

НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «ГЕЛЬВЕТІКА»

NATIONAL AVIATION UNIVERSITY
PUBLISHING HOUSE "HELVETICA"

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 6
Issue 6



Видавничий дім
«Гельветика»
2023

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

Карпов Віктор Васильович – доктор історичних наук, в.о. завідувача кафедри креативних культурних індустрій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

Афоніна Олена Сталівна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; **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 (Kaczmarek Malgorzata)** – 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»
зареєстровано Міністерством юстиції України
(Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
серія КВ № 24971-14911Р 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, Acting Head of the Department of Creative Culture Industries, National Academy of Culture and Arts Management.

EDITORIAL COUNCIL MEMBERS:

Afonina Olena Stalivna – Doctor of Art Criticism, Professor at the Department of Choreography, National Academy of Culture and Arts Management; **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-Vasyliieva 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; **Kiuntsli 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

| | |
|---|-----|
| Афоніна О. С. СКРИПКОВЕ МИСТЕЦТВО В ПОБУТОВОМУ ЖАНРІ ПОЛЬСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ..... | 6 |
| Денисюк Ж. З. ОБРАЗ КАРМЕН В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ КІНЦЯ ХІХ – СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ..... | 15 |
| Долеско С. В., Козачок Є. С., Юрченко М. В. СИМВОЛ ЯК СТЕРЕОТИПНЕ ЯВИЩЕ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ..... | 22 |
| Жежеря О. М. БІОНІКА У СВІТОВІЙ АРХІТЕКТУРІ ТА ДИЗАЙНІ ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ..... | 32 |
| Карпов В. В. ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВА І СУЧАСНА НАЦІОНАЛЬНА ХУДОЖНЯ ТРАДИЦІЯ РОМІВ..... | 38 |
| Левкович Н. Я. СИМВОЛІКА ЗООМОРФНИХ МОТИВІВ В ОЗДОБЛЕННІ НАДГРОБКІВ ЄВРЕЙСЬКИХ КЛАДОВИЩ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ ХVІІІ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ..... | 45 |
| Мельничук Л. Ю. ДЕКОЛОНІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ТА КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ | 54 |
| Наумчук М. В. УТОЧНЕННЯ ТЕРМІНОЛОГІЧНОГО АПАРАТУ В СФЕРІ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ..... | 65 |
| Процик Б. О., Пашкевич К. Л., Герасименко О. Д., Люклян Н. Р. НАПРЯМИ ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВОГО ОДЯГУ В СУЧАСНІЙ ФЕШН-ІНДУСТРІЇ..... | 73 |
| Роготченко О. О. ОБРАЗ БЛАЖЕННОГО СЕФЕРІНО ХІМЕНЕСА МАЯ (ЕЛЬ ПЕЛЕ) В ІСПАНСЬКІЙ САКРАЛЬНІЙ СКУЛЬПТУРІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ..... | 82 |
| Стрижко Н. В. КОНЦЕПТУАЛЬНА КАЛІГРАФІЯ КИТАЮ ЯК РЕЗУЛЬТАТ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНИЙ КОНТЕКСТ..... | 90 |
| Струс А. С., Мельник О. Я. СТРАТЕГІЇ ВІЗУАЛЬНОГО ВПЛИВУ В ДИЗАЙНІ ПОЛІТИЧНОГО ПЛАКАТУ ПЕРІОДУ І СВІТОВОЇ ВІЙНИ..... | 98 |
| Цю Чжуанюй ТЕМА ТИБЕТУ В ОЛІЙНОМУ ФІГУРАТИВНОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ..... | 105 |
| Чмелик І. В. ДОСТУПНЕ МИСТЕЦТВО: ІНКЛЮЗИВНІ ТВОРЧІ ІНІЦІАТИВИ У М. ІВАНО-ФРАНКІВСЬКУ..... | 115 |
| Юрова Т. М. ПОТЕНЦІАЛ МИСТЕЦТВА З ВИКОРИТАННЯМ ТЕХНОЛОГІЙ ТА МОЖЛИВОСТЕЙ ІНТЕРНЕТ МЕРЕЖІ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ЗАБЕЗПЕЧЕННІ РЕАБІЛІТАЦІЇ УЧАСНИКІВ БОЙОВИХ ДІЙ..... | 122 |

CONTENTS

| | |
|--|-----|
| Afonina O. ART OF THE VIOLIN IN POLISH FINE ART OF THE LATE 19 TH – EARLY 20 TH CENTURIES (GENRE ART)..... | 6 |
| Denysiyuk Z. IMAGE OF CARMEN IN EUROPEAN PAINTINGS OF THE LATE 19 TH – MID-20 TH CENTURY | 15 |
| Dolesko S., Kozachok Ye., Yurchenko M. SYMBOL AS A STEREOTYPED PHENOMENON OF MODERN UKRAINIAN CULTURE..... | 22 |
| Zhezherya O. BIONICS IN WORLD ARCHITECTURE AND DESIGN XX – BEGINNING. 21ST CENTURY.... | 32 |
| Karpov V. ART THEORY AND MODERN ROMA NATIONAL ART TRADITION..... | 38 |
| Levkovych N. SYMBOLISM OF ZOOMORPHIC MOTIFS IN THE DECORATION OF TOMBSTONES IN JEWISH CEMENTERIES OF EASTERN GALICIA FROM THE 18 TH TO THE FIRST THRID OF THE 20 TH CENTURY..... | 45 |
| Melnychuk L. DECOLONISATION OF UKRAINIAN ART AND CULTURAL DIPLOMACY..... | 54 |
| Naumchuk M. SPECIFICATION OF TERMINOLOGY IN THE SPHERE OF ART TEXTILES..... | 65 |
| Protsyk B., Pashkevych K., Gerasymenko O., Liuklian N. WAYS OF THE USE OF DIGITAL CLOTHING IN THE MODERN FASHION INDUSTRY..... | 73 |
| Rohotchenko O. THE IMAGE OF BLESSED CEFERINO GIMÉNEZ MALLA (EL PELÉ) IN SPANISH SACRED SCULPTURE OF THE LATE 20 TH – EARLY 21 ST CENTURY..... | 82 |
| Stryzhko N. CONCEPTUAL CALLIGRAPHY OF CHINA AS A RESULT OF THE TRANSFORMATION OF TRADITIONAL ART IN THE MODERN CONTEXT..... | 90 |
| Strus A., Mel’nyk O. STRATEGIES OF VISUAL IMPACT IN POLITICAL POSTER DESIGN OF THE PERIOD AND WORLD WAR..... | 98 |
| Qiu Zhuangyu THE TOPIC OF TIBET IN OIL FIGURATIVE ART OF CHINA AT THE END OF THE 20 TH CENTURY AND THE BEGINNING OF THE 21 ST CENTURY..... | 105 |
| Chmelyk I. ACCESSIBLE ART: INCLUSIVE CREATIVE INITIATIVES IN IVANO-FRANKIVSK..... | 115 |
| Tetiana Yu. THE POTENTIAL OF ART USING TECHNOLOGIES AND THE OPPORTUNITIES OF THE INTERNET NETWORK IN THE CULTURAL PROVISION OF THE REHABILITATION OF PARTICIPANTS OF COMBAT ACTIONS | 122 |

УДК 75.03:780.617.331(438)«18/19»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.1>**Афоніна Олена Сталівна,**

доктор мистецтвознавства, професор,

професор кафедри хореографії

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0003-1627-6362

aolena7@gmail.com

СКРИПКОВЕ МИСТЕЦТВО В ПОБУТОВОМУ ЖАНРІ ПОЛЬСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано сюжетно-тематичні, композиційні та стилізові особливості творів образотворчого мистецтва побутового жанру, в яких наявна скрипкова тематика. Виявлено спільні й відмінні риси у трактуванні гри музикантів на цьому музичному інструменті представниками різних художніх напрямів обраного періоду, аргументовано їхній інтерес до даної теми. Метою статті є аналіз особливостей зображення скрипок та скрипалів на полотнах польських художників кінця ХІХ – початку ХХ ст. у побутовому жанрі. Відповідно до мети, із використанням історико-культурного й порівняльного методів та мистецтвознавчого аналізу, поставлено завдання виокремити та дослідити твори таких діячів польського образотворчого мистецтва, як Антоні Козакевич, Францішек Стрейтт, Тадеуш Рибковський, Вінцентій Водзіновський, Вандалін Стшалецький, Юзеф Хелмонський, Владислав Яроцький. Виявлено спільності, які полягають в реалістичній зображальній манері, завдяки якій акцентовано соціально-етнічну належність скрипалів, кожен із яких зображений у процесі гри на скрипці. У ході дослідження встановлено відмінності, які полягають в композиційній структурі, експериментах із колірною гамою та емоційному забарвленні персонажів. Дослідження художнього втілення образу скрипаля та скрипки підтверджує той факт, що художники як свідки та активні учасники історичного періоду, в якому живуть і творять, виконують важливу місію документування виражальними засобами образотворчого мистецтва процесів, подій та окремих типажів як таких, що є символами своєї епохи. Цей факт підтверджено аналізом зображень музикантів-скрипалів як представників окремих соціальних груп у межах різних етносів.

Ключові слова: живопис, побутовий жанр, музичне мистецтво, скрипка, скрипаль, роми, цигани, євреї, поляки.

Afonina Olena. ART OF THE VIOLIN IN POLISH FINE ART OF THE LATE 19TH – EARLY 20TH CENTURIES (GENRE ART)

The article analyzes the plot, thematic, compositional and stylistic features of fine art works of genre art, which comprise violin themes. The article reveals common and distinctive features in the interpretation of musician's playing this musical instrument by representatives of various artistic trends of the chosen period, and gives reason for their interest in this theme. The purpose of the article is to analyze the peculiarities of depicting violins and violinists in paintings of Polish artists of the late 19th – early 20th centuries in genre art. In accordance with the purpose, using historical, cultural and comparative methods and art review, the task is to single out and study the works of the figures of Polish fine art, such as Antoni Kozakiewicz, Franciszek Streitt, Tadeusz Rybkowski, Wincenty Wodzinowski, Józef Chelmoński, Wandalin Strzalecki, and Władysław Jarocki. The article reveals commonalities in a realistic pictorial manner that emphasizes a social ethnicity of the violinists, each of whom is depicted playing the violin. The study also reveals differences in a compositional structure, experiments with color spectrum, and emotional coloring of characters. The study of the artistic presentation of the image of a violinist and a violin confirms the fact that artists, as witnesses and active participants in the historical period in which they live and create, fulfill an important mission of documenting processes, events, and particular character types as symbols of their times using the expressive means of fine art. This fact is confirmed by the analysis of the images of violinists as representatives of particular social layers within different ethnic groups.

Key words: painting, household genre, musical art, violin, violinist, Roma people, Gypsies, Jews, Poles.

Вступ. Музичне та образотворче мистецтво Польщі XIX – початку XX ст. розвивалось поруч, як частина єдиного мистецького процесу, реагуючи на соціально-політичні зміни в суспільстві, адже протягом XIX ст. Польща виборювала свою незалежність. У цей період польський композитор Фридерик Шопен став національним символом спротиву, а його музика (наприклад, полонези та мазурки) стала народною. Наступні покоління музикантів, серед яких Кароль Шимановський та Генрик Венявський, створювали особливий національний стиль, в основі яких – польська народна музично-пісенна творчість. Не менш популярною серед поляків у професійному й аматорському вимірі була музика ромів та євреїв, у музичній творчості яких домінувала скрипка – струнно-смичковий музичний інструмент. Тому цілком закономірно, що колоритні образи «скрипалів з народу» були популярним напрямком побутового жанру живопису.

Актуальність теми дослідження зумовлена двома аспектами. Перший – наявність комплексу художніх творів польських митців, присвяченого скрипковій тематиці (зображення скрипок, скрипалів та сцен з виконанням музики у жанровому і побутовому живописі обраного періоду) та бажанням привернути увагу до нероздільності образотворчого й музичного мистецтва. Другий – відсутність мистецтвознавчих студій, присвячених цій темі. Зокрема, поза увагою дослідників залишається порівняльний аналіз втілення скрипкової тематики у творах митців різних художніх напрямів та шкіл зазначеного періоду.

Метою цієї наукової розвідки є комплексний порівняльний аналіз втілення скрипкової теми у живописних творах побутового жанру польських художників кінця XIX – початку XX ст. у побутовому жанрі. Завдання полягає у виокремленні та дослідженні творів діячів польського образотворчого мистецтва вказаного періоду як таких, які присвячені зображенню скрипкової теми в контексті життя окремих соціальних прошарків та соціальних груп Польщі.

Матеріали і метод. Джерельна база сформована інтернет-ресурсами, які містять цінні фактологічні дані про творчі біогра-

фії польських художників та ілюстративним матеріалом (світлинами художніх творів, присвяченими зображенню діяльності музикантів-скрипалів). Методологічна база визначена метою дослідження та передбачила використання історико-культурного методу, порівняльного та мистецтвознавчого аналізу, теоретичного узагальнення.

На сьогодні в науковому полі майже не зафіксовано праць, присвячених питанням атрибуції й мистецтвознавчого аналізу творів польського живопису обраного періоду на скрипкову тематику. Варто звернути увагу на праці публіцистичного характеру польського музиканта й журналіста М. Кемпи, який у 2018 р. дослідив образи польських музикантів у 10 творах живопису, серед яких – кілька скрипалів. Спробу атрибутувати струнно-смичкові музичні інструменти в живописі Західної Європи XVII–XVIII ст. зробив В. Романуцький у 2021 р., проаналізувавши твори побутового жанру та натюрморту [1].

Результати. Поширеність скрипкових мотивів у живописі Польщі XIX ст. пояснюється популярністю музики як мистецтва, особливо камерних жанрів, де скрипка відігравала провідну роль. Захопленням романтиків образом митця-творця, носія натхнення, яке уособлював скрипаль. Інтересом як романтиків, так і реалістів до зображення різних соціальних типів – від аристократа-віртуоза до простого селянина чи цигана з природним талантом. Так скрипкова тема набула широкого втілення у творчості польських живописців XIX ст., репрезентуючи музичне мистецтво епохи та уособлюючи романтичний культ творчої особистості.

Антоні Казакевич (*Antoni Kozakiewicz*) в кінці XIX ст. на полотні «Маленький віртуоз» (Рис. 1) зобразив маленького ромського хлопчика-скрипаля, який без одягу грає на скрипці біля старого, пошарпаного намету на березі річки. Композиція будується навколо центральної фігури скрипаля та його матері, розташованої на передньому плані. Навколо простежуються ознаки мандрівного побуту ромів. У картині втілено романтичний образ талановитого ромського музиканта-віртуоза,



Рис. 1. Антоні Козакевич «Маленький віртуоз», кін. XIX ст.

геніального від природи. Скрипка символізує музичний дар маленького скрипаля. Образ живописно відтворює уявлення про вільних мандрівних ромів як носіїв незвичайної обдарованості й вродженого музичного таланту.

У творі відчувається вплив романтичних тенденцій: підкреслена увага до внутрішнього світу талановитої особистості, захоплення фольклором, ідеалізація образу ромів. Разом із тим, простежується реалістичне трактування образу в деталях одягу матері, побутових речах, тло картини. Колорит яскравий, з перевагою зелених тонів. Композиція тяжіє до діагоналей, фігура скрипаля та його матері розташована на передньому плані на одній лінії, що створює враження об'ємності та самостійності образу. Художня манера відрізняється декоративністю, увагою до мальовничих ефектів кольору і світла, впливом народної культури в інтерпретації теми.

Картина Франтішека Стрейтта (*Franciszek Streitt*) «Мандрівні цигани» демонструє реалістичне зображення побуту мандрівних ромів, поєднане з романтичною ідеалізацією їхніх образів (Рис. 2). Композиція побудована

за принципом сюжетно-тематичного розповідного живопису. У центрі уваги груповий портрет ромської родини під час мандрів. Домінантою виступає фігура батька-глави з возом, навколо якого розміщені інші члени табору. Колорит стриманий, натуралістичний, передає навколишнє природне середовище. Постаць юного скрипаля, подана трохи осторонь, відіграє роль своєрідного ліричного центру композиції, уособлює мистецьку обдарованість та емоційність природи ромів. М'який мазок, плерне освітлення вказують на вплив романтизму у техніці живопису. Таке поєднання реалістичності та романтизації було характерним для трактування ромської теми у європейському мистецтві тієї доби [3].

У сюжеті полотна Тадеуша Рибковського (*Tadeusz Rybkowski*) «Циганська сім'я біля багаття», зображено вечірній відпочинок групи ромів в очікуванні вечері (Рис. 3). Біля багаття зібралася ціла родина: чоловіки, жінки, діти. Один з чоловіків грає на скрипці, захоплюючи слухачів музикою, стоячи біля воза, з якого їсть сіно кінь. Фігури слухачів ледве освітлені останніми променями сонця



Рис. 2. Франтішек Стрейтт «Мандрівні цигани» (1887)

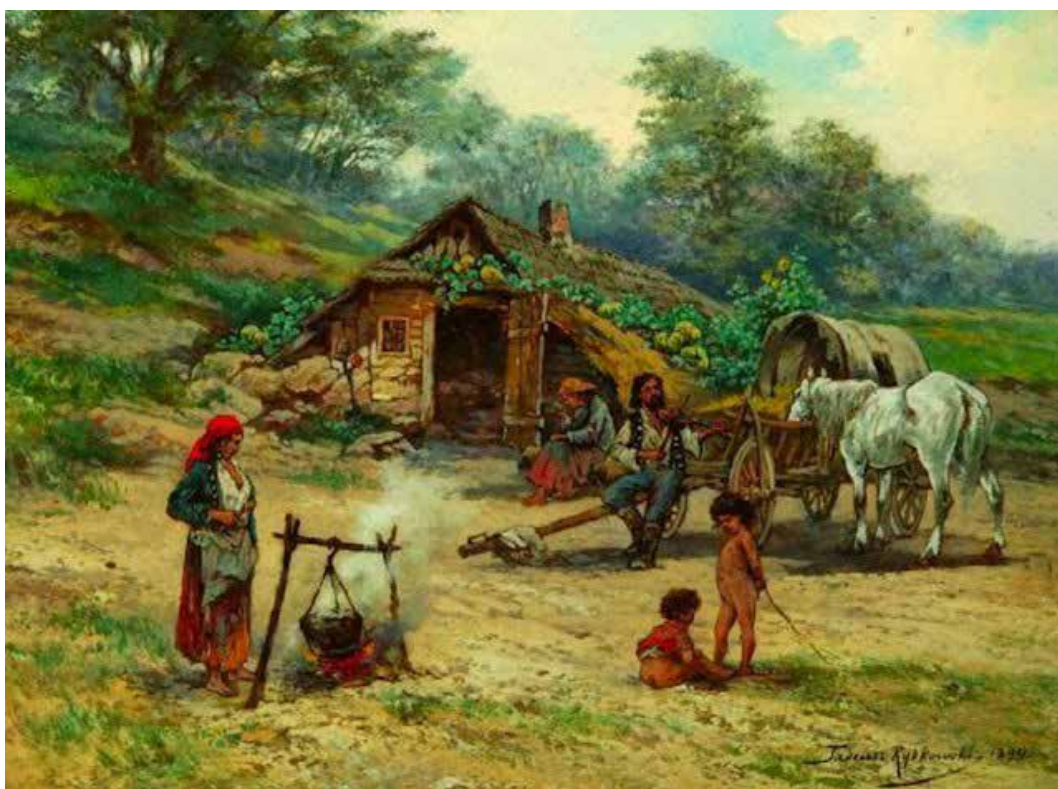


Рис. 3. Тадеуш Рибковський «Циганська сім'я біля багаття» (1894)

на небосхилі. Контраст світла і тіні посилює драматизм сцени. У колориті переважають темні відтінки, фігури модельовані за допомогою світлотіні. Стиль поєднує риси романтизму та реалізму в зображенні ромських персонажів [5].

Усі три полотна об'єднані сюжетами, які зображують епізоди з життя мандрівних ромських груп. Важливе місце в композиції кожної картини посідає постать рома-скрипаля. Сильові ознаки творів демонструють поєднання рис пізнього романтизму (підкреслена увага

до внутрішнього світу та музичного таланту персонажів, ідеалізація образів мандрівників) та реалізму (правдиві деталі зображення побуту, одягу, характерних типажів ромів). Трактують ромських образів відзначається ліризмом та співчуттям до долі мандрівного народу. Скрипка символізує мистецьку обдарованість ромів, талант, закладений в них від природи. Загалом картини демонструють типову для митців того часу інтерпретацію образів ромів, як втілення романтичної свободи та невід'ємної природної музикальності.

Отже, звернення польських художників цього періоду до ромської теми було закономірним явищем, адже мандрівні ромські табори були тоді звичною частиною соціального життя Польщі. Образ рома-скрипаля уособлював уявлення про вільну, талановиту особистість. Це резонувало з романтичним світоглядом тогочасних митців. Водночас увага до зображення повсякденного побуту ромських громад відповідала реалістичним тенденціям у мистецтві. Таким чином, ромська скрипкова тема стала втіленням як романтичних, так і реалістичних рис у живописі Польщі XIX ст.

Не менш популярною в творчості польських митців обраного періоду була єврейська тематика. Художники охоче зображали уклад життя мешканців єврейських містечок-штетлів, їхній побут, культуру й мистецтво, релігійні вірування. Картина Костянтина Шевченка (*Konstantin Szewczenko*) «Концерт» присвячена колективу з трьох єврейських музикантів (скрипка, ударні та духові інструменти), одягнених в традиційний єврейський чоловічий костюм кінця XIX ст (Рис. 4). Тут яскраво продемонстровано, що саме скрипка є центральною віссю музичних колективів, які запрошувались на весілля та інші свята. Попри доволі однорідну колористику, з мінімумом контрастів, не випадково автор зобразив скрипаля у світліших тонах, акцентувавши саме на ньому (інші два музиканти ніби знаходяться в тіні), адже меланхолійні та одночасно оптимістичні скрипкові мелодії як ніякі інші описували життя та історію єврейського народу в Європі, що вмів «посміхатись крізь сльози».



Рис. 4. Костянтин Шевченко
«Концерт», пер пол. XX ст.

Полотно Вінцентія Водзіновського (*Wincenty Wodzinowski*) «Концерт у Домі» зображує виступ скрипачки та піаніста перед публікою у салоні аристократичного маєтку (Рис. 5). Композиція будується навколо фігур музикантів, розміщених біля рояля. Навколо розташовані слухачі у вечірніх вбраннях. Постаць скрипачки займає домінуюче положення, її поза виразна та динамічна, що підкреслює процес виконання музики. Силует чітко вимальовується на тлі темної кімнати, яке слугує рамкою для фігури [2]. Другорядні персонажі розміщені збоку від музикантів, утворюючи урівноважену композицію. Погляди слухачів зосереджені на грі скрипачки, підкреслюючи її центральну роль. Колористична гама стримана, з перевагою вохристих, коричневих, тонів інтер'єру та костюмів. Постаць скрипачки виділена яскравою білою сукнею.

Щодо уваги до творчості сільських музикантів, привертає увагу картина «Пастух» Юзефа Хелмонського (*Jozef Chelmonski*), де зображено молодого сільського пастуха (Рис. 6). Він, стоячи босоніж на траві, грає мелодію на скрипці для стада корів та свого пса. Навколо зелені луки, пасовисько, стадо.



Рис. 5. Вінцентій Водзіновський «Концерт у Домі» (1890)



Рис. 6. Юзеф Хелмонський «Пастух» (1897)

Композиційним центром є самотня постать пастуха зі скрипкою. Вертикаль фігури контрастує з горизонтальними лініями пейзажу, підкреслюючи усамітненість персонажа. Увага сконцентрована на його творчому натхненні. Пасторальний сюжет полотна занурює глядача в атмосферу ліричного спокою та гармо-

нії людини з природою. Образ пастуха-скрипаля уособлює єдність творчості та праці, втілює уявлення про природну обдарованість простої сільської людини. Зосередженість на грі підкреслює духовний світ героя, його натхнення. Техніка вільного мазка, колорит, притаманний пленеру, романтична ідеаліза-

ція образу селянина-музиканта розкривають захоплення митця красою рідної природи, простим людом як носієм таланту [4].

Картина «Скрипаль» Вандаліна Стшалецького (*Wandalin Strzalecki*) зображує хлопчика років семи, в сорочці й брюках, який грає на скрипці, стоячи в кутку будинку біля вікна, спершись на стінку (Рис. 7). Полотно демонструє реалістичне зображення юного скрипаля в побутовому оточенні. Вдала побудова простору – спірання на задній план та розташування у глибині сцени створює ефект об'ємності та самостійності центрального персонажа [6]. Реалістичне змалювання одягу, пози та виразу обличчя маленького скрипаля доповнює враження достовірності та конкретики зображення. Разом з тим ліричний настрій твору підкреслює увагу до внутрішнього світу і творчого пориву талановитої дитини. Техніка виконання вирізняється м'яким мазком, узагальненим моделюванням форм за допомогою світлотіні. Картина втілює реалістичне бачення навколишнього світу в поєднанні з лірико-романтичним трактуванням художнього образу юного музиканта.



Рис. 7. Вандалін Стшалецький
«Скрипаль» (1874)

На окрему увагу заслуговує полотно видатного польського художника Владислава Яроцького (*Władysław Jarocki*) – живописця й графіка, члена Товариства польських художників «Мистецтво» та «Сецесія» (м. Відень) – «Скрипаль Владек Умініц із Харенди» (Рис. 8). Ця жанрова сцена виконана митцем-уродженцем Тернопільщини в імпресіоністичній манері та зображає постать молодого скрипаля, що сидить на камені й настільки занурений в процес гри на скрипці, що складається враження, що в цей момент для нього не існує нічого, крім музики.

Аналіз восьми художніх творів дав змогу встановити, що вони об'єднані яскравим інтересом художників до образу скрипаля як носія музичного таланту й творчого натхнення. Наявний один і той же сюжет – безпосередньо процес гри на скрипці, оскільки художників, як ми можемо припустити, вражав момент повної віддачі музикантів цьому процесу, незважаючи на доколишні обставини, фінансові нестатки скрипалів тощо. Тобто, спільною рисою є увага до образу скрипаля як втілення мистецького таланту та гармонії людини та світу.



Рис. 8. Владислав Яроцький
«Скрипаль Владек Умініц із Харенди»
(бл. 1928)

Постаті музикантів відіграють центральну роль у композиції картин. Стильова манера демонструє поєднання реалістичності у зображенні конкретних персонажів та ситуацій з ліричною ідеалізацією художніх образів – носіїв таланту. Композиції відрізняються гармонійним вписуванням людських фігур у навколишнє середовище. Наприклад, «Скрипаль Владек Умініц із Харенди» Владислава Яроцького зображений в місцевості Харенда, що на схилах гірського масиву Татри.

Водночас, сюжети з ромськими скрипальцями вирізняються більшою експресією та ідеалізацією персонажів, а також етнографічною достовірністю у змалюванні побутових реалій життя мандрівників. Такої ж достовірності митці дотримувались, зображаючи представників інших соціальних прошарків (представників єврейського, польського та ін. етносів; різних соціальних груп, класифікованих згідно професійної діяльності (селяни-пастухи, професійні музиканти тощо). Цим жанровим сценам властивий більш суворий реалізм побутового тла та слухацької аудиторії, що контрастує з невимовним ліризмом конкретних соціальних типів скрипалів.

Спільним для всіх творів є втілення в романтичній, реалістичній та імпресіоністичній манері уявлень про обдаровану особистість та культ народного музичного мистецтва, що репрезентує скрипка. Усі скрипалі одягнені не в парадне вбрання (за винятком сюжету твору Вінцентія Водзіновського «Концерт у Домі»), а в повсякденний національний одяг, що додає роботам життєвої реалістичності.

Висновки. У статті проаналізовано художні твори таких польських художників кінця XIX – початку XX ст., як Вінцентій

Водзіновський, Антоні Козакевич, Тадеуш Рибковський, Франтішек Стрейтт, Ванда-лін Стшалецький, Юзеф Хелмонський, Костянтин Шевченко, Владислав Яроцький. На прикладі вивчення їхнього творчого доробку встановлено, що скрипкова тематика набула значного поширення в побутовому жанрі живопису Польщі вказаного періоду. Її наявність демонструє спільність естетичних ідеалів і уподобань різних мистецьких напрямів епохи й тенденцію до зображення художниками сцен життя різних соціальних верств населення.

Виявлено, що провідною спільною рисою є ідеалізоване захоплення образом скрипаля як втілення творчого таланту та натхнення, що відповідає романтичним цінностям досліджуваного періоду. Ідейним центром всіх робіт є романтичний культ наділеної мистецьким генієм особистості. Помічено, що відмінністю робіт є: композиційні рішення (соціальне середовище та побутовий контекст, в яких зображено скрипалів: ромські табори, єврейські містечка-штетли, аристократичні салони, села); експерименти з колірною гамою (зокрема, в роботі Вінцентія Водзіновського переважають приглушені коричневі тони, а на полотні Тадеуша Рибковського – різноманіття зелених тонів).

Таким чином, з'ясовано, що скрипкова тема репрезентує у живописі Польщі означеного періоду спільність естетичних смаків та інтерес до образу митця як ідеального героя епохи. У перспективі, доцільно збільшити масштаб дослідницької роботи на дану тему, а саме: розширити хронологічні рамки до початку XXI ст., вивчити творчий доробок більшого числа польських художників, чий мистецькі інтереси торкалися скрипкової теми.

Література:

1. Романуцький В. Атрибуція струно-смичкових музичних інструментів в живописі Західної Європи XVII–XVIII століть : Дипломна робота на здобуття кваліфікаційного рівня «Бакалавр. Київ, 2021. 42 с. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4687/%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20.pdf?sequence=1> (дата звернення: 13.12.2023).
2. Feus A. Wodziński, Józef. *porta-polonica*. URL: <https://www.porta-polonica.de/en/node/1287> (дата звернення: 04.01.2024).
3. Itinerant Gypsies by Franz Streitt. *Art Renewal Center*. URL: <https://www.artrenewal.org/artworks/itinerant-gypsies/franz-streitt/91018> (дата звернення: 04.01.2024).

4. Józef Chełmoński. *Wirtualne Muzeum Narodowe w Krakowie*. URL: <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=SU446&lang=EN&more=1> (дата звернення: 04.01.2024).
5. Khan W. A. When the Gypsies Came to Town. *The Daily Star*. URL: <https://www.thedailystar.net/literature/news/when-the-gypsies-came-town-2096517> (дата звернення: 04.01.2024).
6. Wandalin Strzalecki. The Violinist. *Arte e dettagli nell'Arte*. URL: <https://www.artedettagli.com/2020/06/wandalin-strzaecky-1855-1917-violinist.html> (дата звернення: 04.01.2024).
7. Harley M. A. The Briefest History of Polish Music – Polish Music Center. *Polish Music Center*. URL: <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/essays/briefest-history-of-polish-music/> (date of access: 06.01.2024).
8. Stary Żyd grający na skrzypcach. *Dom aukcyjny Rempex*. URL: [https://rempex.com.pl/wydarzenia/378-245-aukcja-dziel-sztuki-i-antykow/przedmioty/63210-stary-zyd-grajacy-na-skrzypcach-ok-1920?lot_filter\[archive\]=true&fbclid=IwAR1AZsA3C7RSsTwG7V5Jwn9spun2QjD2aayEhBKpk2AtLdFm04SG3S68FHg](https://rempex.com.pl/wydarzenia/378-245-aukcja-dziel-sztuki-i-antykow/przedmioty/63210-stary-zyd-grajacy-na-skrzypcach-ok-1920?lot_filter[archive]=true&fbclid=IwAR1AZsA3C7RSsTwG7V5Jwn9spun2QjD2aayEhBKpk2AtLdFm04SG3S68FHg) (date of access: 07.01.2024).

References:

1. Romanutskyi, V. (2021). *Atrybutsiia struno-smychkovykh muzychnykh instrumentiv v zhyvopysi Zakhidnoi Yevropy XVII–XVIII stolit* [Attribution of Stringed and Bowed Musical Instruments in the Painting of Western Europe of the XVII-XVIII Centuries] [Dyplomna robota na zdobuttia kvalifikatsiinoho rivnia «Bakalavr, Natsionalna akademiia kerivnykh kadrov kultury i mystetstv]. Retrieved from <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4687/%20%20%20%20%20%20%20%20%20.pdf?sequence=1> [in Ukrainian].
2. Feus, A. (2022). *Wodziński, Józef*. porta-polonica. Retrieved from <https://www.porta-polonica.de/en/node/1287> [in Deutsch].
3. *Itinerant Gypsies by Franz Streitt*. (n. d.). Art Renewal Center. Retrieved from <https://www.artrenewal.org/artworks/itinerant-gypsies/franz-streitt/91018> [in English].
4. *Józef Chełmoński*. (n. d.). Wirtualne Muzeum Narodowe w Krakowie. Retrieved from <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=SU446&lang=EN&more=1> [in English].
5. Khan, W. A. (n. d.). *When the Gypsies Came to Town*. The Daily Star. Retrieved from <https://www.thedailystar.net/literature/news/when-the-gypsies-came-town-2096517> [in English].
6. Wandalin Strzalecki. *The Violinist*. (n. d.). *Arte e dettagli nell'Arte*. Retrieved from <https://www.artedettagli.com/2020/06/wandalin-strzaecky-1855-1917-violinist.html> [in English].
7. Harley, M. A. (n. d.). *The Briefest History of Polish Music – Polish Music Center*. Polish Music Center. Retrieved from <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/essays/briefest-history-of-polish-music/> [in English].
8. *Stary Żyd grający na skrzypcach*. (n. d.). Dom aukcyjny Rempex. Retrieved from [https://rempex.com.pl/wydarzenia/378-245-aukcja-dziel-sztuki-i-antykow/przedmioty/63210-stary-zyd-grajacy-na-skrzypcach-ok-1920?lot_filter\[archive\]=true&fbclid=IwAR1AZsA3C7RSsTwG7V5Jwn9spun2QjD2aayEhBKpk2AtLdFm04SG3S68FHg](https://rempex.com.pl/wydarzenia/378-245-aukcja-dziel-sztuki-i-antykow/przedmioty/63210-stary-zyd-grajacy-na-skrzypcach-ok-1920?lot_filter[archive]=true&fbclid=IwAR1AZsA3C7RSsTwG7V5Jwn9spun2QjD2aayEhBKpk2AtLdFm04SG3S68FHg) [in Polish].

