

Rudnchenko Alla, Lypovetska Yevheniia, Popinova Oksana. STUDY OF TRADITIONAL PAINTINGS IN FINE CERAMICS IN DECORATIVE AND APPLIED ARTS PROGRAM

The article examines the issue of studying traditional Ukrainian paintings in ceramics in fine arts programs at school, professional and higher educational institutions. It was determined that most of the programs are focused on

personal coverage of the history and artistic characteristics of various paintings. It was found that Petrykivskyi and Opishnyanskyi dominate among the latter. It has been found that after a general introduction to the topics of these motifs, their consideration continues in the context of the study of ceramics, including porcelain-faience. At the same time, it was determined that not enough hours are devoted to the latter for theoretical and practical mastery.

The specifics of studying the subjects of paintings and ceramics in primary school in fine arts lessons are considered. It has been established that more information is devoted to these types of art in professional art and higher educational institutions, and the peculiarities of building compositions, brushstroke techniques and coloristics in paintings are studied more deeply and thoroughly.

On the other hand, using the example of decorative and applied art programs of Kyiv University named after Boris Grinchenko, it was found that the study of ceramics consists in the theoretical mastery of various types of materials, the main variations of shaping and decoration, and the leading ceramists and painting artists are considered.

They differ somewhat in terms of the number of hours and the difference between the sections of the program of the Department of Fine Arts and the Department of Decorative Arts.

The research methodology is based on general scientific principles, methods and approaches that allowed to fully explore the topic. Thus, the principles of comprehensiveness and reliability were applied to identify and disclose all aspects related to the studied issue. Taking into account the availability of information on traditional paintings, types of fine ceramics, their shaping and decoration, an art analysis and a cross-cultural method were used.

Key words: decorative and applied art, ceramics, fine ceramics, porcelain, faience, decoration, paintings, Ukraine.

Вступ. Окреме вивчення декоративних українських розписів розпочинається ще у програмах з образотворчого мистецтва та інтегрованого курсу «Мистецтво» в основній школі. Учнів опановують основи побудови композиції, головні мотиви, ознайомлюють з художньою спадщиною знаних майстрів. Якщо розглядати окремі розписи, то у більшості програм для теоретичного і загально-практичного вивчення репрезентовано опішнянський та петриківський розписи. Зокрема, огляд характерних мазків, колористики і техніки виконання, здебільшого спрощеної й адаптованої згідно вікових особливостей учнів. Натомість тема кераміки частіше переплітається з освоєнням розписів, як поширеного способи оздоблення.

Безумовно, у програмах з декоративно-прикладного мистецтва у художніх фахових та вищих навчальних закладах дослідження означених різновидів ДПМ значно розширене. При цьому, окремо представлено й розділи присвячені кераміці, у тому числі фарфору та фаянсу. Проте, враховуючи великий обсяг царини мистецтва тонкої кераміки та її значення у контексті декоративно-прикладного мистецтва України, вона може бути поглиблена й отримати для опанування більше годин.

Матеріали та методи. Панорамно розглянуто сучасні програми «Мистецтво»

(інтегрований курс, 5–6 кл., 7–9), таких авторів, як Комаровська О. А., Лемешева Н. А. (2021) [4], Масол Л. М., Просіна О. В. (2021) [5]. Зокрема, розділи присвячені декоративно-прикладному мистецтву. Дослідження програми з означеної дисципліни Фахового коледжу «Універсум» Київського університету імені Бориса Грінченка, кафедри образотворчого мистецтва і кафедри декоративного мистецтва Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського університету імені Бориса Грінченка.

Зокрема розглянуто програми «Історія декоративного-прикладного мистецтва» Шкільної О. В. (2023) [8] та «Декоративно-прикладне мистецтво» Барбалат О. Д. (2023) [1] для здобувачів вищої освіти зі спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»; «Історія образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва» кафедри декоративного мистецтва і реставрації; «Декоративно-прикладне мистецтво» (2021) для здобувачів фахової передвищої освіти Деточка О.М., Овчаренко О. М. [2].

Враховуючи мистецтвознавчу специфіку теми були дослідження публікації, які висвітлюють вагомні аспекти традиційних розписів та тонкої кераміки. Так, в освоєнні означених галузей мистецтва варто виділити праці з традиційного українського розпису, у тому числі

по фарфору-фаянсу Кари-Васильєвої Т. В. (2005) [3], Школьної О. В. (2008) [9] і Чуднівськ (2019) [7].

Мета – розглянути місце традиційних розписів у тонкій кераміці у контекстів програм образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва у школі, фахових передвищих та вищих навчальних закладах.

Результати. На уроках образотворчого мистецтва учнів основної школи опановують види та особливості декоративно-прикладного мистецтва здебільшого у контексті вивчення видів мистецтва. Зокрема, зосереджений такий матеріал на ознайомленні з історією певного різновиду чи техніки, основними мотивами та обов'язково з провідними майстрами України.

Так, серед таких розписів, як петриківський, васильківський, опішнянський, косівський, самчиківський та полтавський, вивчаються тільки перші два з означених. Учні засвоюють загальні відомості, розвитку і трансформації цих технік. Відомо, що петриківські мотиви поступово перейшли з мальовок на панно (хатне малювання), дерев'яний посуд, у підглазурний та надглазурний розпис фарфору, оформлення меблі та тканин «батик». У зв'язку з цим, простежується частотою звернення й до теми тонкої кераміки. Проте окремих уроків її вивченню у сучасних програмах не передбачено [3, 6, 7].

Натомість у вже осібних програмах з декоративно-прикладного фахових передвищих навчальних закладів окремо репрезентоване вивчення традиційних художніх розписів та мистецтва кераміки. Слід зазначити, що перших присвячено більше годин, теоретичного матеріалу та практичних завдань. Крім опанування петриківського, розглядаються у контексті теми яворівський, самчиківський та косівський розписи.

Окремою темою досліджується й мистецтво кераміки, зокрема форми Трипільської культури, різновиди посуду Стародавньої Греції, основні штиби українського традиційного глиняного посуду. При цьому стисло розглянуто варіації керамічних матеріалів, зокрема майоліка, фаянс, opak, фарфор. Осягнення цього виду мистецтва передбачене здебільшо

теоретичним ознайомлення, проте означена програма поєднує і формування практичних умінь [2].

Зокрема, завдання з декоративного розпису побудовані з урахуванням послідовного розвитку і вдосконалення навичок складати ескізи декорування предметів. Основою для цього є вивченні рослинні та зооморфні мотиви, стилізовані зображення природних форм [2, 6]. Передбачається й формування вмінь виконання розпису на поверхнях таких матеріалів, як скло, тканини та дерево. Натомість звернення до простої чи тонкої кераміки відсутнє.

Безумовно, розширюють межі вивчення тем традиційних розписів і тонкої кераміки програми вищих навчальних закладів, зокрема Київського університету імені Бориса Грінченка. Так, на дисципліні «Історія декоративно-прикладного мистецтва» здобувачі ґрунтовно опановують розділи присвячені художнім декоративним розписам світу та України. Так, приділяється увага підлаковому розпису по дереву та прийомам декорування керамічного посуду, у тому числі фарфору та фаянсу [1, 8].

Змістовно вивчається історія походження розписів, стилістичні характеристики, особливості композицій і значення мотивів. Досліджується й мистецька спадщина провідних майстрів, яка розширює вже наявні знання студентів з цього питання.

Осібно репрезентовано тему мистецтва кераміки від античних форм до сучасного посуду. Виявлено, що крім основної походження та розвитку означеної галузі, розглядаються й особливості матеріалів. У зв'язку з цим, передається більш розгорнуте ознайомлення з такими видами тонкої кераміки, як фарфор, фаянс, кам'яні маси, opak, майоліка, проста кераміка. Загальний нарис стосується й типології форм та основних технік оздоблення виробів [8, 9].

При цьому для більшої обізнаності з галузі тонкої кераміки в таких питаннях, як формотворення європейської і українських продукції, специфіки та мотивів декорування, варто було б збільшити кількість годин для вивчення теми фарфору-фаянсу.

Висновки. Вивчення розписів на тонкій кераміці у системі передвищої і вищої освіти України досі не стало предметом окремого дослідження. Так, згідно сучасних програм образотворчого мистецтва та інтегрованого курсу основної школи, здобувачі опановують вивчають тему традиційних розписів і їх провідних майстрів України.

На базі програм з декоративно-прикладного мистецтва Київського університету імені Бориса Грінченка виявлено, що вони розширюють і відповідно до художнього фаху поглиблюють знання здобувачів. Так, освоєння знань і умінь молодшого бакалавра передбачає вивчення дисципліни, яка поєднує теоретичну і практичну складові декоративно-прикладного мистецтва, при цьому акцент ставиться на останньому. Тому більше уваги приділено саме загальному засвоєнню теми розписів, їх видів і практичному виконанню на різних поверхнях, до яких не належить кераміка. Ця галузь розгля-

дається стисло і ледь торкається художнього оздоблення.

Натомість здобувачі на кафедрі образотворчого та декоративного мистецтва Київського університету імені Бориса Грінченка мають окремі програми з теорії і практики опанування означеного виду художньої творчості. Так, у програмі О. В. Шкільної з «Історії декоративно-прикладного мистецтва», яка читається здобувачам на другому курсі бакалаврату, осіб репрезентовано теми традиційних українських розписів з усіма їх художніми тонкощами. Вони значно розширюють і поглиблюють знання з історії розвитку тонкої кераміки, її штибів матеріалів і особливостей оформлення. задля кращого опанування студентами різних видів розпису існуючих годин, відведених на нього бракує. Тому постає потреба у збільшенні годин з вивчення означеного виду мистецтва, аби здобувачі могли краще засвоїти для специфіку мистецтва фарфору–фаянсу Європи та, зокрема, України.

Література:

1. Барбалат О. В. Декоративно-прикладне мистецтво для здобувачів вищої освіти зі спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» освітнього рівня першого (бакалаврського). 2023. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/47669/1/O_Barbalat_Dekorativno_prikladne_mistetstvo_3k_5s_KDMR.pdf (дата звернення: 12.12.2023)
2. Деточка О. М., Овчаренко О. М. Декоративно-прикладне мистецтво. 2021. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/38849/1/O_Dietochka_O_Ovcharenko_DPM_FC_OMiD.pdf (дата звернення: 08.12.2023)
3. Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України ХХ століття: у пошуках «великого» стилю. Київ: Либідь, 2005. 280 с.
4. Комаровська О. А., Лемешева Н. А. Мистецтво. 5–6 класи (інтегрований курс) для закладів загальної середньої освіти. 2021. URL: <https://drive.google.com/file/d/11rDG0XrahXJjmh2TFVu1agv6Ko0Wex17/view> (дата звернення: 10.12.2023)
5. Масол Л. М., Просіна О. В. Мистецтво. 5–6 класи (інтегрований курс) для закладів загальної середньої освіти. 2021. URL: <https://drive.google.com/file/d/1MuHajU0pMiPnv7INWRvu8rrXoMYz6D7H/view> (дата звернення: 10.12.2023)
6. Руденченко А. А. Методика навчання декоративного розпису на заняттях з художньої праці і образотворчого мистецтва в основній школі. дис. канд. пед. наук... 13.00.02. Київ. 2005. 209 с.
7. Чуднівєць А. С. Петриківський розпис, як феномен української художньої культури. дис. канд. мист-ва... 26.00.01. Київ. 2019. 280 с.
8. Шкільна О. В. «Історія декоративного мистецтва» для студентів спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», освітнього рівня першого (бакалаврського). 2023. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/37483/1/O_Shkolna_IDM.pdf (дата звернення: 12.12.2023)
9. Шкільна О. В. Фарфор–фаянс України ХХ століття: інфраструктура галузі, пром. та економ. політика, організаційно–творчі процеси: у 2 кн. Київ: Видавництво «День Печати», 2013. Кн. 2: Історія виробництв (сер. XVII – поч. XXI ст.): табл., реєстр імен провідних майстрів галузі. 400 с.

References:

1. Barbalat O. V. Dekoratyvno-prykladne mystetstvo dlia zdobuvachiv vyshchoi osvity zi spetsialnosti 023 «Obrazotvorche mystetstvo, dekoratyvne mystetstvo, restavratsiia» osvitnoho rivnia pershoho (bakalavrskoho). [Decorative and applied art for students of higher education in specialty 023 «Fine art, decorative art, restoration» of the first (bachelor's) educational level]. 2023. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/47669/1/O_Barbalat_Dekorativno_prikladne_mistetstvo_3k_5s_KDMR.pdf (data zvernennia: 12.12.2023) [in Ukrainian].
2. Dietochka O. M., Ovcharenko O. M. Dekoratyvno-prykladne mystetstvo. [Decorative and applied art]. 2021. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/38849/1/O_Dietochka_O_Ovcharenko_DPM_FC_OMiD.pdf (data zvernennia: 08.12.2023) [in Ukrainian].
3. Kara-Vasyliieva T. V., Chehusova Z. A. Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy KhKh stolittia: u poshukakh «velykoho» styliu. [Decorative art of Ukraine of the 20th century: in search of a «great» style]. Kyiv: Lybid, 2005. 280 s. [in Ukrainian].
4. Komarovska O. A., Liemiesheva N. A. Mystetstvo. 5–6 klasy (intehrovanyi kurs) dlia zakladiv zahalnoi serednoi osvity. [Art. 5–6 classes (integrated course) for institutions of general secondary education]. 2021. URL: <https://drive.google.com/file/d/11rDG0XrahXJmh2TFVu1agv6Ko0Wex17/view> (data zvernennia: 10.12.2023) [in Ukrainian].
5. Masol L. M., Prosina O. V. Mystetstvo. 5-6 klasy» (intehrovanyi kurs) dlia zakladiv zahalnoi serednoi osvity. [Art. 5–6 classes» (integrated course) for institutions of general secondary education]. 2021. URL: <https://drive.google.com/file/d/1MuHajU0pMiPnv7INWRvu8rrXoMYz6D7H/view> (data zvernennia: 10.12.2023) [in Ukrainian].
6. Rudenchenko A. A. Metodyka navchannia dekoratyvnoho rozplysu na zaniattiakh z khudozhnoi pratsi i obrazotvorchoho mystetstva v osnovnii shkoli. [Methods of teaching decorative painting in classes on artistic work and visual arts in primary school]. dys. kand. ped. nauk... 13.00.02. Kyiv. 2005. 209 s. [in Ukrainian].
7. Chudnivets A. S. Petrykivskiy rozplys, yak fenomen ukraïnskoi khudozhnoi kultury. [Petrykiv painting as a phenomenon of Ukrainian artistic culture]. dys. kand. myst-va...26.00.01. Kyiv. 2019. 280 s. [in Ukrainian].
8. Shkolna O.V. Istoriia dekoratyvnoho mystetstva» dlia studentiv spetsialnosti 023 «Obrazotvorche mystetstvo, dekoratyvne mystetstvo, restavratsiia», osvitnoho rivnia pershoho (bakalavrskoho). [History of decorative art for students of specialty 023 «Fine art, decorative art, restoration», first (bachelor's) educational level]. 2023. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/37483/1/O_Shkolna_IDM.pdf (data zvernennia: 12.12.2023) [in Ukrainian].
9. Shkolna O. V. Pamiati slavetnoho maistra ukraïnskoho farforu, Narodnoho khudozhnyka Ukrainy Ivana Mykhailovycha Vitska. [In memory of the famous master of Ukrainian porcelain, People's Artist of Ukraine Ivan Mykhailovych Vitsk]. Pratsi Tsentru pamiatkoznavstva. Vyp. 26, Kyiv. 2014. S. 231–246. [in Ukrainian].

УДК 75.071.1(477)«20»Храпачов
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.13>

Храпачов Олександр Миколайович,

старший викладач кафедри живопису і композиції
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
ORCID ID: 0000-0003-2261-0195
krapathev@ukr.net

СИМВОЛИ І АРХЕТИПИ ЖИВОПИСНОГО ТВОРУ «МОЛИТВА»

У статті проведено аналіз прояву архетипу у якості знаку у процесі створення живописного твору «Молитва» 2023 року, автор Олександр Храпачов. Матеріал картини, який збирався на протязі 2021–23 років, був зведений до узагальнюючого живописного твору на арт-резиденції «Ціна Свободи» 2023 року, організатором якої виступив хмельницький обласний художній музей (ХОХМ), за підтримки українського культурного фонду (УКФ). Переосмислення «Ціни Свободи» відбувалось у різних категоріях, безпосередньо події російської агресії проти України на протязі 2014–23 років.

Методом апробації різних варіантів живописного і теоретичного дослідження на виставках, конференціях, соціальних мережах тощо, упродовж 2021–23 років; було виявлено вагомі сторони зображуваних об'єктів, безпосередньо засіб зображення архетипів.

Дослідивши мистецькі твори і презентації виставкових проєктів, постало питання звернення до загального архетипу знаку сучасних подій в Україні. В умовах трансформації суспільства Української держави, викликаної, з одного боку, соціально-політичною напруженістю в Україні, а з іншого – стрімкою євроінтеграцією, очікуваним результатом є зміна системи культурних архетипів населення. Постало питання зображення відповідного архетипу у мистецькому середовищі.

На полотні розміром 150x100 см, виконаному олійними фарбами, художник, Олександр Храпачов, зобразив складний сюжет, який відображає вічну боротьбу добра і зла. У центрі картини - чорний змії війни, який символізує зло та насильство. Він поїдає свою плоть, виказуючи внутрішню самознищувальну природу агресії.

«Поїдає свою плоть» може також вказувати на внутрішній розклад і розпад системи агресора, який призводить до втрат і непорозумінь всередині країни.

Війна може породжувати нові конфлікти, і кожна сторона повинна нести відповідальність за свої дії.

Але композиційно-сюжетним центром твору «Молитва» є інтер'єр Храму, ескізи до якого було виконано у 2021 році.

Ключовою фігурою картини представлений монах, постать не розповідає ідею одразу глядачеві, а поступово розкриває основний сюжет.

Живописний твір «Молитва» пройшов апробацію у чотирьох виставкових музейних просторах України. Реалістичне мистецтво несе в собі велику інформативну функцію через «архетип», код нації.

Ключові слова: Живописний твір, молитва, ціна свободи.

Khrapachov Oleksandr. SYMBOLS AND ARCHETYPES IN THE PAINTING «PRAYER»

The article analyzes the manifestation of the archetype as a sign in the process of creating the painting «Prayer» in 2023, authored by Alexander Khrapachov. The material for the painting, collected over the years 2021–23, was synthesized into a comprehensive painting at the art residence «Price of Freedom» in 2023, organized by the Khmelnytsky Regional Art Museum (KHOAM), with the support of the Ukrainian Cultural Foundation (UCF). The rethinking of the «Price of Freedom» took place in various categories, directly related to the events of Russian aggression against Ukraine from 2014 to 2023.

Through the method of testing various variations of painting and theoretical research at exhibitions, conferences, social networks, and so on, throughout 2021–23, significant aspects of the depicted objects were revealed, as well as the means of representing archetypes.

By studying artistic works and presentations of exhibition projects, the question arose of addressing the general archetype of contemporary events in Ukraine. In the context of the transformation of Ukrainian society, driven by both social and political tension in Ukraine, as well as rapid European integration, the expected result is a change in the system of cultural archetypes of the population. The question arose about representing the corresponding archetype in the artistic environment.

On a canvas measuring 150x100 cm, painted with oil paints, the artist, Alexander Khrapachov, depicted a complex plot that reflects the eternal struggle of good and evil. At the center of the painting is a black serpent of war, symbolizing evil and violence. It devours its own flesh, revealing the self-destructive nature of aggression.

«The consumption of its own flesh» can also indicate the internal decay and breakdown of the aggressor's system, leading to losses and misunderstandings within the country.

War can give birth to new conflicts, and each side must take responsibility for its actions.

But the compositional and narrative center of the work «Prayer» is the interior of the temple, the sketches of which were made in 2021.

The key figure of the painting is a monk, whose character does not immediately reveal the idea to the viewer but gradually unfolds the main plot.

The painting «Prayer» has undergone approval in four exhibition spaces of Ukraine. Realistic art carries a significant informative function through the «archetype,» a code of the nation.

Key words: *Painting, prayer, price of freedom.*

Вступ. Соціально-політичні зміни в Україні змінили мистецькі пріоритети зображення сучасності. Архетипи і символи активно запрацювали в образотворчому мистецтві, трансформуючи події в мистецькі образи.

Дослідивши мистецькі твори і презентації виставкових проєктів, постало питання звернення до загального архетипу знаку сучасних подій в Україні.

Культурний архетип – це свого роду стандарт, який визначає індивідуальну поведінку та містить корінний досвід у лаконічній формі. Важливо розрізнати культурний архетип від культурного коду. Культурний код ґрунтується на колективному сприйнятті, що виражається у культурних архетипах.

Наши емоції, які зафіксовані в мозку, впливають на наше розуміння та визначають наші майбутні дії. Розуміючи культурний контекст, що призначений для конкретного об'єкта, ми можемо передбачити, як члени певної спільноти оцінюють його і ідентифікувати можливі нові культурні стереотипи.

Отже, в умовах перетворення українського суспільства, спричиненого, з одного боку, соціально-політичними напруженнями в Україні, а з іншого – швидким процесом євроінтеграції, очікуваним результатом є зміна системи культурних стереотипів населення.

Через соціальні проблеми, які склались в Україні, і Світі в цілому, – створили передумови культурного фронту. Постало питання зображення відповідного архетипу у мистецькому середовищі.

Коли ми говоримо про уподобання до певних архетипів, зображення культурних кодів – ми говоримо про мистецьку Школу, яка фор-

мувалась сторіччями, утворивши певний власний архетип «правдивого мистецтва», безпосередньо мистецької школи НАОМА.

На прикладі художніх творів митців України на протязі 2022–23 років можна прослідкувати бачення активного переосмислення мистецького коду. Стискання інформації в образну форму синтезує багаторічний досвід у мистецький символ. Котрий може збільшуватись або зменшуватись динамічно, надаючи відчуття психологічної глибини у зображенні.

Художник ніби посилає своє мистецтво в майбутнє. Минають століття, а хвилювання, котре відчуває глядач, залишається настільки ж гострим, ніби художник є його сучасником, а порою навіть збільшується.

Матеріали та метод. Методом апробації різних варіантів живописного і теоретичного дослідження на виставках, конференціях [1], соціальних мережах тощо, упродовж 2021–23 років; було виявлено вагомі сторони зображуваних об'єктів, безпосередньо засіб зображення архетипів.

Виклад основного матеріалу, результати. Сучасний живопис рефлексує і трансформує у мистецькі образи сьогодення. Використання класичних традицій методів і засобів написання класичної картини набуває трансформацій у підходах до збору матеріалу. Результатом рефлексій на сучасні події, був створений живописний твір «МОЛИТВА» 2023 року, автор Олександр Храпачов.

На полотні розміром 150x100 см, виконаному олійними фарбами, художник зобразив складний сюжет, який відображає вічну боротьбу добра і зла. У центрі картини – чорний змії війни, який символізує зло

та насильство. Він поїдає свою плоть, виказуючи внутрішню самознищувальну природу агресії.

Проте, танк, який переїжджає змія, представляє собою силу миру та праведності, яка протистоїть деструктивній агресії. Янголи, які сурмлять у сурми, виступають як образи захисту і духовності, готові прийти на допомогу та відстояти істину.

Поняття «чорний змія війни поїдає свою плоть» можна розглядати у філософському контексті військових конфліктів і визначити його специфічну інтерпретацію в контексті подій російської агресії проти України у 2014–23 роки. Ось деякі можливі роздуми:

1. **Самознищення війни:** «чорний змія війни» може вказувати на те, що сама війна може стати великою загрозою для тих, хто її розпочав. Ситуація може виявитися парадоксальною, де агресор сам піддається знищенню та зазнає збитків, несучи страшні наслідки для своєї країни.

2. **Внутрішній конфлікт і розпад системи:** «Поїдає свою плоть» може також вказувати на внутрішній розклад і розпад системи агресора, який призводить до втрат і непорозумінь всередині країни. Війна може призвести до зростання соціальних та економічних проблем, а також до руйнування моральних і ціннісних основ.

3. **Загроза моральності і справедливості:** Поняття також може вказувати на моральну аморальність війни. У воєнний час можуть траплятися жорстокості та порушення прав людини, і це може стати поживною підставою для сумнівів у справедливості і цінностях, на яких ґрунтується суспільство.

4. **Цикл насильства і відповідальність:** У філософському контексті це поняття також може вказувати на безкінечний цикл насильства та відповідальність за наслідки. Війна може породжувати нові конфлікти, і кожна сторона повинна нести відповідальність за свої дії.

Отже, «чорний змія війни поїдає свою плоть» може бути спрямованим на рефлексію над глибокими філософськими питаннями, пов'язаними з війною, насильством, моральністю і відповідальністю, і нагадує нам про

необхідність шукати мирні та гуманістичні рішення конфліктів.

Але композиційно-сюжетним центром твору «Молитва» є інтер'єр Храму, ескізи до якого було виконано у 2021 році, на території Свято-Михайлівського Видубицького монастиря у Києві, додає картині релігійну глибину та звернення до внутрішньої сили та віри як одного з основних аспектів боротьби зі злом. **Ключовою фігурою** картини представлений монах, невеликих пропорцій відносно площини полотна. Постаць монаха не розповідає ідею одразу глядачеві, а поступово розкриває основний сюжет.

У своїй палітрі Олександр Храпачов відображає напругу між світлом і темрявою, використовуючи контрастні кольори та насичені відтінки.

Нижня частина композиції – фрагменти розбитої військової техніки – вісвітлює страшні наслідки війни і конфліктів, вказуючи на руйнування і страждання, які приходять з війною. Для зображення цього сюжету використані пошуки безпосередньо з пленеру у селі Дмитрівка 2022 року [3], розташоване в Київській області. Село стало свідком бойових дій та біди, яка на нього налягла через інциденти та бої у лютому і березні 2022 року. Сюжет спрямований викликати рефлексію щодо подій, які відбулися в київській області, і висловити соціальну та історичну проблематику цих подій через мистецтво [1].

Живописний твір «Молитва» відкриває перед глядачем глибокий зміст та складну духовну боротьбу, що постає перед людством у його пошуках миру та гармонії.

В цілому цей живописний твір складний і викликає глибокі думки про психологію людини загалом. Вона може бути інтерпретована різними засобами, надихаючи глядача на роздуми.

Картина «Молитва» Олександра Храпачова глибоко корелює із цитатою з Біблії, безпосередньо з Відкриття Іоана (Апокаліпсису), яка розкривається перед глядачем в якості ідейного вступу.

Вступна цитата до композиції «Молитва»: **Одкровення Апостола Іоана 8:11**



Олександр Храпачов «МОЛИТВА» 150x100 см., полотно олія, 2023

«СІМ АНГЕЛІВ СУРМЛЯТЬ У СУРМИ

І сім Ангелів, які мали сурми приготувалися сурмити.

Перший Ангел засурмив, і стався град та вогонь, перемішані з кров'ю, і все те вилилося на землю. Третина землі, дерев й уся зелена трава згоріли у вогні.

Засурмив другий, і ніби величезна гора, охоплена вогнем, упала в море, перетворивши третину моря на кров.

Засурмив третій Ангел у сурму свою, і велика зірка впала. І ймення зірки тієї – «Полин»...»

Ця цитата веде нас до світу, де відбувається сутичка добра і зла, внутрішня і зовнішня боротьба, яка відображена на полотні. Сім ангелів, що приготувались сурмити, можуть бути розглянуті як символи духовної і матеріальної сили підтримки у цей час випробувань.

Картина «Молитва» вбирає в себе ідею молитви як засобу долати зло, а також здатності віри і рішучості принести перемогу над тоталітарним режимом і насильством. Ця робота надихає на роздуми про важливість віри і єдиного піднесення до вищого.