УДК 75.03:78.04“18/19”

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.2>**Денисюк Жанна Захарівна,**

доктор культурології, доцент,

в.о. проректора з наукової роботи та міжнародних зв'язків

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0003-0833-2993

ResearcherID: <http://www.researcherid.com/rid/G-9549-2019>

jdenesuk@dakkkim.edu.ua

**ОБРАЗ КАРМЕН В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ
КІНЦЯ ХІХ – СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Образ Кармен є найвідомішим у світовій культурі уособленням мистецькими засобами особистості ромської дівчини в новелі Проспера Меріме (1845) та опері Жоржа Бізе (1875), присвячених історії кохання Кармен, наділеної харизматичним темпераментом і бажанням до свободи у всьому та баскського юнака Хосе. У межах дослідження інтерес становить образ Кармен в художніх творах митців кінця ХІХ – середини ХХ століття. Художники висловили своє бачення Кармен у двох напрямках: літературно-оперному, в якому її образ сформовано інтерпретацією художниками першоджерел; персоналізованому – пов'язаному з портретуванням виконавиць ролі Кармен (сучасниць художників) – актрис та співачок в оперних та балетних постановках, які на сцені успішно продемонстрували бачення поведінкових характеристик і темпераменту ромського персонажа. Мета дослідження: комплексно проаналізувати особливості втілення образу Кармен у творах живопису художників кінця ХІХ – середини ХХ ст. Наукова новизна полягає в тому, що попри те, що художнє вираження образу Кармен наявне у творчості багатьох митців кінця ХІХ – середини ХХ ст., дане дослідження є першим, в якому він предметно аналізується. Висновок. Способом аналізу творів Анрі Люсьєна Дюке, Едуарда Мане, Джеймса Белла Андерсона, Річарда Джека, Пабло Пікассо встановлено, що в кожного з цих художників жанрові, сюжетні, виражальні підходи до втілення психологічного портрета Кармен відрізняються відповідно до напрямку, в якому працював кожен із цих митців. Проте спільним та беззаперечним є факт емоційного забарвлення постаті Кармен у кожному з описаних творів, що свідчить про єдність із сюжетом першоджерел. Ознакою, що об'єднує ці твори є й те, що їх класифіковано як зразки портретного жанру.

Ключові слова: циганка, ромка, образотворче мистецтво, Жорж Бізе, опера, художній образ.

Denysiyuk Zhanna. IMAGE OF CARMEN IN EUROPEAN PAINTINGS OF THE LATE 19TH – MID-20TH CENTURY

The image of Carmen is the most famous in world culture artistic embodiment of the personality of a Roma girl in Prosper Mérimée's novel (1845) and Georges Bizet's opera (1875), dedicated to the love story of Carmen, endowed with a charismatic temperament and a desire for freedom in everything, and the Basque young man Jose. The study is concentrated on the image of Carmen in the works of art of the late 19th – mid-20th century. The artists expressed their vision of Carmen in two ways: literary and opera, where her image was formed by artists' interpretation of the original sources; and personalised, which is associated with the portraiture of Carmen's performers (artists' contemporaries) – actresses and singers in opera and ballet performances, who successfully demonstrated on stage the vision of behavioural characteristics and temperament of the Roma character. The purpose of the study is to comprehensively analyse the peculiarities of the embodiment of the image of Carmen in paintings of artists of the late 19th – mid-20th century. The scientific novelty is that despite the fact that the artistic expression of the image of Carmen is present in the works of many artists of the late 19th – mid-20th century, this study is the first to analyse it in detail. Conclusion. By analysing the works of Henri Lucien Doucet, Edouard Manet, James Bell Anderson, Richard Jack, Pablo Picasso, it was found that each of these artists had different genre, plot, and expressive approaches to the embodiment of the psychological portrait of Carmen depending on the direction in which each of these artists worked. However, what is common and indisputable is the fact that the figure of Carmen is emotionally coloured in each of the described works, which indicates the unity with the plot of the original sources. Another feature that unites these works is that they are classified as examples of the portrait genre.

Key words: Gypsy woman, Roma woman, visual arts, Georges Bizet, opera, artistic image.

Вступ. Всесвітньо відомий образ харизматичної та свободолюбної ромської красуні Кармен походить із новели (1845) французького письменника Проспера Меріме (*Prosper Mérimée*), присвяченої історії пристрасного, але трагічного кохання баска Хосе до ромки Карменсіти (Кармен) в Іспанії 1830-х рр. Головний герой – молодий драгун Хосе – закохується в неї, як втілення волі, пристрасті та небезпеки. Дівчина зачаровує Хосе, і він за її вмовлянням переходить на злочинний шлях – кидає військову службу, долучається до контрабандистів. Проте нестримний характер не дозволяє Кармен довго залишатися вірною Хосе. Коли вона зраджує йому з матадором, ревнивий коханець вбиває дівчину у вибуху люті. Ця трагічна і пристрасна історія кохання на тлі романтичної Іспанії одразу привернула увагу публіки. Дослідження образу Кармен дозволяє простежити еволюцію культового жіночого образу на перетині різних видів мистецтв: Кармен як уособлення «вічно жіночого» приваблювала митців різних напрямків, і кожен знаходив в ній свої риси. Тому цей образ було неодноразово втілено в поезії та прозі, кіномистецтві, скульптурі, хореографічному мистецтві, музиці, дизайні та ін.

Композитор Жорж Бізе (*Georges Bizet*), створив оперу (1875) за мотивами новели Проспера Меріме, в якій розвинув і поглибив образ легендарної циганки. Вона стала ключовим персонажем опери – саме навколо особистості Кармен будується весь сюжет. Музика підкреслює характер героїні: вона то пристрасна й небезпечна, то загадкова й принадна. Цей оперний твір став всесвітньовідомим музичним символом жіночої волі й свободи [10].

Зростання популярності візуальних мистецтв у кінці XIX – на початку XX ст. спричинило нову хвилю зацікавленості образом Кармен саме в образотворчій площині. Дослідження інтерпретацій художнього образу Кармен в живописі є перспективним напрямком, оскільки засобами образотворчої виразності дозволяє сформулювати уявлення про феномен популярності цього жіночого персонажа в культурі досліджуваного періоду.

Мета дослідження – схарактеризувати особливості втілення образу Кармен у творах

європейського живопису кінця XIX – середини XX ст.

Матеріали і метод. Вивчення художнього образу Кармен в образотворчому мистецтві потребує аналізу наявних на цю тему праць. З'ясовано, що на сьогодні немає жодного дослідження, в якому, враховуючи зазначений хронологічний проміжок, було б вироблено критерії мистецтвознавчої оцінки образу Кармен та схарактеризовано його в творах живопису, за винятком окремих, вузькоспеціалізованих праць, які можна врахувати як частину перспективи вивчення цієї комплексної теми. Так, О. Філіпова, описуючи місце портретного жанру в творчості О. Головіна, виокремила його цикл ескізів для постановки опери Жоржа Бізе «Кармен» (1908).

С. Келар, вивчаючи образи циган в європейській літературі, описує психологічний портрет і темперамент героїні новели Проспера Меріме «Кармен», проводячи паралелі з самотнім ромським етносом [1].

У балетному мистецтві до аналізу цього образу звернувся О. Білий, описуючи ідеалізацію постаті Кармен засобами бальної хореографії. В. Кутузов, дослідив поняття художнього образу як одну з основних та найскладніших категорій мистецтва – «образ «Кармен» з балету «Кармен-сюїта» взятий з літературного першоджерела (новела П. Меріме), але хореографічним він став завдяки віртуозній виконавській майстерності незрівнянної Маї Плісецької, дивовижному художньому баченню балетмейстера Альберто Алонсо, який створив власну хореографічну партитуру балету на основі досконального та вдумливого прочитання музики Ж. Бізе» [2].

Джерела дослідження – твори художників кінця XIX – середини XX століття, присвячені постаті легендарної ромської дівчини Кармен, яка у всьому світі символізує жагу ромського етносу до свободи, не обмеженої географічними кордонами, законами та системою традицій різних країн світу. Методологія дослідження обумовлена метою і завданнями, дотриманням принципів наукової об'єктивності й історизму та зумовила використання історіографічного методу, систематизації й класифікації, мистецтвознавчого аналізу.

Результати. Художній образ як сукупність засобів та прийомів, за допомогою яких створюється уявлення про героя того чи іншого твору, в образотворчому мистецтві має особливу свободу, оскільки спектр виражальних засобів є надзвичайно широким. Що можна підтвердити аналізом ряду творів образу Кармен у живописі обраного періоду. Отже, Кармен – один із найвідоміших і найбільш харизматичних жіночих персонажів в історії опери [3]. Перша виконавиця ролі Кармен в історії – Селеста Галлі-Мар'є (*Célestine Galli-Marié*) – втілила глибину почуттів темпераментної ромки та всю гостроту й суперечливість цього образу на сцені театру «Опера Комік» у Парижі (1875) [7]. Селеста зображена на картині «Кармен» (1886), французького живописця Анрі Люсьєна Дюке (*Henri-Lucien Doucet*), та є яскравим прикладом втілення образу славетної героїні в образотворчому мистецтві, через написання портрета виконавиці цієї ролі в опері (Рис. 1).



Рис. 1. Анрі Люсьєн Дюке «Кармен», 1886

На полотні представлена молода жінка в образі Кармен. Вона зображена в повний зріст на тлі кам'яної стіни з віялом у руках. Обличчя моделі виразне, проникливий погляд темних очей та горда посмішка створюють образ ромки-чарівниці, здатної підкорити чоловічі серця. Водночас відкритий погляд удалину надає їй загадковості й туги за волею. Майстерно прописане вбрання з багатим оздобленням, де поєднано червоний, чорний, білий та золотистий кольори, передає пристрасну атмосферу іспанського середовища [6].

У 1880 році знаменита паризька оперна співачка Емілі Амбре в образі Кармен позувала французькому імпресіоністу Едуарду Мане (*Edouard Manet*) (Рис. 2). Художник був зачарований її блискучим виконанням ролі Кармен в однойменній опері Жоржа Бізе. Трагічна доля пристрасної ромки полонила уяву художника, і він зобразив Кармен в сценічному образі Емілі Амбре. У цій роботі Едуард Мане майстерно втілює атмосферу театральної вистави. Бічне освітлення моделі ніби вихоплює її із темряви куліс, виводячи на



Рис. 2. Едуард Мане «Кармен», 1880

авансцену. Фон позбавлений деталей – акцент робиться на самому образі Кармен. Вишуканий костюм, запальний погляд, грація жесту – усе покликане розкрити характер головної героїні. Широкі енергійні мазки передають рух, мінливість почуттів пристрасної ромки. Вони відображають бравурну, віртуозну манеру самого Мане, де миттеві враження від побаченого втілено на полотні з неймовірною свіжістю і силою. Тож ця робота поєднує театральну атмосферу й психологізм портрета Кармен із живописною майстерністю та темпераментом видатного майстра живопису [11].

Картина британського художника Джеймса Белла Андерсона (*James Bell Anderson*) «Кармен» (1916), яскраво репрезентує еволюцію образотворчих уявлень про славетну героїню опери у мистецтві ХХ століття (Рис. 3). На картині представлено сміливу молоду жінку в чорному вбранні, жовтою шаллю, та з квіткою в волоссі – усе вказує на сталий сценічний образ Кармен [4]. Проте трактування цього образу дещо несподіване. Художник зобразив її задумливою та дещо меланхолій-

ною, з ледь помітною усмішкою та поглядом, спрямованим в середину себе. Вишуканий костюм контрастує із заглибленістю у внутрішній світ. Так автор, ймовірно, намагався передати не лише зовнішню принадність, а й складність внутрішнього світу Кармен, із глибиною переживань [8]. Лаконічний малюнок, виважена композиція, стримана кольорова гама – усе покликане не стільки вразити глядача, скільки спонукати до роздумів. Ця Кармен постає радше як особистість, ніж театральний персонаж. Таке бачення цілком відповідає загальним тенденціям мистецтва модерну початку ХХ століття – прагненням до умовності, психологізму, інтерпретації образу крізь внутрішній світ митця.

Полотно британського художника Річарда Джека (*Richard Jack*) «Портрет Кончіти Супервіа в ролі Кармен» (1930) втілює специфіку інтерпретацій образу славетної ромки у мистецтві першої третини ХХ століття (Рис. 4). Іспанка Кончіта Супервіа (*Conchita Supervia*) вперше виступила в ролі Кармен в Барселоні в 1912 р. у Театрі Лісеу (*Gran Teatre del Liceu*). Саме з Кармен ім'я співачки



Рис. 3. Джеймс Белл Андерсон «Кармен», 1916



Рис. 4. Річард Джек «Портрет Кончіти Супервіа в ролі Кармен», 1930

асоціювалось протягом всієї її подальшої кар'єри [5].

Кончіта представлена на портреті в сценічному образі Кармен – у рожевому платті й квітчастій вуалі. Привабливі риси її обличчя, пристрасний погляд, драматичні жести рук передають складний характер героїні, поєднання в ній вогню та ліризму. Фігура моделі подана на нейтральному тлі, схожому на театральні куліси. Таким чином акцент робиться саме на розкритті сили сценічного образу через акторську гру та костюм. Реалістична манера живопису, увага до деталей вбрання відповідає тенденціям розвитку портретного жанру 30-х рр. XX століття. [9]. Твір Річарда Джека репрезентує тогочасне бачення класичного образу Кармен як яскравої театральної героїні, досконалії у своєму реалістичному втіленні.

Картина іспанського художника Пабло Пікассо (*Pablo Picasso*) «Ілюстрації до новели Проспера Меріме «Кармен» (1943), є оригінальною інтерпретацією образу легендарної ромки в мистецтві середини XX століття (Рис. 5). На картині представлено обличчя Кармен, композиція вирішена



Рис. 5. Пабло Пікассо «Ілюстрації до новели Проспера Меріме «Кармен», 1943

в асиметричній, динамічній формі з гострим ракурсом, яке ніби рухається разом з динамікою віяла. Образ Кармен втілений в стилі кубізму, проте це майстерно передає її характер – загадковість, пристрасність, привабливість. Стилістика кубізму, умовна площинна манера, стримана кольорова гама – усе покладено на службу створенню неповторного образу Кармен як таємничої фатальної жінки, здатної на все заради кохання. Картина демонструє новаторську інтерпретацію класичного літературного персонажа в контексті авангардних течій середини минулого століття [8].

Аналіз художніх творів, присвячених образу Кармен, який із часу своєї появи в літературному й музично-театральному мистецтві приваблював творчу уяву художників, можна резюмувати, що у художніх творах він проявився як надзвичайно багатогранний і суперечливий, де переплелися риси фатальної жінки й романтичної бунтарки, ніжної мрійниці й жорстокої реалістки. Таким чином, Кармен переступила межі оперної сцени, ставши культурним феноменом, увійшовши й в простір образотворчого мистецтва.

Висновки. Аналіз живописних полотен кінця XIX – середини XX століття – Анрі Люсьєна Дюке, Едуарда Мане, Джеймса Белла Андерсона, Річарда Джека, Пабло Пікассо – визначено, що живописні трактування образу Кармен еволюціонували в часі – від романтичних до модерних та авангардних. Проте незмінним лишалося прагнення художників втілити складну суперечливу вдачу ромської героїні новели Проспера Меріме та опери Жоржа Бізе. З'ясовано, що кожен із художників, працюючи над образом Кармен, працював в одному з двох напрямків: перший – літературно-оперний, в якому її образ сформовано авторською інтерпретацією художників першоджерел; другий – персоналізований, оскільки ряд картин є портретами тогочасних виконавиць ролі Кармен, актрис та співачок в оперних та балетних постановках, які на сцені втілили психологічний портрет головної героїні. Також виокремлено таку основоположну спільну рису, як приналежність всіх творів до жанру портрета. Образ

кожного з досліджених творів є впізнаваним завдяки певним канонічним рисам: поставі, виразу обличчя, костюму, експресивній колірній гамі (червоний, чорний, білий, золотистий кольори).

Еволюція інтерпретацій Кармен в живописі яскраво демонструє здатність образотворчого мистецтва по-новому роз-

кривати класичні персонажі в контексті плінних культурно-мистецьких епох та течій. Подальші перспективи вбачаються в дослідженні образу Кармен у творах живопису митців II половини ХХ – початку ХХІ століття для того, щоб описати механізми сприйняття художнього образу Кармен засобами живопису.

Література:

1. Келар С. Образи циган в європейській літературі. Зарубіжна література в навчальних закладах. 1996. № 9. С. 35–39.
2. Кутузов В. Генеза поняття «Художній образ». *Магістерські студії. Альманах*. Херсон : ХДУ, 2022. № 22. С. 297–298.
3. Мішуков О. В. Світова література і культура. [World Literature and Culture]. Херсон: Вид-во ХДУ. 2004. 252 с.
4. Carmen. *Art UK*. URL: <https://artuk.org/discover/artworks/carmen-183153> (дата звернення: 1.11.2023).
5. Conchita Supervía, la diva española olvidada (Parte I). *Biblioteca Nacional de España*. URL: <https://www.bne.es/es/blog/blog-bne/conchita-supervia-la-diva-espanola-olvidada-parte-i> (дата звернення: 07.11.2023).
6. Henri-Lucien Doucet. *Art Renewal Center*. URL: <https://www.artrenewal.org/artists/henri-lucien-doucet/1948> (дата звернення: 06.11.2023).
7. I have my habits, my fixations if you like ... without them I can't get any of my effects right: the first Carmen, exploring the performance of Célestine Galli-Marié. *Planet Hugill*. URL: <https://www.planethugill.com/2020/05/what-should-carmen-sound-like-this-is.html> (date of access: 1.01.2024).
8. Lot 299: PICASSO, Pablo. *Invaluable*. URL: <https://www.invaluable.com/auction-lot/picasso-pablo-1881-1973-illustrator-prosper-merim-299-c-4545aa97d6> (дата звернення: 1.11.2023).
9. Portrait of Conchita Supervia as Carmen by Richard Jack. *Art Renewal Center*. URL: <https://www.artrenewal.org/artworks/richard-jack/portrait-of-conchita-supervia-as-carmen/38676> (дата звернення: 07.11.2023).
10. The Story Of Georges Bizet's Carmen. *Classic FM*. URL: <https://www.classicfm.com/composers/bizet/guides/story-georges-bizets-carmen/> (дата звернення: 07.11.2023).
11. Thompson J. A. Masterpieces from the Philadelphia Museum of Art: Impressionism and Modern Art. 2007. P. 52.

References:

1. Kelar S. (1996). *Obrazy tsyhan v yevropeiskii literaturi*. [Images of Gypsies in European literature]. Zarubizhna literatura v navchalnykh zakladakh, (9), 35–39. [in Ukrainian].
2. Kutuzov V. (2022). *Heneza poniattia «Khudozhnii obraz»*. [Genesis of the concept of «Artistic image»]. *Mahisterski studii*, (22), 297–298. *Carmen*. (n.d.). Art UK. Retrieved from <https://artuk.org/discover/artworks/carmen-183153> [in Ukrainian].
3. Mishukov, O. V. (2004). *Svitova literatura i kultura* [World Literature and Culture]. Kherson: Vyd-vo KhDU. [in Ukrainian].
4. *Carmen*. (n.d.). Art UK. Retrieved from <https://artuk.org/discover/artworks/carmen-183153> (дата звернення: 1.11.2023).
5. *Conchita Supervía, la diva española olvidada (Parte I)*. [Conchita Supervía, the forgotten Spanish diva (Part I)]. (n.d.). Biblioteca Nacional de España. Retrieved from <https://www.bne.es/es/blog/blog-bne/conchita-supervia-la-diva-espanola-olvidada-parte-i> [in Spanish].
6. *Henri-Lucien Doucet*. (n.d.). Art Renewal Center. Retrieved from <https://www.artrenewal.org/artists/henri-lucien-doucet/1948> [in English].
7. *I have my habits, my fixations if you like ... without them I can't get any of my effects right: the first Carmen, exploring the performance of Célestine Galli Marié*. (n.d.). Planet Hugill. Retrieved from <https://www.planethugill.com/2020/05/what-should-carmen-sound-like-this-is.html>.
8. *Lot 299: PICASSO, Pablo*. (2023). *Invaluable*. Retrieved from <https://www.invaluable.com/auction-lot/picasso-pablo-1881-1973-illustrator-prosper-merim-299-c-4545aa97d6>.

9. *Portrait of Conchita Supervia as Carmen by Richard Jack*. (n.d.). Art Renewal Center. Retrieved from <https://www.artrenewal.org/artworks/richard-jack/portrait-of-conchita-supervia-as-carmen/38676>.

10. *The Story Of Georges Bizet's Carmen*. (n.d.). Classic FM. Retrieved from <https://www.classicfm.com/composers/bizet/guides/story-georges-bizets-carmen/>.

11. Thompson, J. A. (2007). *Masterpieces from the Philadelphia Museum of Art: Impressionism and Modern Art*.

УДК 008:7.045]:391(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.3>**Долеско Світлана Валеріївна,**

докторка філософії з образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації,
доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
директорка Центру Української Культури та Мистецтва
ORCID ID: 0000-0001-6702-5606
svitlana@dolesko.com

Козачок Євгенія Сергіївна,

здобувачка кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID ID: 0009-0005-9430-7605
bme2122.ekozachok@dakkkim.edu.ua

Юрченко Марія Віталіївна,

здобувачка кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID ID: 0009-0001-5741-5448
bme2122.myurchenko@dakkkim.edu.ua

СИМВОЛ ЯК СТЕРЕОТИПНЕ ЯВИЩЕ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

У статті проаналізовані основні принципи та приклади використання символу як стереотипного явища в сучасній українській культурі, через які натепер транслиуються й інтерпретуються надбання традиційної культури. Охарактеризовано смисли й взаємозв'язок понять «символ», «культура», «стереотип», з огляду на те, що за **метою дослідження** було обрано аналіз символу як стереотипного явища в культурі. Теоретична основа дослідження ґрунтується на працях таких науковців як Н. Арутюнова, В. Головей, Т. Грушевицька, С. Долеско, І. Живіцька, Е. Кассієр, В. Карпов, М. Кочерган, Ю. Куліш, С. Лангер, К. Леві-Стросс, О. Потебня, К. Свасьян, К. Юнг та інші. **Наукова новизна.** Попри високий рівень опрацювання проблематики символу в культурі, в статті вперше символ розглядається з урахуванням розвитку культури та мистецтва в Україні останніх років, зі зверненням до історичної ретроспективи проблематики – поняття «символ» роз'яснюється за допомогою предметного аналізу ряду мистецьких продуктів та соціальних ініціатив. **Висновки.** У даному дослідженні з'ясовано, що існування стереотипних символів в українській культурі має позитивну й негативну сторони, що доведено способом аналізу кінофільмів, відеокліпів, виставок творів образотворчого й декоративного мистецтва, фестивального руху й благодійних ініціатив. Встановлено, що поширення таких символів (елементів традиційного костюма та народного побуту, фітоморфних символів та ін.) на сьогодні є масовим та зустрічається фактично у всіх сферах життя сучасної людини. З'ясовано, що система символів, сформованих під впливом розвитку нації, слугує базою для формування стереотипів, що формує уявлення про культуру.

Ключові слова: символ, стереотип, культура, традиція, мистецький образ народного костюма.

Dolesko Svitlana, Kozachok Yevheniia, Yurchenko Mariia. SYMBOL AS A STEREOTYPED PHENOMENON OF MODERN UKRAINIAN CULTURE

The article analyzes the basic principles and examples of using a symbol as a stereotyped phenomenon in the modern Ukrainian culture, through which the traditional culture heritage is transmitted and interpreted. It characterizes meanings and interrelationships of concepts "symbol", "culture", "stereotype", given that **the purpose of the study** is to analyze symbol as a stereotyped phenomenon in culture. The theoretical foundations of the research are based on the works of scientists, including N. Arutiunova, V. Holovei, T. Hrushevytska, S. Dolesko, I. Zhyvitska, E. Cassirer, V. Karpov, M. Kocherhan, Yu. Kulish, S. Langer, C. Levi-Strauss, O. Potebnia, K. Svasian, C. Jung etc. **Scientific novelty.** Despite high level of elaboration of the issue of symbol in culture, the article considers symbol for the first time subject to development of culture and art in Ukraine in recent years, with reference to

historical retrospective of the issue – concept “symbol” is explained using a substantive analysis of a number of art products and social initiatives. **Results.** In this study it was clarified that the existence of stereotyped symbols in the Ukrainian culture has positive and negative sides, which is proven by the analysis of movies, video clips, exhibitions of fine and decorative art, festival movements and charity initiatives. It has been established that spread of such symbols (elements of traditional costume and people’s way of life, phytomorphic symbols, etc.) is currently massive and occurs in virtually all spheres of life of a modern person. It has been determined that the system of symbols formed under the influence of the development of the nation serves as the basis for the formation of stereotypes that shape the perception of culture.

Key words: symbol, sign, image, stereotype, culture, tradition, artistic image, folk costume, artistic transfer.

Вступ. Кожна сучасна людина, попри місце проживання, соціальний статус, стан, вік, стать, фах тощо, сприймає навколишню реальність через власний світогляд, рівень інтелекту й набутих знань – зокрема й через систему символів та знаків, які оточують її протягом життя в окремому соціумі, що існує на фундаменті культури та мистецтва. Цій системі притаманна здатність до стрімкої трансформації, у відповідь на не менш стрімкий розвиток різних галузей життя людства. Тому актуальною є наукова інтерпретація сталих символів та вивчення нових, що доцільно здійснити на прикладі їхнього побутування в житті українського народу.

Стан наукової розробки. Проаналізувавши наукові дослідження щодо вивчення загальної природи символу, виявлено, що наявний інтерес вітчизняних і зарубіжних вчених середини ХІХ – початку ХХІ ст. (Н. Арутюнова, В. Головей, Т. Грушевицька, С. Долеско [2], І. Живіцька, Е. Кассіер, В. Карпов [6], М. Кочерган, Ю. Куліш, С. Лангер, К. Леві-Стросс, О. Потебня, К. Свасьян, К. Юнг та інші). Семіотичний аспект досліджували, зокрема, Р. Барт, У. Еко, Ю. Лотман, Ч. Пірс, М. Шумка та інші. І. Кант аналізує значення символу в ключі застосування його для опосередкованого трактування предмета, коли неможливо іншими способами пізнати той чи інший предмет. Е. Кассіер в контексті вивчення символу, розглядає символізацію та символічні форми як одну з функцій, притаманну свідомості людини, яка допомагає осмислити важкі до розуміння події, процеси тощо в культурі.

У дещо подібному до теми даного дослідження ракурсі, символ як стереотипізоване явище культури проаналізувала І. Живіцька, яка зазначила, що найважливішою власти-

вістю символу є його образність, саме тому через образ його й треба розглядати [5]. Фундаментальною є праця О. Бичков’як «Символ – ключ до культури людства» [1], присвячена аналізу трансформації основних значень понять «символ», від його первісного до сучасного розуміння, відмінності символу від знаку, з урахуванням культурологічного аспекту, але без вивчення досвіду проведення вітчизняних культурно-мистецьких проєктів як інструмента з вивчення суті поняття «символ».

Методологія дослідження обумовлена специфікою комплексного вивчення символу як явища сучасної вітчизняної культури. Для цього було використано культурно-історичний метод (вивчення теми у контексті історичних та культурно-мистецьких процесів), мистецтвознавчий аналіз (опис окремих символів з огляду прикладного методу мистецтвознавчої науки) та метод теоретичного узагальнення зібраних і науково осмислених даних.

Виклад основного матеріалу. Першочергово, варто проаналізувати значення всіх складників процесу – символу, стереотипу, культури. Символ – це об’єкт, знак чи форма, яку використовують для умовного позначення чогось іншого [10]. Стереотип – це спрощене, загально прийняте уявлення, яке було сформоване не з власного досвіду людини [9]. Культура – сума всіх матеріальних і культурних досягнень відповідної доби. Також це сума всіх традицій, концепцій, духовних цінностей та прагнень [8]. Доцільно більш детально охарактеризувати поняття «стереотипізація». На наше переконання, це процес формування стійкого спрощеного уявлення про образ предметів, людей, подій, явищ та ін. Тобто, на сьогодні символів та їх образів

у світовій та українській культурі існує величезна кількість, але вони здебільшого стереотипізовані.

На сьогодні символ як багатосмислова категорія, використовується в багатьох сферах життя людини. Людство ще з прадавніх часів надавало навколишньому світу, явищам і подіям певні значення та використовувало їх у своєму житті. У контексті культури саме за допомогою символів та їх смислових наповнень можна визначити пріоритети певної культури в певний період на тій чи іншій території. Так, в різні часи, навіть в одній країні один і той самий символ може мати різні інтерпретації та способи використання.

Розглянемо це на прикладі такого символу, як свастика – архаїчного символу з тисячолітньою історією, притаманного багатьом культурам. У тому числі й українській: свастика-сварга – один із найдавніших солярних символів, що знаменує рух Сонця в природі, з яким українська нація була тісно пов'язана у землеробському циклі, що регламентував і розвиток народної культури та релігії [3]. В ідеології нацистської Німеччини, свастику було стереотипізовано до сприйняття у всьому світі як ідеологічного символу гітлерівського режиму. Хоча до запозичення А. Гітлером цього символу, він тисячоліттями, наприклад, побутував в культурі Індії, використовуючись у релігійних системах індуїстів, буддистів та джайнів. Давньоіндійською мовою – санскриті – слово «свастика» означає «добробут» [7]. Таким чином, свастику можна назвати стереотипним явищем культури Другої світової війни.

Символ миру, на відміну від свастики, важко ототожнити з конкретним історичним періодом чи візуальним втіленням, бо він використовувався з давніх часів у різних культурах. Найвідомішим нині символом миру є білий голуб. У Біблії його згадують як птаха, який приніс гілочку дерева Ною на ковчег після всесвітнього Потопу, щоб повідомити, що повинь почала спадати й з'явилась земля під ногами. Після Другої світової війни з'явився міжнародний символ миру, роззброєння, антивоєнного й антиядерного руху, який отримав загальнонавживану назву Паси-

фік (Пацифік). Для позначення цього символу також використовуються підняті вгору вказівний та середній пальці руки.

У сучасній українській культурі співіснують два протилежних вектори впливу стереотипних символів на формування в українців уявлень, критичних оцінок про культуру, історію, націю – позитивний і негативний, які далі розглянемо предметно. Такі символи сучасна людина щодня бачить в ЗМІ, Інтернеті (особливо, в соціальних мережах), кінофільмах та мультфільмах, музичних кліпах, на всіх видах друкованої поліграфічної продукції, творах образотворчого й декоративно-прикладного мистецтва та ін. Приклади їхнього використання зустрічаються щодня в побуті, оскільки є складовою частиною маркетингової стратегії просування широкого спектра товарів щоденного вжитку.

Ці символи є настільки звичними для пересічних українців, що сприймаються як частина реальності, на якій не акцентовано окремо. Але підсвідоме сприйняття символів непомітно формує ставлення соціуму до того чи іншого об'єкту, людини, заходу, процесу. А в підсумку, до української культури в цілому, оскільки частина символів згодом переходить у стійку асоціацію, яку можна назвати стереотипом.

Це відбувається тоді, коли символ, стереотип та культура при самостійній взаємодії формують стале розуміння, яке обґрунтовано закріплюється за певним об'єктом, людиною чи національною культурою, утворюючи стійку асоціацію, яка надалі перетворюється на стереотип. Але при штучному втручанні в цей процес, подібні асоціації формуються не в залежності від певної характерної особливості, а від навмисне створеного фактора. В українській культурі подібне явище отримало назву «шароварщина». Зазвичай, воно пояснюється як несерйозне трактування української культури, але більш точно визначення, сформоване В. Єрмолаєвою та Ю. Нікішенко, звучить так: «шароварщина – це спосіб репрезентації української культури та ідентичності за допомогою псевдонародного та (або) козацького одягу, елементів побуту» [4].

Початком формування цього явища можна назвати кінець XIX ст. [4], а подальшим його розвитком стали часи, коли Україна опинилась у складі Радянського Союзу та почалася активна стереотипізація української культури, цілеспрямоване формування її асоціативного образу серед населення як меншовартісної, у порівнянні з російською. Як один з інструментів, було використано кінематограф, де в численних художніх фільмах героїв із негативним соціально-психологічним забарвленням часто одягали у вишиту сорочку.

Це робилось регулярно, і досить швидко призвело до того, що глядачі автоматично почали сприймати українську вишиту сорочку як підсвідомий стереотипний символ негативних рис характеру й поведінки того, хто

її одягав. Таким чином, з II половини XX ст. у відомих радянських фільмах найбільш упізнаваними образами українців, стали не зовсім метикуваті козак, селянин-селяк, наївна дівчина тощо, що можна побачити на прикладі радянського музичного кінофільму режисера О. Мішуріна «Літа молодії», про пригоди дівчини Наталії, яка приїхала в Київ вступати до театрального училища. У даному фільмі образ юної панянки представлено доволі пласко й не об'єктивно: традиційний жіночий костюм трансформувался у доволі специфічний візуальний образ, який творці кінофільму видавали глядачам за автентичний український. Йому притаманне велике червоне намисто, вінок із маків, картата спідниця (Рис. 1).



Рис. 1. Стоп-кадри з кінофільму «Літа молодії» (1958)

Регулярна поява надалі персонажів-українців у комедійних кінофільмах остаточно пов'язала використання елементів народного вбрання українського народу як символу таких людських якостей, як безвідповідальність, несерйозність, хитрість. Наприклад, в радянському комедійному фільмі «Королева бензоколонки» (1963 р., режисери М. Літус та О. Мішурін), один із кіногероїв, керівник бензоколонки Панас Петрович (Рис. 2), який часто одягає вишиту сорочку, відрізняється безгосподарністю і відсутністю управлінського таланту, внаслідок чого очолюваний ним об'єкт перебуває не в дуже хорошому стані.



Рис. 2. Стоп-кадр із кінофільму «Королева бензоколонки» (1963) – керівник бензоколонки Панас Петрович у вишитій сорочці

Сучасне сприйняття української культури, на жаль, продовжує життя подібних стереотипів – наприклад, у серіалі «Одного разу під Полтавою» (2014 р., режисер А. Бурлака) (Рис. 3), де не надто завуальовано, в насмішкватій формі пропагується меншовартість української культури, описуючи життя сільських мешканців. Одягання головними героями вбрання з елементами традиційної вишивки лише посилює це враження.



Рис. 3. Стоп-кадр з комедійного серіалу «Одного разу під Полтавою» (2014)

Тож, доцільно зауважити, що масова культура спирається у більшості саме на впізнаваність символу, а не на історичну точність, оскільки все спрямоване на легке візуальне сприйняття, що вже є сформованим, хоча і дещо необ'єктивно. Наочним прикладом тут є сучасні сценічні костюми артистів (Рис. 4), які зазвичай не претендують на історико-культурну достовірність, а є лише узагальненими символами, в яких уособлені ті чи інші ознаки мистецького образу народного костюма.

У контексті кіномистецтва, це, зазвичай, вбрання з елементами вишивки, вінки (переважно, з маками), намиста, спідниці, сорочки, які лише опосередковано нагадують комплекс народного вбрання, але сприймаються глядачами саме як такі, чим не лише спотворюється мистецький образ українського народного костюма, а й підкріплюється сприйняття української культури як неповноцінної, дещо «несерйозної», породжується «шароварщина». Музична культура, масово продукуючи відеокліпи на патріотичну й народно-українську тематику, в переважній більшості, завдяки застосу-



Рис. 4. Приклад сучасного концертного костюма

ванню тих чи інших символів, формують у глядачів сприйняття її як частини розважального контенту, а не глибинного архаїчного матеріального й духовного фундаменту національної культури. Наприклад, у відеокліпі на пісню співачки Yuraya «Парова машина», використано велику кількість таких стереотипних символів. Передусім, це стосується жіночих головних уборів китчевого спрямування, які видаються за типові головні убори українок – вінків, хусток. Даний відеокліп також пропагує культуру пияцтва – усі герої відеокліпу постійно випивають, зібравшись за дерев'яним столом та лавами; з народними стравами (пиріжки з часником, голубці, печена курка тощо) й керамічним (гличики, миски), металевим («баняки»), скляним (бутлі й чарки з горілкою, банки з соліннями) посудом; на подвір'ї традиційної сільської хатини. Ці символи народного побуту, в підсумку, формують загальне враження в глядача про українців як про людей, для яких свято, це, в першу чергу, привід випити чарку та вульгарно поводитись, під народну музику або її сучасну інтерпретацію (Рис. 5).



Рис. 5. Стоп-кадр з відеокліпу на пісню співачки YaraYa «Парова машина» (2023)

Поширеним є використання стереотипних символів під час проведення соціальних акцій. У 2022 р. в м. Фрайунг (Німеччина) групою волонтерів з молодіжної громадської організації «MetaМорфози» (м. Бахмач Чернігівської обл.) було організовано благодійний ярмарок з продажу власноруч виготовлених сувенірів, з метою покупки автомобіля для потреб ЗСУ. Частина волонтерок була одягнена у вінки з маками, сукні з елементами вишивки – символів, які сприймалися відвідувачами ярмарку як типові автентичні елементи традиційного українського вбрання. Особливо це стосується суконь, які помилково трактуються як вишиванки (Рис. 6).

Разом із негативною стороною стереотипізації символів у сучасній українській



Рис. 6. Благодійний ярмарок в м. Фрайунг (Німеччина), на фото волонтери ГО «MetaМорфози» (м. Бахмач Чернігівської обл.), 2022 р.

культури, існує і позитивна, яка дає змогу за допомогою звернення до тих чи інших символів, акцентувати на її унікальності. Для прикладу – зображення мальви, як символ любові до рідної землі та отчого дому; дуба – уособлення міці, сили, чоловічої звитяги; жита, як символу родючості; калини, як втілення життя, рідної хати, дівочої української вроди та юності.

Щодо останнього символу, то показовою є виставка, проведена у 2021 р. в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва «Калинові береги Марії Примаченко», де експонувались твори Народної художниці України, присвячені образу калини як одного з найулюбленіших мотивів її творчості. При цьому, М. Примаченко зображала не лише стиглі плоди калини, а й білі суцвіття, як у творі «Калинонька моя ти цвітеш і цвітеш...» (Рис. 7), де на чорному тлі зображені пара лелек і 3 гілки калинового цвіту, виконані в білому, жовтому й зеленому кольорах, що зробило картину художньо виразною та дуже емоційною.

У 2022 р. в Черкаському обласному художньому музеї відбулась онлайн-виставка «Образ калини у творах українських митців», де було показано різноманіття авторської інтерпретації цього символу в творах вишивки (Рис. 8), живопису (Рис. 9), графіки, декоративного розпису, народної ляльки.



Рис. 7. М. Примаченко «Калинонька моя ти цвітеш і цвітеш...», 1978 р.



Рис. 8. О. Теліженко «Червона калина», купон жіночої блузи



Рис. 9. О. Отнякіна-Бердник «Левиця-Цариця», 2014 р.

У 2023 р. в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва було проведено ще 1 виставку, присвячену символу калини, але вже в петриківському розписі та фарфорі – «Червона калина Віри Павленко». Експонувались твори авторства В. Павленко, Заслуженого майстра народної творчості України, з фондів Музею вишивки (Рис. 10). Легендарна представниця когорти митців петриківського розпису часто використовувала калину, вводючи її в авторські орнаментальні композиції.



Рис. 10. З експозиції виставки «Червона калина Віри Павленко», 2023 р.

Важливим є досвід інституції щодо представлення символів, притаманних національній культурі – Центру Української Культури та Мистецтва (м. Київ). Її логотип було розроблено способом авторської дизайнерської комбінації кількох стереотипних символів. Центром композиції було обрано українську сільську хату, на тлі Сонця, що сходить як символу існування української нації. Оскільки цей солярний знак був доміантою формування циклу календарної обрядовості, звичаїв і традицій, вірувань та, в цілому, регламентував життя родини, роду й громади. Водночас при більш детальному аналізі, помітно, що зображення Сонця скомбіновано зі схематичним зображенням Місяця, який теж був невіддільною частиною народної культури. Обидва солярні символи, за авторським задумом, характеризують концепцію діяльності Центру Української Культури та Мистецтва – плідно працювати від сходу Сонця до сходу місяця.

На передньому плані як символ добробуту й родинного затишку, нанесено зображення плетеної загорожі – тину. Адже неодмінною умовою українського менталітету було і залишається прагнення оберігати свої кордони, господарність і прагнення до чистоти й порядку. При більш детальному огляді, на тині можна помітити глечик. Саме цей різновид керамічного посуду був і залишається одним із найхарактерніших символів декоративно-прикладного мистецтва українського народу. Наостанок, логотип виконано в блакитно-жовтих кольорах як декларування приналежності саме до української культури способом використання кольорів державного прапора. Який, і собі, є стереотипізованим символом ниви, на якій досягає врожай чергового солярного циклу та синього неба над нивою (Рис. 11).

Тож, у наші дні популярною є розробка символів, які у доволі стереотипній, але зрозумілій та прийнятній з наукової й естетичної точки зору формі інтерпретують традиції декоративно-прикладного мистецтва, повсякденного або святкового життя окремих регіонів України. Так, поширеним при презентації Карпат і Закарпаття є звернення до зображення гуцула з трембітою (старовинного гуцульського музичного інструмента), який



Л. 11. Логотип Центру Української Культури та Мистецтва

символізує цей край. Такі зображення можна зустріти на стелах або вивісках, розташованих на в'їзді в населені пункти; вивісках на будівлях, вказівних знаках, вуличних стендах; творах образотворчого й декоративно-прикладного мистецтва тощо.

Використовується даний символ і на логотипах проєктів, які поширюють народні традиції. Наприклад, логотип щорічного гастрономічного фестивалю-ярмарку «Гуцульська бринзя» (Рис. 12) (м. Рахів Закарпатської обл.), на якому 2 гуцули у традиційному закарпатському вбранні грають на трембітах, на тлі типових краєвидів Закарпаття. На першому плані наявне стилізоване зображення кулінарного символу гірської частини України – бринзи та 2 овець як типової дрібної рогатої худоби Карпат і Закарпаття, з молока яких виготовляється цей вид сиру. Попри те, що кожен елемент містить ряд стереотипних уявлень українців та громадян інших держав про цей регіон, такий логотип є ефективною рекламою Закарпаття.



Рис. 12. Логотип гастрономічного фестивалю-ярмарку «Гуцульська бринзя», м. Рахів Закарпатської обл.

Висновки. У ході дослідження з'ясовано, що система символів, сформованих під впливом розвитку нації, слугує базою для формування стереотипів, що формує уявлення про культуру. Розглянуто позитивні та негативні приклади побутування таких символів, проведено аналіз їхнього впливу на розвиток сучасної української культури, з врахуванням історичної ретроспективи (на прикладі дослідження такого символу, як свастика). За допомогою аналізу використання елементів традиційного костюма як стереотипних символів у кіноіндустрії охарактеризовано їхній вплив

на свідомість глядачів та на появу так званої «шароварщини». Що лише укріпило переконання, що постійне використання певних символів у певних ситуаціях призводить до формування стереотипного уявлення у населення. На противагу цьому, дуже розповсюдженим є й коректне використання таких символів, яке працює над зміцненням іміджу України в світі та всередині держави, де на сьогодні є потреба в національній самоідентифікації. Це підтверджено шляхом аналізу ряду прикладів із діяльності музейних та галерейних інституцій, соціальних ініціатив та ін.

Література:

1. Бичков'як О. В. Символ – ключ до культури людства. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. Одеса, 2017. Вип. 17. С. 7–9.
2. Долеско С., Алексєєва А. Образ Лесі Українки в національній валюті як символ української державності. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. Т. 1. № 55. С. 66–72. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-1-10>
3. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура. Корсунь-Шевченківський: ФОП Гаврищенко В. М., 2015. 912 с.
4. Єрмолаєва В. С., Нікіщенко Ю. І. Явище «шароварщини»: пошук дефініції. *Магістеріум*. Київ, 2017. Вип. 68. С. 27–31.
5. Живіцька І. Символ як стереотипизоване явище культури (на матеріалі українських паремій). *Наукові записки*. Кривий Ріг, 2009. Вип. 81 (3). С. 271–275.
6. Карпов В. Історичні витоки української військової символіки та її розвиток в незалежній Україні : дис. ... д-ра іст. наук : 07.00.01. Переяслав-Хмельницький, 2015. 464 с.
7. Кемп'юнер М. Як людство любило свастику, поки Гітлер її не вкрав. *BBC News Україна*. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/10/141026_swastika_world (дата звернення: 23.11.2023).
8. Онацький Є. Українська мала енциклопедія : у 4 т. Буенос-Айрес, 1960.
9. Стереотип. *Велика Українська Енциклопедія*. URL: <https://vue.gov.ua/%D0%A1%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%BF> (дата звернення: 22.11.2023).
10. Symbol. *Cambridge Dictionary*. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/symbol> (дата звернення: 22.11.2023).

References:

1. Bychkoviak, O. V. (2017). Symbol – key to the culture of mankind [The symbol is the key to the culture of mankind]. *Aktualni problemy filosofii ta sotsiologii*. Odesa, 17, 7–9 [in Ukrainian].
2. Dolesko, S., & Aliksieieva, A. (2022). *Obraz Lesi Ukrainky v natsionalnii valiuti yak symbol ukraïnskoi derzhavnosti* [Lesia Ukrainka's Image in National Currency as Symbol of Ukrainian Sovereignty]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*, 1(55). Retrieved from <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-1-10> [in Ukrainian].
3. Kotsura, V. P. (Eds.). (2015). *Entsyklopedychnyi slovnyk symboliv kultury Ukrainy* [Encyclopedic Dictionary of Symbols of Culture of Ukraine]. Korsun-Shevchenkivskiy: FOP Havryshenko V. M. [in Ukrainian].
4. Yermolaieva, V. S., Nikishenko, Yu. I. (2017). Yavyshe «sharovarshchyny»: poshuk definitsii [The Phenomenon of “Sharovarshchyna”: Search for a Definition]. *Mahisterium*. Kyiv, 68, 27–31 [in Ukrainian].
5. Zhyvitska, I. (2009). Symbol yak stereotypyzovane yavyshe kultury (na materialy ukraïnskykh paremii) [Symbol as a Stereotyped Cultural Phenomenon (Based on the Material of Ukrainian Paremias)]. *Naukovi zapysky*. Kryvyi Rih, 81 (3), 271–275 [in Ukrainian].
6. Karpov, V. (2015). *Istorychni vytyky ukraïnskoi viiskovoi symboliky ta yii rozvytok v nezalezhnii Ukraini* [Historical Origins of Ukrainian Military Symbols and Its Development in Independent Ukraine] [dys. d-ra ist. nauk]. Pereiaslav-Khmelnitskyi derzh. ped. un-t im.H. Skovorody [in Ukrainian].

7. Kempion, M. Yak liudstvo liubylo svastyku, poky Hitler yii ne vkraiv [How humanity loved the swastika until Hitler stole it]. *BBC News Ukraina*. Retrieved from https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/10/141026_swastika_world [in Ukrainian].

8. Onatskyi, Ye. (1960). *Ukrainska mala entsyklopediia* [Ukrainian Small Encyclopedia]. (Vols. 1-4). Buenos-Aires [in Ukrainian].

9. Stereotyp [Stereotype]. *Velyka Ukrainska Entsyklopediia*. Retrieved from <https://vue.gov.ua/%D0%A1%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%BF> [in Ukrainian].

10. Symbol. *Cambridge Dictionary*. Retrieved from <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/symbol> [in English].

УДК 008:567/845;3

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.4>

Жежеря Ольвіта Михайлівна,
аспірантка кафедри історії та теорії мистецтва
Львівської національної академії мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-6038-0186
olvita0805@gmail.com

БІОНІКА У СВІТОВІЙ АРХІТЕКТУРІ ТА ДИЗАЙНІ XX – ПОЧ. XXI СТ.

Метою статті є аналіз біоніки у світовій архітектурі та дизайні XX – поч. XXI ст. Сьогодні сфера досліджень творів біоніки включає широкий спектр наукових дисциплін: крім суто мистецтвознавчих, архітектурно-урбаністичних, дизайнерських це блоки наук філософії, біофізики, біомеханіки, біохімії, екології людини, медицини, кібернетики, знань про навколишнє середовище, в тому числі урбоекології, ноосферології, ергономіки. Однак найранніші яскраві риси мистецького світогляду біоніки мали твори ар нуво (стилю модерн) кінця XIX – початку XX ст. Аналог цілісності художньої структури митці ар нуво бачили в природі і форми своїх творів уподібнювали рослинам та живим організмам. Біоморфний принцип означав творче трансформування природного прототипу, завдяки методам стилізації та ритму. Яскравими прикладами ранньої біонічної естетики стали замські вілли авторства американця Брюса Гоффа з їх дивними, орієнтованими на природу антигеометричними формами, метафоричними образами та неповторним дизайном інтер'єрів. У другій половині XX і на початку XXI ст. спостерігається нова хвиля архітектури та дизайну біоніки, вже на основі наукових досліджень. Знову, як і в період ар нуво, характерним стало використання гнучких ліній та поверхонь, що виражають динамічні структури. У біонічних спорудах і дизайн-об'єктах розповсюджені ародні структури за взірцями тваринних хребтів, структури тонких оболонок, натхнені ракоподібними, роздуті структури за взірцем біоклітин, спіральні структури, що нагадують, зокрема, листя подорожника. Як популярні напрямки природоінтегрованої архітектурної біоніки розвиваються «зелена архітектура», «лендформна архітектура», «земляна архітектура», «блб-архітектура». новітній біоморфний дизайн відкриває безмежні можливості для творчості та інновацій у різних сферах. Він підкреслює важливість співпраці між дизайнерами, архітекторами та науковцями для досягнення гармонії між технологією та природою, створюючи при цьому високофункціональні та привабливі продукти та споруди.

Ключові слова: архітектурна біоніка, біоніка, дизайн, інноваційні підходи, екологічні конструкції, просторовий дизайн, новітні рішення, гармонія простору.

Zhezherya Olvita. BIONICS IN WORLD ARCHITECTURE AND DESIGN XX – BEGINNING. 21ST CENTURY

The purpose of the article is the analysis of bionics in world architecture and design of the 20th and early 20th centuries. 21st century Today, the field of bionics research includes a wide range of scientific disciplines: in addition to purely art studies, architectural and urban planning, and design, these are blocks of the sciences of philosophy, biophysics, biomechanics, biochemistry, human ecology, medicine, cybernetics, knowledge of the environment, including urboecology, noospherology, ergonomics. However, the earliest bright features of the artistic worldview of bionics were art nouveau (art nouveau) works of the late 19th and early 20th centuries. Art nouveau artists saw an analogue of the integrity of the artistic structure in nature and compared the forms of their works to plants and living organisms. The biomorphic principle meant the creative transformation of the natural prototype, thanks to the methods of stylization and rhythm. Bright examples of early bionic aesthetics were the country villas of the American Bruce Goff with their strange, nature-oriented anti-geometric forms, metaphorical images and unique interior design. In the second half of the 20th and the beginning of the 21st century. there is a new wave of bionics architecture and design, already based on scientific research. Again, as in the Art Nouveau period, the use of flexible lines and surfaces expressing dynamic structures became characteristic. In bionic structures and design objects, arched structures modeled after animal spines, thin shell structures inspired by crustaceans, inflated structures modeled after biocells, spiral structures resembling, in particular, plantain leaves are widespread.»Green architecture», «landform architecture», «earth architecture», «blob architecture» are developing as popular directions of nature-integrated architectural bionics. the latest biomorphic design opens up endless possibilities for creativity and innovation in various fields. It emphasizes the importance of collaboration between designers,

architects and scientists to achieve harmony between technology and nature, while creating highly functional and attractive products and structures.

Key words: *architectural bionics, bionics, design, innovative approaches, ecological constructions, spatial design, latest solutions, space harmony.*

Вступ

Біоніка (стиль біо-тек, біотектоніка, біоміметика) в архітектурі та дизайні надихається природними, рослинними і тваринними формами та лініями, конструкціями живих істот. Термін «біоніка» (походить від грецьких слів «bios», тобто «життя» та «bion» – «єдність життя, незалежний живий організм») вперше застосував американський лікар Джек Стіл у 1958 році [10]. У 1960 у Дайтоні (США) відбувся перший симпозиум з біоніки, на якому було офіційно затверджено народження нової науки [3]. Гасло симпозиуму «Живі прототи́пи – ключ до нової техніки» визначило подальші довгострокові перспективи розвитку біоніки. Наукові обґрунтування біоніки виникли у 1960-х роках для розробки промислових інновацій на основі досліджень природних видів, що аналізуються як біотехнологічні організми.

Метою статті є аналіз біоніки у світовій архітектурі та дизайні ХХ – поч. ХХІ ст.

Матеріали та методи

Теоретичний аналіз наукової літератури з проблеми дослідження для відбору й осмислення матеріалу; критично-аналітичний аналіз концепцій, теорій та методик дизайну, з метою виявлення шляхів розв'язання досліджуваної проблеми.

Результати

Сьогодні сфера досліджень творів біоніки включає широкий спектр наукових дисциплін: крім суто мистецтвознавчих, архітектурно-урбаністичних, дизайнерських це блоки наук філософії, біофізики, біомеханіки, біохімії, екології людини, медицини, кібернетики, знань про навколишнє середовище, в тому числі урбоекології, ноосферології, ергономіки і т. п. [5]. Однак найранніші яскраві риси мистецького світогляду біоніки мали твори ар нуво (стилю модерн) кінця ХІХ – початку ХХ ст. Аналог цілісності художньої структури митці ар нуво бачили в природі і форми своїх творів уподібнювали рослинам

та живим організмам. Біоморфний принцип означав творче трансформування природного прототипу, завдяки методам стилізації та ритму [1].

Так, хвилясті лінії і асиметричні біоформи застосовував ще у 1890-х роках Віктор Орта у своїх спорудах і дизайнерських об'єктах, таких, як годинник (1895). Ектор Гімар, будуючи у 1898-1904 входи до станцій паризького метро, робив їх скляні дахи подібними на крила комах, зелені стійки нагадували за формою стеблини рослин. Видатні імітації природного світу створювали Еміль Галле у своїх вазах («Спрут», бл. 1900), Рене Лалік в ювелірних прикрасах («Зів'яле листя», «Бабка», 1899-1903), Карло Бугатті в екстравагантних, насичених декором меблях (стілець «Кобра», 1902).

У 1920-х рр. примхливі органічні мотиви застосовував у своїх експресіоністських проектах (рисунок і моделях) німецький архітектор Герман Фінстерлін. Яскравими прикладами ранньої біонічної естетики стали замиські вілли авторства американця Брюса Гоффа з їх дивними, орієнтованими на природу антигеометричними формами, метафоричними образами та неповторним дизайном інтер'єрів: схожий із квіткою «Дім-парасолька» художниці Рут Форд в Аврорі, штат Ілінойс (1949), спіралеподібний «Дім-равлик» родини Бавінджер в Нормані, штат Оклахома (1950-1955, розібраний у 2016) і будинок Глена Хардера в Маунтін-Лейк, штат Мінесота (1970) із водостоками у вигляді ластівок, з кімнатами на різних рівнях [7].

У 2-й половині ХХ і на початку ХХІ ст. спостерігаємо нову хвилю архітектури та дизайну біоніки, вже на основі наукових досліджень [4]. Знову, як і в період ар нуво, характерним стало використання гнучких ліній та поверхонь [3], що виражають динамічні структури. У біонічних спорудах і дизайн-об'єктах розповсюджені арочні структури за взірцями тваринних хребтів

[5], структури тонких оболонки, натхнені ракоподібними, роздуті структури за взірцем біоклітин, спіральні структури, що нагадують, зокрема, листя подорожника [6, с. 16]. Як популярні напрямки природоінтегрованої архітектурної біоніки розвиваються «зелена архітектура» [7; 11], «лендформна архітектура» [8], «земляна архітектура» [9], «блоб-архітектура» [10].

Архітектор Еміліо Амбаш у 1994 р. у місті Фукуока в Японії побудував префектурний інформаційно-культурний центр на невеликій ділянці у центрі міста. Він зберіг сквер на одній половині ділянки, а на другій спорудив 15-поверховий будинок, на терасах якого піднімається рослинність: 76 видів рослин загальною кількістю 35 тисяч екземплярів. Одним з популярних напрямів архітектурної і дизайнерської біоніки стала «блоб-архітектура», в якій основна увага приділяється амебоподібній нестійкій «блоб-формі» у вигляді пухиря. На цій основі митці оперують різноманітними варіаціями біоформ із застосуванням специфічних матеріалів у відповідності з кліматичними умовами та функціональними потребами [4].

Серед найвідоміших дизайнерських об'єктів другої половини ХХ ст. своєю транскрипцією природних форм, пов'язаною з біоморфним стилем, стала творчість знаменитого американського скульптора Олександра Колдера (Calder, 1898-1976). У більшості своїх робіт він використав пластичні форми, сполучені у підвішені просторові композиції, що знаходяться в стані динамічної рівноваги і рухаються під впливом, наприклад, повітряних потоків. Яскраві колірні плями, що повільно пересуваються у просторі стали модним аксесуаром, своєю оригінальною візитною карткою модерністських інтер'єрів 1950-1960-х років.

Нині вони є в музеях. У 1970-х рр. Колдер перейшов до створення велетенських зооморфних конструкцій, призначених для громадських просторів американських мегаполісів (зокрема, сталеві композиції «Орел» у Сіетлі, 1971, або «Фламінго» в Чикаго, 1974). Бурхливий розвиток виробництва пластмасових виробів у 1950-1960-х рр. відкрив нові

можливості для створення пластичних органічних форм, і дизайнери не забарилися ними скористатися. Одним з митців, що розкрив біоморфні властивості пластмас, був Еро Саарінен, що створив такі витончені класичні моделі стільців і крісел, як «Коник-стрибунець» (1947) і «Тюльпан» (1960). Прагнення до творчої інтерпретації природних форм Саарінен зумів виразити і в набагато більшому масштабі – у спорудженому в 1959-1962 рр. у вигляді гігантського птаха терміналі компанії «Трансвітові авіалінії» (TWA) в аеропорту Джона Кеннеді в Нью-Йорку, який нині функціонує як готель, але досі лишається одним з видатних пам'яток біоморфної архітектури [1]. Термінал став новаторським прикладом тонкостінної конструкції, що складається із залізобетонного даху, який тримається на бетонних опорах органічної рослинної форми.

У США в 1970-х рр. виразним зверненням до біоніки вирізнялись архітектори і дизайнери столиці Техасу м. Остін. Чарльз Харкер у 1973 створив з поліуретану «Дім Землі» (розібраний у 1999) і у 1979 будинок «Bloomhouse» («Квітка», або «Грибний») з домінуючими хвилястими формами [8]. На околицях Остіна біля озера Тревіс Джон Коверт Уотсон спорудив подібний на велетенський гриб «Дім на схилі пагорба» («Hillside Home», 1974) і чудово вписану в ландшафт віллу «Купольний грот» («Grotte Dome House», 1978).

Коли в 1960-1970-х роках побоювання з приводу забруднення довкілля і потенційної катастрофи були на піку, до розробки нової концепції архітектури і нового, «екологічного» дизайну середовища приступила віденська група «Хауз-руккер» («Haus-Rucker-Co»). Група була відома своїми інтерактивними виставками і розвитком утопічних дизайнерських ідей, які показували, як люди можуть впливати на довкілля і жити у злагоді з природою. Дизайнери «Хауз-руккера» були зачаровані «внутрішнім простором» не менше, ніж забудованим середовищем.

Вони створювали дизайнерські проекти та експериментальні моделі мобільного середовища, проекти індивідуальних засобів комунікації та ізоляції (окуляри, шоломи, скафандри), які демонстрували їх стурбованість

ізоляцією людини від природи. До таких експериментальних дизайнерських проєктів належала індивідуальна капсула на двох «Жовте серце» (1967-1968). Цей об'єкт розширив масштаб артефактів, перетворюючи їх на житловий простір, модульне і переносне місце існування, яке можна кондиціонувати в суворих умовах.

Видатна майстриня у сфері архітектури та дизайну Заха Хадід (Zaha Hadid, 1950-2016) завжди намагалася зруйнувати загальноприйняті канони і «розтягнути» рамки звичного простору, додавши йому могутнього динамічного імпульсу. З цією ж метою – посилення внутрішнього руху і деформації – Заха Хадід, повністю відкидаючи загальноприйняту геометрію, використовувала спотворену перспективу, що виявляла гострі кути і криві лінії. Головне в її проєктах – не принципи ергономіки і функціональності (вони враховуються, але відходять на другий план), а власна формальна мова – середнє між метафорою і абстракцією [2].

Вона збудувала значну кількість незвичайних споруд. Серед них можна виділити декілька будівель, близьких за стилістикою до біоніки, зокрема: будинок фунікулеру Nordpark в Інсбруку (2007), вежа політехнічного університету в Гонконгу (2007-2014), центр водних видів спорту в Лондоні (2012), Галактичні вежі в Пекіні (2012), аеропорт «Дасін» у Пекіні (2016-2019).

У 2007-2012 рр. за її проєктом був споруджений Культурний центр імені Гейдара Алієва у Баку. Будівля складається з бетонної конструкції, оточеної хвилеподібним просторовим каркасом, покритим білими панелями. Це створює враження органічної, природної і водночас скульптурної форми. У символіці споруди втілені тривалість і нескінченність, зв'язок минулого з майбутнім. Зовнішні плавні форми послідовно тривають усередині. Центр ім. Алієва отримав нагороду «Дизайн 2014» як краща споруда світу того року.

Серед інших дизайнерських творів Хадід були, зокрема: інтер'єр ресторану «Мусон» в Саппоро (1990), сталу, павільйон «Зона розуму» під Куполом Мілленіуму в Лондоні (1999), мобільний павільйон у формі молюска

(2007), дизайн столового срібла для фірми «Вюртенберзька фабрика металу» (WMF, 2007), розробка дизайну туфель для фірми Lacoste і бразильської компанії Melissa (2008), виставковий павільйон з алюмінію і тканини у формі кокону в Чикаго (2009), стіл з чорного скла «Le-a» (2009), серія ваз «Лалік» (2014), виставковий зал галереї «Rosa» у Лондоні з хвилеподібними стінами, уподібненими до води (2011).

Яскраві споруди і дизайн-об'єкти виконав Хав'єр Сеносьян (Javier Senosiain, нар. 1948) – теоретик і практик біоніки, автор книг «Біоархітектура» (2002) і «Органічна архітектура» (2008). Сеносьян писав, що «людина не повинна відриватися від своїх первісних спонукань, від свого біологічного єства. Вона повинна пам'ятати, що походить з природної матерії і що пошук її обителі не повинен відділятися від її коренів; тобто вона не повинна робити своє місце існування неприродним.

Пряма лінія практично відсутня в природі: все, від мікроорганізмів до макрокосмосу, від ниток ДНК до галактик, рухається по спіралі». Сеносьян вважав, що потрібно будувати невеликі, співрозмірні людині споруди у місцях з гарною природою, використовуючи природні матеріали місцевого походження. Він часто застосовував армоцемент – дрібнозернистий бетон, армований сітками зі тонких сталевих дротів. У зв'язку з цим він проводив асоціацію з утворенням мушлі, яка створюється і зміцнюється самим молюском завдяки його здатності вилучати вапняк з води та відкладати у вигляді дрібних часточок на краях та всередині мушлі. Крім того, армоцемент має необхідну пластичність, що дає змогу формувати конструкції будь-яких конфігурацій. У застиглому вигляді цей матеріал має високу міцність і підходить для виготовлення тонкостінних елементів (близько 5 см товщини).

Чимало скульптур у дусі біоніки створив Тоні Крегг (Cragg, нар. 1949). Для нього природні форми та візерунки стали величезним джерелом натхнення. Пошуки цього художника, що виникають з потреби онтологічного дослідження матерії і дослідження матеріалів, що регулюють динамічну енергію, призводять до творів, в яких вдало поєдну-

ється внутрішня і зовнішня рівновага форм. У 1980-х рр. він також експериментував у галузі дизайнерських меблів із дерева, пластику і металів, що були швидше нефункціональними і нагадували великі натюрморти.

Захоплення біоформами не просто не ослабло з роками. Ця прихильність до біоніки архітекторів і дизайнерів у перших десятиліттях ХХІ ст. стала глибшою, а стиль став інтенсивніше впроваджуватися в навколишнє середовище. Як приклад можна навести Художній музей у Граці, Кунстхаус Грац (2003), спроектований Коліном Фурньє і Пітером Куком.