Завершений варіант твору народжувався на протязі року, написання відбулось у серпні 2023 року на арт-резиденції «Ціна Свободи» за підтримки Українського культурного фонду (УКФ). Теза арт-резиденції: «Абсолютної свободи не існує, вона завжди відносна, в першу чергу, через вплив соціально-політичних і природних чинників» [2].

Живописний твір «Молитва» мав певні сходинки, засоби зображення «Ціни Свободи» не одразу були знайдені у картині, все ніяк не зводились до узагальненого образу, але, приїхавши до міста Хмельницький у серпні 2023 року (оселився в готелі в центрі міста).

Вийшовши ввечері на прогулянку, опинився на Майдані Незалежності, – було безлюдно, тільки стояла одна жіночка, яка уважно дивилась на фото загиблих героїв на меморіалі – і стало зрозуміло – Мати.

Символ Матері загиблого Героя ідейно наскрізно пройшов через інформативну композицію твору, але не був зображений в матеріальному сенсі. Символ переходу від життя до смерті і повторного переродження у новій якості, – лунає у думках сучасних українців; зрушивши з точки, – матеріальні цінності, примусивши замислитись над «Ціною Свободи» – більш високим, довготривалішим, потрібнішим.

Презентація художнього твору до загалу відбулась у чотирьох музейних інституціях: Малієвецький історико-культурний заповідник (15.08–23.08.2023), Хмельницький обласний художній музей (ХОХМ) (29.08–16.09.2023), Музей-майстерня І.П. Кавалерідзе у Києві (20.09–3.10.2023), музей історії міста Кам'янського у дніпропетровській області (6.10–22.10.2023).

Висновки. Живописний твір «Молитва» пройшов апробацію у чотирьох виставкових музейних просторах України. Фото і відео матеріали презентацій були оприлюднені у соціальних мережах, телевізійних каналах тощо.

За результатами виставок можемо сказати, що дуже тонка грань існує між поверхневим і глибоким реалізмом. Реалістичне мистецтво несе в собі велику інформативну функцію через «архетип», код нації. Через це, необхідно більше насичувати живописну поверхню вібрацією, щоб кожен сантиметр живопису дихав, щоб був сам по собі твором.

Література:

1. Храпачов О.М. Збирання врожаю. *ΛΟΓΟΣ COLLECTION OF SCIENTIFIC PAPERS* : IV International Scientific and Practical Conference «THEORETICAL AND EMPIRICAL SCIENTIFIC RESEARCH: CONCEPT AND TRENDS», October 14, 2022; Oxford, UK. С. 168–173. URL: <https://doi.org/10.36074/logos-14.10.2022.53>
2. Арт-резиденція «Ціна Свободи». URL: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid02yHxulAA tJH6XHWcnfuKo9CgV7rn58jZCtwjR6hFbg9NTAhmtQCAvDhKbKBZul iTxl&id=100063457096829 (дата звернення: 1.11.2023).

References:

1. Khrapachov, O. Zbyrannia vrozhaiu [*Harvesting*]. ΛΟΓΟΣ COLLECTION OF SCIENTIFIC PAPERS : IV International Scientific and Practical Conference «THEORETICAL AND EMPIRICAL SCIENTIFIC RESEARCH: CONCEPT AND TRENDS»
2. Art-rezydentsiia «Tsina Svobody». [Art residence «Price of Freedom.»]
3. https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid02yHxu1AAAtJH6XHWcnfuKo9CgV7rn58jZCtwjR6hFbg9NTAhmtQCAvDhKbKBZuliTx1&id=100063457096829

УДК 69.003.3

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.14>**Чугай Наталія Миколаївна,**

кандидат мистецтвознавства

доцент кафедри дизайну

Черкаського державного технологічного університету

ORCID ID:0000-0002-3292-9637

natalichugai@hotmail.com

Яковець Інна Олександрівна,

доктор мистецтвознавства, професор

завідувач кафедри дизайну

Черкаського державного технологічного університету

ORCID ID:0000-0001-5069-5857

innayakovets7@gmail.com

ПРОЄКТУВАННЯ ОБ'ЄКТІВ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА НА ОСНОВІ ПАРАМЕТРИЗМУ

У статті висвітлено особливості проектування об'єктів предметно-просторового середовища на основі параметризму. Проведено аналіз літератури та виявлено, що параметризм все ще перебуває на ранній стадії розвитку, але сучасні дослідження показують, що в найближчому майбутньому воно буде впроваджено в реальне проектування. Розвиток комп'ютерних програм для 3D моделювання стає фундаментальною умовою для майбутнього успіху.

Виявлено, що у світовій практиці принципи параметризму, крім архітектури, активно застосовуються в скульптурі, дизайні меблів і промислового дизайні. Крім того, відзначено, що багато зразків сучасних об'єктів дизайну виділяються своєю оригінальністю і привертають увагу саме завдяки параметричному формоутворенню.

Показано, що параметричний дизайн відкриває можливості для створення унікальних об'єктів дизайну, які раніше були неможливими або дуже складними для виконання. На прикладах продемонстровано особливості проектування світильників, меблів, скульптури та кінетичних об'єктів на основі параметризму.

В процесі дослідження з'ясовано, що параметризм може бути використаний для розробки складних інженерних рішень, враховуючи різні фактори, такі як міцність, маса та витрата матеріалів. У виробництві споживчих товарів параметричний дизайн може бути застосований для створення індивідуальних рішень, які враховують потреби та вподобання кожного споживача.

Виявлено, що до основних переваг проектування на основі параметризму належать: налаштовувані параметри, алгоритмічний підхід, гнучкість і змінність, ефективність, інновація та експерименти, автоматизація тощо.

Загалом, параметричний дизайн розширює можливості творчості та оптимізації в багатьох галузях, дозволяючи створювати більш складні та інноваційні рішення.

Ключові слова: параметризм, 3D моделювання, інновація, формоутворення.

Chuhai Nataliia, Yakovets Inna. DESIGNING OBJECTS OBJECTIVELY SPATIAL ENVIRONMENT BASED ON PARAMETRISM

The article highlights the peculiarities of designing objects of the object-spatial environment based on parametrism. A literature analysis has been carried out and it has been found that parametrism is still at an early stage of development, but current research shows that it will be implemented in real-world design in the near future. The development of computer software for 3D modelling is becoming a fundamental condition for future success.

It has been found that in world practice, the principles of parametrism, in addition to architecture, are actively used in sculpture, furniture design, and industrial design. In addition, it is noted that many examples of modern design objects stand out for their originality and attract attention precisely because of their parametric shaping.

It is shown that parametric design opens up opportunities for creating unique design objects that were previously impossible or very difficult to implement. The examples demonstrate the peculiarities of designing lamps, furniture, sculpture, and kinetic objects based on parametric design.

The study found that parametrisation can be used to develop complex engineering solutions, taking into account various factors such as strength, weight and material consumption. In the production of consumer goods, parametric design can be used to create individual solutions that take into account the needs and preferences of each consumer.

It has been found that the main advantages of parametric design include: customisable parameters, algorithmic approach, flexibility and variability, efficiency, innovation and experimentation, automation, etc.

In general, parametric design expands the possibilities for creativity and optimisation in many industries, allowing for more complex and innovative solutions.

Key words: parametricism, 3D modelling, innovation, shaping.

Вступ. Форма в дизайні відіграє ключову роль і представляє собою зовнішній вигляд об'єкта, що був створений або спроектований. Вона є одним з найважливіших аспектів дизайну, оскільки вона може впливати на естетичність, функціональність та сприйняття об'єкта.

З точки зору дизайнерської діяльності форма розглядається, як морфологічна та об'ємно-просторова структурна організація предмета, що виникає внаслідок змістовного перетворення або як зовнішнє чи структурне вираження будь-якого змісту. Це найважливіша категорія та предмет творчої діяльності – мистецтва, архітектури та дизайну. Форма живе як у просторі, так і в часі сприйняття та несе в собі ціннісно-орієнтовану інформацію [4]. Дизайн-форма є особливою організованістю промислового виробу, а традиційне уявлення про ритм, об'єм, масу, масштабність, систему розчленувань, про власне композиційний принцип проектування інтер'єрних та екстер'єрних об'єктів переглядається у зв'язку з виникненням новітніх матеріалів, технологій і зростанням ролі художньої виразності у формоутворенні об'єктів. У процесі формоутворення виробу визначаються його функціонально-конструктивна, просторово-пластична, технологічна структури.

Дизайн інтер'єрних та екстер'єрних об'єктів в кінці ХХ і початку ХХІ століття відмічений появою нових зразків, що відрізняються від попередніх форм. Принагідно, це обумовлює інтерес до походження цього явища, принципів, методів і закономірностей процесу його формоутворення та обумовлює актуальність дослідження. Саме тому дане дослідження присвячене створенню об'єктів предметно-просторового середовища на основі параметризму.

Матеріали та методи. Параметризм являє собою новий глобальний стиль в сучасній архітектурі та дизайні, що прийшов на зміну постмодернізму. Новий напрямок виник на основі різних областей науки: комп'ютерних технологій, мистецтвознавства, біології, архітектури, математики, скульптури.

Родоначальником даного стилю прийнято вважати Фрая Отто, який одним з перших став використовувати для проектування метод «пошуку форми» за допомогою симуляції фізичних процесів. Подальше проникнення цифрових технологій і програмування в архітектурі справило величезний вплив на багатьох архітекторів-авангардистів, які стали активно застосовувати в своїй творчості інструменти обчислювального дизайну [2]. Іншими відомими архітекторами-параметристами вважаються Заха Хадід, Грег Лінн, Норман Фостер.

Термін «параметризм» вперше був використаний Патріком Шумахером у 2008 році під час презентації «Маніфесту параметризму» [5]. У цьому маніфесті були сформульовані основні принципи параметризму, включаючи «зчленування, зміну розмірів, територіальний розкид, повторення, використання кривих, згини, створення оригінальних об'єктів, а не копіювання» [1, 6].

Об'єкти параметричного дизайну відрізняються певними характерними ознаками: елегантність текучості без шва; поєднання великої кількості окремих елементів в одне ціле; динамічність форми; індивідуальність; в основі лежать параметри і геометричні форми; все строго розраховується. Доцільно також наголосити, що параметризм народився від цифрових методів анімації. Залучення параметричного моделювання і відповідних формоутворюючих інструментів надають цьому процесу радикально нових цілей і цінностей.

Параметричне моделювання істотно відрізняється від звичайного двовимірного креслення або тривимірного моделювання. Принцип створення форми параметричним способом базується на тому, що описується не одна форма, а певна безліч форм, при цьому зміна параметрів, присутніх у математичних виразах, впливає на геометрію форми [2].

Практично, замість класичної композиції з ідеальних геометричних фігур, замість прямих ліній, прямокутників, кубів, циліндрів і пірамід, використовуються нові елементи – динамічні, адаптивні, геометрично змінювані.

У світовій практиці принципи параметризму, крім архітектури, активно застосовують в скульптурі, дизайні меблів та освітлювальних приладів, кінетичних елементів середовища, інтер'єрних та екстер'єрних об'єктів тощо.

Зупинимося детальніше на проектуванні на основі параметризму. Розглянемо на прикладах об'єкти дизайну, які побудовані за цим принципом. Для спрощення сприйняття інформації пропонуємо *таблицю «Об'єкти предметно-просторового середовища на основі параметризму»*.

Параметричні світильники дуже геометричні, мають інноваційний та ексклюзивний вигляд. Їхня форма практично завжди асиметрична. Дизайн-рішення тут розвиваються всередині певного алгоритму із заданими параметрами, тому оригінальний і суперсучасний зовнішній вигляд, на відміну від рукотворних варіантів дизайну, тут присутній завжди. При цьому натхнення для будь-якого об'єкта може братися і в класичних орнаментах, арабесках тощо. Параметричні освітлювальні прилади або світильники створюються за допомогою саме параметричного дизайну задля вибору параметрів та алгоритмів, щоб створювати складні, змінні та інноваційні світлові ефекти. Такі освітлювальні прилади можуть мати змінену форму, розмір, напрямок світла, інтенсивність і навіть кольорову палітру, яка може бути змінена та налаштована.

Світильники можуть бути виготовлені з різних матеріалів, залежно від конструкції, функціональних вимог та естетичних впо-

добань – з металу, дерева, пластику тощо. Деякі параметричні світильники можуть мати складну різьблену геометрію, яка створює вражаючі ефекти при розсіюванні світла.

Параметричні меблі мають дивовижні і досконалі форми, вони немов виконані для фантастичних фільмів. Меблі, як зменшена модель авангардистських урбаністичних архітектурних споруд, несподівано стали набирати популярності, але в основному у зарубіжних споживачів. Її використовують для прикрашання садів і парків, для створення сучасних інтер'єрів. Сьогодні створення параметричних меблів з фанери та інших деревних матеріалів пов'язують з екодизайном. Для цього напряму важлива економія природного ресурсу, а моделі за допомогою обчислювального проектування можна збирати практично з виробничих відходів фанери. Вони відповідають й іншим вимогам екологічного дизайну: натуральні, лаконічні, легкі, для їх створення використовують максимально прості матеріали, а виглядають вони при цьому досить оригінально.

Такі меблі створюють з безлічі фігурно вирізаних елементів фанери, що скріплюються між собою за допомогою сталевих ниток або міцних тонких стрижнів. Подібні моделі відносять до авангардної течії, вони нагадують арт-об'єкти з неправильними, плавно перетікаючими геометричними формами. Кожен предмет меблів має власний ексклюзивний зовнішній вигляд, який може віддалено нагадувати тварин або бути абсолютно абстрактним. Сучасні комп'ютерні технології дозволяють розрахувати і побачити майбутній арт-об'єкт на моніторі в середовищі, в яке планується його подальша інтеграція.

Зібрана конструкція досить стійка, функціональна, ергономічна, міцна і довговічна. Будь-яку з її деталей у разі поломки легко можна замінити.