Черговим кроком, що підстебнув еволюцію біоморфного дизайну на початку ХХІ століття став бурхливий розвиток цифрового проектування, а також нових технологій, що дозволили досягати небаченої досі гнучкості та різноманітності форм виробництва [3.]. Наприклад, технологія тривимірного друку сьогодні дає можливість створювати складні ажурні структури все більшого масштабу – вже йдеться про «роздрук» не тільки меблів, а будинків і автомобілів. Це дозволить вже в найближчому майбутньому відмовитися від серійного виробництва в сучасному понятті цього слова і створювати необхідні речі за індивідуальними проектами, серед яких важливе місце належатиме і біодизайну.

Висновки

Новітній біоморфний дизайн початку ХХІ століття є захопливим напрямком у

сучасному дизайні, який надалі розвиває та вдосконалює ідеї біоніки та біоміметики. Цей дизайн відзначається використанням природних форм, структур і процесів як основи для створення продуктів, будівель, меблів та інших об'єктів. Сучасні біоморфні дизайнери та архітектори активно вивчають природу і біологічні системи, щоб зрозуміти їх функціонування та принципи. Вони застосовують ці знання для створення інноваційних рішень, які поєднують ефективність, ергономіку та естетику.

Наприклад, в архітектурі біоморфний дизайн може включати в себе створення будівель з формами, нагадують органічні структури, такі як скелети морських губок або листя рослин. Ці структури можуть бути не лише естетично привабливими, але й ефективними з енергозберігаючою та екологічною точки зору. У меблевому дизайні біоморфні елементи можуть бути видимі у формі меблів, які нагадують геометричні миті живих організмів, а також у використанні натуральних матеріалів та ергономічних рішень.

Загалом, новітній біоморфний дизайн відкриває безмежні можливості для творчості та інновацій у різних сферах. Він підкреслює важливість співпраці між дизайнерами, архітекторами та науковцями для досягнення гармонії між технологією та природою, створюючи при цьому високофункціональні та привабливі продукти та споруди.

Література:

1. Біо-тек – напрям в архітектурі. URL: <https://clck.ru/js6Lv> (дата звернення: 10.03.2023).
2. Навіжена архітектура Захи Хадід. URL: <https://www.manezh.ua/ua/blog/bezumnyaya-arhitektura-zahi-hadid/> (дата звернення: 10.06.2023р.)
3. Олійник О.П., Чопик Ю.М. Розвиток органічної архітектури на сучасному етапі. *Теорія та практика дизайну: Дизайн архітектурного середовища*. 2019. Вип.18. С. 82–89.
4. Органічна архітектура. Термінологічний словник-довідник з будівництва та архітектури / Р.А. Шмиг, В.М. Боярчук, І.М. Добрянський, В.М. Барабаш ; за заг. ред. Р. А. Шмига. Львів : б. в., 2010. 140 с.
5. Орлова О. О. Екологічний фактор формоутворення в дизайні: автореф. дис., канд. мистец.: 05.01.03. ХДАДМ. Х., 2003. 21 с.
6. Соціокультурні тенденції розвитку сучасного дизайну та мистецтва. *Матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції (08-10 вересня 2021 р.)*, ХНТУ / за ред. Чепелюк О.В. Херсон: ХНТУ, 2021. 287 с.
7. Фьюмара Л., Горбик Е., Ушаков Г. Living organic architecture. *Сучасні проблеми архітектури і містобудівництва*. 2003. Вип.11/12. С. 113–122.
8. Figuerola J.A. The Philosophy of Organic Architecture. (S. L.): CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014. 114 p.

9. Frank Lloyd Wright. *The Future of Architecture*. – Horizon Press, New York, 1953. 248 p.
10. Paull J. *The First Goetheanum: A Centenary for Organic Architecture*. *Journal of Fine Arts*. 2020. Vol. 3. Issue 2. 2020. P. 1–11.
11. Wright F.-L. *The Future of Architecture*. New York : Horizon Press, 1953. 248 p.
12. Zgalat-Lozynskyy, O., Matviichuk, O., Tolochyn, O. Polymer Materials Reinforced with Silicon Nitride Particles for 3D Printing. *Powder Metall Met Ceram*. 2021. № 59. C. 515–527.

References:

1. Bio-tek – napriam v arkhitekturi [Bio-tech is a direction in architecture], (2021). URL: <https://clck.ru/js6Lv> (data zvernennia: 10.03.2023). [in Ukrainian]
2. Navizhena arkhitektura Zakhy Khadid [Fanciful architecture of Zaha Hadid], (2020). URL: <https://www.manezh.ua/ua/blog/bezumnaya-arhitektura-zahi-hadid/>. (data zvernennia: 10. 06. 2023r.) [in Ukrainian]
3. Oliinyk, O. P., Chopyk, Yu. M. (2019). Rozvytok orhanichnoi arkhitektury na suchasnomu etapi [Development of organic architecture at the modern stage]. *Teoriia ta praktyka dyzainu: Dyvain arkhitekturnoho seredovyscha – Theory and practice of design: Design of the architectural environment*, 18, 82–89. [in Ukrainian]
4. Orhanichna arkhitektura. Terminolohichniy slovnyk-dovidnyk z budivnytstva ta arkhitektury [Organic architecture. Terminological dictionary-reference for construction and architecture], (2010) / R.A. Shmyh, V.M. Boiarchuk, I.M. Dobrianskyi, V.M. Barabash ; za zah. red. R. A. Shmyha. Lviv : b. V, 140. [in Ukrainian]
5. Orlova O. O. Ekolohichniy faktor formoutvorennia v dyzaini: avtoref. dys., kand. mystets. [Ecological factor of form formation in design: autoref. diss., candidate art.]: 05.01.03. KhDADM. Kh., 2003. 21 s.
6. Sotsiokulturni tendentsii rozvytku suchasnoho dyzainu ta mystetstva. Materialy VII Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii (08-10 veresnia 2021 r.) [Sociocultural trends in the development of modern design and art. Materials of the VII International Scientific and Practical Conference (September 8-10, 2021)], 2021, KhNTU / za red. Chepeliuk O.V. Kherson: KhNTU, 287. [in Ukrainian]
7. Fiumara, L., Horbyk, E., Ushakov, H. (2003). Living organic architecture [Living organic architecture. Modern problems of architecture and urban planning]. *Suchasni problemy arkhitektury i mistobudivnytstva –*, 11/12, 113–122. [in Ukrainian]
8. Figueroa, J. A. (2014). *The Philosophy of Organic Architecture*. (S. L.): CreateSpace Independent Publishing Platform, 114. [in English]
9. Frank, Lloyd (1953). Wright. *The Future of Architecture*. Horizon Press, New York, 248. [in English]
10. Paull, J. (2020). *The First Goetheanum: A Centenary for Organic Architecture*. *Journal of Fine Arts*, 3:2, 1–11. [in English]
11. Wright, F.-L. (1953). *The Future of Architecture*. New York : Horizon Press, 248. Wright F.-L. *The Future of Architecture*. New York : Horizon Press, 1953. 248 p.
12. Zgalat-Lozynskyy, O., Matviichuk, O., Tolochyn, O. (2021). Polymer Materials Reinforced with Silicon Nitride Particles for 3D Printing. *Powder Metall Met Ceram*, 59, 515–527. [in English]

УДК 7.01/.036

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.5>**Карпов Віктор Васильович,**

доктор історичних наук

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID:0000-0002-3446-9187

ResearcherID: AAD-4614-2019

vvkarpoff@ukr.net

ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВА І СУЧАСНА НАЦІОНАЛЬНА ХУДОЖНЯ ТРАДИЦІЯ РОМІВ

У статті на основі теорії мистецтва Михайла Криволапова, Теодора Адорно, Петера Бюргера висвітлено сучасні тенденції розвитку національної художньої традиції ромів. **Мета дослідження** полягає у представленні концепції теоретичного осягнення мистецького простору та з'ясуванні рівня розвитку сучасної художньої традиції ромів. З'ясовано, що у полі зору вчених дослідження творчості митців ромського походження, художньо-стилістичні особливості ромського мистецтва, популяризація ромських культурних традицій, концептуальне відображення сучасними художніми формами та образами соціальних проблем буття ромів. Проведено комплексний аналіз творчості Емілії Рігової, Йонаша Тіберія, Сельми Сельман, Малгожати Мірга-Тас. Осмислення сучасної національної художньої традиції ромів та теоретичне обґрунтування ромського мистецтва у європейському соціокультурному просторі набуває вагомого значення, доповнює різнобарвну палітру мистецтва власним національним звучанням. **Висновки.** Сучасна національна художня традиція ромів демонструє тісний взаємозв'язок із загальним річищем розвитку європейського мистецького простору та сприяє розвитку сучасного візуального мистецтва України. Інтернаціональні форми мистецтва митцями ромського походження наповнюються національним контентом. Їх творчість сприяє розвитку художньої традиції культури ромів, популяризує культурні надбання ромського етносу, сприяє приверненню уваги громадськості до його самобутності, а також виступає у якості соціального інструментарію подолання нарративу ізоляції та дискримінації ромської спільноти, боротьби з ксенофобією та расовими забобонами. Отже, з точки зору антропології, мистецтво ромів виступає образною формою соціального спілкування та основою національного культурного коду.

Ключові слова: теорія мистецтва, Михайло Криволапов, Теодор Адорно, Петер Бюргер, мистецтво ромів, Емілія Рігова, Йонаш Тіберій, Сельми Сельман, Малгожата Мірга-Тас.

Karpov Viktor. ART THEORY AND MODERN ROMA NATIONAL ART TRADITION

The article, based on the art theory of Mykhailo Kryvolapov, Theodor Adorno, and Peter Bürger, highlights the current trends in the development of the national artistic tradition of the Roma. The purpose of the research is to present the concepts of theoretical understanding of the artistic space and to find out the level of development of the modern artistic tradition of the Roma. It has been found out that in the field of view of the scientists are the research of the works of artists of Roma origin, the artistic and stylistic features of Roma art, the popularization of Roma cultural traditions, and the conceptual reflection of social problems of Roma life in modern artistic forms and images. A comprehensive analysis of the works of Emilia Rigova, Jonas Tiberii, Selma Selman, and Malgozhata Mirga-Tas was conducted. The understanding of the modern national artistic tradition of the Roma and the theoretical justification of the Roma art in the European socio-cultural space acquires significant importance, complements the colorful palette of art with its own national sound. **Conclusions.** The contemporary national artistic tradition of the Roma demonstrates a close relationship with the general development of the European artistic space and contributes to the development of modern visual art of Ukraine. International forms of art are filled with national content by artists of Roma origin. Their work contributes to the development of the artistic tradition of the Roma culture, popularizes the cultural heritage of the Roma ethnic group, contributes to drawing public attention to its identity, and also acts as a social tool for overcoming the narrative of isolation and discrimination of the Roma community, fighting against xenophobia and racial prejudice. So, from the point of view of anthropology, Roma art is a figurative form of social communication and the basis of the national cultural code.

Key words: theory of art, Mykhailo Kryvolapov, Theodor Adorno, Peter Bürger, Roma art, Emilia Rigova, Jonash Tiberii, Selmy Selman, Malgozhata Mirga-Tas.

Актуальність теми дослідження. Осмислення сучасної національної художньої традиції ромів та теоретичне обґрунтування ромського мистецтва у європейському соціокультурному просторі, до якого відносимо й творчість українських митців, набуває вагомого значення, адже доповнює різнобарвну палітру мистецтва європейських країн і України власним національним звучанням. В українському мистецтвознавчому дискурсі теоретичне студіювання творчості митців ромського походження є важливим для розвою наукової думки та поглибленні знань про мистецьку спадщину ромів, їх світоглядну парадигму відображену у творчих доробках.

Аналіз досліджень і публікацій. Основним осередком формування наукової школи в Україні є науково-освітні інституції Закарпаття. Такі осередки діють і в інших європейських країнах і, зокрема, в Словаччині, Угорщині, Польщі, Туреччині. У полі зору вчених дослідження творчості митців ромського походження, художньо-стилістичні особливості ромського мистецтва, популяризація ромських культурних традицій, концептуальне відображення сучасними художніми формами та образами соціальних проблем буття ромів.

Мета дослідження полягає у представленні концепцій теоретичного осягнення мистецького простору та з'ясуванні рівня розвитку сучасної художньої традиції ромів у такому контексті.

Виклад основного матеріалу. Академік Національної академії мистецтв України Михайло Криволапов, характеризуючи трансформації мистецьких форм кінця XIX та першої третини XX століття, дійшов висновку про їх залежність від духовного та морально-етичного стану суспільства [1]. Покладаючись на думку М. Криволапова, можливо висловити гіпотезу про те, що національна художня традиція ромів базується на духовному віруванні народу та сповідуваних морально-етичних цінностях як світоглядної основи його соціокультурного простору. Отже, дослідження співвідношення мистецтва та національної художньої традиції ромів має міждисциплінарний характер та зумовлює застосування

загальнонаукових методів аналізу і синтезу, індукції та дедукції до історичного полотна картини розвитку художнього простору.

Теодор Адорно відзначає, що концепції мистецтва є свого грою, завдяки якій мистецтво підносить над безпосередністю життя та спрямована до антропологічних витоків [2]. Ця гра спонукає до відмови від функціональної раціональності, що як він вважає є регресом. І тільки історична спонукка – наявність різних форм художньої образності, стримує мистецтво від регресу. Проте, мистецтво розвивається нелінійно і застосування термінів регресивності або прогресивності до процесу його функціонування у суспільстві не є обґрунтованим.

Для прикладу мистецтво авангарду, полишене функціональної раціональності у його проявах у формах футуризму, кубізму, дадаїзму, супрематизму та інших, в історичних умовах розвитку капіталістичного суспільства не вважалося прогресом мистецтва. Проте авангард є інструментальною формою пошуку нової художньої образності, яка була викликана науковим та технічним прогресом суспільства. Авангард розширив межі мистецтва та набув значення сталої його форми і послугував виникненню нових творчих проявів, для прикладу: гламуру [3].

У пошуках українського контенту в загальноєвропейському просторі мистецтва авангарду українські вчені дійшли висновку, що українська парадигма позначена територіальною ознакою та приналежністю митців до традицій української культури і їх пошуком нової образності в ейдетиці народного самовираження. Вчені підкреслюють, що виключно територіальна ознака авангарду трансформувалася у національне культурне надбання, як частка українського мистецтва під впливом суспільно-політичних процесів українського державотворення [4, с. 48]. Тобто, інтернаціональний художній простір авангарду був доповнений або трансформувався під впливом українського антропологічного коду [5] носіями якого були О. Богомазов, Д. Бурлюк, К. Малевич, В. Кандинський та інші митці. Тут зазначимо, що не усі подвижники авангарду в мистецтві відносили себе до націо-

нального руху, зокрема, О. Архипенко вважав себе розчиненим у європейському художньому просторі.

Мистецтво у своїй первісній формі виступало засобом образного спілкування і було такою образно-семантичною мовою та й залишається такою й донині [6]. Мистецтво палеоліту в реалістичній манері зображає тварин, рослини та сцени полювання – це ейдетична мова первісності. Така мистецька точність наводить на думку, що такі малюнки є свого роду мовою послання. Отже, з точки зору антропології мистецтво є образною формою соціального спілкування та основою національного культурного коду.

Антропологічне трактування мистецтва полягає у тому, що останнє відображає творчі стани людини, твориться людиною і містить концепцію людини із конкретно-історичним змістом художніх формоутворень [4, с. 148]. За антропним підходом мистецький код національної культури виступає у якості культуроутворюючої моделі світовідчуття. Відповідно постає питання про основи національної художньої традиції ромів, або, за Йоханом Хейзінгом, чи набуло мистецтво ромів значення окремішньої високої культурної цінності. Петер Бюргер у своїй праці “Теорія авангарду” висловлює думку, що авангардне мистецтво за своєю сутністю є антропологічне явище і відображає діяльність людини та є цією діяльністю [7, с. 16]. Для дослідження мистецтва ромів як художнього явища важливо сформувати взаємозв’язок окремих творів та соціальної дійсності етнічного ромського суспільства як першоджерела його походження і діалектичної функції.

Захоплення традиціями ромів стало основою творчості словацької мисткині ромського походження Емілії Рігової. Частину експозицій Музею культури ромів Словаччини складають художні полотна та графічні роботи Емілії Рігової на ромську тематику. Мисткиня вивчала традиційні декоративно-ужиткові промисли ромів і її художні полотна зображують побут ромів Словаччини, особливості їхнього традиційного вбрання, фольклорні сюжети тощо. Її творчість ангажована дискурсом антропології ромських громад у всьому

світі, а мистецтво суспільно орієнтоване. Посередництвом методу тілесності художниця візуальною мовою репрезентує проблематику культурних і соціальних стереотипів щодо ромської культури.

Зокрема, в роботі «Перетин» Е. Рігова ототожнює себе з образом «темношкірої Мадонни» та свідомо і демонстративно ідентифікує як жінку ромського походження символізуючи єднання та самоповагу ромських жінок. Робота має глибоке концептуальне підґрунтя, пов’язане з комплексними питаннями расової та етнічної самоідентифікації. Поштовхом для створення цього автопортрета став відносно світлий колір шкіри самої художниці, що історично дозволяло деяким ромам уникати стигматизації та дискримінації шляхом приховування свого етнічного походження у суспільстві більшості. Таким чином робота набуває характеру мистецького маніфесту самоусвідомлення та етнічної гордості представниць ромської спільноти [8].



Перетин. Емілія Рігова. 2017

Ромський художник Йонаш Тиберій закінчив Закарпатську академію мистецтв в Ужгороді, де був учнем таких відомих митців як Людмила Корж, Василь Пал та Павло Балла. Великою позитивною рисою Тиберія Йонаша є те, що він виховує нову плеяду творчо обдарованих дітей, з якими активно займа-

ється у створеній з його ініціативи художній школі «Ром Арт». У грудні 2020 року Йонаш Тиберія було номіновано на Мукачівську міську премію ім. О. Духновича. Номінована художня робота – живописний твір «Дівчина з квітами» (полотно, олія, 50x70, 2020 р.): у ліричній фігуративно-живописній композиції автор використовує чіткі контрасти кольорів, тону, фактур у поєднанні з делікатними нюансами барв, фактур. Також пластика конструктивної вертикалі твору гармонійно пов'язана з горизонталлю живопису. Загалом тепло-холодний контраст доповнений тональним контрастом сприяє чіткому прочитанню головної ідеї твору – жіночої фігури. Ліричний настрій та романтика – це головні чинники, якими можна описати враження від твору і його дух [9].



Дівчина з квітами. Йонаш Тиберія. 2020

Серед митців ромського походження виділяються своєю семантичною образністю твори художниці Сельми Сельман з Туреччини. Мисткиня поєднує фахову мистецьку освіту з глибоким зацікавленням традиціями та фольклором ромського етносу. Її твори і

естетичні, і соціальні – вони закликають до солідарності з ромами, розвінчують міфи та стереотипи на їхню адресу. Творчість Сельми Сельман базується на синтезі академічних надбань образотворчого мистецтва з національною самобутністю ромської культури. У творчому доробку С. Сельман простежується тяжіння до поєднання елементів ромського фольклору та декоративно-ужиткового мистецтва з прийомами сюрреалізму і міфопоетичними мотивами. Це проявляється насамперед у створенні образів яскравих жіночих персонажів у традиційних ромських костюмах, виконаних з виразним авторським почерком. Через свою творчість вона цілеспрямовано популяризує культурні надбання ромського етносу, сприяє приверненню уваги громадськості до його самобутності [10].

Однією з найоригінальніших та концептуальних проєктів Сельми Сельман стала виставка під назвою «Бруд 0» (2021), присвячена демонстрації стереотипного сприйняття ромських громад як «брудних». Експозиція складалась з чотирьох монументальних полотен, створених шляхом впливу на них залізного пилу, бруду та рідин від транспортування металобрухту. Сельман розміщувала полотна на днищі вантажівки свого батька, щоб захистити автомобіль під час перевезень відходів. Полотна замінювались на нові кожні 2–6 тижнів. Таким чином художниця в абстрактно-метафоричний спосіб продемонструвала існування закоріненого стереотипу про «брудне» життя ромських громад, котрий насправді зумовлений складними історичними та соціоекономічними чинниками.

Її різнопланова творчість, що поєднує візуальне мистецтво, відеоарт та перформанс, неодноразово отримувала схвальні відгуки на значущих мистецьких заходах у Європі та світі. Роботи Сельми Сельман неодноразово отримували високу оцінку як в Туреччині, так і на міжнародному рівні. Це свідчить про визнання її таланту та внеску у розвиток сучасного мистецтва [11].

Яскравою представницею нової генерації ромських митців, які через мистецтво транслюють в суспільство свою громадянську позицію є лідерка руху «Ромське мистецтво»,



Виставка «Бруд 0». Сельма Сельман. 2021

сучасна польська художниця ромського походження Малгожата Мірґа-Тас. Мисткиня здобула широке міжнародне визнання завдяки сміливому авторському переосмисленню образів та сюжетів, пов'язаних з ромською тематикою. У своїй творчості мисткиня звертається до ромської іконографії, переосмислює та деконструє традиційні уявлення та стереотипні зображення представників цієї етнічної групи. Працює в техніці інсталяцій, відеоарту, живопису. Її мистецькі твори з реінтерпретації культурних наративів та сприяння міжкультурному діалогу принесли художниці численні міжнародні нагороди та визнання у світі мистецтва [12].

М. Мірґа-Тас у своїй творчості використовує незвичний матеріал – тканини та елементи одягу, що належали близьким людям. Ці автентичні речі відображають особисті смаки та вподобання носіїв. З них художниця створює яскраві скульптурні композиції та інсталяції, поєднуючи клаптики тканини в несподіваній еkleктичній манері. У своїх мистецьких творах вона звертається до зображення людей, історичних подій та повсякденних сцен, важливих для життя ромської громади. Моделями слугують як члени її власної родини та оточення, так і відомі постаті з ромської історії.



Сестри. Малгожата Мірґа-Тас. 2019

Визначною подією для популяризації ромського мистецтва стала участь М. Мірґа-Тас у 59-й Венеціанській бієнале сучасного мистецтва у 2022 році, як офіційної представниці Польщі. На цьому наймасштабнішому форумі світового мистецтва художниця створила великоформатну multimedia-інсталяцію «Перечаровуючи світ». Композиція поєднувала відеоарт, скульптуру, живопис – зокрема зображення ромських мотивів на величезних полотнах. За задумом Мірґа-Тас, проєкт мав «викликати» у глядачів нове бачення світу ромів.



Перечаровуючи світ. Малгожата Мірґа-Тас. 2022. Фото Данієля Румянцева [13]

Завдяки участі у масштабних мистецьких проєктах творчі здобутки та громадянська позиція Малгожати Мірґи-Тас отримали своє визнання на європейському рівні. У 2023 р. художниця стала лауреаткою престижної міжнародної премії у галузі збереження ромської культурної спадщини Tajsja Roma Cultural Heritage Prize. Це відзнака її видатного вне-

ску у розвиток сучасної культури ромів та боротьбу зі суспільними стереотипами [14].

Висновки. Сучасна національна художня традиція ромів демонструє тісний взаємозв'язок із загальним річищем розвитку європейського мистецького простору та сприяє розвитку сучасного візуального мистецтва України. Інтернаціональні форми мистецтва митцями ромського походження наповнюються національним контентом. Їх творчість сприяє розвитку художньої традиції культури ромів, популяризує культурні надбання ромського етносу, сприяє приверненню уваги громадськості до його самобутності, а також виступає у якості соціального інструментарію подолання нарративу ізоляції та дискримінації ромської спільноти, боротьби з ксенофобією та расовими забобонами. Отже, з точки зору антропології, мистецтво ромів виступає образною формою соціального спілкування та основою національного культурного коду.

Література:

1. Криволапов М. Українське мистецтво першої третини ХХ ст. в художній критиці. *Мистецтвознавство України*, 2006. С. 18-31.
2. Адорно Теодор. Теорія естетики. *Пер. з нім. П. Таращук*. К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
3. Безугла Р. Гламур : художні цінності, історична динаміка та форми : монографія. Київ: НАКККІМ, 2019. 348 с.
4. Лимар Г.М. Антропологія мистецтва українського авангарду першої третини ХХ століття. Дис. на здоб. наук. ступ. доктора філософії за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Київ, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2023. 211 с.
5. 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.
6. Карпов В.В. Нейроарт як естетичне перетворення світу реальності. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2021. № 1. С. 21-40.
7. Лимар Г. М. Український авангард у контексті теорії Петера Бюргера. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2023. № 4. С. 118-126. DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.16>
8. Portfolio. Emilia Rigova. URL: <https://emiliarigova.com/er.html> (дата звернення: 08.12.2023).
9. Кращий художник. URL: <https://thebestartist.info/uk/2021/yonash-tyberiy> (дата звернення: 12.12.2023).
10. Selma Selman. selmaselman. URL: <https://www.selmaselman.com> (дата звернення: 08.12.2023).
11. Selma Selman. RomArchive. URL: <https://www.romarchive.eu/en/collection/p/selma-selman/> (дата звернення: 08.12.2023).
12. Małgorzata Mirga-Tas. Fundacja Sztuki Polskiej ING. URL: https://ingart.pl/pl/kolekcja/artysci/malgorzata_mirga_tas (дата звернення: 09.12.2023).
13. Перечаровуючи світ. Малгожата Мірґа-Тас. 2022. Фото Данієля Румянцева. URL: <https://roma.ua.org.ua/news/world/1650908353126> (дата звернення: 12.12. 2023)
14. Małgorzata Mirga-Tas. Wins Prestigious Tajsja Roma Cultural Heritage Prize 2023. Eriac. URL: <https://eriac.org/malgorzata-mirga-tas-wins-prestigious-tajsja-roma-cultural-heritage-prize-2023/> (дата звернення: 09.12.2023).

References:

1. Kryvolapov M. Ukraïnsjke mystectvo pershoji tretyny XX st. v khudozhnij krytyci [Ukrainian art of the first third of the 20th century in art criticism]. *Mystectvoznavstvo Ukraïny*, 2006. S.18-31. [in Ukraine].
2. Adorno Teodor. Teorija estetyky [Theory of aesthetics]. Per. z nim. P. Tarashhuk. K.: Vydavnytstvo Solomiji Pavlychko «Osnovy», 2002. 518 s. [in Ukraine].
3. Bezughla R. Ghlamur : khudozhni cinnosti, istorychna dynamika ta formy : monohrafija [Glamor: artistic values, historical dynamics and forms]. Kyjiv: NAKKKIM, 2019. 348 s. [in Ukraine].
4. Lymar Gh.M. Antropologhija mystectva ukraïnsjkoĝho avanghardu pershoji tretyny XX stolittja [Anthropology of Ukrainian avant-garde art of the first third of the 20th century]. Dys. na zdob. nauk. stup. doktora filosofiji za specialnistju 023 «Obrazotvorche mystectvo, dekoratyvne mystectvo, restavracija». Kyjiv, Nacionaljna akademija kerivnykh kadriv kuljтуры i mystectv, 2023. 211 c. [in Ukraine].
5. Anthropological code of Ukrainian culture and civilization. O.O. Rafalskyi (head of author's group), Y.S. Kalakura, V.P. Kotsur, M.F. Yurii (scientific editor). K.: IPiEND named after I.F. Kurasa NAS of Ukraine, 2020. Book 1. C. 29. Book 2. 120 p. [in Ukraine].
6. Karpov V.V. Nejroart jak estetychne peretvorennja svitu realnosti [Neuroart as an aesthetic transformation of the world of reality]. *Ukraïnsjkyj mystectvoznavchyj dyskurs*, 2021. # 1. S.21-40. [in Ukraine].
7. Lymar Gh. M. Ukraïnsjkyj avanghard u konteksti teoriji Petera Bjurghera [Ukrainian avant-garde in the context of Peter Bürger's theory]. *Ukraïncjkyj mystectvoznavchyj dyskurs*, 2023. # 4. C. 118-126. DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.16> [in Ukraine].
8. Portfolio. Emilia Rigova. URL: <https://emiliarigova.com/er.html> (data zvernennja: 08.12.2023). [in Ukraine].
9. Krashhyj khudozhnyk. URL: <https://thebestartist.info/uk/2021/yonash-tyberiy> (data zvernennja: 12.12.2023). [in Ukraine].
10. Selma Selman. selmaselman. URL: <https://www.selmaselman.com> (data zvernennja: 08.12.2023).
11. Selma Selman. RomArchive. URL: <https://www.romarchive.eu/en/collection/p/selma-selman/> (data zvernennja: 08.12.2023).
12. Małgorzata Mirga-Tas. Fundacja Sztuki Polskiej ING. URL: https://ingart.pl/pl/kolekcja/artysci/malgorzata_mirga_tas (data zvernennja: 09.12.2023).
13. Perecharovujuchy svit. Malghozhata Mirgha-Tas. 2022. Foto Danielja Rumjanceva. URL: <https://romaua.org.ua/news/world/1650908353126> (data zvernennja: 12.12. 2023)
14. Małgorzata Mirga-Tas. Wins Prestigious Tajsja Roma Cultural Heritage Prize 2023. Eriac. URL: <https://eriac.org/malgorzata-mirga-tas-wins-prestigious-tajsja-roma-cultural-heritage-prize-2023/> (data zvernennja: 09.12.2023).

УДК 745/749.03(477.83–25=411.16)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.6>**Левкович Наталія Ярославівна,**

доктор мистецтвознавства, доцент кафедри історії і теорії мистецтва

Львівської національної академії мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-4440-204X

levkovychnat@gmail.com

СИМВОЛІКА ЗООМОРФНИХ МОТИВІВ В ОЗДОБЛЕННІ НАДГРОБКІВ ЄВРЕЙСЬКИХ КЛАДОВИЩ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ XVIII – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

У статті проаналізовано єврейські кладовища Східної Галичини XVIII – першої третини ХХ ст., особливості форм та декоративного оздоблення надгробків – мацев. Особливу увагу зосереджено на символіці зображень, виокремлено найбільш поширені сюжети та мотиви. Встановлено, що зазвичай це зображення пов'язані із символікою Месіанських часів, воскресіння та «перенесення» до Землі Ізраїлю. Це зображення левіафана, геральдичних пар лев і єдиноріг, грифони, олені обабіч дерева життя. Визначено, що одним із найпоширеніших мотивів у декоруванні мацев є олень, що символізує красу, шляхетність, грацію прагнення до всеохопної духовної чистоти. Також розглянуто унікальні зображення на мацевах Східної Галичини: лиса чи вовка зі здобиччю в пащі, білки, що гризе горіхи, міфічних коней гіпокампусів тощо. Доведено, що надгробки єврейських кладовищ Східної Галичини є не тільки унікальними пам'ятками образотворчого та декоративного мистецтва, але і маркерами ідентичності та колективної пам'яті.

Дослідження кладовищ дають можливість вивчати історію народу, його духовну та матеріальну культуру, історію окремої родини та людини. Дослідження некрополів скеровані на вивчення колективної та індивідуальної пам'яті. Тексти та зображення на мацевах виступають носієм інформації завдяки якій формується трансцидентний зв'язок між поколіннями народу. Однак колективна та індивідуальна пам'ять не є віддзеркаленням минулого, а швидше формуванням певної міфологічної системи, що в єврейській традиції опирається на тексти Тори та Талмуду, перекази та легенди, віру в «обраність народу» та пам'ять про «Землю Ізраїлю». Топоси міфологічних історій про рай, омріяну землю, страждання та катастрофи, героїчних предків знайшли своє відображення в оздобленні надгробків.

Ключові слова: меморіальна пластика, символіка зображення, декоративне оздоблення, колективна та індивідуальна пам'ять, зооморфні мотиви, міфологічні образи.

Levkovich Nataliya. SYMBOLISM OF ZOOMORPHIC MOTIFS IN THE DECORATION OF TOMBSTONES IN JEWISH CEMETERIES OF EASTERN GALICIA FROM THE 18TH TO THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY

The article analyzes Jewish cemeteries in Eastern Galicia from the 18th to the first third of the 20th century, focusing on the characteristics of the forms and decorative embellishments of tombstones, known as matzevot. Special attention is given to the symbolism of the images, highlighting the most common plots and motifs. It is established that these images are usually associated with the symbolism of Messianic times, resurrection, and the «transference» to the Land of Israel. These include depictions of the leviathan, heraldic pairs of lions and unicorns, griffins, deer beside the tree of life.

It is determined that one of the most widespread motifs in matzevot decoration is the deer, symbolizing beauty, nobility, grace, and the pursuit of comprehensive spiritual purity. The article also examines unique depictions on matzevot in Eastern Galicia, such as a fox or wolf with prey in its jaws, squirrels gnawing nuts, mythical horses, and more. It is demonstrated that tombstones in Jewish cemeteries of Eastern Galicia are not only unique monuments of visual and decorative art but also markers of identity and collective memory.

Cemetery research provides an opportunity to study the history of a nation, its spiritual and material culture, the history of individual families, and individuals. Cemetery studies are focused on exploring collective and individual memory. The texts and images on matzevot serve as carriers of information that form a transcendent connection between generations of people. However, collective and individual memory is not a reflection of the past but rather the formation of a specific mythological system rooted in Jewish tradition, drawing from the texts of the Torah and Talmud, narratives, legends, belief in the 'chosenness of the people,' and memory of the 'Land of Israel.' The topoi of mythological stories about paradise, the promised land, suffering, and catastrophes, as well as heroic ancestors, find their reflection in the decoration of tombstones.

Key words: memorial sculpture, symbolism of imagery, decorative embellishment, collective and individual memory, zoomorphic motifs, mythological images.

Вступ. Дослідження єврейської культурної спадщини на теренах Східної Галичини є темою численних наукових праць, однак не втрачають актуальності. З огляду на руйнування пам'яток, а подекуди їх повну втрату систематизація, опис, класифікація та наукове опрацювання є вкрай нагальною проблемою. Сьогодні дослідження матеріальної культури дедалі частіше стає темою наукових досліджень, привертає увагу археологів, культурологів, мистецтвознавців.

Матеріали та метод. Декоративне оздоблення мацев є темою праць провідних вчених серед яких Христина Бойко [1; 2; 3; 4], Борис Хаймович [5]. Епітафії єврейських надгробків детально досліджує Михайл Носоновський [6; 7]. Некрополі, їх філософське, культурне значення розглядають низка вчених в контексті антропології, зокрема Анна Длугозіма [8] Гражина Єва Карпінська [9], Мая Буріма [10]. Важливим є розуміння кладовища як прикладу гетеротопії за Мішелем Фуко [11] Частина праць – це дослідження окремих некрополів, найбільш вагомий внесок в систематизацію та каталогізацію єврейських кладовищ зроблено «Єврейська Галичина та Буковина» [12]. Джерельною базою для написання даної статті стали матеріали власних експедицій та натурних обстежень. Методика дослідження ґрунтується на загальній парадигмі вивчення кладовищ, як соціокультурного феномену і передбачає застосування методів притаманних історичним наукам, культурології та мистецтвознавству. Застосовано метод реконструкції, іконографічний метод та семантичний аналіз

Метою статті є проаналізувати характерні символи в оздобленні меморіальної пластики єврейських некрополів Східної Галичини XVIII – першої третини XX ст., як унікальної системи та втілення юдейських традицій.

Результати. Низка зображень на мацеввах єврейських кладовищ Східної Галичини XVIII – першої третини XX ст. пов'язані з символікою Месіанських часів, воскресіння і перенесення до Землі Ізраїлю. Важливим символічним, месіанським значенням у єврейській традиції наділений образ левіафана, зображений на мацеввах у Кутах. Над-

гробки Меїра сина Моше 1836 року, Ельке доньки Менахема Менделя 1825 року декокують скручені рибини. У єврейському мистецтві зображення левіафана відповідає талмудичним уявленням про нього як велику рибу, скручену в кільце. За легендою, він був настільки великим, що не міг вміститися в морі, а тому сильно закрутився. Міфічне створіння, з паші якого вириваються іскри і полум'я, змушує бурлити та кипіти море й усе живе в морських глибинах. Опис цього монстра кілька разів згадується в Торі, а його символічне значення формується під впливом Талмуду, численних мідрашів, народних легенд. Згідно з Талмудом, Бог створив двох левіафанів на другий день процесу творення і надав їм вищого, прихованого значення. Однак побачивши, що самець і самка можуть розмножуватися і їхнє потомство заповнить світ, а через свої розміри цей світ зруйнує, Бог знищив самку, її м'ясо засолив і буде годувати ним праведників прийдешніх часів (Талмуд, Бава Батра 74б (75а)). Коли прийде Месія, усі мертві воскреснуть і перенесуться на землю Ізраїлю, Бог уб'є другого левіафана, з його шкіри зробить шатро, під яким будуть сидіти усі праведники та їсти м'ясо. На цій трапезі, окрім м'яса левіафана, Бог дасть праведникам усі плоди райського саду, і з дерева пізнання теж можна буде їсти.

Таким чином, левіафан стає яскраво вираженим месіанським символом. Акт знищення левіафана символізуватиме кінець цього світу і перехід до інших форм життя, буде початком нової ери, обіцяної Богом. Легендарний монстр у різних трансформаціях (крокодил, дракон, змії) був неодмінною частиною потойбічних сил у більшості давніх міфологічних систем, у контексті яких формувалася юдаїзм. Однак у єврейській традиції ця морська істота пов'язана не з хаотичним знищенням, а з духовною ідеєю покаяння і відродження [13, с. 51-52]. Образ левіафана притаманна певна амбівалентність: з одного боку, він активний, руйнівний, постійно намагається кинути виклик Богові та є представником демонічних сил, з іншого – це пасивна слухняна істота, завдяки якій з'являється можливість використовувати цей образ в

якості інструмента для духовного піднесення на інший вимір.

Месіанський зміст закладено в зображення геральдичної пари із зображеннями лева та єдиного рога. Лев і єдиного ріг є емблематичною парою, що традиційно зустрічається в геральдиці та є символом влади. У юдейській традиції такі зображення пов'язані з історичними подіями біблійних часів. Так, лев – символ коліна Єгуди, а єдиного ріг – символ коліна Єфраїма. Роду Єгуди належали землі Південного Ізраїльського царства, а Єфраїму – Північного Ізраїльського царства. Ці два коліна ворогували, відповідно, композиція боротьби лева та єдиного рога відтворює боротьбу двох колін Ізраїлевих. Після того, як коліно Єфраїма було забране в полон і розпорошене, воно вважається загубленим, і, відповідно до легенд, буде віднайдене тільки з приходом месіанських часів. Таким чином композиція боротьби лева та єдиного рога в єврейському мистецтві стає символом очікування приходу Месії. Надзвичайно реалістичні фігури лева та єдиного рога під час поєдинку розташовані за принципом геральдичної композиції обабіч вазона з квітами півоній, який можна трактувати як символ Дерева життя.

Схожі конотації простежуються в зображеннях грифонів. Мацеви з грифонами зустрічаємо на надгробках у Буську – Песе дочки Йосифа Зеєва 1855 року, Хани дочки Єшаї 1907 року, Сари Рівки доньки Дов Бера 1908 року. Єврейська традиція пов'язує образ грифона з «керуб» [14, с. 98] – крилатим ангелом-херувимом [15, с. 1903–1904]. На формування образу грифона значно вплинула іконографія «керуб» персонажів асирійської міфології, яких зображали у вигляді биків з людською головою або крилатих левів. Грифон – один з найпоширеніших міфологічних образів у мистецтві багатьох культур, які мали вплив на розвиток єврейських художніх традицій, а саме – Єгипту, Вавилону, Античної Греції. Популярним є зображення грифона як охоронця райського дерева, у чому прочитується зв'язок з текстом Тори, згідно з яким охороняти шлях до Дерева життя Бог поставив Херувима (Буття 3:24). У видінні пророка Єзекїїля херувими підпирали небесне

склепіння. У єврейській традиції зображення херувимів трансформується в зображення грифонів і доволі часто декорує Арон-га-Кодеш, на вершині якого втілює союз неба і землі [16, с. 122]. Таке трактування цілковито суголосне усталеній символіці грифона. Традиційним у оздобленні мацев є зображення двох грифонів обабіч Скрижалей Заповіту. За юдейськими легендами, Мойсей під керівництвом Бога прийняв відому для всього Близького Сходу ідею крилатого створіння як охоронця і очистив від первинного язичницького значення, надавши нового символічного значення.

Одним з найпоширеніших мотивів у декорванні мацев є олень. Вражає розмаїття композиційного вирішення мотиву. Оленів зображують на зразок геральдичних композицій обабіч Дерева життя, корони, вазону, глека, або ж у стрибку, у стані спокою або під час відпочинку. Надгробки Аківі сина Йосефа 1801 року в Болехові, Якова сина Зеєва 1831 року в Буську, Менахем Зеєва сина Юди 1867 року в Кутах, Сімхи Цві сина Мордехая 1861 року в Кутах. Образ оленя як втілення Землі Ізраїлю насамперед пов'язаний зі словами пророка Єремїї: «І дам тобі землю бажану, володіння оленя». Водночас олень є важливим символом для багатьох світових культур, зокрема Сходу, є алегорією переродження, боротьби добра зі злом, зовнішньої та внутрішньої краси. В юдаїзмі олень страждає і відчуває спрагу в пустелі, так і людина страждає без віри і відчуває спрагу до всеохопної чистоти духовності.

Олень символізує красу, грацію, шляхетність, а в переданні образів відчутним є вплив традицій європейської геральдики. У декоративному оздобленні мацев зображення оленя доволі часто вказує на співзвучне ім'я похованого Цві на івриті та Гірш на ідиш. Олені у складному переплетенні рослинної орнаментики зображені обабіч корони на надгробку 1829 року Цві Гірша сина Мордехая у Буську. У вченні Кабали олень є символом краси подружжя, однак не тільки земного, але й союзу між Богом та Ізраїлем, ідеї творення людини як «прах від землі». Зображення оленя було символом нащадків львівського

рабина Цві Гірш Ашкеназа (Хахама Цві).

У єврейській народній традиції олень став символом юдея, який віддано і безстрашно служить Богові. Порівняння єврея з оленем підсумовує у своїх коментарях Рабі Єхуда бен Теїма, зазначаючи, що «так як олень є втіленням стрімкості руху на землі, служити Богові потрібно стрімко і хоробро. Як олень діє природно і швидко, так і єврей повинен діяти. Олень ніколи не плутається і не розривається, а знає куди бігти, так і єврей повинен діяти відповідно до заповідей Тори, бо вона дає йому правильний шлях. Як олень і природа є єдиним цілим, так єврей і Тора є єдиним цілим, і має покладатися тільки на свого Творця, і жити на землі, опираючись на його мудрість» (стислий виклад коментаря. – Л. Н.) [17]. Олень у стрімкому русі декорує надгробок Міріам дочки Давида 181- року в Кутах. Зображення десятків оленів зустрічаємо на надгробках в Щирці.

Тексти Тори й Талмуду доволі часто звертаються до методу порівняння рис характеру людини й тварини. Особливо популярним у творах єврейського декоративно-ужиткового мистецтва Східної Галичини XVIII – першої третини ХХ ст. був образ лева. У більшості культур світу, їхніх міфах і легендах лев посідає центральне місце як втілення міцці, сили, алюзія сонця. У священних текстах понад 150 разів згадується образ лева, здебільшого як алегорія сили, відваги, охорони та заступництва. Лев є символом коліна Єгуди, бо в благословенні праотця Якова сказано: «9. Молодий лев – Єгуда, від насильства ти, син мій, віддалився. Приклонився, ліг він як лев і як леопард, хто посміє потривожити його» (Буття: 49-9). У благословенні Мойсея теж використовуються метафори, пов'язані з левом: «20... Благословенний Гад, який розширює межі свої. Як лев відпочиває він, і рве м'язи і тім'я. 22. Про Дана сказав він: Дан – левеня, вискакує він з Башана» (Повторення Закону 33:20-22). Серед синів коліна Гада було багато непереможних воїнів, силу яким, згідно з Торою, давала віра в їхнього Творця. У благословеннях Якова силу коліна Дана порівняно зі змією, у благословенні Мойсея – з левеням, яка трактується як відчай-

душна сміливість і готовність битися з ворогом, що перевищує його і кількістю, і силою.

Таким чином, уже в першоджерелі лев стає символом доблесті та військових чеснот. З образом лева порівнюється весь народ Ізраїлю: «24. Тож устане народ, як левиця, і підійметься він, немов лев! Він не ляже, аж поки не буде він жерти здобич, і аж поки не буде він пий кров забитих!» (Числа 23:24). У Мідрашах вказано, що сила лева є метафорою не стільки фізичної сили Ізраїлю, скільки його духовної міцці.

У талмудичній літературі лев є символом мудрої та шанованої людини, вченого, сина вченої шанованої людини називають «лев, син лева» (Талмуд, Шаббат 111a), ученого, сина менш шанованої людини – «лев, син шакала» (Талмуд, Бава Меція 84b). У формулюванні цих висловів відчутні впливи усної та літературної традиції всього Близького Сходу.

Лев є одним з найпоширеніших мотивів геральдичних композицій. Основною геральдичною формою є лев на задніх лапах у профіль обабіч центрального елемента. Подібні зображення є одними з найпоширеніших на кладовищі у Буську, зокрема надгробки Нафталі сина Меїра Сегала 1809 року, Йосифа сина Лейба га-Леві 1834 року, Шрага Файвела сина Йосефа 1813 року, Натана Нета сина Еліяху 1893 року та інших. Таку композицію єврейські художники запозичували з європейського мистецтва.

Традиційним є зображення лева, що лежить. Такий тип у композиціях надгробків сформований під впливом античної культури, де лев був сторожем смерті, міфічного «небесного палацу». Існує два варіанти такого зображення: лев як грізний охоронець з гіперболізованими очима та роззявленою пащею, і лев, що відпочиває, оточений рослинною орнаментикою, а інколи – фігурами інших тварин. Лев з роззявленою пащею і висолопленим язиком зображений на надгробному пам'ятникові Якову сину Шимона 1811 року в Кутах. Композиційно схожим є лев на могилі Мешулама сина Хаїма 1827 року теж у Кутах. Леви під короною, скомпонованою з листя, є на могилі Єгуди Лейба, сина Іцхака 1825 року в Болехові. Водночас зображення лева в оздо-

бленні мацев має іконічне значення, пов'язане зі співзвучністю з чоловічим іменем Ар'є (Аріель) на івриті та Лейб на ідиш.

Одним з традиційних символів багатьох культур є ведмідь – центральний тотем давніх народів, втілення сили, впертості, люті, очікування нового життя, адже як ведмідь прокидається навесні після зимової сплячки, так людина прокинеться після смерті. Месіанська символіка ведмедя акцентується словами пророка Ісая в контексті пророцтва очікування Месії: «Корова і ведмідь будуть пастися разом, і діти їхні будуть лежати разом, а лев і віл будуть їсти солону» (Ісая 11:7). Ведмеді обабіч корони зображені на надгробку Доб Бера Сина Нафталі Гірша Болехів 1814. Тут є співзвучність імені похованого з назвою тварини. Ведмідь, що тримає між ногами розлогий куш, декорує надгробок Єхіля Мойше сина Шломо 1799 року в Болехові. Варто відзначити схожість зображення з розписами синагоги в Ходорові. В єврейській культурі ведмідь, що спинається на дерево за бочкою меду, символізує прагнення до солодких знань, які дає Тора. Однак на мацевях Східної Галичини таких надгробків не спостерігаємо.

На кладовищі в Кутах зустрічаємо й унікальні композиції, зокрема лиса, що придушує жертву. Символічне значення лиса, що поїдає жертву, здебільшого пов'язане з кабалістичним ученням про містичне прощання душі з тілом «месірат нефеш». Образ лиса в єврейській традиції має яскраво негативний характер, пов'язаний з її нищівними діями. Лис є алегорією руйнування Храму в текстах Пісні Пісень: «Спіймайте нам лисиць, лисиць маленьких, що виноградники нівечать, наші виноградники в цвіту» (Пісня Пісень 2:15).

Білка, що гризе горіх, у єврейському мистецтві стала символом наполегливого вивчення Тори, прагнення до вищих знань і мудрості. Адже тільки подолавши тверду горіхову шкаралупу, можна добутися до цінного ядра. Таке трактування суголосне символіці німецької емблематики, поширеній після публікування праць філолога й філософа Йоахима Камерарія «*Symbola et emblemata*». До емблеми, де зображена білка з горіхом, учений долучає коментар: «Якщо тебе манить ядро. То розбий

спочатку тверду шкаралупу. Бог не хоче, щоб людина була щасливою без праці» [18, с. 346]. У єврейській традиції щастя стає доступним тільки в результаті вивчення Тори. Таким чином, у формуванні цього символу можна вбачати вплив європейських гуманістичних учень. Зображення білки декорує надгробок Шимона сина Менахема 1806 року в Кутах.

На надгробках та в біблійних текстах доволі часто згадуються птахи, серед яких голуб і горлиця, горобець, ворон, ластівка, гриф, журавель, коршун, орел, лебідь, пава, пелікан, сова, яструб та інші. Їхні зображення виступають алегоріями миру, надії, відданості, людської душі. У декоративному оздобленні мацев зображення птахів є доволі стилізованими, тому їхню приналежність до окремого виду визначити надзвичайно складно. Водночас, розглядаючи їх у контексті загальної символіки пам'яток, опираючись на численні тексти та коментарі, можна припустити, що більшість зображень – це голуб і горлиця, зустрічаємо також пелікана, павича, журавлів. Голуб є незмінним символом миру й надії, обіцянки нового життя. У низці пам'яток птаха зображено з галузкою оливкового дерева в дзьобі – надгробок Царне доньки Єшуа 1859 року в Кутах, Менахема Єгуди сина Авраама 1857 року в Кутах, Гілте доньки Іцхака 1859 року в Кутах, Авраама сина Цві 1848 року в Кутах, що відповідає біблійному тексту про всесвітній потоп. Після завершення дощу через сорок днів Ной «7 І вислав він крука. І літав той туди та назад, аж поки не висохла вода з-над землі. 8 І послав він від себе голубку, щоб побачити, чи не спала вода з-над землі. 9 Та не знайшла та голубка місця спочинку для стопи своєї ноги, і вернулась до нього до ковчегу, бо стояла вода на поверхні всієї землі. І вистромив руку, і взяв він її, та й до себе в ковчег упустив її. 10 І він зачекав іще других сім день, і знову з ковчегу голубку послав. 11 І голубка вернулась до нього вечірнього часу, і ось у неї в дзьобку лист оливковий зірваний. І довідався Ной, що спала вода з-над землі. 12 І він зачекав іще других сім день, і голубку послав. І вже більше до нього вона не вернулась» (Буття 8:7-12). Галузка в дзьобі голуба тракту-

валася як приказка: «Краще гірка їжа, яку дає Всевишній всім Своїм творінням, ніж солодощі з рук людини».

На думку мудреців, голуб – найменш агресивний птах і є одним із символів єврейського народу (Пісня Пісень 2:14). Журливий голос голуба був проявом скорботи, у якій втілювалися страждання юдейського народу: «14 Пищу я, мов ластівка чи журавель, воркочу, мов той голуб; заниділи очі мої, визираючи до високості... Господи, причавлений я, поручися за мене!» (Ісаїя 38:14).

Із символікою самопожертви, туги пов'язаний образ пелікана – надгробки Бейл дочки Сімхи га-Коена 1806 року в Кутах, Хая донька Аарона 1832 року в Кутах. За давніми легендами, пелікан заради спасіння пташенят від голоду жертвував собою, вириваючи широким дзьобом з власних грудей шматки м'яса і годував ним пташенят. Така композиція розташована в декорі «Збірника Північної Франції», створеного 1278 року [19]. Символіка пелікана переходить у єврейську традицію з античності та набуває власних конотацій в наступні періоди, існуючи поруч з християнським потрактуванням цього образу як символу жертви Христа заради спасіння людей.

Особливого поширення мотив пелікана набуває в мистецтві маньєризму в Західній Європі й доволі швидко стає популярним у країнах Східної Європи та єврейському середовищі. «Євреї не тільки не оминали літератури і мистецтва інших народів, але й продовжували розвивати власне трактування тварин. Так утворилися єврейський фенікс, єврейський пелікан, єврейський заєць та інші» [14, с. 90]. На формування символіки пелікана значний вплив мали біблійні метафори, зокрема: «7 Я сподобився пеліканові в пустелі; став я як сова на руїнах, не сплю і сиджу, як самотній птах на даху» (Псалми 101:7-8). З часом мотив пелікана стає символом відданого материнства й трансформується в «символ єврейської матері» [20, с. 138]. У єврейському мистецтві Східної Галичини зображення пелікана є не вельми поширеним, однак саме на низці мацев можна виокремити цього птаха [2, с. 245].

Неймовірної граційності лелеки (журавлі) декорують надгробок Лії дочки Авраама 1835 року в Буську. На івриті слово «лелека» לילית є співзвучним до слова «хасид» і трактується як праведність.

Незначну кількість надгробків декорує зображення орла. На особливу увагу заслуговують композиції з двоголовим орлом, зокрема на надгробку Ете дочки Шломо 1823 року в Кутах та Фруме доньки Моше 1825 року в Кутах. Попри різні версії розшифрування його символічного значення, беззаперечним є той факт, що серед євреїв цей мотив починають використовувати в період середньовіччя, час формування європейської геральдики. Зображення одно- або двоголового орла було основою для гербів держав і народів, поруч з якими традиційно проживали євреї [21, с. 43]. Від XVII ст. євреї Італії розпочинають використовувати зображення двоголового герба в якості родинної емблеми. Введений у оздоблення численних книг орел не виступав ілюстрацією до тексту, а виконував винятково декоративну функцію. Двоголовий орел був типографічною маркою родини італійських видавців Конті, не виключено, що разом з книгами із цього видавництва, які виходили надзвичайно численними тиражами, образ орла поширився по всьому єврейському світу [5, с. 87]. Таким чином основний геральдичний мотив, походження якого простежується з Месопотамії, Візантійської та Римської імперій, у середовищі європейських євреїв стає абсолютно природним і проникає у всі види мистецтва.

Одним зі значень двоголового орла в єврейській культурі є втілення двох божественних якостей сили (міці) і милосердя [5, с. 91], а також опіки над єврейським народом. Прудкість і відвага орла в біблійних і талмудичних текстах стає метафорою служіння Богові. У Мішні сказано: «Будь зухвалим, як леопард, сміливим, як лев, легким, як орел, і біжи, як олень, виконувати Служіння Всевишньому» (Арбаа Турим, Піркей Авот). У коментарях до цієї цитати мудреці говорять, що «легкий, як орел» (як порівняння) потрібно для того, щоби відвести погляд від того, на що не потрібно дивитися. При служінні Богові потрібно бути

легким, як орел, щоби природна неквапливість не завадила людині в служінні. Вона повинна пробуджувати себе до діяльності до того часу, поки не стане легкою і не перемає свою природу, щоб та більше не перешкоджала їй в служінні [22] (Дерех Хаїм 111. Ком. Маарала на Піркей Авот 20:3). Відтак, зображення орла на стінах синагог, церемоніальних предметах стає своєрідним нагадуванням про необхідність служити Богові.

Стилізовані павичі зображено на надгробку Блуме дочки Якова Сегалю 1841 року в Буську, Фрейде Міндель доньки Аарона Шломо 1903 року в Буську, Брайне доньки Іцхака 1830 року в Кутах, парний надгробок Рахілі Лії дочки Хаїма Єгуди га-Леві та Малки дочки Аківи 1820 року в Кутах. Павич теж трактується як символ землі Ізраїлю, її краси та неповторності, а також є алюзією Райського саду. У контексті загального для багатьох культур формування символічного значення образу павича викристалізується його трактування і в юдаїзмі. Павич згадується у священних текстах як втілення краси та досконалості божественного творіння. У Книзі пророка Йова на зневіру та ремствування Бог відповідає: «12. Чи ти дав красиві крила павичеві і пера...» (Кн. Йова. 39,13). У цьому рядку серед творінь божих виділено павича як втілення краси. Про надзвичайну матеріальну цінність цих птахів говориться у Третій книзі Царств, в описі багатств царя Соломона: «... тричі на рік приходив Фарсисський корабель, привозив золото і срібло, слонову кістку, і мавп, і павичів» (3 Цар. 10, 22). Зображення павичів сприймають як повернення душі до джерела життя і повернення

до Едемського саду [23, с. 247]. Образ павича знайшов свій відголосок у єврейському фольклорі, зокрема, у пісні на мові ідиш «Золота пава». У народних переказах птах з «веселковим пір'ям і золотавими очима на хвості» є вільним, приносить удачу і перебуває між небом і землею, може відмовитися від матеріального й досягти духовних чеснот.

Висновки. Останні поховання на старих кладовищах на теренах Східної Галичини датуються 1941 роком. Трагедія Голокосту припинила фізичне існування єврейської громади. Розстріляні цілі штетли юдеїв були поховані, часто просто присипані землею в колективних могилах. Їхні імена не нанесені на камені з благословенням «нехай буде його/її зав'язане в вузол життя». Сьогодні мовчазні свідки галицьких євреїв – надгробки кладовищ є ланкою між пам'яттю і забуттям. Місце, пов'язане зі смертю, стає свідченням життя, яке вирувало в численних штетлах Східної Галичини. Висічені на мацевах зображення творять образну мову, передають сенси історичної пам'яті, є алюзією священної землі Ізраїлю, втраченого Єрусалимського Храму, божественного світла та знання, збереження віри та традицій. Символізм єврейського мистецтва обумовлений історичними та соціокультурними умовами проживання юдеїв на теренах Центрально-Східної Європи. Відсутність власної землі, географічна віддаленість від історичної батьківщини, втрата святини – Храму, часті переслідування, соціальні та релігійні обмеження зумовили формування системи кодування, кристалізацію символів, безпосередньо пов'язаних з основними духовними, релігійними, родинними ідеалами.

Література:

1. Бойко Х. Епітафії давніх юдейських кладовищ Східної Галичини як джерело для історичних та мистецьких студій. *Мистецтвознавчі записки : збірник наукових праць*. 2019. Т. 36. С. 70–76.
2. Бойко Х. Єврейські цвинтарі в архітектурному ландшафті Східної Галичини: проблеми збереження і стан дослідження. *Вісник «Львівської політехніки»*. 2004. № 505 : [78]. С. 245.
3. Бойко Х. Типологія та художні особливості зооморфних мотивів у декоруванні мацев Східної Галичини XVI – I третини XX століття. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Вип. 36. С. 176–190.
4. Бойко Х. Художньо-стильові особливості свічників в оздобленні мацев Східної Галичини XVI – першої третини XX ст. *Культура і сучасність*. 2018. № 2. С. 74–79
5. Khaimowich B. The Jewish Tombstones of the 16th – 18 th Centuries from the Eastern Province of the Polish Kingdom: Study of the Iconography and Style Genesis. Jerusalem, 2005. -Vol. I, II.

6. Nosonovsky M. Old Jewish Cemeteries in Ukraine: History, Monuments, Epitaphs. *The Euro-Asian Jewish Yearbook*. 5768 (2007/2008). P. 237–261.
7. Nosonovsky M. Rediscovered Gravestones from a Destroyed Jewish Cemetery in Ostróg: The Case of Two Inscriptions of 1445. *Zutot* 14 (2017). P. 1–17.
8. Dlugozima A. *Cmentarze jako ogrody zywych i umarlych*. Warszawa: Doktoraty Katedry Sztuki Krajobrazu SGGW. 2011. – 271 s.
9. Karpinska G. *Cmentarz. Antropologiczna lektura przestrzeni i pamieci na przykladzie wiejskiego cmentarza w Zlotym Potoku*. University of Lodz. *Literatura Ludowa* 61(1):21. 2017. S. 21–31.
10. Burima M. Cemetery Culture in Border Zone as a Phenomenon of Comparative Area Studies. *Daugavpils university. Comparative studies*. Vol. VI (2). 2015. P. 11 – 41.
11. Foucault M. *Inne Przestrzenie (Different Spaces)*. *Teksty Drugie*. 2005. № 6. P. 117–125.
12. «Єврейська Галичина та Буковина» <https://jgaliciabukovina.net/>
13. Gurevitch D. Symbolism and Fantasy of the Biblical Leviathan: From Monster of the Abyss to Redeemer Prophets. *Journal of the Interdisciplinary Study of Monotheistic Religions*. 2015. P. 50–68.
14. Shadur J., Shadur Y. *Traditional Jewish Papercuts: An Inner World of Art and Symbol*. UPNE, 2002. 272 p.
15. *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*. B.VII. Stuttgart, 1912. P. 1903–1904.
16. Epstein M.-M. *The Medieval Haggadah: Art, Narrative, and Religious Imagination*. Yale University Press, 2011. 344 p.
17. *The Leopard, Eagle, Deer and Lion / by Rabbi Ariel Bar Tzadok*. URL: H.KosherTorah.com
18. Enenkel K.-A., Arnoud S. Q. *Mundus emblematicus: studies in neo-Latin emblem books*. Turnhout : Brepols, 2003. 383 p.
19. *North French Miscellany. The North French. 1277 – 1286*. The British Library. Add 11639 fol. 518 v. ; fol. 114 ; fol. 117 v ; fol. 122 ; fol. 516 v ; f. 518 v ; f. 521.
20. Kaplan Y. *The Dutch Intersection: The Jews and the Netherlands in Modern History*. Netherlands : BRILL, 2008. 138 p.
21. Phillips D.-F. *The Double Eagle*. Independent Publisher, 2014. 160 p.
22. *Westminster Leningrad Codex (офіційна оцифрована версія) Folio 474a*. URL: <https://www.biblegateway.com/versions/The-Westminster-Leningrad-Codex-WLC/#booklist>
23. Halperin Dalia-Ruth. *Illuminating in Micrography: The Catalan Micrography Mahzor—MS Heb 8°6527 in the National Library of Israel*. Netherlands : BRILL, 2013. P. 247.

References:

1. Boyko Kh. (2019) Epitafiyi davnikh yudeys'kykh kladovyshch Skhidnoyi Halychyny yak dzherelo dlya istorychnykh ta mystets'kykh studiy. [Epitaphs of Ancient Jewish Cemeteries in Eastern Galicia as a Source for Historical and Artistic Studies] *Mystetstvoznavchi zapysky: zbirnyk naukovykh prats. – Art History Notes: Collection of Scientific Papers*. T. 36. S. 70–76. [in Ukrainian]
2. Boiko Kh. (2004) Yevreiski tsyvyntari v arkhitekturnomu landshafti Skhidnoi Halychyny: problemy zberezhenia i stan doslidzhennia. [Jewish Cemeteries in the Architectural Landscape of Eastern Galicia: Preservation Issues and Current Research Status.] *Visnyk «Lvivskoi politekhniki»*. – *Bulletin of Lviv Polytechnic University*. № 505 : [78]. S. 245. [in Ukrainian]
3. Boyko Kh. (2018) Typolohiya ta khudozhni osoblyvosti zoomorfnykh motyfov u dekoruvanni matsev Skhidnoyi Halychyny XVI – I tretyny XX stolittya. [Typology and Artistic Features of Zoomorphic Motifs in the Decoration of Matzevot in Eastern Galicia from the 16th to the First Third of the 20th Century.] *Visnyk Lvivs'koyi natsional'noyi akademiyi mystetstv – Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*. Vyp. 36. S. 176–190. [in Ukrainian]
4. Boyko Kh. (2018) Khudozhno-stylovi osoblyvosti svichnykiv v ozdoblenni matsev Skhidnoyi Halychyny XVI – pershoi tretyny XX st. [Artistic and Stylistic Features of Candlesticks in the Decoration of Matzevot in Eastern Galicia from the 16th to the First Third of the 20th Century] *Kultura i suchasnist' – Culture and Modernity*. № 2. S. 74–79. [in Ukrainian]
5. Khaimowich B (2005). *The Jewish Tombstones of the 16th – 18 th Centuries from the Eastern Province of the Polish Kingdom: Study of the Iconography and Style Genesis*. Jerusalem. Vol. I, II.
6. Nosonovsky M. (2007/2008) Old Jewish Cemeteries in Ukraine: History, Monuments, Epitaphs. *The Euro-Asian Jewish Yearbook*. P. 237–261.
7. Nosonovsky M. (2017) Rediscovered Gravestones from a Destroyed Jewish Cemetery in Ostróg: The Case of Two Inscriptions of 1445. *Zutot* 14 (2017). P. 1–17.
8. Dlugozima A. (2011) *Cmentarze jako ogrody zywych i umarlych*. Warszawa: Doktoraty Katedry Sztuki Krajobrazu SGGW. 271 s.

9. Karpinska G. (2017) Cmentarz. Antropologiczna lektura przestrzeni i pamięci na przykładzie wiejskiego cmentarza w Żłotym Potoku. University of Lodz. Literatura Ludowa 61(1):21. S. 21-31.
10. Burima M. (2015) Cemetery Culture in Border Zone as a Phenomenon of Comparative Area Studies. Daugavpils university. Comparative studies. Vol. VI (2). P. 11 – 41.
11. Foucault M. (2005) Inne Przestrzenie (Different Spaces). Teksty Drugie. № 6. P. 117–125.
12. «Yevreys'ka Halychyna ta Bukovyna» Retrieved from <https://jgaliciabukovina.net/>
13. Gurevitch D. (2015) Symbolism and Fantasy of the Biblical Leviathan: From Monster of the Abyss to Redeemer Prophets. Journal of the Interdisciplinary Study of Monotheistic Religions. P. 50-68.
14. Shadur J., Shadur Y. (2002) Traditional Jewish Papercuts: An Inner World of Art and Symbol. UPNE. 272 p.
15. Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft. B.VII. Stuttgart, 1912. P. 1903–1904.
16. Epstein M.-M. (2011) The Medieval Haggadah: Art, Narrative, and Religious Imagination. Yale University Press. 344 p.
17. The Leopard, Eagle, Deer and Lion / by Rabbi Ariel Bar Tzadok. URL: H.KosherTorah.com
18. Enenkel K.-A., Arnoud S. (2003) Mundus emblematicus: studies in neo-Latin emblem books. Turnhout : Brepols. 383 p.
19. North French Miscellany. The North French. 1277 – 1286. The British Library. Add 11639 fol. 518 v. ; fol. 114 ; fol. 117 v ; fol. 122 ; fol. 516 v ; f. 518 v ; f. 521.
20. Kaplan Y. (2008) The Dutch Intersection: The Jews and the Netherlands in Modern History. Netherlands : BRILL. 138 p.
21. Phillips D.-F. (2014) The Double Eagle. Independent Publisher. 160 p.
22. Westminster Leningrad Codex (офіційна оцифрована версія) Folio 474a. Retrieved from <https://www.biblegateway.com/versions/The-Westminster-Leningrad-Codex-WLC/#booklist>
23. Halperin Dalia-Ruth. (2013) Illuminating in Micrography: The Catalan Micrography Mahzor–MS Heb 8°6527 in the National Library of Israel. Netherlands : BRILL. P. 247.