Незвичайна краса арт-об'єктів зачаровує і приваблює. Але у них є і негативні сторони. Ось, наприклад, не кожен інтер'єр здатний прийняти авангардні меблі; для їх створення потрібні верстати з ЧПУ, а значить, роботу неможливо виконати вручну; вартість кожної моделі досить висока.

Для створення параметричних меблів дизайнери використовують різні види матеріалів: деревину, МДФ, метал, оргскло, пластик, шкіру. Але найпопулярнішим варіантом незмінно залишається фанера. Вона легка, екологічно безпечна та натуральна.

Параметричний підхід дозволяє скульпторам створювати складні та змінні форми, які можуть змінюватися в залежності від різних параметрів або впливати на сприйняття спостерігача. Приклади ілюструють різноманітність і креативність *параметричної скульптури*, яка поєднує в собі мистецтво, технологію та математику для створення вражаючих творів мистецтва. Параметрична скульптура може приймати різні форми і використовувати різні матеріали, але основна ідея полягає в застосуванні параметричних методів та алгоритмів для створення складних і нестандартних форм.

Не менш цікавими є **кінетичні параметричні об'єкти** – це об'єкти або структури, які володіють рухомою або змінною формою і були створені за допомогою параметричного дизайну і механізмів. Ці об'єкти можуть реагувати на зовнішні впливи, які включають в себе рух, світло, звук, температуру та інші фактори. Вони часто використовуються в мистецтві, дизайні та архітектурі для створення інтерактивних та цікавих об'єктів. Прикладами кінетичних параметричних об'єктів можуть бути мобілі (рухаються під впливом повітряного потоку), кінетичні скульптури (можуть мати рухомі частини, які об'єднуються в одну арт-структуру), інтер-

активні інсталяції (рухаються або змінюють свою форму під дією руху глядачів або звукових сигналів), кінетична архітектура (рухомі фасади, які змінюють свою конфігурацію відповідно до часу або погодних умов). Ці об'єкти демонструють великий діапазон можливостей, які параметричний дизайн може надати кінетичним структурам і об'єктам, щоб створювати цікаві та інноваційні рухомі рішення в мистецтві, дизайні та архітектурі.

Металеві скульптури можуть виготовлятися з алюмінію, сталі, бронзи, латуні тощо. Метал може бути використаний для створення складних геометричних форм та надання скульптурі міцності. Також застосовують дерево, камінь, пластик, скло, папір та картон, тканини та текстиль, полімери та композиційні матеріали, 3D друк.

Результати. Параметризм в дизайні – це підхід до проектування та створення об'єктів, який використовує параметричні методи та алгоритми для створення складних і змінних форм, структур і стилів. Цей підхід в основному використовується в архітектурному, інтер'єрному, промисловому дизайні та інших галузях.

До основних переваг проектування на основі параметризму належать:

1. *Налаштовувані параметри:* Дизайнери створюють об'єкти і структури, враховуючи набір параметрів, які можна змінювати, такі як розмір, форма, текстура, кількість та розташування елементів тощо.

2. *Алгоритмічний підхід:* Параметризм в дизайні часто включає в себе використання

Таблиця

ПАРАМЕТРИЧНІ МЕБЛІ Параметричні лави та дивани



Параметричні крісла



Параметричні столи



Параметричні ліжка



Параметричні панно



математичних алгоритмів і програмування для створення об'єктів. Це дозволяє автоматизувати процес створення та налаштування дизайну.

3. *Гнучкість і змінність*: Параметричний дизайн дозволяє створювати об'єкти, які можуть змінюватися або адаптуватися під різні умови і потреби. Параметричні форми

можуть адаптуватися до різних умов і потреб. Наприклад, в архітектурному дизайні параметричні структури можуть реагувати на зміни в погоді або середовищі.

4. *Ефективність*: Параметричний дизайн може допомогти зменшити витрати на виробництво та оптимізувати використання матеріалів завдяки точному контролю параметрів.

ПАРАМЕТРИЧНІ ІНТЕР'ЄРНІ ТА ЕКСТЕР'ЄРНІ ОБ'ЄКТИ

Параметричні скульптури (екстер'єр)



Параметричні скульптури (інтер'єр)



Параметричні світильники



5. *Інновація та експерименти:* Параметричний дизайн сприяє створенню інноваційних та нестандартних рішень, оскільки дизайнери можуть експериментувати з різними параметрами та формами.

6. *Автоматизація:* Використання параметричних алгоритмів дозволяє автоматизувати процес створення і зміни дизайну. Це особливо важливо, коли швидко змінюються вимоги до об'єктів та їх функціональності.

Висновки. Під параметричним дизайном, як і параметричною архітектурою розуміють саме нелінійне комп'ютерне формоутворення – підхід, ознакою якого є геометрично неправильні фігури та фрактальні форми, тобто такі, що відповідають або нагадують природне формоутворення. Параметричний дизайн відкриває можливості для створення унікальних об'єктів дизайну, які раніше були неможливими або дуже складними для виконання. Він може бути використаний для

розробки складних інженерних рішень, враховуючи різні фактори, такі як міцність, маса та витрата матеріалів. У виробництві споживчих товарів параметричний дизайн може бути застосований для створення індивідуальних рішень, які враховують потреби та вподобання кожного споживача.

Загалом, параметричний дизайн розширює можливості творчості та оптимізації в багатьох галузях, дозволяючи створювати більш складні та інноваційні рішення. Стрімкий розвиток комп'ютерних технологій та використання можливостей комп'ютерних

програм для 3d моделювання дозволяє створювати велику різноманітність параметричних конструкцій, тому цей підхід матиме ще більше перспектив у майбутньому.

Матеріали дослідження відкривають перспективи подальшого наукового дослідження: розробка ексклюзивних та індивідуальних зразків об'єктів параметричного дизайну; пошук нових ідей в інклюзивному проектуванні; вплив новітніх комп'ютерних технологій на формування предметно-просторового середовища на основі принципів параметризму тощо.

Література:

1. Schumacher Patrik. The Parametricist Epoch: Let the Style Wars Begin // AJ – The Architects' Journal, № 16. – URL: http://www.patrikschumacher.com/-Texts/The%20Parametricist%20Epoch_Lets%20the%20Style%20Wars%20Begin.htm
2. Костянецька Д.О. Параметризм як нова течія в архітектурі. – збірник тез дизайн архітектурного середовища XVII Міжнародної науково-практичної конференції молодих учених і студентів «Політ. сучасні проблеми науки» (5–6 квітня 2017 року). [електронний ресурс]. Режим доступу: <http://iap.nau.edu.ua/attachments/article/.pdf>.
3. Новосельчук Н.Є. *Дизайн інтер'єру: навч. посіб. для студентів спец. 191 «Архітектура та містобудування»*. Полтава: Національний університет імені Юрія Кондратюка, 2020. 165 с.
4. *Основи формування: навч. посібник* / [С. В. Вергунов, Н. С. Вергунова, Л. А. Звенігородський та ін.]; Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова. – Харків: ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2021. – 124 с., с. 12.
5. Сафронова О.О. Сучасні комп'ютерні технології параметричного дизайну в громадському інтер'єрі. *Легка промисловість*, 2015. № 4. С. 34–39.
6. Шумахер П. Тектоника – дифференциация и сотрудничество архитектуры и строительства. – URL: <http://www.patrikschumacher.com/>

References:

1. Schumacher Patrik. The Parametricist Epoch: Let the Style Wars Begin. AJ – The Architects' Journal, no. 16. [Online]. Available at: http://www.patrikschumacher.com/-Texts/The%20Parametricist%20Epoch_Lets%20the%20Style%20Wars%20Begin.htm
2. Kostianetska D.O. Parametrisation as a new trend in architecture. – collection of abstracts of the design of the architectural environment of the XVII International Scientific and Practical Conference of Young Scientists and Students “Political and Modern Problems of Science” (5–6 April 2017). Available at: <http://iap.nau.edu.ua/attachments/article/.pdf>.
3. Novoselchuk N.E. *Interior design: a textbook for students of speciality 191 “Architecture and urban planning”*. Poltava: National University “Yuri Kondratyuk Poltava Polytechnic”, 2020, 165 p.
4. *Fundamentals of forming: a textbook* / [S. V. Vergunov, N. S. Vergunova, L. A. Zvenigorodsky, et al: KhNUMH named after A.M. Beketov, 2021. 124 p., p. 12.
5. Modern computer technologies of parametric design in public interiors. *Light industry*, 2015. № 4. pp. 34–39.
6. Schumacher P. Schumacher P. Tectonics – differentiation and co-operation of architecture and construction. [Online]. Available at: <http://www.patrikschumacher.com/>

УДК 7.036

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.15>**Шуліка Вячеслав Вікторович,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0003-1997-7033
shulikavv@ukr.net

**ВАЛЕР БОНДАР: ЖИВОПИС НА СКЛІ, ТВОРЧИЙ МЕТОД,
ТЕХНІКА, МАТЕРІАЛИ, РЕСТАВРАЦІЯ**

Статтю присвячено живопису на склі українського художника-нонконформіста Валера Бондаря (м. Харків). Художник активно працював в 1980 – 2010-х рр. на зламі епох, мав чітку громадську позицію (займався громадською діяльністю), боровся за незалежність України, що було джерелом його натхнення. В. Бондар був одним з облич Українського Харкова, впливав на нову генерацію харківських поетів та художників.

В якості провідної живописної техніки художник обрав живопис на склі, вважаючи її одним з маркерів, що асоціюється саме із українською культурою. В.Бондар свідомо відмовився від мови української народної ікони, розробивши власну синтетичну мову, яка нарівні із характерним експресивним авторським рисунком, мала посилання до українського бароко та авангарду першої третини ХХ ст. Побудова фарбового шару в цілому збігалася із «скляною іконою», де основа – скло знаходилося попереду, а фарбовий шар будувався навпаки в порівнянні із класичною картиною. Через неможливість використовувати професійні художні матеріали (особливо на зламі 1980-х – 1990-х рр.), працював фарбами на водній основі різних типів (гуаш, темпера, згодом акрил) та їх сумішами. Передбачаючи ймовірні проблеми з адгезією фарбового шару до скла, художник іноді «захищав» тильний бік картин лаком або папером.

Автором статті були досліджені твори В.Бондаря (колекція Харківського літературного музею, приватні збірки м.Харкова). Більшість картин мають відшарування або розшарування фарбового шару, втрати фарбового шару через використання невідповідних матеріалів та механічний вплив. В результаті експериментів була розроблена оригінальна методика консервації та реставрації живописних творів В.Бондаря. Методика, що була запропонована, дала задовільні результати і може бути використана під час реставрації інших творів художника.

Ключові слова: Валер Бондар, живопис, реставрація, консервація, живопис на склі, художні матеріали, гуаш, темпера, акрил, художник-нонконформіст, методика реставрації.

Shulika Viacheslav. VALER BONDAR: PAINTING ON GLASS, CREATIVE METHOD, TECHNIQUE, MATERIALS, RESTORATION

The article is devoted to the painting on glass by the Ukrainian nonconformist artist Valer Bondar (Kharkiv). The artist worked actively in 1980–2000 at the turn of the epochs, had a clear public position (he was engaged in public activities), fought for the independence of Ukraine, which was the source of his inspiration. V. Bondar was one of the faces of Ukrainian Kharkiv, influenced the new generation of Kharkiv poets and artists.

The artist chose painting on glass as his main painting technique, considering it one of the markers associated with Ukrainian culture. V. Bondar deliberately abandoned the language of the Ukrainian folk icon, developing his own synthetic language, which, along with the characteristic expressive author's drawing, had references to the Ukrainian Baroque and avant-garde of the first third of the twentieth century. The construction of the paint layer generally coincided with the "glass icon", where the base – glass – was in front, and the paint layer was built on the contrary in comparison with the classical painting. Due to the inability to use professional art materials (especially at the turn of the 1980s and 1990s), he worked with water-based paints of various types (gouache, tempera, and later acrylic) and their mixtures. Anticipating possible problems with the adhesion of the paint layer to the glass, the artist sometimes "protected" the back of the paintings with varnish or paper.

The author of the article studied the works of V. Bondar (collection of the Kharkiv Literary Museum, private collections of Kharkiv). Most of the paintings have peeling or delamination of the paint layer, loss of the paint layer due to the use of inappropriate restoration materials and mechanical impact. As a result of the experiments, an

original method of conservation and restoration of Bondar's paintings was developed. The proposed methodology has given satisfactory results and can be used in the restoration of other works by the artist.

Key words: Valer Bondar, painting, restoration, conservation, painting on glass, art materials, gouache, tempera, acrylic, nonconformist artist, restoration methodology.

Вступ. Протягом 2020 – початку 2022 рр. автор цієї статті працював з творами відомого харківського художника-нонконформіста, одного з облич українського Харкова – Валера Бондаря (1956–2012). Художник народився в с. Мельниця-Подільська Тернопільської обл., закінчив архітектурний факультет Харківського інституту міського господарства (1978), творчу роботу поєднував із активною громадською діяльністю (Конгрес українських Націоналістів, Гельсінська спілка). На формування світогляду художника вплинув його дід Микола Бондар, який навчався на зламі 1920–1930-х рр. у Харківському художньому інституті, воював у лавах УПА, пройшов радянські концтабори [2, с. 204].

На початку 1990-х рр. В. Бондар здобув міжнародне визнання, а його виставки відбулись в країнах Європи та по той бік Атлантичного океану. Він став одним із перших нонконформістів, який почав виставлятися в художніх галереях, а його роботи охоче купували закордонні колекціонери. Зараз значна кількість творів художника зберігається в фондах Харківського літературного музею, де В. Бондар працював останні десятиліття свого життя, хоча значно більше робіт митця розпорошено по приватним збіркам України та світу.

Матеріалами дослідження стали публікації про творчість В.Бондаря та твори художника, що зберігаються в Харківському літературному музеї та приватних збірках м. Харкова. **Основними методами дослідження стали:** аналіз та синтез наявних джерел; фактологічний аналіз виявленого візуального матеріалу; порівняльний аналіз; образно-стилістичний аналіз; іконографічний метод; візуальні та оптико-фізичні методи.