УДК 7.036/.038 + 7.078 + 069.5] (477) : 008-042.65

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.7>**Мельничук Людмила Юрївна,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри теорії і історії мистецтв

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-1504-1425

ludmel11@ukr.net

**ДЕКОЛОНІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА
ТА КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ**

У статті розглянуто актуальну проблему деколонізації українського мистецтва. Останнім часом значно зросла кількість висловлювань на тему російського впливу на кожну сферу культурного життя України. Слова «м'яка сила», «культурна експансія», «апропріація», «деколонізація мистецтва» тепер на слуху не лише фахівців. Привласнення росією українських пам'яток, імен (на сьогодні ще й вивезення творів із музеїв із тимчасово окупованих українських територій) відбувалось постійно й набуло великих масштабів. Завдяки нинішній активності до української культури повертаються мистці, які мають українську ідентичність і на яких українське мистецтво мало вплив, або вони впливали на художні процеси в Україні. Насамперед ці процеси стосуються мистецтва авангарду в Україні і мистців К. Малевича, Д. Бурлюка, О. Екстер, О. Архипенка, В. Татліна, О. Богомазова та інших, які в музейних інституціях світу об'єднані під брендом «російський авангард». Окреслено тенденцію і наведено приклади змін у визначенні приналежності мистців до української культури (МоМА, Стеделік-музей, Метрополітен, МоМА)

Українська спадщина перебуває в евакуації під час російсько-української війни. Її не можна побачити в Україні (більшість музейних експозицій зачинені), але з нею знайомляться у світі. Розглянуто різноманітні акції, проекти, виставки, перформанси за кордоном, які проводилися з часу повномасштабного вторгнення росії. Низка таких заходів організована зусиллями українських мистців, кураторів, музейників за сприяння зарубіжних інституцій (проекти на Венеціанському бієнале, виставки «В епіцентрі бурі: Модернізм в Україні 1900-1930-х років», «Калейдоскоп історій. Українське мистецтво 1912–2023» та інші), низка проектів проводилася закордонними кураторами з власної ініціативи на знак солідарності з українським народом.

Фактологічний матеріал статті підібрано переважно на основі особистих вражень від ознайомлення з мистецькими проектами або спілкування з українцями, які відчували на собі підтримку й допомогу світової спільноти.

Ключові слова: деколонізація мистецтва, українське мистецтво, український авангард, виставки і мистецькі проекти, культурна дипломатія.

Melnichuk Liudmyla. DECOLONISATION OF UKRAINIAN ART AND CULTURAL DIPLOMACY

The article examines the current problem of decolonisation of Ukrainian art. Recently, the number of statements on the topic of Russian influence on every sphere of cultural life in Ukraine has increased significantly. The words “soft power”, “cultural expansion”, “appropriation”, and “decolonisation of art” are now heard not only by specialists. Russia’s appropriation of Ukrainian monuments and names (and, today, the removal of works from museums from the temporarily occupied Ukrainian territories) has been ongoing and has become widespread. Thanks to the current activity, artists are returning to Ukrainian culture, not only those with a Ukrainian identity, but also those who have been influenced by Ukrainian art or who have influenced artistic processes in Ukraine. First of all, these processes relate to the art of the avant-garde in Ukraine and artists such as K. Malevich, D. Burluk, O. Ekster, O. Arkhipenko, V. Tatlin, O. Bohomazov and others, who are united under the brand “Russian avant-garde” in museum institutions around the world. The author outlines the trend and gives examples of changes in the definition of artists’ belonging to Ukrainian culture (Stedelijk Museum, Metropolitan Museum of Art, MoMA).

Ukrainian heritage is in evacuation during the Russian-Ukrainian war. It cannot be seen in Ukraine (most museum exhibitions are closed), but it is being discovered all over the world. Various events, projects, exhibitions, and performances abroad that have taken place since Russia’s full-scale invasion are considered. A number of such events were organised by Ukrainian artists, curators, and museum workers with the assistance of foreign institutions (projects at the Venice Biennale, exhibitions “In the Epicentre of the Storm: Modernism in Ukraine 1900-1930s”, “Kaleidoscope of Stories. Ukrainian Art 1912-2023” and others), a number of projects were conducted by foreign curators on their own initiative, which showed solidarity with the Ukrainian people.

The factual material in this article is based mainly on personal impressions of art projects or communication with Ukrainians who have experienced the support and assistance of the international community.

Key words: decolonisation of art, Ukrainian art, Ukrainian avant-garde, exhibitions and art projects, cultural diplomacy.

Вступ. На тлі війни росії проти України світ звернув увагу на інші, окремі від країни-агресорки українську історію, менталітет, культуру, зокрема й мистецтво. Ще не так давно на великій виставці творів Іллі Рєпіна у фінській Національній галереї Атенеум (19.03–29.08.2021) український аспект творчості художника, здається, навмисно ігнорували. У біографії згадувалось лише місце народження – Чугуїв, а в залах інформація починалась з його навчання в Петербурзькій академії мистецтв. Та й у тексті фінського куратора виставки на сайті музею Рєпін представлений винятково як російський художник. Попри презентовані на виставці твори також і на українську тематику, ані про перших вчителів чи перший художній досвід, ані про походження з козацької родини, ані про те, що напередодні Першої світової війни Рєпін хотів повернутись до рідного Чугуєва і відкрити художні майстерні – немає й згадки (на його заклик до Харкова пізніше приїхали учні майстра С. Прохоров, О. Кокель, М. Шапошников, Г. Горелов, які викладали в харківському художньому училищі). І хоча українська громада у Фінляндії втрутилась в ситуацію, і дискусія вилилась на сторінки періодичних видань [12, 14], лише в паризькому Пті Пале, куди ця виставка з промовистою назвою «Живописати російську душу» продовжила подорож (5.10.2021–25.01.2022 рр.), внесли зміни щодо українського контексту в творчості Рєпіна.

Що вже казати про російські музеї чи російських авторів, які привласнюють усіх, хто жив чи навчався в російській імперії чи в СРСР, автоматично приписуючи їх до російських художників. росія завжди долучала, а останніми роками потужно просуває, маючи і гроші, і «велику» мету, під брендом «своїї» культури досягнення мистців, безпосередньо пов'язаних з Україною. Стосується це насамперед визначного явища в українському мистецтві – українського авангарду. Ігнорування українськості бачимо, наприклад, на спонсорованих росією виставках Казимира Малевича у США напри-

кінці ХХ ст., (з автобіографії мистця прибрано український період його життя) і на виставках авангарду вже у ХХІ ст. в Амстердамі, Боні та Лондоні [2, с. 39, 42]. Ще донедавна в поважних музеях під гучною вивіскою «російський авангард» експонувались роботи О. Екстер, В. Татліна, Д. Бурлюка, як наприклад, в експозиції музею сучасного мистецтва у Стокгольмі чи на виставці у нью-йоркському МоМА в 2017 р. (Іл. 1, 2). За словами Б.-О. Горобчука, «щоби змінити цю ситуацію, необхідні колосальні зусилля українських культурних інституцій та академічної спільноти» [2, с. 36].

Аналіз останніх публікацій. З 2014 р. з'являється все більше публікацій, в яких акцентується на глибині російського впливу на кожен сферу культурного життя України, на таких поняттях, як: «м'яка сила», «культурна експансія», «апропріація», «деколонізація мистецтва». Уже з початком повномасштабного вторгнення низка авторів у виданні 2022 р. «Культурна експансія» (Є. Лір, Д. Клочко, К. Липа, Б.-О. Горобчук, К. Чуйко, Р. Семків, О. Українець та інші) намагались привернути увагу до «багатомірної картини агресивної поведінки росії в українському культурному полі» в царинах образотворчого мистецтва, музики, кіно, архітектури, освіти [5].

Щоби бути успішними у відстоюванні власних інтересів потрібно мати гарну доказову базу, яку знаходимо як у теоретичних працях дослідників (Д. Горбачов, М. Мудрак, В. Маркаде, М. Шкандрій, Т. Павлова, О. Кашуба-Вольвач, О. Федорук, Г. Скляренко та інші), так і в різноманітних матеріалах безпосередніх учасників мистецько-культурних процесів, з яких стає зрозумілий особистісний контекст мистця, зокрема і щодо національної ідентичності. Цінним є перевидання 2023 р. теоретичних трактатів українських авангардистів О. Богомазова, М. Бойчука, О. Екстер, В. Пальмова, О. Хвостенка-Хвостова, К. Малевича, Д. Бурлюка та інших – «Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи», в яких

«в текстовий спосіб акумульовано те, що свого часу було силоміць, жорстоко поставлено на паузу – творчий порив українського митця 1910–1920-х» [10, с. 637]. У вступній статті до видання Д. Горбачов підкреслює, що ще 1973 р. французький мистецтвознавець А. Након порушив проблему українського авангарду, підтриману дослідниками за кордоном у 1980-ті рр. В. Васютинською-Маркаде (Франція) і М. Мудрак (США) [10, с. 7]. Виставки 1990-х – початку 2000-х рр. почали формувати увагу до цього явища, але «тенденція так і не стала домінантною» [2, с. 42], зокрема й для музейних інституцій світу.

Нині на світових новинних каналах, різноманітних сайтах достатньо інформації, присвяченої Україні. Україна стала відомою й цікавою. «У міру того, як Україна все більше глобалізується, глобальний світ усе більше «українізується» [3, с. 395]. Про те, що вікно можливостей не буде відкрите завжди і що необхідно робити, неодноразово висловлювалися очільники Українського інституту, який опікується проблемами деколонізації українського мистецтва і культурної дипломатії, В. Шейко і Т. Філевська [8].

Результати. Об'єктивізація історії українського мистецтва, її звільнення від радянських, постколоніальних культурних наративів, від усього, що пов'язано з «братським» народом почалося не сьогодні, але саме сьогодні стала видимою надзвичайна необхідність цих процесів. Історична наука словами Ярослава Грицака каже, що подолання історичного минулого потрібно здійснювати не повільно, але стрибком: «Цей стрибок стається не коли завгодно, а лише коли відчиняється вікно можливостей. Таким вікном є кризи, спричинені революцією, війною, загрозою зовнішньої агресії чи різкої зміни геополітичної ситуації» [3, с. 393].

Тож час активно й креативно діяти настав. Не перелічуючи всі нагальні завдання, звернімо увагу на таке: чи багато українських музеїв змінили експозиції із початком війни у 2014-му? А що вже казати про закордонну аудиторію, яка ототожнює українську культуру з культурою країни-агресорки... Але не лише наша недостатня діяльність є тому виною.

Т. Філевська бачить проблему: «Музеї Європи і Британії десятиліттями мали величезні російські проєкти, російські інвестиції, російські наративи. Які поглинули Україну – в більшості музеїв ми не були присутніми десятиліттями. З одного боку через те, що Росія все називала російським. А також через те, що коли Україна намагалась бути агентом і активно себе проявляти, музеї не були зацікавлені в цій співпраці». В Українському інституті, створеному 2017 р. задля презентації української культури у світі, впевнені, що на це можна впливати: «Ми маємо допомогти європейським музеям зрозуміти, як з цією спадщиною працювати, як це називати, ідентифікувати, пояснювати своїм відвідувачам. І це буде пояснення з нашої позиції, а не з позиції метрополії. Бо зараз культурна спадщина цієї частини суші інтерпретується з позиції Москви – імперія говорить про свої колонії» [8].

Українці, яких нині розкидало по світу, активно долучаються до культурної дипломатії. Події, виставки, зокрема й за участі українських мистців і кураторів, привертають особливу увагу. На Венеційській бієнале така увага була прикута до українських проєктів, насамперед основного – «Фонтан виснаження. Висока вода» харківського художника Павла Макова, ідея якого не пов'язана з подіями сьогодення, але стала промовистою саме зараз. На відкритті українського павільйону П. Маков наголосив, що «кожна війна – це і конфлікт культур. І зараз це конфлікт між демократичною частиною світу, яка ґрунтується на повазі до свободи, незалежності і цінності людського життя проти культури, що ґрунтується на силі і домінуванні» [9]. І на Венеційській бієнале 2022 р., на Венеційській архітектурній бієнале 2023 р. площа в центрі садів Джардіні мала назву – п'яца Україна, на якій були представлені у 2022 р. піраміди з мішків із піском, обвуглена дерев'яна споруда (що вже становило сьогодення українців), у 2023 р. інсталяція, яка творилась руками відвідувачів. Вони мали написати власні пропозиції щодо відбудови України. Таких біленьких стрічок з написами зацікавлених людей було дуже багато (Іл. 3, 4).

Визначною подією для Європи стала виставка в Національному музеї Тиссен-Борнемісса в Мадриді «В епіцентрі бурі: Модернізм в Україні 1900-1930-х років» (29.11.2022–30.04.2023). На виставці за сприяння Ф. Тиссен-Борнемісси, однієї із співзасновників ініціативи «Музеї для України», було презентовано 51 твір із Національного художнього музею України (НХМУ) та Музею театрального, музичного і кіномистецтва України, решта з близько 70-ти робіт – з музею Тиссен-Борнемісса, який має в своєму зібранні твори В. Бурлюка, В. Баранова-Россіне, С. Делоне, приватних колекцій. Виставка, за словами кураторів (К. Акінша, О. Кашуба-Вольвач, К. Денисова), спрямована на відновлення історії модернізму в Україні та поверненні його в контекст розвитку як національної культури України, так і європейського мистецтва першої половини ХХ століття. Роботи О. Архипенка, О. Богомазова, В. Єрмілова, О. Екстер, В. Пальмова, А. Петрицького, К. Малевича, М. Синякової, О. Хвостенка-Хвостова, Б. Меллера, Б. Косарева, В. Бурлюка, бойчукістів, учасників Kultur Lige стали, як писали критики, відкриттям для європейського глядача.

Музей Людвіга у Кельні приймав виставку «Український модернізм 1900–1930 & Дарія Кольцова» в межах проекту «Тут і зараз» з 3 червня по 24 вересня 2023 р., додавши твори О. Архипенка, К. Малевича, О. Богомазова, О. Екстер, В. Єрмілова, В. Баранова-Россіне з власної колекції. На сайті музею щодо виставки зазначалось: «Війна Росії проти України змінює наш підхід до поняття «російський авангард». Багато митців, які історично розглядаються під цим загальним терміном... жили та працювали в Україні та відіграли важливу роль у формуванні української культури за сто років тому. Вони або походили з таких міст, як Київ, Одеса та Харків, або мали в них майстерні, де створювали кубофутуристичні, супрематичні та конструктивістські роботи». Виставка була доповнена монументальною роботою зі скла сучасної мисткині з Харкова Дарії Кольцової, на якій зображено знамениту харківську конструктивістську будівлю Держпром. Виставка «В епіцентрі бурі. Модер-

нізм в Україні 1900–1930 років», яку взяли під опіку (і збереження) Королівська академія мистецтв у Лондоні, Королівські музеї образотворчого мистецтва у Брюсселі та Музей Бельведер у Відні (у партнерстві з Національним художнім музеєм України) продовжила роботу у Королівському музеї образотворчого мистецтва Бельгії (20.10.2023–29.01.2024), і надалі виставку побачить Відень у музеї Бельведер та Лондон у Галереї Габріель Юнгельс-Вінклер Королівської академії мистецтв (29.06–13.10.2024).

Багато мистців, що народилися чи творили на землях України, прославили своє ім'я далеко від батьківщини. Олександр Архипенко на заклик брата Євгена у 1921 р. стати національним художником писав: «Я художник європейський і ним маю лишатись» [1, с. 29], але природа й традиції, співи й костюми, кольори й форми народного мистецтва – усе бачене з дитинства – той вимір, що формує творчу особистість. Тому і О. Архипенко («народився я українцем»), і Д. Бурлюк («українець козацького роду»), і К. Малевич називали себе українцями. Врешті, звідки мистці походять, до якої культури належать – це важливо для майбутніх поколінь в контексті національних шкіл, зокрема й української, щоби не втратити ланцюжок цінностей, закладених століттями й поколіннями.

Можливо тому експозиція виставки «Калейдоскоп історій. Українське мистецтво 1912–2023» в Альбертініумі Державних художніх зібрань Дрездена починалась історичним прологом, який позначив найважливіші події, зокрема й політичні в історії України впродовж ХХ–ХХІ ст. із текстами, архівними матеріалами та кінофрагментами. Кураторська ідея була спрямована на ознайомлення із соціокультурним контекстом, у межах якого розвивалось українське мистецтво. На виставці презентували живопис, скульптуру, фотографію, інсталяції, відео, графіку близько 50 українських художників і художниць: В. Пальмова, Т. Яблонської, К. Білокур, Г. Собачко-Шостак, М. Примаченко, В. Єрмілова та інших із фондів Національного музею українського народного декоративного мистецтва, НХМУ, Одеського

художнього музею, Stedley Art Foundation, Фонду родини Марії Примаченко, Довженко-Центру та ГО «Музей сучасного мистецтва».

Для виставкових проєктів як українських класиків, так і молодих сучасних мистців (Л. Хоменко, М. Кадан, А. Кахідзе, Ж. Кадирова, М. Рідний, К. Бучацька та інші) відчиняють двері мистецькі інституції Таллінна («Футурмарення: Україна і авангард») і Кракова (мистецтво І. Пінзеля), Тренто і лондонської Галереї *Saatchi* (мистецтво М. Примаченко), Копенгагена (твори українських мистців воєнного часу) і Штутгарта («Отто Дікс і сучасні українські художники»), Вільнюса (шедеври з Національної галереї ім. Б. Возницького) і паризького Лувру (ікони з колекції Музею мистецтв ім. Ханенків), нью-йоркських МоМА і Музею Метрополітен та багатьох ін.

Великі мистецькі проєкти (які готуються не один рік) вносили корективи і знаходили можливість показати українське мистецтво. На 12-й Берлінській бієнале 2022 р. було презентовано відеоінсталяцію «Авіаудар по Бабиному Яру», в якій відтворена атака на київську телевежу, що розташована на території Меморіального комплексу. Цю складну візуалізацію створено у співпраці двох груп – українських дизайнерів Центру просторових технологій і британської дослідницької групи «Forensic Architecture», яка використовує архітектурні техніки та технології для розслідування випадків державного насильства (Іл. 8).

У музеї європейських культур (Державні музеї Берліна) глядачі побачили виставку української художниці і фотографіні Міли Ташевої «Фрагменти життя. Український щоденник» (24.06.2022–15.01.2023). Авторка мешкала в Берліні, але з початком війни поїхала до Києва занотувати війну, спротив і життя. Щемливі світлина Києва, Львова, Бородянки, Житомирської траси, Ірпіня, Бучі березня-квітня 2022 р., що супроводжуються власними записами. І формат виставки, і зала, і написи, досить великого розміру фото, які притягували до себе – усе відповідало меті виставки: «Вранці я чую, що росія оголосила фотографії з Бучі фейками... Тут я стикаюся зі складним завданням: я повинна показати і розповісти іншим те, що я бачила, але я повинна й подбати про

почуття тих, хто це побачить (Київ, 4 квітня 2022)». Ці твори сприймалися як прояв відчаю і сили водночас: «Щодня опівдні з гучномовців на Майдані лунає стара пісня про любов до Києва... Усі її знають і в цей момент посміхаються. І сонце заливає непереможне місто (Київ, 21 березня 2022)» [11] (Іл. 5-7).

Утім, не лише музейні зали стали майданчиком для культурної дипломатії. Сучасний формат має вуличний фестиваль «Карнавал культур» в Берліні, який має на меті продемонструвати культурне багатство мешканців міста, і на який щорічно приїздить до мільйона відвідувачів. 2023 р. (26–29.05.) у параді-перформансі з платформами, прикрашеними в національних традиціях різних країн, яскравими групами представників з танцями, музикою, українці відзначились мистецьким креативом. Молоді дівчата були одягнені в костюми із зображеннями творів українських авангардистів з написами: К. Малевич є українцем, С. Делоне є українкою, О. Архіпенко є українцем, Д. Бурлюк – є українцем, О. Екстер є українкою, В. Меллер є українцем (Іл. 9-11).

Нині українській культурі допомагають. Державні й приватні ініціативи, грантові, стипендіальні програми для тих, хто стали біженцями, і для тих, хто залишився працювати в Україні, засвідчують солідарність світової культурної і академічної спільноти. Німецький Фонд Александра фон Гумбольда, як і багато інших інституцій в світі, допомагає українським науковцям, діячам культури і мистецтва, студентам, надавши стипендії, можливості для створення проєктів, участі в резиденціях і т. ін. Бібліотека Гертціана – Інститут історії мистецтв Макса Планка, фундація Гетті в межах програми «Connecting Art Histories» надали стипендії з історії мистецтва і 18 грантів українським науковцям, музейникам, які в складні часи продовжили працювати в Україні. Інституція Office Ukraine, галерея Rotor опікуються молодими українськими мистцями у Відні, Граці, Інсбруці, надавши місця для проживання і творчості. Від часу повномасштабного вторгнення 150 тис. \$ інвестував Фонд Енді Воргола в українське мистецтво, 240 тис. \$ на підтримку українських мистців

виділило ЮНЕСКО. У цей час зросла вартість робіт М. Примаченко, І. Марчука, А. Криволапа. Колекціонери й музеї зацікавились українським мистецтвом [6, с. 121, 240].

У підтримці українського мистецтва показовою є роль музеїв. Бо музей, як написав Йохан Ідема, – це найвідповідніше місце для формування наших уявлень про мистецтво, зауваживши: «Не важливо, чи твір є шедевром, по-справжньому має значення лише те, чи може він заволіти вашою увагою» [4, с. 18, 47]. З початком повномасштабної війни біля творів українських мистців у Національному музеї у Познані прикріплено український прапор. Музей сучасного мистецтва у Варшаві всі назви, описи робіт та пояснювальні тексти друкував польською, англійською та українською мовами У музеї Брехана в Берліні на виставці «Переглянути! Мистецтво і дизайн жінок. 1880–1940» (23.06.–4.09.2022) презентувалися роботи мисткинь, які зробили вирішальний внесок у розвиток європейського мистецтва та дизайну. Центральне місце в експозиції було виділено для робіт скульпторки, яка народилася в Україні – Хани Орлофф. Місце народження мисткині було підкреслено на знак солідарності з Україною (Іл. 12).

Узимку 2023 р. музей Метрополітен визнав Архипа Куїнджі, Івана Айвазовського, Іллю Рєпіна українськими мистцями, змінивши написи з «російський художник» на «український художник». Зазначено також, що будівлю музею ім. А. Куїнджі в Маріуполі зруйновано росіянами. У цей же час бойкот російським музейникам оголосили ІСОМ (Міжнародна рада музеїв) Німеччини, Австрії та Литви за систематичне пограбування українських музеїв, яке підтримується російськими музейниками і порушує етичні норми.

Стеделек-музей в Амстердамі, в якому зберігається десять творів К. Малевича, перестав використовувати в музейних текстах формування «російський», коли йдеться про Малевича. «З середини 2022 ми почали зазначати, що Малевич народився 1879 року в польській родині, у столиці України Києві, коли місто було у складі Російської імперії» [7].

В Єврейському музеї Берліна на великій виставці «Paris Magnetique 1905–1940» (Париж магнетичний) з Парижу презентували 120 робіт (живопис, скульптура, малюнки) єврейських художників Паризької школи (25.01–1.05.2023 р.). У першій половині ХХ століття Париж став магнітом для мистців із усього світу, зокрема для вихідців з України: Х. Орлофф, С. Делоне, В. Баранова-Россіне, Л. Готліба, І. Добринського, А. Федера, Мане-Катца, І. Рибак. І хоча змістом Паризької школи був космополітизм, і вона не належить до певної національної школи чи напрямку, на інтерактивних стендах виставки, написах біля картин, фото були зазначені країни, в яких народилися художники. Тенденція маркування України, що складається на сьогодні показова: місце народження мистців вказано як російська імперія із зазначенням – Україна (Іл. 14–16).

Сподіваємося, що інтерес до українського мистецтва, його минулого, сучасного і майбутнього збережеться й надалі, бо, як висловився Аніш Капур, який створив інсталяцію для другого воєнного номеру «Форбс. Україна»: «Дух українського народу зростає і створить наново те, що було зруйновано тиранією. Життєдайна сила українського народу повстане з руїн...» [13, обкладинка, с. 4].

Висновки. З кожним українським Майданом слова М. Хвильового «Геть від Москви!» ставали все актуальнішими, досягнувши душі чи не кожного українця після повномасштабного вторгнення росії. На тлі руйнувань, геноциду українців з боку росії культурна й академічна спільнота все чіткіше визначає обрії українського виміру в творчості мистців, які ще донедавна ототожнювались з російським мистецтвом або вважались інтернаціональними. Це початок шляху, на якому чекають наукові дискусії і відкриття як для внутрішньої аудиторії, так і за межами країни. Ці два завдання – деколонізація українського мистецтва і культурна дипломатія – об'єктивно перетинаються в затвердженні вагомої і самобутньої ролі української складової в європейській культурі минулого і майбутнього.

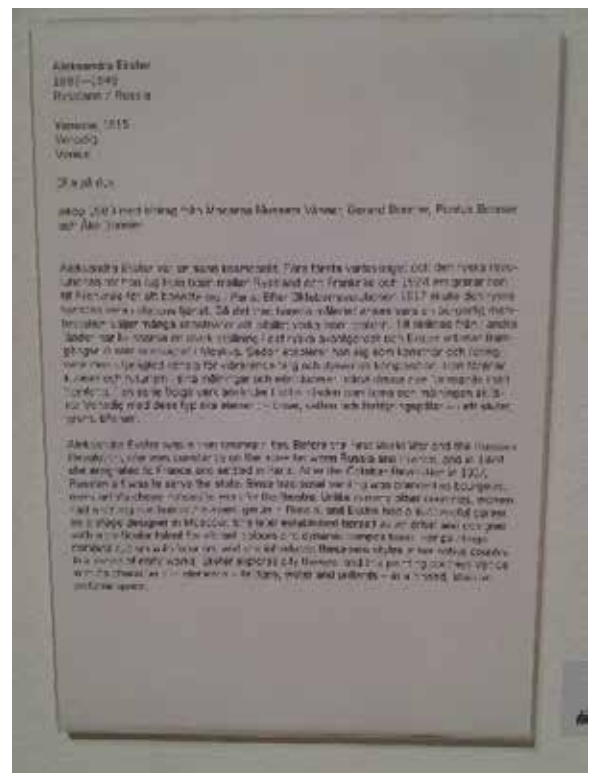
Література:

1. Архипенко Олександр. Листи з Німеччини і Америки. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи* / Упорядкування: Д. Горбачов за участі С. Папети, О. Папети. Видання друге. Київ : Дух і літера, 2023. С. 29–46.
2. Горобчук Богдан-Олег. (Не)український авангард. *Культурна експансія*. Глибока : Твоя Підпільна Гуманітарка, 2022. С. 36–52.
3. Грицак Ярослав. Подолати минуле: глобальна історія України. Київ : Портал, 2022. 416 с.
4. Ідема Йохан. Як ходити до музею / пер. з англ. О. Якименко. Харків : Вид-во «Ранок» : Фабула, 2019. 132 с.
5. Культурна експансія. Глибока : Твоя Підпільна Гуманітарка, 2022. 240 с.
6. Міроненко Том. М'яка сила. *Forbes Ukraine*. № 4. Серпень – вересень 2023. С. 118–121.
7. Не російські: що саме змінилося у комунікації музею Стеделек щодо Малевича та авангарду <https://www.esthetegazeta.com/post/shcho-same-zminylosya-v-komunikaciyi-stedelijk-museyu-shchodo-malevycha-ta-avangardy>
8. Пушнова Т. Як українська культура виходить з тіні Російської імперії: пояснює креативна директорка Українського інституту <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/12/26/252014/>
9. Руденко Євгенія. Венеційська Бієнале без Росії: митці солідарні з Україною. <https://www.radiosvoboda.org/a/venetsiansk%D0%B0-biyenale-ukrayina-viyna/31820301.html>
10. Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи / Упорядкування: Д. Горбачов за участі С. Папети, О. Папети. Видання друге. Київ : Дух і літера, 2023. 640 с.
11. Ташева Міла. Фрагменти життя. Український щоденник: тексти до світлин виставки. Берлін, 2022.
12. Терамає Наталія. Виставка Рєпіна у Гельсінкі: м'яка сила культури та жорсткі змагання нарративів. LB.ua. 14.05. 2021 https://lb.ua/culture/2021/05/14/484495_vistavka_riepina_gelsinki_myaka.html
13. *Forbes Ukraine*. № 3. Серпень – вересень 2022.
14. Iija Repinin ukrainalaisuuden sivuuttaminen on osa Venäjän harjoittamaa kulttuurista omimista. *Helsingin Sanomat*. 29.4. 2021 <https://www.hs.fi/mielipide/art-2000007948673.html>

References:

1. Arkhypenko Oleksandr (2023). Lysty z Nimechchyny i Ameryky. [Letters from Germany and America]. *Ukrainskyi khudozhnii avanhard: Manifesty, publitsystyka, besidy, spohady, lysty* / Uporiadkuvannia: D. Horbachov za uchasti S. Papety, O. Papety. Vydannia druhe. Kyiv : Dukh i litera. S. 29–46. [in Ukrainian]
2. Horobchuk Bohdan-Oleh (2022). (Ne)ukrainskyi avanhard. [The (un)Ukrainian avant-garde]. *Kulturna ekspansiiia*. Hlyboka : Tvoia Pidpilna Humanitarka. S. 36–52. [in Ukrainian]
3. Hrytsak Yaroslav (2022). Podolaty mynule: hlobalna istoriia Ukrainy. [Overcoming the past: the global history of Ukraine]. Kyiv : Portal. 416 s. [in Ukrainian]
4. Idema Yokhan (2019). Yak khodyty do muzeiu. [How to go to the museum] / per. z anhl. O. Yakymenko. Kharkiv : Vyd-vo «Ranok» : Fabula. 132 s. [in Ukrainian]
5. Kulturna ekspansiiia (2022). [Cultural expansion]. Hlyboka : Tvoia Pidpilna Humanitarka. 240 s. [in Ukrainian]
6. Mironenko Tom (Serpen – veresen 2023). Miaka syla. [Soft power]. *Forbes Ukraine*. № 4. S. 118–121. [in Ukrainian]
7. Ne rosiiski: shcho same zminylosia u komunikatsii muzeiu Stedelek shchodo Malevycha ta avanhardu [Not Russian: What exactly has changed in the Stedelek Museum's communication about Malevich and the avant-garde?]. <https://www.esthetegazeta.com/post/shcho-same-zminylosya-v-komynikaciyi-stedelijk-museyu-shchodo-malevycha-ta-avangardy> [in Ukrainian]
8. Pushnova T. Yak ukrainska kultura vykhodyt z tini Rosiiskoi imperii: poiasniue kreatyvna dyrektorka Ukrainskoho instytutu. [How Ukrainian culture is emerging from the shadow of the Russian Empire: the creative director of the Ukrainian Institute explains]. <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/12/26/252014/> [in Ukrainian]
9. Rudenko Yevheniia. Venetsiiska Biennale bez Rosii: myttsi solidarni z Ukrainoiu. [Venice Biennale without Russia: Artists in solidarity with Ukraine]. <https://www.radiosvoboda.org/a/venetsiansk%D0%B0-biyenale-ukrayina-viyna/31820301.html> [in Ukrainian]
10. Ukrainskyi khudozhnii avanhard: Manifesty, publitsystyka, besidy, spohady, lysty (2023) [Ukrainian artistic avant-garde: Manifestos, journalism, conversations, memoirs, letters] / Uporiadkuvannia: D. Horbachov za uchasti S. Papety, O. Papety. Vydannia druhe. Kyiv : Dukh i litera. 640 s. [in Ukrainian]

- 11. Tasheva Mila (2022). *Frahmenty zhyttia. Ukrainyskiy shchodennyk: teksty do svitlyn vystavky.* [Fragments of Life. Ukrainian diary: texts to the photographs of the exhibition]. Berlin, [in Ukrainian]
- 12. Teramae Nataliia (14.05. 2021). *Vystavka Riepina u Helsinki: miaka syla kultury ta zhorstki zmahannia naratyviv.* [Repin's exhibition in Helsinki: the soft power of culture and the fierce competition of narratives]. *LB.ua.* [in Ukrainian]
- 13. *Forbes Ukraine* (Serpen – veresen 2022). № 3. [in Ukrainian]
- 14. Ilja Repinin ukrainalaisuuden sivuuttaminen on osa Venäjän harjoittamaa kulttuurista omimista (29.4. 2021). [Ignoring Ilya Repin's Ukrainianness is part of Russian cultural appropriation] *Helsingin Sanomat.* <https://www.hs.fi/mielipide/art-2000007948673.html> [in Finnish]



Іл. 1–2. О. Екстер. Венеція. 1915. Музей сучасного мистецтва, Стокгольм. Світлини авторки, 2018



Іл. 3–4. 18-та Венеційська архітектурна бієнале. Світлини авторки, 2023



**Лл. 5–7. Виставка Т. Ташевої
«Фрагменти життя. Український щоденник».
Музей європейських культур, Берлін.
Світлина авторки, 2022**

**Лл. 8. Мистецький проект «Авіаудар по
Бабиному Яру» на 12-й Берлінській Бісенале.
Світлина авторки, 2022**



Іл. 9–11. Фестиваль «Карнавал культур», Берлін. Світлина авторки, 2023

Іл. 12. Виставка «Переглянути! Мистецтво і дизайн жінок. 1880–1940». Музей Брьохана, Берлін. Світлина авторки, 2022



Іл. 13. Хана Орлофф. Торс. 1912



Іл. 14–15. Виставка «Paris Magnetique 1905–1940». Єврейський музей, Берлін. Світлини авторки, 2023

УДК 7.06

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.8>**Наумчук Марина Володимирівна,**

аспірантка

Львівської академії мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-0613-4304

maryna.naumchuk@gmail.com

УТОЧНЕННЯ ТЕРМІНОЛОГІЧНОГО АПАРАТУ В СФЕРІ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ

В статті авторкою досліджено питання сучасної термінології художнього текстилю, яка існує з світовому та українському мистецтвознавстві, проведено короткий аналіз видів цього мистецького напрямку. Визначено, що зміни в самій парадигмі текстильного мистецтва значно вплинули на появу нових термінів та розширення існуючих. З'ясовано, що низка ключових понять мають чіткі визначення, а деякі потребують уточнення, а також виявлено найбільш дискурсивні аспекти семантичного змісту. Дослідження показало існування синонімічних термінів «арттекстиль», «художній текстиль», «мистецтво текстилю» в українській мові, для формування чітких визначень було проаналізовано відтінки лексичного значення. Метою публікації є виклад існуючих термінів, які існують в зарубіжному й українському науковому обігу, визначення розбіжностей в значеннях, формулювання чітких понять і окреслення сфери застосування. В ході дослідження було виявлено, що взаємодія із сучасними технологіями та експериментальні методи впливають на створення нових форм і виразів у художньому текстильному мистецтві. Окрім того, розглянуті аспекти ідентифікації художнього текстилю розкривають його значущість як мистецтву, так і глядачам у сучасному візуальному середовищі. Ціллю статті є введення в науковий обіг нещодавно утворених позначень для таких видів текстильних творів, як «текстильна фотографія», «текстильний відео-арт», які є новими для української мистецтвознавчої науки. Досліджено і систематизовано поняття, які стосуються текстильних мистецьких творів в залежності від їх форми: площинні, об'ємно-просторові та текстильне середовище, а також мінітекстиль; розглянуто вживання терміну «концептуальний текстиль». Крім того в статті авторкою підкреслюється важливість ідентифікації арттекстилю як частини сучасного візуального мистецтва та вихід за межі декоративно-прикладного напрямку, а також необхідність постійного оновлення та розширення термінологічної бази у сфері художнього текстилю, щоб відобразити сучасні тенденції та напрями розвитку цього мистецького жанру. Для досягнення поставлених завдань було використано метод термінологічного аналізу.

Ключові слова: художній текстиль, арттекстиль, концептуальний текстиль, мінітекстиль, текстильний відео-арт, текстильна фотографія.

Naumchuk Maryna. SPECIFICATION OF TERMINOLOGY IN THE SPHERE OF ART TEXTILES

In the article, the author investigated the issue of the modern terminology of artistic textiles, which exists in world and Ukrainian art studies, and conducted a brief analysis of the types of this artistic direction. It was determined that changes in the very paradigm of textile art significantly influenced the emergence of new terms and the expansion of existing ones. It was found that a number of key concepts have clear definitions, and some need to be clarified, and the most discursive aspects of the semantic content were also revealed. The study showed the existence of synonymous terms “art textiles”, “textile art”, “art of fabric” in the Ukrainian language, the nuances of the lexical meaning were analysed to form clear definitions. The purpose of the publication is to explain the existing terms that exist in foreign and Ukrainian scientific circulation, to define differences in meanings, to formulate clear concepts and to outline the scope of application. During the research, it was found that interaction with modern technologies and experimental methods influence the creation of new forms and expressions in artistic textile art. In addition, the considered aspects of the identification of art textiles reveal its significance to both artists and viewers in the modern visual environment. The purpose of the article is to introduce into the scientific circulation recently formed designations for such types of textiles works as “textile photography”, “textile video art”, which are new for Ukrainian art history science. Concepts related to textile works of art depending on their form have been studied and systematized: flat, three-dimensional and textile environments, as well as mini textiles; the use of the term “conceptual textile” is considered. In addition, the author’s article emphasizes the importance of identifying art textiles as part of modern visual art and going beyond the decorative and utilitarian direction, as

well as the need to constantly update and expand the terminological base in the field of artistic textiles in order to reflect modern trends and directions of development of this artistic genre. The method of terminological analysis was used to achieve the set objectives.

Key words: *artistic textiles, art textiles, conceptual textiles, mini textiles, textile video art, textile photography.*

Вступ. Художній текстиль займає чільне місце в сфері сучасного мистецтва. Проте його й надалі продовжують ідентифікувати з декоративно-прикладним напрямком, звужуючи тим самим його можливості, сферу використання та функції. Важливим постає питання дефініцій, які в свою чергу забезпечують розмежування візуального мистецтва текстилю та прикладного – текстильного дизайну.

Питання термінології в сфері текстилю актуально постійно: в період становлення науки, її диференціації, інтеграції в мовні та часові межі. Сучасний український художній текстиль перебуває у стані переосмислення, у пошуку нових форм існування в площинні сучасного мистецтва, і водночас в активному включенні в загальносвітовий мистецький процес, дослідженні традиційних та нових технік, засобів та форм вираження. Разом з тим, відбувається і уточнення термінологічного апарату, певне розмежування термінів, які стосуються декоративно-прикладного, візуального та концептуального мистецтва, сформованого під впливом постмодернізму, а також узгодження з загальносвітовими поняттями у галузі мистецтва текстилю.

Матеріали та метод. Джерельною базою для дослідження послуговували теоретичні праці з теорії та практики художнього текстилю, також була використана довідкова фахова та філологічна література, статті авторів, які досліджують текстиль, а також зарубіжна література з досліджуваного питання. Питання термінології художнього текстилю в Україні піднімалось в різному обсязі або в монографіях, або наукових статтях такими науковцями як Т. Кара-Васильєва, Г. Кусько, О. Луковська, Т. Печенюк, Г. Складенко, Г. Стельмашук, З. Чегусова, А. Шнайдер, О. Ямборко тощо. В тих публікаціях, які існують з даного питання, вживаються низка термінів «художній текстиль», «експериментальний текстиль», «об'ємно-просторовий текстиль», «текстильний об'єкт», «текстиль-

ний дизайн», «мінітекстиль», «арт-текстиль». До того ж не існує визначених меж для використання термінів в декоративно-прикладному та візуальному художньому текстилі, що дає поштовх для конкретизації понятійного апарату та розмежування його в різних мистецьких областях. Крім того, постійне розширення меж використання текстилю, взаємопроникнення з іншими видами мистецтва сприяє появи нових понять та термінів, які в свою чергу чекають наукового уточнення, аби посісти своє відповідне місце в мистецтвознавчій сфері. У світовій науковій літературі питання термінологічного тлумачення художнього текстилю можна зустріти в дослідженнях, фаховій та популярній літературі, такі як К. Гейл і Дж.Каур «Textile Book» (2002), Дж. Скотт «Textile perspectives in mixed-media sculpture» (2010), Х. Колхестер «Textiles Today», К. К. Рассел «Fiber Art Today» (2011), М. Шосер «Textiles: The Art of Mankind» чи Дж. Портер «Vitamin T: Threads and Textiles in Contemporary Art». У вказаних публікаціях висвітлено історіографію термінології та класифікацію художнього текстилю як мистецького явища, але в загальному вказані джерела не сильно заглиблюються в нюанси значень, більшою мірою окреслюючи тенденції текстильних мистецьких практик. Отже, окреслене коло питань термінології вимагає дослідження і в ширшому контексті. Основною метою роботи є уточнення ключових термінів в галузі художнього текстилю України, а також понять пов'язаних з ним. Для реалізації поставленої мети необхідно виокремити основні терміни, розглянути їх значення з точки зору української та зарубіжної науки, провести необхідний термінологічний аналіз та означити перспективи отриманих результатів.

Результати. Як мистецька дисципліна за останні кілька десятиліть мистецтво текстилю зазнало багатьох швидких перетворень. Художній текстиль як багатомірне

явище активно інтегрується в сучасне мистецтво, видозмінюючись та розширюючи свої межі. Так як текстиль сам по собі здатен оперувати різними засобами, такими як форма, гнучкість, прозорість, зміна в часі – він може бути використаний не тільки як допоміжний елемент чи матеріал, але в повній мірі нести на собі смислове та концептуальне навантаження.

Необхідно відмітити, що сам текстиль охоплює широкий спектр значень і функцій, і може підлягати різним категоризаціям. Слово «текстиль» має латинське походження: *textile* (тканина) та *textere* (плести). Воно також означає текстильні матеріали, які є гнучкими та мають в своїй основі систему природних або штучних волокон (ниток або пряжі). Відповідно до текстилю відносять волокна різного походження, які придатні для виготовлення ниток, тканини, текстильні вироби. До текстильних відносяться всі вироби, які створені з текстильної сировини. Категоризуючи текстиль, можна виділити дві основні групи: це технічний або промисловий текстиль – використовується в медицині, промисловості, будівництві; та художній текстиль, який несе на собі естетичні, соціальні та сакральні функції.

Словник декоративно-ужиткового мистецтва дає таке визначення: «текстиль» – загальна назва виробів з натуральних та хімічних волокон, а також пряжа і саме волокно [1, с. 232]. Словник сучасного мистецтва взагалі оминає художній текстиль, проте описує сучасні напрямки, в яких також може бути задіяний текстиль як матеріал, чи носій концепту (відео-арт, контекстуальний енвайронмент, ленд-арт, інсталяція, об'єкт, перформанс). Сфера текстильної термінології, крім загальних понять та категорій, включає терміни для позначення одягу, видів тканини, ткацтва, текстильний інструмент, власне текстиль, ремісничі професії, барвники та інше. Лексичне поле текстилю іноді може слідувати своїм власним правилам, які взаємодіють з розвитком мови. Часто дуже важко надати визначення слів, пов'язаних з текстилем або навіть класифікувати їх. Зупинимось докладніше на загальновизнаних термінах в світо-

вому текстильному мистецтвознавстві та їх відповідниках в українській мові.

Огляд сучасного текстилю з усього світу сьогодні виявляє дуже широке та різноманітне поле, сповнене інновацій та взаємовпливів: розробки нових матеріалів, волокон збагачують художній текстиль, в той час як експерименти художників з технікою, надання нового звучання звичним текстильним об'єктам, тканинам та ниткам дають поживу для подальшого дослідження і застосування результатів цих експериментів в медицині, науці та промисловості [2]. В світовому мистецтвознавстві можна зустріти такі споріднені терміни «*fiber art*», «*art of fabric*», «*textile art*» та «*art textiles*», які часто збігаються, але можуть мати дещо різні відтінки залежно від контексту.

Мистецтво волокна (*fiber art*) – стосується будь-якого художнього вираження, яке використовує волокна або текстильні матеріали як основне середовище, охоплює широкий спектр технік і матеріалів, включаючи, але не обмежуючись, ткацтво, в'язання, в'язання гачком, валяння та вишивку, черпаний папір, клейова техніка. Саме завдяки тому, що папір в своїй структурі складається з целюлозних волокон, а целюлозні волокна класифікуються як текстильні, бо складають основу льняних, бавовняних, конопляних та багатьох інших волокон рослинного походження, популярний нині черпаний папір ручного лиття посів місце серед сучасних текстильних практик митців різних країн світу. У мистецтві волокна акцент робиться на використанні волокон, які можуть бути натуральними або синтетичними, і художники часто досліджують текстуру, форму та колір за допомогою різних процесів, пов'язаних із волокнами. Важливим історичним терміном є поняття *fibre art movement* – «рух пов'язаний з мистецтвом волокна», який виник, починаючи з нового дискурсу художнього текстилю від бієнале тканини в Лозані, Швейцарія (1962), і отримав свій розквіт в подальші роки. В сучасному мистецтвознавстві Г. Кусько досліджувала поняття нового українського текстилю, зіставляючи його з англійськими термінами «мистецтво тканини» *art fabric* та «мистецтво волокна» *fiber art* [3, с. 113]. Під

час зародження цієї концепції такі техніки, як ткацтво, валяння, плетіння, а також авторські техніки, як і техніка роботи поза ткацьким верстатом, ставали визначальними, за допомогою яких текстильний виріб класифікували як новий текстиль. В доповіді американської художниці С. Авілли знаходимо твердження, що різниця між термінами «текстиль (textile)» і «мистецтво волокна (fiber art)», більшою мірою семантична, оскільки ці поняття тісно пов'язані. Проте наголошується, що «fiber art» має тенденцію охоплювати більш сучасні концептуальні роботи, тоді як «textile» зазвичай асоціюється з класичними гобеленами, традиційним ткацтвом та тканинами для інтер'єру [4]. Проте в світовому мистецтвознавстві ХХІ ст. термін «мистецтво волокна» (fiber art) закріпився і апелює до робіт, створених в 70-ті. У той час був великий спалах зацікавлення волокном, і мистецтво створювалося, спираючись на вираз матеріалу, не турбуючись про формальні питання чи зміст творів. Часто в мистецькій практиці при використанні терміну «мистецтво волокна» мають на увазі унікальні твори, які не мають бути функціональними, вони можуть бути дво- або тривимірними.

Мистецтво тканини (англ. art of fabric) – відноситься до художньо-творчого використання тканини та текстилю як засобу для створення декоративних і функціональних виробів, таких як одяг, гобелени та скульптури.

Текстильне мистецтво (textile art) – ідентифікує матеріал, це термін, який охоплює будь-який витвір мистецтва, створений з використанням текстилю. Він включає як функціональні, так і нефункціональні деталі, виготовлені з тканини або інших матеріалів на основі волокна. Включає в себе традиційні форми, такі як шиття або гобелени, воно також може поширюватися на більш експериментальні та сучасні підходи, досліджуючи межі між традиційним ремеслом та образотворчим мистецтвом. Цей термін домінує в німецькій та французькій мові, так само як і в англійській.

Художній текстиль (art textiles) – конкретно відноситься до творів мистецтва, створених з використанням текстилю як основного

медіума. Термін передбачає зосередження уваги на художніх і концептуальних аспектах роботи, що відрізняє її від більш утилітарних або ремісничих текстильних творів. Художній текстиль часто надає перевагу інноваціям, особистому самовираженню та розширенню меж традиційних текстильних технік. Художники, які працюють у цій сфері, можуть використовувати нетрадиційні матеріали, техніки або комбінації для створення унікальних і виразних творів.

Підводячи підсумок, хоча ці терміни значно збігаються, відмінності полягають у наголосі на широкому використанні текстилю або більш зосередженому дослідженні волокон як засобу художнього вираження. Вибір термінології може залежати від задуму художника, характеру роботи чи контексту в світі мистецтва.

В українському мистецтвознавстві основним терміном є саме «художній текстиль», в якому в свою чергу вже можна виділити декоративно-прикладне мистецтво, дизайн текстилю та власне мистецтво текстилю.

Під визначення «декоративно-ужитковий текстиль» підпадають текстильні вироби та твори, які створені народними майстрами, народними промислами в невеликих кількостях, які мають прикладне значення, власні закономірності формоутворення, композиції, кольорового вирішення, технічного та технологічного виконання [1]. Термін «дизайн текстилю» включає в себе текстильну продукцію, яка пов'язана з розробкою рисунків, узорів, структури текстилю та виготовляється промислово у великих обсягах, саме цей термін відповідає міжнародному терміну textile design. Термін «мистецтво текстилю» вказує на твори мистецтва, виконані художниками або дизайнерами з застосуванням будь-яких текстильних матеріалів або нетекстильних з використанням текстильних технік, традиційних, новітніх або авторських, їх комбінаціях, а також з використанням технологій [5, с. 140-141].

В українській мові можна спостерігати одночасне використання синонімічних мовних одиниць. В першу чергу це пов'язано з тим, що міжнародний термін art textiles

можна перекласти по-різному або використати мовну кальку: «мистецтво текстилю», «художній текстиль» або «арттекстиль» – наведені терміни є тотожними, і використовуються в мистецтвознавчій та науковій практиці як фахівцями-теоретиками (З. Чегусовою, Т. Печенюк, Г. Кусько, Л. Жоголь, О. Луковською, А. Шнайдером), так і самими митцями [6]. Однак, з лінгвістичної та мистецтвознавчої точки зору, український термін «художній текстиль» більш ширший і, як вже було нами вище зазначено, охоплює також твори декоративного напрямку та дизайнерський текстиль, в той час, як терміни «мистецтво текстилю» та «арттекстиль» – прямо вказують на творчий характер творів, закладений естетичний та ідейний зміст. В своїй дослідницькій роботі ми використовуємо обидва терміни як абсолютно тотожні та синонімічні. Необхідно також відмітити, що арттекстиль частіше посилається на текстиль, ніж використовує його, а також за словами дослідниці Дж. Харріс, більшою мірою зараз охоплює мультимедійні роботи, які несуть в собі текстильну чуттєвість [7].

Спираючись на таких дослідників текстилю як А. Кензі, М. Константіні та Дж.Л. Ларсен, А. Шнайдер виділяє три види текстильних форм: площинні, які висять на стіні, об'ємно-просторові, які можна обійти навколо, та текстильне середовище, яке можна не тільки обійти, але і увійти в середину нього. Ці терміни мають відповідну українську термінологію, яка не викликає дискусій [5, с. 142].

Площинний текстиль включає в себе всі види художнього текстилю, які мають два виміри або незначний рельєф і фронтальну композицію. Сюди можна віднести ряд термінів. Тканина (*fabric*) фокусує увагу на структурі, конструкції, на тканому виробі. Гобелен (*tapestry*) – позначає виріб, проте не визначає використану для його виготовлення техніку, хоча найчастіше це саме техніка ткання. Настінне панно (*wall hanging*) – визначає функцію, але не форму чи зміст, твір може бути виконаний технікою ткання, батіку, печворку, аплікації, вишивки, колажу тощо. Художня тканина (*art fabric*) – підкреслює художній характер твору та його матеріал [8, с. 14].

Об'ємно-просторовий текстиль – це текстильний твір, який розташовується в просторі і дозволяє розглядати його з усіх сторін. Тут слід зазначити існування ряду термінів на позначення текстильних мистецьких творів в цій групі. Текстильний об'єкт (*textile object*) вказує на твір, який не має відношення до стіни, але не розкриває як робота була зроблена. Ткана форма (*woven form*) – визначає техніку, в той час як текстильна скульптура (*textile sculpture*) відноситься до скульптурних форм зроблених з текстильних матеріалів. Текстильна інсталяція (*textile installation*) – вид мистецтва, що є просторовою композицією з текстильних матеріалів та іншої дотичної до текстилю візуальної інформації, об'єднаних художньою ідеєю, в основі якої – створення умовного текстильного середовища в межах галерейного чи заданого простору.

Текстиль-середовище (*textile environment*) – передбачає вплив на глядача з усіх сторін, створення середовища, в якому глядач може рухатись, перебувати, в яке можна інтегруватись на певний час – це може бути архітектурне текстильне середовище, костюмне чи експериментальне.

Однак сучасний розвиток художнього текстилю та активна міжнародна виставкова діяльність сприяють появі нових текстильних понять, які потребують означення та введення їх в наукове поле українського мистецтвознавства, зокрема текстильного. Це такі поняття як текстильний перформанс, текстильний лендарт, текстильний медіарт тощо. Хоча ці явища вже тривалий час існують в межах візуального мистецтва і лише матеріалом чи технікою виконання можуть апелювати до текстилю, проте в світовому текстильному мистецтві вони набувають чітких окреслених меж та включаються в програму саме текстильних виставок, триенале тощо. Міжнародна організація World Textile Art Organization (світова організація арттекстилю), яка відіграє одну з головних ролей в становленні та поширенні сучасного мистецтва текстилю, в останніх едіціях міжнародного бієнале художнього текстилю (2019, 2021, 2022-2023), включило до основних категорій робіт, крім великоформатних робіт,

текстильного лендарту, робіт для експозиції на відкритому просторі та мінітекстиль, також і текстильну фотографію та текстильний відеоарт [9]. Хотілось б зазначити, що нові категорії виникають у відповідь на швидкий розвиток технологій, взаємопроникнення різних форм мистецтва, їх поєднання та створення нових за якостями та формами творів текстильного мистецтва. Більш того така форма вираження пришвидшує поширення та сприймання художнього текстилю. Необхідно відмітити також, що нові форми та напрями текстильного мистецтва часто носять концептуальний характер.

Текстильна фотографія (photography textile image) – мистецькі твори, які за основу беруть текстильне мистецтво, але основною формою вираження стає фотографія. Світлина може бути фіксацією текстильного об'єкту, розгортання його в часі, або ж фактичної одиночної текстильної дії, яка б в реальному часі більш підпадала під категорію перформансу, проте існування можливе лише в форматі фотографії.

Відеоарт – це мистецтво, що використовує можливості відеотехніки, обладнання, котре дозволяє фіксувати рухоме зображення в електронному вигляді та демонструвати його на екрані монітора [10, с. 53]. Відео арттекстиль чи текстильний відеоарт (video textile art) – демонструє нам в першу чергу на відео саме текстильний твір, текстильну історію, анімацію тощо.

Найменш дискусійним і неоднозначним в сфері арттекстилю є термін «мінітекстиль» (mini textile art) – це текстильні художні твори, виконані різноманітними техніками з залученням текстильних матеріалів, розміром до 20x20x20 см. В Україні, як і світі, на нашу думку, саме цей напрям є найбільш експериментальним в техніках і матеріалах – з одного боку маленький розмір дозволяє художнику вільно поводитись з текстилем, об'ємом, з іншого – влучно виражати ідею та концепт.

Експериментальний текстиль набув популярності в Україні, так як дав можливість художнику дослідити можливості волокна поза межами конкретного зображального панно, відійти від двовимірності та відкрити

нові сторони художнього текстилю. Цьому сприяли низка виставок «Текстильний шал», «Текстилізм» (Львів) і в подальшому Всеукраїнське триєнале (Київ) та Всеукраїнські виставки мінітекстилю (Львів, Херсон, Івано-Франківськ), а також міжнародна виставка «Скіфія» (Херсон-Івано-Франківськ). Експериментальний художній текстиль – це твори, які мають в собі експерименти з текстильними волокнами, трансформацію текстильної поверхні з двовимірної в тривимірну, руйнування структури тканини з метою створення додаткових ефектів, а також використання нетрадиційних матеріалів, нових авторських технік, поєднання цих творчих підходів. Водночас те, що було на початку актуальним для експериментальної платформи, через декілька років почало адаптуватись і стало частиною еволюційного процесу [6; 11]. Тому на сьогоднішній момент інші категорії виходять на перший план в мистецтві текстилю.

Не можна оминати також вплив мистецьких змін, поглядів та філософських концепцій на художній текстиль, адже саме зміна мистецької парадигми відбулась і тут, породивши рух волокна, експерименти, зміну сприйняття мистецтва загалом. Під впливом постмодерністських ідей текстильна робота увібрала у себе нові риси, такі як концептуальність, міждисциплінарність, метафоричність, залучення глядача, розширення меж і деконструкція усталеного образу текстильного твору, соціальний контекст, цитування – ці впливи в українському арттекстильному полі продовжують відчуватись і на початку XXI ст. [12]. На сьогоднішній день багато художників використовують текстильні матеріали та / або прийоми у своїй роботі, експериментують з технікою, матеріалами та концептами, повністю розсуваючи межі середовища, а межі між різними видами мистецтва розчиняються завдяки пошуку форми та змісту митцями [13, с. 123]. Д. Макфадден, головний куратор і віце-президент Музею мистецтв і дизайну, наприклад, пропонує усувати слова на кшталт «волокно чи текстиль» з досліджень, оскільки бачить, що молоді художники не зациклюються на одному матеріалі і можуть підпадати під усі описи художників, які визначаються

матеріалами (художник текстилю, художник-шкляр, художник з дерева) [7]. Власне митці, які початково не відносять себе до художників текстилю, категоризуючи свої мистецькі твори, радше віднесуть їх до інсталяції чи навіть живопису, не акцентуючи на матеріалі, хоча техніка та використання текстилю може бути очевидною. Також важливим моментом для віднесення до певної категорії чи мистецького напрямку є оточення власне художньої роботи: якщо це текстильна виставка – твір буде сприйматись як гобелен, текстиль в сучасному галерейному просторі – як об'єкт чи навіть інсталяція – значною мірою впливає і те, як сам художник подає і означає свій твір.

Ставлячи в пріоритет концепцію над технікою і підкреслюючи візуальний образ для того, щоб в першу чергу проявити матеріальні якості волокна, митці розширюють межі текстильного мистецтва, виводячи його в площину концептуального, сучасного візуального мистецтва безвідносно до напрямку. Перероджені практики, такі як мистецтво вишивання, ткацтво, квілінг, в'язання гачком та багато інших, поставили новий акцент на роботу, яка стикалася з соціальними та політичними проблемами, такими як гендерний фемінізм, побут, жіноча робота та політика ідентичності [13, с. 124]. Термін «концептуальний» – мистецтво, для якого ідея, що стоїть за твором, є важливішою за готовий арт-об'єкт – в поєднанні з терміном «текстильний» дає підкреслено сучасний, змістовний і водночас визначений за технікою твір, підкреслюючи смислове та естетичне наповнення. Саме тому, таке поняття як «концептуальний текстиль» все частіше зустрічається в світовому мистецькому обігу та активно використовується митцями для опису своїх творів [14].

Висновки. Художній текстиль є значно ширшим поняттям, ніж просто визначення матеріалу чи техніки, це поєднання візуального і змістового контексту водночас. В статті проаналізовано існуючу термінологію в художньому текстилі в світовій та українській науковій та професійній практиці на основі дослідженої літератури та особистої мистецької практики автора. Встановлено різноманітність термінів («мистецтво тканини», «текстильне мистецтво», «мистецтво волокна»), синонімію понять «арттекстиль» та «художній текстиль», лінгвістичні аспекти їх вживання. На основі класифікації текстилю розглянуто основну термінологію (площинні, об'ємно-просторові текстильні твори, текстильне середовище, текстильна інсталяція та скульптура) та відзначено появу нових текстильних понять в світовому мистецькому середовищі («текстильний відео-арт», «текстильна фотографія»), окреслено їх значення та підкреслено необхідність їх введення в українських наукових, мистецтвознавчих та дизайнерських колах стосовно художнього текстилю. Окреслене коло питань термінології є важливим і вимагає подальшого вивчення, спостереження за розвитком нових понять та вимагає узгодження у вживанні як науковцями, так і митцями. Такий підхід сприяє більш точному і збагаченому сприйняттю та аналізу текстильних творів у контексті сучасного мистецтва. дає змогу орієнтуватись в перспективах розвитку професійної діяльності, вибудовувати, а також корегувати її зміст і межі.

Досліджений матеріал може бути використаний для подальшого вивчення напрямків еволюції українського мистецтва текстилю, а також бути корисним для методичних розробок.

Література:

1. Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник : в 2 т. / заг. ред. Я.П. Запаско. Львів : Афіша, 2000. Т. 2. 400 с.
2. Colchester C. Textiles today: a global survey of trends and traditions. London : Thames & Hudson, 2007. 208 p.
3. Кусько Г.Д. Сучасний український текстиль: еволюція, досвід, перспективи. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. № 1. С. 113–117.

4. Avila S. Geometry Awry: Creating Structure and Form with Dissolvable Fabric. *Ars Textrina* : International Textiles Conference Abstracts, University of Leeds, UK, 2005. P. 41–46.
5. Шнайдер А.Б. Сучасна українська термінологія художнього текстилю та текстильного арт-дизайну. *Мистецтвознавство*. 2014. № 5. С. 137–144.
6. Луковська О.І. Експериментальний текстиль України у форматі виставкової діяльності. *Дизайн: історія, теорія, практика*. 2018. № 5. С. 34 – 37.
7. Hemming J. Defining a Movement: Textile & Fibre Art. URL: <https://www.jessicahemmings.com/defining-a-movement-textile-fibre-art/> (дата звернення: 14.11.2023).
8. 16th International triennial of tapestry. Lodz : Centralne Muzeum Wlokiennictwa, 2019. 228 p.
9. Official site of World Textil Art organization. URL: <https://www.wta-online.org/> (дата звернення: 03.12.2023).
10. Вишеславський Г.А. Відео-арт. *Сучасне мистецтво* : наук. зб. ін-ту проблем сучас. мист-ва Акад. мист-в України, Вип. VI. Київ : Фенікс, 2009. С. 53-70.
11. Печенюк Т.Г. Шаліли, шаліємо, чи будемо шаліти далі? *Студії мистецтвознавчі*. 2009. № 1 (25). С. 100–106.
12. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / ред. рада : Г.А. Скрипник (гол.) та ін., Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2016. Т. 5. С. 309–322.
13. Наумчук М.В. Ключові питання до термінології сучасного художнього текстилю та концептуального мистецтва. *Сьомі Платонівські читання* : тези доповідей міжнар. наук. конф., м. Київ, 23 листопада 2019 р. Київ, 2020. С. 123–124.
14. Schellekens E. Conceptual art. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/conceptual-art/> (дата звернення: 20.11.2023)

References:

1. Zapasko, Y.P. (Ed.). (2000). *Dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo. Slovnyk [Decorative and applied art. Dictionary]*. (Vols. 1-2). Lviv: Afisha [in Ukrainian].
2. Colchester C. (2007). *Textiles today: a global survey of trends and traditions*. London: Thames & Hudson.
3. Kusko H.D. (2009). Suchasnyi ukrainskyi tekstyl: evoliutsiia, dosvid, perspektyvy [Modern Ukrainian textiles: evolution, experience, prospects]. *Studii mystetstvoznavchi – Art studies studios*, 1, 113-117 [in Ukrainian].
4. Avila S. (2005). Geometry Awry: Creating Structure and Form with Dissolvable Fabric. *Ars Textrina : International Textiles Conference Abstracts*. 9 pp. 41-46). University of Leeds, UK.
5. Schneider A.B. (2014). Suchasna ukrainska terminolohiia khudozhnoho tekstyliu ta tekstylnoho art-dyzainu [Contemporary Ukrainian terminology of textile art and textile art-design]. *Mystetstvoznavstvo – Art History*, 137-144 [in Ukrainian].
6. Lukovska O.I. (2018). Eksperymentalnyi tekstyl Ukrainy u formati vystavkovoї diialnosti [The Ukrainian experimental textile in the format of exhibition activity]. *Dyzain: istoriia, teoriia, praktyka – Design: history, theory, practice*, 5, 34-37 [in Ukrainian].
7. Hemming J. Defining a Movement: Textile & Fibre Art. (n.d.). www.jessicahemmings.com. Retrived from <https://www.jessicahemmings.com/defining-a-movement-textile-fibre-art/>.
8. 16th International triennial of tapestry. (2019). Lodz: Centralne Muzeum Wlokiennictwa,
9. Official site of World Textil Art organization. (n.d.). www.wta-online.org. Retrived from <https://www.wta-online.org/>.
10. Vysheslavsky G.A. (2009). Video-art [Video art]. V.D. Sydorenko (Eds.), *Suchasne mystetstvo – Modern art*. (Vols. VI), (pp. 53-70). Kyiv: Phoenix, [in Ukrainian].
11. Pecheniuk T.H. (2009). Shalily, shaliemo, chy budemo shality dali? [We went crazy, are we going crazy, will we continue to go crazy?]. *Studii mystetstvoznavchi – Art studies studios*, 1 (25), 100-106 [in Ukrainian].
12. Skrypnyk H.A. (Ed.). (2016). *Istoriia dekoratyvnoho mystetstva Ukrainy [History of decorative art of Ukraine]*. (Vols. 1-5). Kyiv: IMFE im. M.T. Rylskoho [in Ukrainian].
13. Naumchuk M.V. (2020) Kliuchovi pytannia do terminolohii suchasnoho khudozhnoho tekstyliu ta kontseptualnoho mystetstva [Key questions to the terminology of modern artistic textiles and conceptual art]. Proceedings from 7th International Conference dedicated to the memory of akad. Biletskogo P.: «Platonivski chytannia» – «VII Platon's readings». (pp. 123-124). Kyiv: Vydavnytstvo Liudmyla [in Ukrainian].
14. Schellekens E. Conceptual art. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. (n.d.). plato.stanford.edu. Retrived from <https://plato.stanford.edu/entries/conceptual-art/>.