Огляд публікацій. Першою з мистецтвознавців на творчість В.Бондаря звернула увагу Лариса Савицька (Харків), яка особисто спілкувалась із художником та, починаючи з 1990-х рр., оприлюднила низку статей про його творчість [5; 6]. Л. Савицька визна-

чала творчість В. Бондаря як експресіонізм, пов'язуючи це із великою популярністю художника в Німеччині на початку 1990-х рр. [5, с. 130]. У 2010-х рр. окремі риси творчої біографії В. Бондаря були висвітлені в публікації Наталії Мархайчук (Харків) [2] та у публікації, написаних нею у співавторстві з Анатолієм Трояном (Харків) [3]. Зокрема автори публікацій вказують на творчий доробок В.Бондаря в царині монументального мистецтва та книжної ілюстрації. Інші публікації про В. Бондаря мали переважно біографічний (О. Різниченко (Харків) [4]) та, після смерті митця, меморіальний характер (І. Бондар-Терещенко (Харків) [1], О. Федорук (Київ) [8]).

Метою статті є аналіз творчого методу В.Бондаря, художніх матеріалів, факторів руйнування фарбового шару картин художника та розробка методики консервації й реставрації.

Результати. Друга половина 1980-х – початок 1990-х рр. стала часом творчого розквіту В. Бондаря. Боротьба за незалежність України та проголошення української незалежності надихали митця. Попри скрутне матеріальне становище, В. Бондар створив саме в той час велику кількість високомистецьких творів. До того часу нонконформістський рух в Україні вже мав свою історію. Злам останніх десятиліть ХХ ст. став періодом ревізування попередньої традиції, відокремлення національного-автентичного від радянського та псевдонаціонального, синхронізація мистецьких пошуків із європейським мистецтвом «нової хвилі». Якщо в тогочасній росії ідеологічною платформою нонконформізму був опір художньої богемі офіціозу та «радянськості», то в Україні це була боротьба за національні прояви у мистецтві, повернення в культуру національної традиції [7]. В творчості В. Бондаря були яскраво представлені найбільш затребувані суспільством акценти, які були пов'язані із моделюванням майбутнього через переосмислення історичного матеріалу,

різних форм іконопису, барокових ремінісценцій, авангардних пошуків першої третини ХХ ст. Живопис на склі, матеріал, який обрав художник, не був притаманний Слобожанщині, але він є одним із маркерів, який на асоціативному рівні спроможний представляти традиційну українську культуру. В. Бондар відразу відмовився від мови народної ікони, створивши власну синтетичну художню мову, хоча сам принцип побудови фарбового шару в цілому збігався саме із народною «скляною іконою». Самобутній світ «скляної ікони», завдяки специфічній графіці, відкритим кольорам, металам (фользі) виглядав автентично та художньо привабливо. Фарбовий шар будувався прямо протилежно побудові фарбового шару класичної картини, коли основа знаходиться не за, а попереду зображення. Художник спочатку будував графічну структуру картини, фактури, потім наносив фарбові шари. Глянцева поверхня дозволяла повертатись до дрібних деталей шляхом протирання вже нанесеної фарби. Створювалась складна, багатошарова структура. Іноді в структуру картини художник вводив колаж та монотипію (відбитки фактури полотна).

На перший погляд, деякі живописні роботи В. Бондаря можуть сприйматись абстрактними, але це не вірно. У художника майже



Іл. 1. В. Бондар. «Пейзаж» скло, гуаш, 1990 р.
Приватна збірка, м. Харків.
Художник-реставратор В. Шуліка

немає абстрактних композицій. Роботи художника гранично конкретні й сюжетні. Художник працював зі знаками та архетипами, в різних серіях, попри подібність художньої мови продемонстровані різні настрої та художні прийоми. Різниця часто досягалась внаслідок різного модулю штрихів, превалюванні графічного або живописного, кольоровій гаммі.

Говорячи про художні матеріали В. Бондаря, слід зауважити, що в СРСР була відсутня мережа вільної торгівлі професійними художніми матеріалами, а художники, які працювали поза межами офіційної системи, могли лише або таємно використовувати казенні



Іл. 2, 3. В. Бондар. «Шойхет» скло, акрил, темпера, 2009 р. (лицьовий та зворотній бік).
Збірка С. Жадана, м. Харків. Художник-реставратор В. Шуліка.

фарби, працюючи оформлювачами на підприємствах, або купувати фарби неофіційно за значно завищеними цінами (що, з огляду на матеріальні статки більшості нонконформістів, було складно). Цим можна пояснити використання нонконформістами аматорських художніх матеріалів, які було значно легше та дешевше придбати. Скло, як основа для живопису, було обрано ще й через його доступність. В. Бондар працював на склі водними фарбами: гуаш, темпера, згодом акрил. Про добру збереженість таких творів мова не йде, їх зберігання вимагає дотримання особливого режиму та постійного нагляду реставратора. До того ж скло матеріал дуже крихкий, через що багато робіт загинуло ще за життя В. Бондаря.

Художник працював часто змішаною технікою. Так зустрічаються роботи, які були написані суто гуашшю. Гуаш (окрім професійної) була у вільному продажі в СРСР, але за своєю якістю значно відрізнялась. Дешева гуаш (шкільна та плакатна) після висихання часто відлущувалася від поверхні не тільки скла, а й паперу. Щоб цього запобігти, художники іноді її «модернізували» за допомогою клею (ПВА), мила (додавало щільність фарбовому шару), сечі (уповільнювала термін висихання, дозволяла робити довгі плавні лінії). Інші роботи В.Бондаря були виконані змішаною технікою гуаші із казе-



Іл. 4. В. Бондар. «Без назви» скло, гуаш, темпера, 1990-ті (?) рр. В процесі консервації. Харківський літературний музей. Художник-реставратор В. Шуліка

їно-олійною та ПВА-темперою (професійні, добре пігментовані матеріали). В роботах 1990–2000-х рр. присутні акрилові фарби. Оскільки всі перелічені матеріали розчинялись водою, це давало змогу поєднувати їх між собою, хоча, згодом, утворювались розшарування фарбового шару. Передчуваючи наслідки поганого зчеплення поверхні скла із фарбами, художник намагався їх консервувати за допомогою різних лаків та наклеювання на тильний бік картин паперу. Часто це давало зворотний ефект, тому що лак, особливо нанесений занадто щільно, утворював плівку, яка з часом набувала жорсткості та утворювала сильний поверхневий натяг, що призводило до відшарування фарбового шару від скла. Заклеювання тильної сторони фарбового шару папером призводило до більш фатальних наслідків – фрагменти фарбового шару відставали разом із папером. Неоднакова якість пігментів та інших матеріалів в роботах В.Бондаря наочно продемонстрована станом їх збереженості. Так, найбільш погано збереглися ділянки живопису, де застосовані чисті білила. Зазвичай це цинкові білила (гуаш), які мають властивості до розтріскування у всіх видах живопису, але нанесені на глянцевою поверхню скла, вони не тільки розтріскалися, а й відлущилися, часто втрата ділянок чистих білил в картинах В. Бондаря дорівнює 90%. Ділянки живопису, де цинкові білила поєднані з іншими пігментами, збереглися краще, хоча теж мають локальні лущення. Після білил найбільш вразливою фарбою в картинах В. Бондаря є чорна гуаш. В. Бондар використовував чорну глянцевою гуаш, де глянцева фактура була утворена надмірною концентрацією клею. Через пересушення клею фарба втрачала еластичність та робилась крихкою. Інші фарби в картинах В. Бондаря мають рівномірні кракелюрні сітки та відлущуються через загальну слабку адгезію, занадто товстий фарбовий шар, захисний лак, механічні та інші чинники. До того ж, для експонування своїх робіт В. Бондар оформлював їх у саморобні рами, але монтування робіт виконував за допомогою цвяхів, які вільно вбивав в раму з боку фарбового шару (тьільний бік).

Під час транспортування робіт шляпка цвяха пошкоджувала фарбовий шар. Незабаром навколо шляпки цвяха утворювалась значна ділянка втрат фарбового шару.

Реставраційні та консерваційні заходи проводились автором цієї статті на 5 роботах В. Бондаря: 3 картинах (реставрація) із приватних збірок м. Харкова («Козацька Покрова» (іл. 5–8), «Пейзаж» (1990) (іл. 1), «Шойхет» (1999, колекція Сергія Жадана), іл. 2, 3), та на 2 картинах (консервація) (іл. 4) з фондів Харківського літературного музею (без назв). До того ж було проведено обстеження колекції картин В. Бондаря у Харківському літературному музеї, роботи були класифіковані відповідно до першочерговості проведення реставраційних заходів.

Коло реставраційно-консерваційних задач щодо картин В. Бондаря можна окреслити наступними пунктами: 1. зміцнення фарбового шару; 2. видалення цвяхів, що прикріплюють картину до рами; 3. тонування втрат фарбового шару. Проблема консервації водних фарб на склі виявилася не розробленою в спеціальній літературі. Тут постає гостра проблема, тому що під час зміцнення фарбового шару гуаші, важливо запобігти надмірного

насичення фарби адгезивними матеріалами, перенасичена адгезивом фарба може змінити тон та колір. Потрібно було використати такий адгезив, який не змінить колористику картини та забезпечить гарну адгезію фарби до скла. Автор статті провів ряд експериментів із адгезивами на спеціально виготовлених дослідних зразках, де скло було пофарбоване гуашевими фарбами радянського виробництва (різних типів та кольорів). Оптимальним адгезивом виявився 3% розчин Paraloid B72 (Kremer) у 96% етанолі. Цей адгезив (в цієї концентрації), не змінюючи кольорову гаму та тональну побудову картини, забезпечував добру адгезію гуашевих, темперних, та акрилових фарб (відповідно до наявності в фарбовому шарі картини) до скла. Після нанесення адгезиву на ділянку, де фарбовий шар відшаровувався від скла, робилась пауза в 15 хв., щоб випарувався спирт та адгезив набув необхідної в'язкості. Після чого деструктований фарбовий шар вкладався тefлоновим шпателем. Після зміцнення дослідних зразків, протягом місяця відбувалось спостереження за ними, яке довело, що фарбовий шар не зазнав змін, а його механічні властивості та адгезія до скла залишилася відмінною.



Іл. 5, 6. В. Бондар. «Козацька Покрова» скло, гуаш, 1990-ті рр. Загальний вигляд до та після реставрації. Приватна збірка, м. Харків. Художник-рестауратор В. Шуліка



Іл. 7, 8. В. Бондар. «Козацька Покрова» скло, гуаш, 1990-ті р.р. Фрагмент до та після реставрації (відшарування цинкових білил). Приватна збірка, м. Харків. Художник-реставратор В. Шуліка

Наступним етапом роботи було тонування втрат живопису, що мало теж свої особливості. Оскільки, як було вказано вище, скляна основа картини знаходилась з переду, а фарбовий шар був побудований у перегорнутому вигляді відповідно до картин на інших основах. Тобто кольори тильного боку картини не відповідали кольорам лицьового боку. Тонування таких об'єктів має свою специфіку, тому що реставратор повинен постійно перегортати картину, щоб побачити наскільки реставраційна вставка відповідає тону та кольору картини. Тобто тонування робилось без урахування кольору сусідніх ділянок фарбового шару (які могли мати багато шарів та інший колір), а відповідно до першого шару живопису, який безпосередньо знаходився на склі. До того ж треба було враховувати, що скло іноді має легке забарвлення само по собі. Тонування втрат живопису відбувались реставраційними фарбами MSA (США). Після реставраційних робіт власникам творів були надані консультації щодо умов збереження творів та безпечного оформлення картин.

На жаль, повномасштабне вторгнення рф до України перервало можливість продовження реставраційних та консерваційних робіт.

Висновки. Аналіз публікацій виявив, що зацікавлення творчістю В.Бондаря відбулося з моменту проголошення незалежності України, перші публікації про творчість художника стали спробою визначити його місце в художньому житті Харкова й України, ідентифікувати стилістичний напрямок його творчості. Переважна більшість публікацій присвячені особистості митця та спогадам про нього. Художні матеріали, творчий метод, проблеми зберігання творчого доробку художника в публікаціях не розглядались.

Було з'ясовано, що провідною живописною технікою В.Бондаря був обраний живопис на склі, як одного з маркерів української національної ідентичності. Художник розробив власну художню мову, яка перегукувалась із різними періодами українського образотворчого мистецтва, від бароко до авангардних пошуків першої третини ХХ ст.

В результаті дослідження творів художника було встановлено, що художник використовував як професійні так і аматорські матеріали, різні типи водних фарб та їх суміші. Розуміючи можливі майбутні проблеми зберігання творів, В. Бондар намагався законсервувати фарбовий шар за допомогою

лаків та паперу, що призвело до негативних наслідків.

Було з'ясовано, що головними типами руйнування фарбового шару картин В.Бондаря є: розшарування живопису (конфлікт матеріалів), відшарування фарбового шару від скла (особливо цинкові білила, сажа (гуаш)), механічний вплив.

В результаті ряду експериментів була розроблена методика зміцнення фарбового шару за допомогою розчину Paraloid B72 (Kremer) у 96% етанолі та тонування втрат фарбового шару. Методика, що була застосована, дала задовільний результат і може бути використана під час консервації інших робіт художника.

Література:

1. Бондар-Терещенко І. Двері До хати, якої нема: Валер Бондар у спогадах (і здогадах) сучасників. *Образотворче мистецтво*. № 2. 2018. С. 12–13.
2. Мархайчук Н. В. Валерій Бондар «Талановита справжність». *Концепція сучасної мистецько-дизайнерської освіти України в умовах євроінтеграції*. Збірник матеріалів Міжнародної науково-методичної конференції професорсько-викладацького складу і молодих учених в рамках VIII Міжнародного форуму «Дизайн-освіта 2015», м. Харків, 15–16 жовтня 2015 року. Харків: ХДАДМ, 2015. С. 204–206.
3. Мархайчук Н. В., Троян А. Т. Образи-архетипи «українського світу» в монументальній спадщині Валерія Бондаря. *Візуальність в українській культурі: статус, динаміка, контексти*. Матеріали третьої Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Черкаси, 9–10 жовтня 2013 р. Черкаси: Брама-Україна, 2013. С. 121–125.
4. Різниченко О. До вас я нині підношу руки» (про цикл «Праведники» і «Мости» Валерія Бондаря) *Артанія*. № 7. 2007. С. 16–20.
5. Савицька Л. Мости і Праведники. Музейний провулок. 2007. № 1. С. 130–135. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=6557> (дата звернення: 01.10.2021)
6. Савицька Л. Обереги Валерія Бондаря. *Образотворче мистецтво*. № 4. 1992. С. 6–9.
7. Смирна Л. Український мистецький нонконформізм (Частина 1). *Art Ukraine*. 2016. URL: <https://artukraine.com.ua/a/ukrainskiy-misteckiy-nonkonformizm-chastina-1/#.YXw7x1VBzDd> (дата звернення: 02.10.2021)
8. Федорук О. Свій серед чужих. *Образотворче мистецтво*. № 3. 2018. С. 50–51.

References:

1. Bondar-Tereshchenko I. (2018) *Dveri do khaty, yakoyi nemaye: Valer Bondar u spohadakh (i zdohadakh) suchasnykiv* [The door to the house that is not there: Valer Bondar in the memories (and guesses) of contemporaries]. *Obrazotvyrche Mistetstvo №2* [in Ukrainian].
2. Markhaychuk N. V. (2015). *Valeriy Bondar «Talanovyta avtentyka»* [Valery Bondar “Talented authenticity”]. Kharkiv: KSADA [in Ukrainian].
3. Markhaychuk N.V., Troyan A.T. (2013). *Obrazy-arkhetypy «ukrayins'koho svitu» u monumental'niy spadshchyni Valeriya Bondarya* [Images-archetypes of the “Ukrainian world” in Valery Bondar’s monumental legacy]. Cherkasy: Brama-Ukrayina [in Ukrainian].
4. Riznychenko O. (2007). *Na vas teper ya pidnimayu ruku» (pro seriyaly «Pravednyky» ta «Mosty» Valeriya Bondarya)* [To you now I raise my hands” (about the series “Righteous” and “Bridges” by Valery Bondar)]. *Artaniya*. № 7 [in Ukrainian].
5. Savyts'ka L. (2007). *Mosty i pravednyky* [Bridges and Righteous]. *Muzeynyy provulok*. № 1 [in Ukrainian].
6. Savyts'ka L. (1992) *Oberehy Valeriya Bondarya* [Charms of Valery Bondar]. *Obrazotvyrche Mistetstvo* № 4 [in Ukrainian].
7. Smyrna L. (2016). *Ukrayins'kyi mystets'kyi nonkonformizm (Ch. 1)* [Ukrainian artistic non-conformism (Part 1)]. *Mystets'ka Ukrayina* [in Ukrainian].
8. Fedoruk O. (2018). *Sviy sered chuzhykh* [My own among strangers]. *Obrazotvyrche Mistetstvo* № 3 [in Ukrainian].

УДК 75.03 (477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.16>**Лимар Ганна Михайлівна,**

аспірантка,

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID : 0000-0002-4725-4572

limania85@gmail.com

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД У КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ ПЕТЕРА БЮРГЕРА

У статті представлено результати наукового студювання теорії авангарду Петера Бюргера у контексті його розвитку в Україні. Поняття українського авангарду у науковому дискурсі розвитку мистецтва набуло визнання. На основі міждисциплінарного підходу активно проводяться наукові студії з використанням інструментарію антропології, герменевтики, філософії, естетики та історії. Досліджуються художньо-стилістичні особливості творів мистецтва, естетика авангарду, творча діяльність основоположників авангардистського руху в Україні, їх науково-теоретична спадщина. В ґрунтовних працях вчених авангард України характеризується як новаторське і революційне мистецтво, високо оцінюється його творчий потенціал. Український авангард розглядається як нероздільне ціле європейського художнього явища, позначене певними національними відмінами й особливостями. Встановлено, що в наукових працях українських вчених спостерігається відсутність аналізу теоретичних положень авангарду західноєвропейських наукових шкіл.

Ключові слова: мистецтво, авангард, український авангард, теорія авангарду, Петер Бюргер, антропологія мистецтва.

Lymar Hanna. THE UKRAINIAN VANGUARD IN THE CONTEXT OF PETER BURGER'S THEORY

The article presents the results of a scientific study of Peter Bürger's avant-garde theory in the context of its development in Ukraine. The concept of the Ukrainian avant-garde in the scientific discourse of the development of art has gained recognition. On the basis of an interdisciplinary approach, scientific studies are actively conducted using the tools of anthropology, hermeneutics, philosophy, aesthetics and history. The artistic and stylistic features of works of art, the aesthetics of the avant-garde, the creative activity of the founders of the avant-garde movement in Ukraine, and their scientific and theoretical heritage are studied. In the thorough works of scientists, the avant-garde of Ukraine is characterized as innovative and revolutionary art, and its creative potential is highly appreciated. The Ukrainian avant-garde is considered as an inseparable whole of the European artistic phenomenon, marked by certain national distinctions and peculiarities. It has been established that in the scientific works of Ukrainian scientists there is a lack of analysis of the theoretical positions of the vanguard of Western European scientific schools.

Key words: art, avant-garde, Ukrainian avant-garde, avant-garde theory, Peter Bürger, anthropology of art.

Вступ. Феномен авангарду є предметом наукового інтересу теоретиків мистецтва. В українському мистецтвознавчому дискурсі активно досліджуються художньо-стилістичні, естетичні аспекти цього виду художньої творчості, ставиться питання природи зародження та витоків авангарду, відторгнення ним традиційного мистецтва. Авангард став окремішнім явищем не тільки у мистецтві, а й в науці.

Виявлення та обґрунтування окремішності українського авангардного мистецтва належить західним дослідникам, зокрема В. Маркаде [19] та О. Накову [1] з Франції. Мисте-

твознавець Д. Горбачов [9; 10; 29] активно просуває ідею українського в авангарді досліджуючи світоглядні засади та творчий спадок українських митців. Він справедливо наголошує на їх вагомому внеску у розвиток світового авангарду. В ґрунтовних працях вчених авангард України характеризується як новаторське і революційне мистецтво, високо оцінюється його творчий потенціал. Академік О. Федорук розглядає український авангард як нероздільне ціле європейського художнього явища, позначене певними національними відмінами й особливостями [30].

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Аналіз художньо-естетичних теорій авангардного мистецтва провели П. Бюргер [5], Х. Ортега-і-Гассет [31], В. Бен'ямін [3], Х.-Г. Гадамер [8], В. Вовкун [6], Я. Демиденко [11], В. Личковах [18], М. Юр [33], Н. Канішина [13], О. Щокіна [32]. У їх роботах висвітлено зміни у людському світовідношенні, які зумовили появу авангардної художньо-образної мови. Антропологічний код української культури і мистецтва у цивілізаційному вимірі розглянуто в ґрунтовних працях Л. Буряк [4], О. Рафальського, Я. Калакури, В. Коцура, М. Юрія [2], В. Карпова [15], Н. Сиротинської [24]. До проблеми національного в авангардному живописі та творчості авангардистів зверталися О. Нога [21], О. Тарасенко [28], В. Габелко [7], С. Рябчук [17], Д. Стринник-Миська [26]. Питання національних та європейських тенденцій у мистецтві модерну, модернізму, авангарду поставало в наукових розвідках та статтях українських учених, зокрема Т. Кара-Васильєвої, [14] Т. Ємельянової [12], О. Кашуби-Вольвач [16], Т. Павлової [22], О. Петрової [23], Г. Склярченко [25], Н. Столярчук [27]. Мистецтвознавиця М. Юр обґрунтовано вказує на те, що витоки українського авангарду пов'язані із українським народним мистецтвом. Загалом вчені відзначили, що національний та європейський контекст виступає у цілісності та є умовою формування теоретичних засад мистецтва та творчості митців.

Виявлено, що попри глибокий науковий інтерес до вивчення проблеми зародження та побутування українського авангарду існує потреба поєднання філософських, культурологічних та мистецтвознавчих підходів та утворення єдиного культурно-мистецького поля знань про видатне явище національної художньої культури ХХ століття. Цілісний погляд на проблему авангарду та теорію авангарду сформулював Петер Бюргер. У цьому контексті виявляється актуальним розгляд теорії авангарду Петера Бюргера.

Матеріали та методи. В дослідженні застосовані загальнонаукові методи та підходи, серед яких: діалектичний, системний, структурно-функціональний, метод художнього аналізу.

Результати. У своїй праці «Теорія авангарда» її автор Петер Бюргер здійснив спробу відтворити художній процес та окремих його напрямів розвитку у ХХ столітті, а також досліджує історичні передумови виникнення авангарду у контексті розвитку суспільства, що немає прямої залежності від самого мистецтва, як його інституціональної форми буття. Загалом мова йде про пошук теоретичної проблеми, яка нетотожна сукупності лише індивідуальної мотивації митця та суспільної актуальності. Питання суспільної актуальності залежить від політичної позиції, а це не наукова постановка питання. Актуальність проблеми не вирішується обговоренням, що притаманне політиці, проте його можливо проаналізувати та обґрунтувати. Теорія мистецтва ґрунтується на вивченні явищ і станів вільних від будь-яких пригнічень та утисків. Теорія мистецтва авангарду розширює цей аспект за межі традиційного підходу до вивчення мистецтва та самого творчого процесу. Твір мистецтва за традиційним підходом можливо описати як вирішення певних художніх проблем у залежності від техніки виконання при його створенні. Авангард пропонує до традиційного підходу долучити аналіз твору з точки зору його соціальної функції, суспільної, а також творчої складової.

Щодо творчої складової важливим є герменевтичний підхід у контексті наук про дух. За Гадамером у розумінні авангарду має місце тлумачення базоване на сучасності та привнесенні уявлень сучасників. Тобто «у розумінні» [8, с. 345] твору або явища завжди є місце висловлюванням, які залежать від історичної ситуації до якої належить дослідник. Співвідношення історії, герменевтики та сучасності має значне теоретичне значення, адже передбачає застосування наявного наукового інструментарію, категорій і понять, що були опрацьовані мистецтвознавчою наукою з часу виникнення художнього явища. Дотримання принципу історизму дозволяє уникнути «осучаснення» предмету дослідження і студіювати його в конкретно-історичних умовах, що не позбавляє впливу наукових дискусій на позицію дослідника, яка визначена його положенням у структурі соціальних сил епохи.

Тобто, герменевтика дозволяє провести раціональне випробування авангарду на дієздатність, що передбачає вивчення протиріч у відношеннях духовних, творчих рецепцій і соціальної дійсності.

Зв'язок ідейного змісту духовних та творчих рецепцій із суспільним становищем речей показує суть соціальної функції ідейного змісту. Такі відносини носять характер протиріч, що відкриває простір для наукового пізнання та опрацювання нових знань. Ідейний зміст є продуктом суспільної діяльності та творчою реакцією на дійсність. У цьому контексті витоки авангарду мають об'єктивне походження, адже ідейний зміст відображає не тільки певні суспільні відносини у їх єдності протиріч, а є частиною суспільного цілого.

Петер Бюргер зауважує, що «содержание художественного произведения во многом складывается из его формы» (*зміст художнього твору в основному складається з його форми*) і пропонує поняття інтенції твору, яке позначає засоби свідомого наміру автора впливати на глядача, а не сам намір [5, с. 16].

Таким чином, для дослідження твору авангарду та авнгарду як художнього явища важливо зформувані взаємозв'язок окремого твору та соціальної дійсності як першоджерела його походження і діалектичної функції. При цьому, твір мистецтва має свій вплив у рамках мистецького явища та мистецького процесу, яке він представляє. Окрім цього, твір мистецтва слід розглядати у діалектиці розвитку як мистецтва так і суспільства, а особливо після завершення епохи його створення з метою визначення або виявлення нових соціальних функцій в умовах змін суспільних відносин.

Авангард зароджується в умовах буржуазної культури і його витоки походять із буржуазного суспільства. Маркузе у статті «Аффірмативний характер культури» висловив думку про те, що буржуазна культура допускає гуманні цінності лише в якості фікції і тим самим не створює умов для їх практичної реалізації [20]. Взавши за основу це ідейне положення і характеристику буржуазної культури можемо зазначити, що гуманістичне звучання великих творів мистецтва та

їх авторів по суті являються духовним протестом проти несправедливого суспільства і проекцією на створення образу справедливого устрою або деструктивним елементом руйнації несправедливості. Отже, в основі виникнення авангарду лежить творчий протест на несправедливий характер суспільних відносин буржуазного суспільства та спроба утвердження нового ідеалу справедливості через деструкцію традиції.

Ідейною основою авангарду, продовжуючи герменевтику Г. Маркузе, також виступає теорія психоаналізу З. Фрейда з його узагальненою структурною моделлю в основу якої покладені поняття Воно, Я і Над-Я, що дозволяє інтерпретувати твори мистецтва авангарду як наративну схему у якій розходяться, не співпадають ідейні уявлення та суспільні очікування з реальною суспільною функцією. У порівнянні із традиційним, класичним мистецтвом на основі цієї моделі виникає мотив абстрагування, відходу від дійсності та пошук способів і методів творчого відображення узагальнених уявлень. Відбуваються видозміни у творчому процесі і здійснюється рух від рецепції на об'єктивну реальність та обслуговуючу функцію мистецтва до творця мистецтва з його власним уявленням про світ і його цінності, що призводить до зміни самого інституту мистецтва та культури – ізольоване від життєвої практики мистецтво набуває суспільного звучання, а твір мистецтва сприймається виходячи з об'єктивних умов, які й визначають його інтенцію та детермінує його суспільну функцію.

Виникає дихотомія мистецтва та суспільства в розумінні його щоденної життєвої практики. Мистецтво авнгарду та його твори вирішує питання артикуляції ідей суспільного розвитку. Співставлення інституту мистецтва та суспільства визначає його як відокремлений інститут від соціальної життєвої практики, а тому вільне у його творчій інтерпретації. Наявна дихотомія обумовлена розвитком суспільних відносин, виробничих сил та виробничих відносин, які визначають соціальне положення, чтатус творців і творів. Твір авангардного мистецтва не виступає як дещо асоціальне, а є складовою частиною

суспільного цілого, суспільства уцілому. Герменевтична модель авангардного мистецтва базується на його функції, яка не є константою, а залежить від інтепретації та конкретних історико-культурних умов буття, від можливості поєднання соціальних нарративів буття із нарративами автора та самого твору. Без теоретичної, ідейної основи твору його інтерпретації набувають характеру безцільного тлумачення.

Важливою науковою проблемою мистецтвознавчого дослідження є питання визначення сутності твору авангарду та його категорії. Категорія художнього твору видозмінюється під впливом модернізму. Традиційна композиційна вираженість та цілісність, гармонічна мова кольорової палітри твору мистецтва в авангарді свідомо ігнорується. Постає питання про поняття твору в авангарді, яке на початковому етапі його розвитку, до набуття власного значення із розвитком теорії і практики, піддавалося сумніву. Адже, власне невідповідність твору авангарду традиційним критеріям поняття твору засвідчило кризу у визначенні значення твору та його змісту. Якщо авангард є антропологічним виявом творчої сутності людини то поняття твору в мистецтві авангарду стає невизначеним. Проте єдність мистецтва і твору вказує на його існування та під впливом історичного розвитку мистецтва видозмінюється і поняття та розуміння твору у нових реаліях та ідейних концептах.

Відповідно до зауваження Адорно [5, с. 88] виникає відмінність між універсальним значенням поняття твору та різними його варіаціями, що залежать від процесу історичного розвитку мистецтва та суспільства. Для універсального значення важлива єдність загального та особливого. Це значення реалізує митець виходячи із власного ейдетичного переживання. В творі авангарду загальне трансформується, видозмінюється. Ці видозміни відбуваються через категорію особливого, що підтверджує постулат єдності творчого процесу. Визначення змісту єдності твору, його загальних і особливих рис переходить від митця до глядача, адже, митець у своєму авангардистському творчому акті

активно здійснює деструкцію гармонії і в крайніх формах висловлює дисгармонію.

Таким чином, констатуємо, що для авангардистського твору теж притаманна єдність загального і особливого, але відмінна від притаманного для традиційного твору відношення частини і цілого – частина може мати значення цілого за відсутності художнього задуму на його відтворення. В такому випадку сам твір відіграє значення цілого утвореного із часткового. З'являється новизна у визначенні категорії твору – форма творчої активності у якості самого цілісного твору. Тобто, мистецтво звернене до глядача і яке провокує його на рецепцію. Як приклад – це акції дадаїстів.

Основною рисою такого твору є поєднання художнього, творчого задуму із життєвою практикою. Реді-мейди Дюшана мають сенс чи значення саме із співвідношенням до категорії твору мистецтва і через категорію твору мистецтва стають частиною мистецького простору відображаючи активність людської діяльності. Предмети серійного виробництва на тлі значення творчості постають як твори. Відповідно саме авангардне мистецтво постає у значенні мистецтва, що відображає діяльність людини. Діяльність людини в авангарді трактується як творчий акт чим наближає життєву практику до мистецтва. У період первісності дрібна пластика у формі жіночих фігур в культурі Великої богині відображала життєвий простір людства, який не трактувався як творчий акт чи мистецтво, а був частиною життєвої практики. Його суспільне значення надавало предметам значення сакральності, першості у низці інших предметів. Авангард надає значення першості предметам життєвої практики та наближає їх до значення твору мистецтва, а у подальшому, із розвитком мистецтва, предмети життєвої практики стають творами мистецтва.

Отже, авангардне мистецтво за своєю сутністю є антропологічне явище і відображає діяльність людини та є цією діяльністю. Звідси випливає, що твори авангардного мистецтва видозмінюють сутнісну концепцію мистецтва яка склалася історично. Творення художника і його вираз у картині в авангардному мистецтві

зміщується на сам акт творення. При цьому зміст і форма втрачають класичне традиційне значення. Таким чином, в результаті історичного процесу розвитку авангард постав новою формою мистецтва, проти якого він виступав, і тим самим збагатив мистецький простір новим значенням. Із визнанням авангарду та його творів мистецтвом, яке виникло в результаті розвитку історичного процесу постає ера пост авангарду, що характеризується становленням і розвитком нових сталих уявлень про мистецтво. Під цим впливом автономність мистецтва буржуазного суспільства перетворюється у нове мистецтво суспільства нових виробничих відносин, які формують нові спроможності для його розвинення.

Що стосується категорії твору мистецтва, то Бюргер таким називає не результат індивідуального виробничого процесу, а випадкову знахідку у якій матеріалізувалися сподівання авангардистів поєднати мистецтво і життя [5, с. 90]. Отже, твори антимистецтва Дюшана постають як автономні твори мистецтва та стають в один ряд із ними. Таким чином, засоби, за допомогою яких авангардисти робили спробу повернення мистецтва у життєву практику, набули статусу творів мистецтва. Суспільне значення таких творів визначається не ступенем сприйняття, а скоріше їх статусом в історії розвитку мистецтва. Вплив авангарду на його розвиток був очевидно революційним, адже він змінив традиційне поняття твору мистецтва і надав йому нового звучання і значення.

Разом з тим, в теорії авангарду Петера Бюргера йде мова про нову мистецтвознавчу категорію – категорію випадковості створення твору мистецтва [5, с. 101]. І хоча він розглядає цю категорію крізь призму літературної творчості, все ж вона має відношення також і до художньої творчості. Яскравим прикладом тут слугує творчість сюрреалістів у яких сенс твору, його розуміння є недосяжним. Твір постає як набір знакових випадковостей, семантичних елементів в об'єктивно незалежних подіях. Їх випадковість організована митцем. Обираючи предмети для відображення у творі сюрреалісти приділяють значну увагу тому що виходить за межі очікуваності, шука-

ють моменти неочікуваного у повсякденності і тим самим роблять спробу отримати особливе. Така творча евристика постає у якості заданості сенсу твору і творення випадковості. Отже, для сюрреалістів сенс криється у випадкових конфігураціях предметів і подій, яка набуває значення «об'єктивної випадковості» [5, с. 103].

У такому пошуку подій і речей авангард виходить із власної концептуальної сутності протистояння існуючому суспільству та традиційному мистецтву. Проте, тут важливе зауваження П.Бюргера у якому він стверджує: «Теорія авангарду не може просто перейняти поняття випадковості у тому вигляді, як його розвинули теоретики авангарду» [5, с. 104]. Однак, на його думку в теорії авангарду повинно бути місце категорії випадковості у значенні наділеному сюрреалістами – як категорії ідеологічної, яка дозволяє зрозуміти авангардність мистецького твору. У цьому ідеалізмі випадковість вміщена у творі, являється частиною його ідейного задуму і не пов'язана із об'єктивною реальністю. Така випадковість є ейдетично виробленою митцем.

Таким чином, дійсність перестає бути подразником і джерелом творчості, не відображається та не інтерпретується. Відбувається перехід мистецтва в ідеалістичний світ позбавлений матерії життя. Митець відмовляється від образотворчості, що базується на переживанні суспільних подій і явищ, на користь спонтанності, випадковості та постає джерелом необмеженої композиційними вимогами і правилами суб'єктивності, висловлює індивідуальне самовираження у контексті протесту проти суспільства та усталених традицій мистецтва. Відмова від творчого переживання суспільних подій і явищ природи перетворює мистецтво на процес вироблення творів позбавлених творчого задуму, осмислення та ейдетичного переживання митця.

Виходячи із цієї інтенції логічним виглядає поняття неорганічного твору, яке вводить в теорію авангарду Петер Бюргер [5, с. 107]. Він вважає головним завданням мистецтвознавчого дослідження авангарду обґрунтування та розвиток цього поняття. Більше того,

на його думку у цьому понятті розкривається теорія авангардистського, відтепер вже неорганічного твору мистецтва.

В авангарді появу твору мистецтва не слід шукати в об'єктивних обставинах суспільно-історичного розвитку епохи, адже важко пояснити існування одного типу творів мистецтва в різні історичні періоди, для прикладу – скульптура. Антропологічний підхід пояснює цей феномен твору мистецтва бути актуальним у різні віки. В авангарді художні форми виникають під впливом соціального контексту розвитку суспільства без прив'язки до цього контексту. Завдяки алегорії художнього твору в інших соціальних умовах алегоричний художній образ наділяється іншими функціями.

Категорія алегорії в авангарді поєднує два поняття – одне відносить до поводження з матеріалом, а інше до побудови твору, включаючи процес творення. Поняття алегорії попри те, що розділяє ці два процеси розуміє їх в єдності. Звідси виходить важливість цього поняття для наукового обґрунтування авангарду. Проте роздуми П.Бюргера вказані в його схемі побудови алегорії [5, с. 108–109] є дискусійними, адже алегорія не складається із виокремлення фрагментів та їх поєднання із новим змістом та контекстом. Алегорія – це внутрішній стан митця (алегориста за Бюргером), що висловлює свій протест проти «органічного» мистецтва та мистецтва як такого явища. Цей стан наповнений герменевтичним пошуком нового змісту виокремлених фрагментів – трамвай у Олександра Богомазова. Або творчість Василя Кандинського, який поєднував у творі авангарду фрагментарно різні геометричні фігури і лінії позбавлені будь-якого змісту і які при такому вільному поєднанні створюють сенс, значення яке

немає нічого спільного із життєвим досвідом та суспільно не спричиненим, але виходить із переживання власного життєвого досвіду митця і його відповіді на виклики життя.

Попри бажання авангардистів оцінювати такий твір як неорганічне мистецтво, з точки зору антропологічного підходу до студіювання мистецтва, такий твір відноситься до органічного мистецтва із його змістом створеним митцем у процесі творчого акту. Навіть, якщо новий зміст і не пов'язаний із життєвим досвідом та суспільною практикою, адже такий зміст створений людиною.

Висновки. Поглиблений аналіз художніх методів авангарду доводить тезу про те, що він виник як висловлення внутрішнього переживання через усвідомлення могутності промислового розвитку суспільства та формування нових суспільних відносин в яких свобода діяльності людини радикально обмежується. Твір органічного мистецтва або за Кантом «прекрасного» мистецтва спонукає глядача спостерігати, відчувати та переживати природу, як явище так і природу людських відносин, тобто оцінювати мистецтво з точки зору людського виміру природи. У порівнянні з цим твір авангарду вказує на неприродність його створення, його штучність. Монтаж, як метод авангарду, можна вважати основним принципом авангардного мистецтва. «Природний» твір, або твір органічного мистецтва створює враження цілісності художнього задуму. Авангардний твір або твір неорганічного мистецтва складений із фрагментів реальності природи. Отже, авангардистське бажання ліквідувати мистецтво як явище і соціальний інститут реалізується у творі авангарду, який повертаючись у життєву практику стає частиною мистецтва та доповнює його новим змістом.

Література:

1. Андрій Наков. Безпредметний світ. Абстрактне та конкретне мистецтво. Росія та Польща / Є.М. Титаренко (пров.). М: Мистецтво, 1997. 417 с.: іл.
2. Антропологічний код української культури і цивілізації / О.О.Рафальський (кер. авт. кол.), Я.С. Калакура, В.П. Коцур, М.Ф. Юрій (наук. ред.). – К.: ІПіЕНД ім. І.Ф.Кураса НАН України, 2020. Кн. 1. С. 29; Кн.2. 120 с.
3. Беньямін В. Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності // Вчення про подобу. Медіаестетичні твори. М: РДГУ, 2012. С. 206.

4. Буряк Л. Антропологічний код української культури і цивілізації. Рецензія на монографію. // Український історичний журнал. 2021. № 2. С. 211–216.
5. Бюргер П. Теорія авангарду. М.: V-A-C Press, 2014.
6. Вовкун В. В. Український авангард в контексті західноєвропейських культуротворчих процесів (10-х – початку 30-х рр. ХХ ст.) : дис. на здобуття наук. ступ. канд. культ.: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : НАКККіМ, 2010. 197 с.
7. Габелко В. Національний авангард 20-30-х років / В. Габелко. Музика: науково-популярний журнал з питань музичної культури. 1997. № 6. С. 20–22.
8. Гадамер Х.-Г. Істина та метод. Основи філософської герменевтики. М.: Прогрес, 1988. – 3. 345.
9. Горбачов Д. Лицарі голодного Ренесансу. – Київ: ДУХ і ЛІТЕРА, 2020. 376 с. з іл.
10. Горбачов Д.О. Авангард. Українські художники першої третини ХХ століття. К.: Мистецтво, 2017. 320 с. : іл.
11. Демиденко Я. С. Український авангардизм: філософсько-естетичний дискурс – Дис. на здоб. канд. філос. наук за спец. 09.00.08 – естетика. Київ: Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова, 2017. – 198 с.
12. Ємельянова Т. Абстракціонізм в контексті культуротворчих процесів ХХ століття (естетико-мистецтвознавчий аналіз): Автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.08 / Т.В. Ємельянова; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. К., 2002. 14 с.
13. Канішина Н. Художньо–естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини ХХ ст.: Авторф. дис. на здобут. ступ. канд. філософ. наук. К., 1999. 20 с.
14. Кара-Васильєва Т.В. Стиль модерн в Україні. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 216 с. : іл.
15. Карпов В.В. Нейроарт як естетичне перетворення світу реальності. Український мистецтвознавчий дискурс, 2021. № 1. – С. 21–40.
16. Кашуба-Вольвач О. Кубофутуризм О.Богомазова: стилістичні особливості творів 1914–1916 років. Сучасне мистецтво, 2007. Вип. IV. 352 с.
17. Рябчук С. М. Український авангард: між деструкцією та «самозванством» // Магістеріум, 2007. Випуск 29. Літературознавчі студії. С. 75–82.
18. Личкова В.А. Естетика українського та польського авангарду: Монографія. Київ: НАКККіМ, 2021. 288 с.
19. Маркаде В. Селянська тематика в творчості Казіміра Севериновича Малевича (1878-1935). Сучасність. 1979. №2. С. 65–76.
20. Маркузе Г. Афірмативний характер культури // Критична теорія суспільства. Вибрані роботи з філософії та соціальної критики, 2011.
21. Нога О. Малярство українського авангарду 1905–1918 роки. Львів: Українські технології, 1999–2000. 240 с.
22. Павлова Т. Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття: дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.05 / Павлова Тетяна Володимирівна. Львів, 2018. 645 с., іл.
23. Петрова О. Від авангарду до полістилізму та мистецтва «гіпертексту» (з мистецького досвіду України 30-90 років). Наукові записки. Національний університету «Києво-могилянська академія». Т. 2: Культура. К., 1997. С. 150–156.
24. Сиротинська Н., Карпов В. Neuroart: мистецтво пізнання людини. К. НАКККіМ, 2019. 80 с.
25. Скляренко Г. Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 318–322.
26. Скринник-Миська Д. «Модернізм», «авангард» і їх співвідношення в українських мистецтвознавчих дослідженнях // Вісник Львівської національної академії мистецтв, 2018. Вип. 37. С. 4–20.
27. Столярчук Н. Український кубофутуризм: екстерівський варіант // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, 2014. № 18. – С. 134–140.
28. Тарасенко О.А. Проблема національного стилю в живописі модерну та авангарду (творчість українських та російських художників кінця ХІХ – початку ХХ ст.): Автореф... д-ра мистецтвознавства: 17.00.05 – образотворче мистецтво / Південноукраїнське держ. ун-т ім. К.Д.Ушинського. Л., 1996. 47 с.
29. Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д. Горбачов за участі С.Папети та О.Папети. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. – 640 с., 32 с. іл.
30. Федорук О. Український авангард // Перетин знаку. Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн. / Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ. Кн. 1. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. К.: Вид. дім А+С, 2006. С. 9–68.

31. Хосе Ортега-і-Гассет. Адам у раю; [Переклад У. У. Симонова] – М.: Изд: «Естетика. Філософія культури», 1991 р. 20 з.
32. Щокіна О.П. Філософсько-культурологічне обґрунтування деструкції в текстах митців українського авангарду // Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури. № 3, 2020. С. 78–83.
33. Юр М. В. Український живопис ХІХ – початку ХХІ століть: національна, конвенціональна, авторська моделі. – Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. док. мист. Київ, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, 2021. 41 с.

References:

1. Andrej Nakov. (1997.) *Bespredmetnyj myr. Abstraktnoe y konkretnoe yskusstvo. Rossyja y Poljsja (Objectless peace. Abstract and concrete art. Russia and Poland)* / E.M. Tytarenko (per.). М.: Yskusstvo, 417 s.: yl.
2. *Antropologhichnyj kod ukrajinskoj kuljтуры i cyvilizacii (Anthropological Code of Ukrainian Culture and Civilization)* / O.O. Rafaljsjkyj (ker. avt. kol.), Ja.S.Kalakura, V.P.Kocur, M.F.Juriy (nauk. red.). К.: ІPi-END im. І.F.Kurasa NAN Ukraїny, 2020. Кн.1. С. 29; Кн. 2. 120 p. [in Ukraine]
3. Benjiamyn V. (2012). *Proyzvedenye yskusstva v epokhu eghe tekhnicheskoy vosproyzvodymosty (Art of art in the era of ego technical reproducibility). Uchenye o podobyu. Medyaesteticheskye proyzvedenyja.* М.: RGHGHU, p. 206.
4. Burjak L (2021). *Antropologhichnyj kod ukrajinskoj kuljтуры i cyvilizacii. Recenzija na monografiju. (Anthropological code of Ukrainian culture and civilization. Review of the monograph.). Ukrajinsjkyj istorichnyj zhurnal. #2. p. 211–216.* [in Ukraine]
5. Bjurgher P. (2014). *Teoryja avangharda. (Theory of the avant-garde.)* М.: V-A-C Press, 200 p.
6. Vovkun V. V. (2010). *Ukrajinsjkyj avanghard v konteksti zakhidnojevropejsjkykh kuljurotvorchykh procesiv (10-kh – pochatku 30-kh rr. KhKh st.) (Ukrainian avant-garde in the context of Western European cultural processes (10s – early 30s of the 20th century))* : dys. na zdobuttja nauk. stup. kand. kuljt.: 26.00.01 «Teorija ta istorija kuljтуры». Kyjiv : NAKKKiM, 197 p. [in Ukraine]
7. Ghabelko V. (1997). *Nacionaljnyj avanghard 20-30-kh rokiv (National avant-garde of the 20–30 s). Muzyka: naukovo-populjarnyj zhurnal z pytanj muzychnoji kuljтуры. # 6. p. 20–22.* [in Ukraine]
8. Ghadamer Kh.-Gh. (1988). *Ystyna y metod. Osnovy fylosofskoj ghermenevtyky. (Truth and method. Fundamentals of philosophical hermeneutics)* М.: Proghress, p. 345
9. Ghorbachov D. (2020). *Lycari gholodnogho Renesansu. (Knights of the Hungry Renaissance).* Kyjiv: DUKH i LITERA, 376 p. z il. [in Ukraine]
10. Ghorbachov D. (2017). *Avanghard. Ukrajinsjki khudozhnyky pershoji tretyny XX stolittja. (Vanguard. Ukrainian artists of the first third of the 20th century.)* К.: Mystectvo, 320 p. : il. [in Ukraine]
11. Demydenko Ja. S. (2017). *Ukrajinsjkyj avanghardyzm: filofsjsko-estetichnyj dyskurs (Ukrainian avant-garde: philosophical and aesthetic discourse): Dys. na zdob. kand. filos. nauk za spec. 09.00.08 – estetyka.* Kyiv: Nacionaljnyj pedagoghichnyj universytet imeni M.P. Draghomanova, 198 p. [in Ukraine]
12. Jemeljanova T. (2002). *Abstrakcionizm v konteksti kuljurotvorchykh procesiv XX stolittja (estetiko-mystectvoznachyj analiz) (Abstractionism in the context of cultural processes of the 20th century (aesthetic and artistic analysis): Avtoref. dys... kand. filos. nauk: 09.00.08 / T.V. Jemeljanova; Kyjiv. nac. un-t im. T.Shevchenka. К., 14 p. [in Ukraine]*
13. Kanishyna N. (1999). *Khudozhno-estetichni zasady ukrajinsjkogho avanghardnogho mystectva pershoji tretyny XX st. (Artistic and aesthetic principles of Ukrainian avant-garde art of the first third of the 20th century)* : Avtorf. dys. na zdobut. stup. kand. filosof. nauk. К., 20 p. [in Ukraine]
14. Kara-Vasylyjeva T.V. (2021). *Stylj modern v Ukraїni. (Modern style in Ukraine.)* Kyjiv: Vydavnychyj dim Dmytra Buragho, 216 p. : il. [in Ukraine]
15. Karpov V.V. (2021). *Nejroart jak estetichne peretvorennya svitu realnosti. (Neuroart as an aesthetic transformation of the world of reality.) Ukrajinsjkyj mystectvoznachyj dyskurs, # 1. p. 21–40.* [in Ukraine]
16. Kashuba-Voljvach O. (2007). *Kubofuturyzm O.Boghomazova: stylistichni osoblyvosti tvoriv 1914–1916 rokiv. (Cubofuturism of O. Bogomazov: stylistic features of the works of 1914–1916.) Suchasne mystectvo, Vyp. IV. 352 p. [in Ukraine]*
17. Rjabchuk S. M. (2007). *Ukrajinsjkyj avanghard: mizh destrukcijeju ta «samozvanstvom» (Ukrainian avant-garde: between destruction and “impersonation”). Maghisterium, Vypusk 29. Literaturoznachni studiji. p. 75–82.* [in Ukraine]
18. Lychkovakh V.A. (2021). *Estetyka ukrajinsjkogho ta poljsjkogho avanghardu (Aesthetics of the Ukrainian and Polish avant-garde)* Kyjiv: NAKKKiM, 288 p. [in Ukraine]
19. Markade V. (1979). *Seljansjka tematyka v tvorchosti Kazimira Severynovycha Malevycha (1878–1935). (Peasant themes in the work of Kazimir Severinovich Malevich (1878–1935) Suchasnistj. #2. p. 65–76.* [in Ukraine]

20. Markuze Gh. (2011). Affirmatyvnyj kharakter kuljturny (Affirmative character of culture). Krytycheskaja teoryja obshhestva. Yzbrannye raboty po fylosofyy y sotsyalnoj krytyke. M.: Astrelj
21. Nogha O. (1999–2000). Maljarstvo ukrajinsjkogho avanghardu 1905–1918 roky. (Painting of the Ukrainian avant-garde 1905–1918.) Ljviv: Ukrajinsjki *tekhnologiji*, 240 p. [in Ukraine]
22. Pavlova T. (2018). Avanghard v obrazotvorchoomu mystectvi Kharkova XX stolittja: (Avant-garde in the fine art of Kharkiv of the 20th century) dys... d-ra mystectvoznavstva: 17.00.05 / Pavlova Tetjana Volodymyrivna. Ljviv, 645 s., il.
23. Petrova O. (1997). Vid avanghardu do polistylyzmu ta mystectva «ghypertekstu» (z mystecjkogho dosvidu Ukrajiny 30–90 rokiv). (From avant-garde to polystylism and the art of “hypertext” (from the artistic experience of Ukraine 30–90 years). *Naukovi zapysky. Nacionaljnij universytetu “Kyjevo-moghyljansjka akademija”*. T.2: Kuljtura. K., p. 150–156. [in Ukraine]
24. Syrotynsja N., Karpov V. (2019). Neuroart: mystectvo piznannja ljudyny. (Neuroart: the art of human cognition). K. NAKKKiM, 80 p. [in Ukraine]
25. Skljarenko Gh. (2009). Avanghard v Ukrajini: obshyry javyshha, etapy rozvytku. (Avant-garde in Ukraine: scope of the phenomenon, stages of development.) *Ukrajinsjke mystectvoznavstvo: materialy, doslidzhennja, recenziji*: Zb. nauk. pr. K.: IMFE im. M.T. Ryljsjkogho NAN Ukrajiny, Vyp. 9. S. 318–322. [in Ukraine]
26. Skrynnyk-Mysjka D. (2018). “Modernizm”, “avangard” i ikh spivvidnoshennja v ukrajinsjkykh mystectvoznavchykh doslidzhennjakh (“Modernism”, “avant-garde” and their relationship in Ukrainian art studies) *Visnyk Ljvivsjoï nacionaljnoï akademii mystectv*, Vyp. 37. C. 4–20.
27. Stoljarchuk N. (2014). Ukrajinsjkyj kubofuturyzm: eksterivsjkyj variant (Ukrainian cubofuturism: an external version). *Naukovyy visnyk Shhidnojevropejsjkogho nacionaljnogho universytetu imeni Lesi Ukraïny*, # 18. – C. 134–140. [in Ukraine]
28. Tarasenko O.A. (1996). Problema nacyonaljnogho stylja v zhyvopysy moderna y avangharda (tvorchestvo ukrajnyskykh y rusyskykh khudozhnykov konca XIX – nachala XX vv.) (The problem of national style in modern and avant-garde painting (creation of Ukrainian and Russian artists of the end of the 19th – beginning of the 20th centuries): Avtoref... d-ra yskusstvovedenja: 17.00.05 – yzobrazyteljnoe yskusstvo / Juzhnoukrajnyskyj ghos. pedagoghycheskyj un-t ym. K.D. Ushynskogho. L 47 p.
29. Ukrajinsjkyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty. (2020). (Ukrainian artistic avant-garde: Manifestos, journalism, conversations, memories, letters.) / Uporjad. D.Ghorbachov za uchasti S. Papety ta O. Papety. – Kyjiv: DUKh I LITERA, 640 s., 32 s. il. [in Ukraine]
30. Fedoruk O. (2006). Ukrajinsjkyj avanghard (Ukrainian Avant-Garde). Peretyn znaku. Vybrani mystectvoznavchi statti: U 3 kn. / In-t problem suchasnogho mystectva AMU. Kn. 1. Istorija ta teorija mystectva. Postati. Narodna tvorchistj. K.: Vyd. dim A+S, S. 9–68. [in Ukraine]
31. Khose Ortegha-y-Ghasset. (1991). Adam v rajy; [Perevod V. V. Symonova] (Adam in Paradise) M.: Yzd: “Ėstetyka. Fylosofyja kuljturny”, p. 20.
32. Shhokina O.P. (2020). Filsofsjko-kuljturologhichne obghruntuvannja destrukciji v tekstakh mytciv ukrajinsjkogho avanghardu (Philosophical and cultural justification of destruction in the texts of artists of the country’s avant-garde) *Naukovi zapysky NaUKMA. Istorija i teorija kuljturny*. #3, S. 78–83. [in Ukraine]
33. Jur M. V. (2021). Ukraïnsjkyj zhyvopys XX – pochatku XXI stolitj: nacionaljna, konvencionaljna, avtorsjka modeli. (Ukrainian painting of the 19th – early 21st centuries: national, conventional, author’s models). Avtoref. dys. na zdob. nauk. stup. dok. myst. Kyïv, Instytut problem suchasnogho mystectva Nacionaljnoï akademii mystectv Ukraïny, 41 p. [in Ukraine]

НОТАТКИ

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 4, 2023

Issue 4, 2023

Засновано у 2021 році
Видання виходить 6 разів на рік

Коректор *І. М. Чудеснова*
Комп'ютерне верстання *О. І. Молодецька*

Підписано до друку 30.11.2023 р.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 13,72. Зам. № 1223/792
Наклад 100 прим.

Надруковано: 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.