УДК 7.05: 687.1

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.9>**Процик Богдан Олександрович,**

аспірант кафедри мистецтва та дизайну костюма
Київського національного університету технологій та дизайну
ORCID ID: 0000-0002-3882-5951
bprtsk@gmail.com

Пашкевич Калина Лівіанівна,

доктор технічних наук, професор,
декан факультету дизайну
Київського національного університету технологій та дизайну
ORCID ID: 0000-0001-6760-3728
kalina.pashkevich@gmail.com

Герасименко Олена Дмитрівна,

доктор філософії,
доцент кафедри мистецтва та дизайну костюма
Київського національного університету технологій та дизайну
ORCID ID: 000-0001-8566-7215
gerasymenko.od@knutd.edu.ua

Люклян Надія Романівна,

аспірантка,
асистентка кафедра мистецтва та дизайну костюма
Київського національного університету технологій та дизайну
ORCID ID: 0000-0001-9598-8119
n.r.lyuklyan@gmail.com

НАПРЯМИ ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВОГО ОДЯГУ В СУЧАСНІЙ ФЕШН-ІНДУСТРІЇ

У статті розглянуто особливості використання цифрового одягу, на прикладі провідних компаній у цій галузі, таких як *The Fabricant*, *DRESSX*, *Carling*, *Auroboros*, *FINCH* та ін. Кожна з наведених компаній вирізняється інноваційним підходом та внеском у сферу дизайну одягу. *The Fabricant* виступає піонером у сфері цифрової моди, спеціалізуючись на фотореалістичному 3D-дизайні та анімації. *DRESSX*, як перший онлайн магазин цифрового одягу, відкриває нові можливості для електронної комерції та персоналізації віртуальних гардеробів. Бренд *Carling* цифровою колекцією *Neo-EX* підсилює ідею індивідуалізації через персоналізацію цифрового одягу. *Auroboros*, в свою чергу, досліджує екологічні аспекти цифрового одягу та впроваджує у свої технології відновлювальні матеріали. Українські компанії *FINCH* і *FFFACE* додають свою унікальність у фешн-індустрію, використовуючи технології віртуальної реальності. У статті розглянуто та визначено ключові етапи створення цифрового одягу, починаючи від розробки концепції та завершуючи примірною віртуальних моделей, що дозволяє виявити не лише технічні та дизайнерські завдання, але й визначити найбільш оптимальні та ефективні методи на кожному етапі творчого процесу. Результати дослідження надають практичну цінність, оскільки вони слугують основою для вдосконалення сучасних технологій у галузі дизайну одягу. Крім того, результати дослідження визначають перспективи використання цифрового одягу в індустрії моди, вказуючи на потенційні напрями розвитку та інновації. Сучасні технології відкривають нові можливості для дизайнерів та виробників, дозволяючи їм експериментувати з формами, кольорами та текстурами в цифровому просторі. Однак, для успішного впровадження цифрового одягу в індустрію моди, важливо продовжувати досліджувати та вдосконалювати технології, враховуючи не лише естетичні аспекти, але й економічну та екологічну стійкість.

Ключові слова: цифровий одяг, віртуальний одяг, AR- та VR-реальність, фешн-індустрія, інновації, аватари.

Protsyk Bogdan, Pashkevych Kalyna, Gerasymenko Olena, Liuklian Nadiia. WAYS OF THE USE OF DIGITAL CLOTHING IN THE MODERN FASHION INDUSTRY

The article examines the features of using digital clothing, using the example of leading companies in this field, such as The Fabricant, DRESSX, Carling, Auroboros, FINCH, and others. Each of these companies is distinguished by an innovative approach and contribution to the field of fashion design. The Fabricant is a pioneer in digital fashion, specializing in photorealistic 3D design and animation. As the first online digital clothing store, DRESSX opens up new opportunities for e-commerce and personalization of virtual wardrobes. With the digital Neo-EX collection, the Carling brand reinforces the idea of individualization through the personalization of digital clothing. Auroboros, in turn, explores the ecological aspects of digital clothing and incorporates renewable materials into its technologies. Ukrainian companies FINCH and FFFACE add their uniqueness to the fashion industry by using virtual reality technologies. The article examines and defines the key stages of creating digital clothing, starting from the development of the concept and ending with the fitting of virtual models, which allows not only to identify technical and design tasks, but also to determine the most optimal and effective methods at each stage of the creative process. The results of the research provide practical value, as they serve as a basis for improving modern technologies in the field of fashion design. In addition, the research results determine the prospects for the use of digital clothing in the fashion industry, indicating potential directions for development and innovation. Modern technologies open up new opportunities for designers and manufacturers, allowing them to experiment with shapes, colors and textures in the digital space. However, for the successful implementation of digital clothing in the fashion industry, it is important to continue to research and improve the technology, taking into account not only aesthetic aspects, but also economic and environmental sustainability.

Key words: digital clothing, virtual clothing, AR and VR reality, fashion industry, innovation, avatars.

Вступ. Згідно з дослідженнями Рамкової конвенції ООН про зміну клімату [1], індустрія моди, включаючи виробництво всього одягу, який носять люди, сприяє 10% світових викидів парникових газів завдяки довгим ланцюжкам поставок та енергоємному виробництву. Текстильна промисловість споживає більше енергії, ніж авіаційна та судноплавна галузі разом узяті. Ситуація буде погіршуватися, експерти по всьому світу прогнозують, що якщо галузь продовжить рухатись по цій траєкторії, то до 2030 року викиди текстильного виробництва зростуть більш ніж на 60%, і це лише виробництво. Звалища наповнюються 21 мільярдом фунтів текстилю щороку, і більшість з них ніколи не розкладуться, оскільки сучасні матеріали та волокна включають пластик. Крім того, галузь вже відчуває наслідки зміни клімату на багатьох етапах робочого процесу: нестача води, зменшення біорізноманіття в екосистемі, що перебувають під загрозою знищення, вже впливають на спосіб проектування та виробництва одягу, і з часом вплив буде збільшуватися [2].

Є багато змін, які можна внести на різних етапах робочого процесу виготовлення одягу. Починаючи з вибору екологічно чистих тканин, закінчуючи зменшенням використання пластику та пошуку шляхів зменшення використання води у виробництві. Ще один

спосіб, яким бренди та роздрібні продавці можуть дати позитивний глобальний вплив – це перейти до технологій 3D-дизайну. Цифрові технології в дизайні одягу дають можливість набагато зменшити кількість фізичних зразків, а також пришвидшити час виготовлення одягу. Бренди можуть відстежувати тенденції та коригувати колекції на будь-якому етапі виробництва, що призводить до менших витрат ресурсів.

Справжній 3D-цифровий одяг можна показувати на веб-сайтах та в каталогах. Виробники зможуть виготовляти продукцію тільки після того, як клієнт розмістить своє замовлення на сайті. Так скорочуються запаси, які можуть не продатися і потрапити на звалище. Споживачі стають більш екологічно свідомими, все більше працівників в індустрії моди, від провідних дизайнерських будинків до постачальників та виробників, відходять від марнотратних практик минулого. Охоплення нових 3D-технологій та просування на хвилі цифрової трансформації принесе користь постачальникам та споживачам, що і визначає актуальність дослідження даної теми.

Аналіз досліджень. У напрямі тривимірного проектування одягу різного асортименту активно працюють розробники програм для виготовлення одягу, зарубіжні дослідники N. Magnenat-Thalmann, P. Volino, F. Cordier,

J. Wang [3] та вітчизняні – К. Л. Пашкевич, О. В. Єжова, Т. В. Струмінська [4], О. Н. Романюк, А. В. Марущак, В. А. Шмалюх [5].

Тему використання в торгівлі та маркетингу технологій віртуальної та доповненої реальності досліджували О. Яшкіна та Р. Одінокова [6]. У роботі проаналізовано розвиток та тенденції світового ринку віртуальної та доповненої реальності. Проведено маркетингове дослідження споживачів у формі опитування з метою визначення тенденцій українського ринку технологій віртуальної та додаткової реальності. За його результатами було виділено три групи споживачів, що розрізняються за знаннями, ставленням і технологічними оцінками: нейтральні, скептики і новатори. Виокремлено два латентні фактори, які впливають на поведінку споживачів: консерватизм і лібералізм.

У дослідженні Wen-Jie Yan, Shang-Chia Chiou [7] були побудовані виміри споживчої цінності в кастомізації одягу, засновані на розвитку текстильної галузі в рамках цифрових технологій. На першому етапі встановлено показники цінності використання цифрових технологій для клієнтів за допомогою експертних інтерв'ю, розробки анкет та статистичного аналізу в SPSS; на другому етапі експертна група провела оцінку споживчого досвіду платформи цифрової кастомізації.

У статті В. Ren, Н. Tang, F. Meng, D. Runwei, Р. Н. Torr, N. Sebe [8] запропоновано новий метод двоступеневого інтерактивного трансформатора тканини (ІТТ) для віртуальної примірки одягу. На першому етапі розроблено блок зіставлення ІТТ, спрямованого на точне фіксування довгострокових кореляцій між інформацією про людину, яка не залежить від одягу, та інформацією про тканину в магазині – це робить деформовані предмети одягу в магазині більш природними на вигляд. На другому етапі висунуто блок міркувань про ІТТ для встановлення глобальних взаємних інтерактивних залежностей між репрезентацією особи, деформованим предметом одягу та відповідною маскою з викривленої тканини.

У роботі науковців U. Cugini, M. Bordegoni, R. Mana [9] представлені ключові аспекти вір-

туального прототипування та забезпечення технологій у секторі моди, представлені їх переваги та недоліки, які все ще потребують досліджень та розробок.

Мета статті – проаналізувати особливості та ключові етапи створення цифрового одягу на прикладі провідних компаній та визначити перспективи розвитку цифрової моди в дизайні одягу.

Виклад основного матеріалу. Віртуальна мода (digital fashion) – це візуальне зображення одягу, побудованого з використанням комп'ютерних технологій та програмного забезпечення 3D-технологій. Віртуальний одяг (digital-одяг) – це одяг, який існує лише в цифровому форматі, використовується людьми для показу в соціальних мережах.

Дизайн цифрової моди був започаткований компанією The Fabricant (Амстердам, Нідерланди) – перший у світі Будинок цифрової моди [10], що спеціалізується на фотореалістичному 3D-дизайні одягу і анімації, які можна використовувати в модних цифрових виданнях, віртуальних примірочних і віртуальних fashion-show. За словами дизайнера цифрової моди Ембер Дже Слоутен, інтерес до цифрової моди виріс під час пандемії коронавірусу, оскільки люди почали досліджують альтернативні способи примірювання одягу, використовуючи свої онлайн-аватари. У 2019 році журнал Forbes повідомив про продаж першої цифрової сукні The Fabricant (рис. 1) за 9500 євро [11].



Рис. 1. Віртуальна сукня «Iridescence» бренду The Fabricant (Нідерланди), 2019

У споживачів є закономірність купувати одяг лише для створення контенту в соціальних мережах. Сьогодні є статистика [12], що 9% покупців в таких розвинених країнах як Великобританія, наприклад, купують річ для того, щоб зробити в ній фотографію і завантажити в Instagram, Facebook, тощо. Цифровий одяг дає безмежні можливості для самовираження. Він може бути зроблений з фантастичних і неіснуючих в реальності матеріалів і текстур, мати різні поєднання кольорів і не завжди підкоряється законам фізики. Цифрові речі на фотографії можуть не відрізнити від реальних, саме для таких вимог була розроблена концепція віртуального одягу. Не обов'язково витратити ресурси та енергію на виробництво одягу, який не потрібен для повсякденного носіння, якщо можна створити цифрову версію за допомогою спеціалізованих 3D-програм, наприклад – Marvelous Designer, CLO3D тощо. Цифровий одяг створюється за реальними лекалами в професійних програмах, тобто одяг можна виготовити в реальності. Тому дизайнери і бренди можуть представляти свої цифрові колекції, збирати попередні замовлення, а тоді виготовляти готові речі.

DRESSX (розроблений в США у вересні 2020 року) – це перший в світі онлайн магазин digital-одягу [13]. На рис. 3 надано товари, які представлені на онлайн сторінці компанії. У магазині, продають одяг, що існує в електронному вигляді, який можна «одягнути» для показу у соцмережі, а також його реальний прототип. Ідея такого магазину належить двом українкам – Дарії Шаповаловій і Наталії Моденовій, які досліджили, що в наш час такий контент дуже важливий і люди готові купувати цифровий одяг. На даному етапі 1% від продажів digital-одягу DRESSX передає організації No More Plastic (США), яка займається очищенням світового океану.

На платформі DRESSX представлені вироби таких дизайнерів цифрового одягу як: Arnaud Perin-Donat (Франція), Fatemeh Gholami (Іран), Harriet Blend (Німеччина), Kota Yamaji (Японія), Nina Doll (Німеччина), Ophelia (Великобританія), Paskal (Україна), Studio PMS (Нідерланди) та The Fabricant



Рис. 2. Веб-сайт компанії DRESSX (США), 2024 р.

(Нідерланди) та багато інших. Вартість виробу в середньому становить 50\$. На рис. 3 представлені колекція Tommy Hilfiger MVFW23.

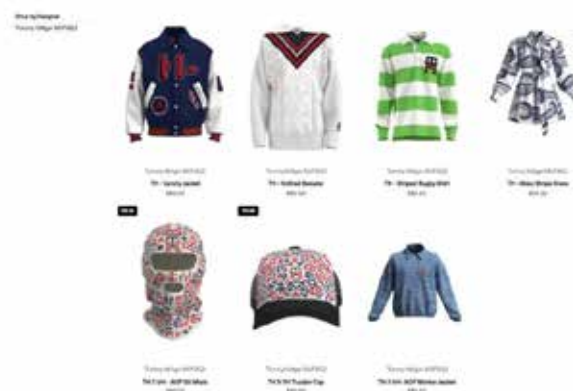


Рис. 3. Віртуальна колекція Tommy Hilfiger MVFW23, 2023

На платформі DRESSX продається не тільки одяг, а й аксесуари: головні убори та прикраси (рис. 4а). DRESSX створили застосунок для зручнішого користування, в ньому можна приміряти в реальному часі AR-одяг, наводячи камеру на тіло людини. На рис. 4б засновниця DRESSX Дарія Шаповалова в світшоті, який створили дизайнерами компанії DRESSX, із зображенням картини Вінсента Ван Гога «Іриси» Сен-Ремі, 1890 рік.

Для того щоб отримати своє фото в цифровому одязі, потрібно завантажити власне фото хорошої якості, з хорошим освітленням, без різких тіней, та зачекати 1–2 дні для його обробки. На рис. 5 надано етапи створення цифрового одягу.

У межах онлайн-конференції Exthereal, яка відбувалась з 29 листопада по 1 грудня 2021 року [14], був проведений показ з вико-

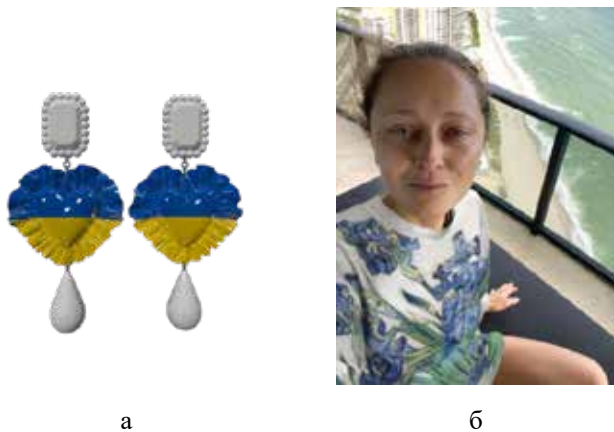


Рис. 4. Цифровий одяг DRESSX:
а – сережки миру «Підтримай Україну», 2023;
б – віртуальний світшот, 2021



Рис. 5. Етапи створення цифрового одягу

ристанням окулярів віртуальної реальності на соціальній платформі AltspaceVR. За допомогою даної платформи бренди одягу проводять віртуальні покази та конференції. Під час реєстрації в програмі створюється персональ-

ний аватар, який замінює реальну людину, з яким можна ходити, відвідувати події та реагувати на них. На рис. 6 надано зображення віртуального шоуруму DRESSX на платформі AltspaceVR. Шоурум схожий на виставку, де аватари можуть ходити, відкривати простір і телепортуватися по виставковому залу, для того щоб побачити більше 20 футуристичних цифрових образів.

Такі проекти є розвитком глобального тренду переосмислення індустрії моди, яка поки ще залишається досить консервативною і неекологічною, поступово відкриває для себе нові формати виробництва і споживання. Технології відіграють в цьому важливу роль. За допомогою цифрових аватарів можна приміряти одяг на собі, спробувати різні образи або приміряти цифрові копії реальних фізичних речей традиційних брендів, щоб придбати їх за попереднім замовленням, що являється більш стійким способом існування індустрії моди без перевиробництва і переспоживання.

Digital-образи дають свободу самовираження для споживачів, і для дизайнерів. У 2018 році бренд Carling (Норвегія) випустив свою цифрову колекцію одягу під назвою Neo-EX, колекція містила 19 образів у яскравих кольорах [15]. Віртуальний одяг бренду Carling швидко розкупили, і весь дохід від колекції був переданий компанії WaterAid (Великобританія), щоб проінформувати про величезну кількість води, яка використовується у виробництві фізичного одягу. На рис. 7 зображений одяг, який представлений на офіційному сайті Carling.

Бренд Augoboros (Лондон, Великобританія), що заснований Паулою Селло та Алісою Аульбековою, був першим брендом, який



Рис. 6. Віртуальний шоурум DRESSX на платформі AltspaceVR, 2021

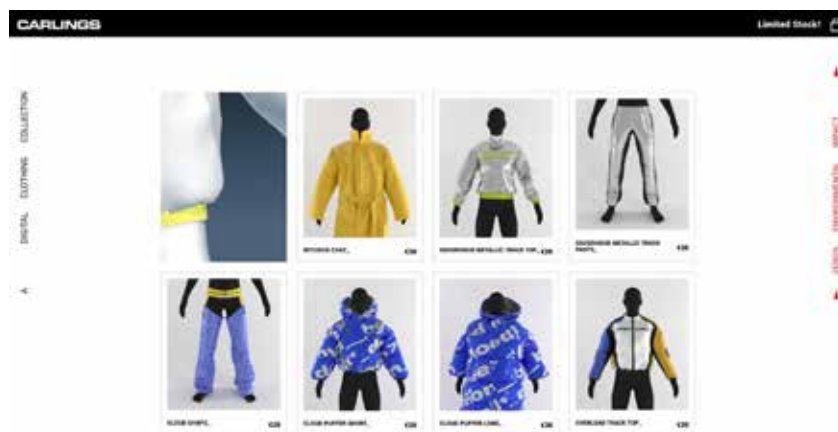


Рис. 7. Одяг представлений на сайті Carling (Норвегія)



Рис. 8. Цифровий одяг бренду Auroboros (Великобританія), 2021

представив повністю віртуальну колекцію готового одягу на Тижні моди в Лондоні на початку 2021 року. Бренд надихається концепцією біомімікрії, яка є системою, зосередженою на імітації природних структур.

Цифровий дизайн бренду Auroboros (рис. 8) містить рослинні структури, анатомію людини та надприродні сутності з науково-фантастичних фільмів: топи, прикрашені вусами, костюми прикрашені елементами лімфатичної системи. Одяг, що виготовлений на замовлення та нанесений на фотографії, надіслані клієнтами, не тільки підходить для будь-яких форм і розмірів тіла, але й повністю безвідходний.

Бренд FINCH (Україна) і студія виробництва фільтрів Instagram FFFACE (Україна) розробили капсульну колекцію з AR. Спря-

мувавши камеру телефону на футболку, з'являється 3D-зображення, яке відокремлюється від тіла людини. На рис. 9 надано зображення колекції одягу AR бренду FINCH.

Фільтр Instagram – це шаблон для створення контенту, який містить попередньо завантажені візуальні елементи бренду, комунікаційні повідомлення та креативну ідею. За допомогою таких фільтрів можна приміряти ювелірні прикраси, головні убори, макіяж тощо.

Американський телеканал Fox 22 вересня 2021 року представив телевізійний проєкт Alter Ego. На рис. 10а можна побачити реальну людину в костюмі, яка передає рухи, а на рис. 10б аватара, який точно повторює рухи людини в реально часі. Незвичність проєкту полягає в тому, що учасники рухаються



**Рис. 9. Колекція одягу AR бренду FINCH (Україна)
і студія виробництва фільтрів Instagram FFFACE (Україна)**

та співають за лаштунками, а технологія віртуальної реальності створює цифрові аватари, які з'являються на їх місці на сцені.



**Рис. 10. Телевізійний проект Alter Ego:
а – учасник телевізійного проекту,
б – аватар учасника телевізійного проекту**

Отже, цифрові технології дозволяють швидко задовольнити естетичні бажання численних споживачів, відкриваючи необмежені можливості для дизайнерського потенціалу у створенні одягу. Застосування цифрової моди в фешн-індустрії свідчить про зосеред-

женість світових брендів на інноваційних інструментах взаємодії з аудиторією, які переосмислюють галузеві стандарти та сприяють створенню нової перспективи моди через цифровий одяг.

Висновки. Підсумовуючи зазначене вище, можемо констатувати, що цифровий одяг, розглянутий на прикладі провідних компаній, виявляє великий потенціал для революції у світі моди. Представлені в статті The Fabricant, DRESSX, Carling, Auroboros, FINCH та інші компанії відзначаються своїми інноваційними підходами, які змінюють уявлення про дизайн та виробництво одягу. У даній статті розглянуто процес створення цифрового одягу, розкриті ключові етапи, що дозволяє виявити не лише технічні та дизайнерські завдання, але й визначити найбільш оптимальні та ефективні методи на кожному етапі творчого процесу. Результати аналізу вказують на те, що цифровий одяг має значний потенціал для еволюції в майбутньому, надаючи нові можливості для дизайнерської експериментальності та інновацій у модній індустрії.

Література:

1. UN Helps Fashion Industry Shift to Low Carbon. *United Nations Climate Change* : webpage. URL: <https://unfccc.int/news/un-helps-fashion-industry-shift-to-low-carbon> (дата звернення 20.01.2024).
2. Офіційний сайт Trimirror. URL: <https://www.trimirror.com/> (дата звернення 20.01.2024).
3. Volino P., Cordier F., Magnenat-Thalmann N. From early virtual garment simulation to interactive fashion design. *Computer-Aided Design Journal*. 2005. Vol. 37 (6). P. 593–608. URL: https://www.academia.edu/27181556/From_early_virtual_garment_simulation_to_interactive_fashion_design (дата звернення: 21.01.2024).
4. Пашкевич К. Л., Єжова О. В., Струмінська Т. В. Сучасні інформаційні технології дизайну одягу. *Дизайн одягу в полікультурному просторі* : монографія. Київ : КНУТД, 2020. С. 254–264. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/16290> (дата звернення: 21.01.2024).

5. Романюк О. Н., Марущак А. В., Шмалюх В. А. Аналіз боді 3d-сканерів людини. *Молодь у світі сучасних технологій за тематикою: Використання інформаційних та комунікаційних технологій в сучасному цифровому суспільстві: матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (4-5 червня 2020 р., м. Херсон) / За заг. Ред. Г. О. Райко. Херсон: Видавництво ФОР Вишемирський В. С., 2020. С. 181–184. URL: <https://ir.lib.vntu.edu.ua/handle/123456789/30087?show=full> (дата звернення: 21.01.2024).*
6. Yashkina O., Odinkov R. Marketing research of the market of technologies of virtual and additional reality in Ukraine. *Marketing and Digital Technologies*. 2018. Vol. 2 (3). P. 6–23. URL: http://www.economy.nauka.com.ua/pdf/10_2019/48.pdf (дата звернення 23.01.2024).
7. Yan W. J., Chiou S. C. Dimensions of customer value for the development of digital customization in the clothing industry. *Sustainability*. 2020. Vol. 12(11). P. 4639. URL: <https://www.mdpi.com/2071-1050/12/11/4639> (дата звернення 23.01.2024).
8. Ren B., Tang H., Meng F., Runwei D., Torr P. H., Sebe N. Cloth interactive transformer for virtual try-on. *ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications and Applications*. 2023. Vol. 20(4). P. 1–20. URL: <https://dl.acm.org/doi/full/10.1145/3617374> (дата звернення 23.01.2024).
9. Cugini U., Bordegoni M., Mana R. The role of virtual prototyping and simulation in the fashion sector. *International Journal on Interactive Design and Manufacturing (IJIDeM)*. 2008. № 2. P. 33–38. <https://link.springer.com/article/10.1007/s12008-007-0033-1> (дата звернення 23.01.2024).
10. Офіційний сайт The Fabricant. URL: <https://www.thefabricant.com/> (дата звернення 24.01.2024).
11. Virtual and Digital Fashion: The Next Frontier of Sustainable Fashion? *Eco warrior princess* : webpage. URL: <https://ecowarriorprincess.net/2020/09/virtual-digital-fashion-sustainable-fashion/> (дата звернення 24.01.2024).
12. Jiang Y., Yin S. The Impact of Social Media Marketing on Consumers' Purchase Intention. In *Frontier Computing: Proceedings of FC 2020*. Springer Singapore, 2021. P. 1797–1803. URL: https://www.researchgate.net/publication/358730635_THE_IMPACT_OF_SOCIAL_MEDIA_MARKETING_ON_CONSUMER_PURCHASE_INTENTION (дата звернення 25.01.2024).
13. Офіційний сайт DRESSX. URL: <https://dressx.com/> (дата звернення 25.01.2024).
14. Exthereal virtual-showroom. *EXTHEREAL* : webpage. URL: <https://www.exthereal.com/virtual-showroom> (дата звернення 25.01.2024).
15. Борщевська Н., Зіркевич В. Віртуальна мода: одяг, створений цифровим способом. Актуальні проблеми сучасного дизайну: матеріали міжнародної науково-практичної конференції (22 квітня 2021 р.). КНУТД. С. 227-230. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/17955/1/APSD2021_V1_P227-230.pdf (дата звернення 25.01.2024).

References:

1. UN Helps Fashion Industry Shift to Low Carbon. *United Nations Climate Change* : webpage. URL: <https://unfccc.int/news/un-helps-fashion-industry-shift-to-low-carbon> (Last accessed: 20.01.2024).
2. Ofitsiinyi sait Trimirror [Official site Trimirror]. URL: <https://www.trimirror.com/> (Last accessed: 20.01.2024).
3. Volino, P., Cordier, F., Magnenat-Thalmann, N. (2005). From early virtual garment simulation to interactive fashion design. *Computer-Aided Design Journal*, 37 (6), 593–608. URL: https://www.academia.edu/27181556/From_early_virtual_garment_simulation_to_interactive_fashion_design (Last accessed: 21.01.2024).
4. Pashkevych, K. L., Yezhova, O. V., Struminska, T. V. (2020). *Suchasni informatsiini tekhnologii dyzainu odiahu* [Modern information technologies of clothing design]. *Dyzain odiahu v polikulturnomu prostori. Kyiv* : KNUTD, 254–264. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/16290> (Last accessed: 21.01.2024) [in Ukrainian].
5. Romaniuk, O. N., Marushchak, A. V., Shmaliukh, V. A. (2020). Analiz bodi 3d-skaneriv liudyny [Body analysis of human 3d scanners]. Proceedings of the International Scientific and Practical Conference: Molod u sviti suchasnykh tekhnologii za tematykoiu: Vykorystannia informatsiinykh ta komunikatsiinykh tekhnologii v suchasnomu tsyfrovomu suspilstvi – *Youth in the world of modern technologies by topic: Use of information and communication technologies in the modern digital society*. (pp. 181–184). Raiko, H. O. (Ed.). Kherson: Vydavnytstvo FOP Vyshemyrsiakyy V. S. URL: <https://ir.lib.vntu.edu.ua/handle/123456789/30087?show=full> (Last accessed: 21.01.2024) [in Ukrainian].
6. Yashkina, O., Odinkov, R. (2018). Marketing research of the market of technologies of virtual and additional reality in Ukraine. *Marketing and Digital Technologies*, 2 (3), 6–23. URL: http://www.economy.nauka.com.ua/pdf/10_2019/48.pdf (Last accessed: 23.01.2024).

7. Yan, W. J., Chiou, S. C. (2020). Dimensions of customer value for the development of digital customization in the clothing industry. *Sustainability*, 12 (11), 4639. URL: <https://www.mdpi.com/2071-1050/12/11/4639> (Last accessed: 23.01.2024).
8. Ren, B., Tang, H., Meng, F., Runwei, D., Torr, P. H., Sebe, N. (2023). Cloth interactive transformer for virtual try-on. *ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications and Applications*, 20(4), 1–20. URL: <https://dl.acm.org/doi/full/10.1145/3617374> (Last accessed: 23.01.2024).
9. Cugini, U., Bordegoni, M., Mana, R. (2008). The role of virtual prototyping and simulation in the fashion sector. *International Journal on Interactive Design and Manufacturing (IJIDeM)*, 2, 33–38. <https://link.springer.com/article/10.1007/s12008-007-0033-1> (Last accessed: 23.01.2024).
10. Ofitsiinyi sait The Fabricant [Official site The Fabricant]. URL: <https://www.thefabricant.com/> (Last accessed: 24.01.2024).
11. Virtual and Digital Fashion: The Next Frontier of Sustainable Fashion? *Eco warrior princess* : webpage. URL: <https://ecowarriorprincess.net/2020/09/virtual-digital-fashion-sustainable-fashion/> (Last accessed: 24.01.2024).
12. Jiang, Y., Yin, S. (2021). The Impact of Social Media Marketing on Consumers' Purchase Intention. In *Frontier Computing: Proceedings of FC 2020*. Springer Singapore, 1797–1803. URL: https://www.researchgate.net/publication/358730635_THE_IMPACT_OF_SOCIAL_MEDIA_MARKETING_ON_CONSUMER_PURCHASE_INTENTION (Last accessed: 25.01.2024).
13. Ofitsiinyi sait DRESSX [Official site DRESSX]. URL: <https://dressx.com/> (Last accessed: 25.01.2024).
14. Exthereal virtual-showroom. *EXTHEREAL* : webpage. URL: <https://www.exthereal.com/virtual-showroom> (Last accessed: 25.01.2024).
15. Borshevska N., Zirkevych V. Virtualna moda: odiah, stvorenyi tsyfrovym sposobom [Virtual fashion: digitally created clothes]. Proceedings of the International Scientific and Practical Conference: *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu – Actual problems of modern design*. (pp. 227-230) KNUTD. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/17955/1/APSD2021_V1_P227-230.pdf (data zvernennia 25.01.2024).

УДК 730:7.045“19/20”

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.10>**Роготченко Олексій Олексійович,**

доктор мистецтвознавства, професор, старший науковий співробітник,
член-кореспондент Національної академії наук України,
головний науковий співробітник відділу теорії та історії культури
Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України
ORCID ID: 0000-0003-4631-8260
rogotchenko2007@ukr.net

**ОБРАЗ БЛАЖЕННОГО СЕФЕРИНО ХІМЕНЕСА МАЯ
(ЕЛЬ ПЕЛЕ) В ІСПАНСЬКІЙ САКРАЛЬНІЙ СКУЛЬПТУРІ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Дослідження присвячене вивченню постаті Блаженного Сеферіно Хіменеса Мая (Ель Пеле) (1861–1936), який мав ромське походження та проживав на території Іспанії. За свою прижиттєву сподвижницьку діяльність в релігійній царині, благодійництво та громадську роботу в галузі ромського права, а також, внаслідок мученицької загибелі в період громадянської війни в Іспанії, був беатифікований Папою Римським Іоанном Павлом II у 1997 році. Встановлено, що Ель Пеле як перший ромський святий шанується ромами всього світу. А його особистість та життєвий шлях становить інтерес для іспанських митців у галузі скульптури. У зв'язку з цим, на тепер наявний ряд його скульптурних зображень, які демонструють традицію іспанської скульптурної пластики та варті уваги мистецтвознавців. Мета статті – схарактеризувати особливості формування художнього образу Блаженного Сеферіно Хіменеса Мая (Ель Пеле) в сакральній скульптурі Іспанії кінця ХХ – початку ХХІ ст. Узагальнені результати: у дослідженні охарактеризовано іконографічні особливості та специфіку художнього образу Блаженного Сеферіно Хіменеса Мая (Ель Пеле), на прикладі ряду скульптурних творів іспанських митців, до яких належить Хосе Марія Барон (скульптура «Сеферіно Хіменес Мая»), Хуан де Авалос (скульптура «Блаженний Сеферіно Хіменес Мая»), Даріо Фернандес Парра (скульптура «Сеферіно Хіменес Мая з дитиною»), Енкарнасьйон Уртадо Моліна («Ель Пеле»), Хосе Луїс Майо Лебріхе (скульптура «Сеферіно Хіменес Мая»). Аналіз цих зразків іспанської пластики дав змогу дійти висновку, що в них наявна стала іконографічна католицька традиція з використанням звичної атрибутики, поз та жестів. Разом із тим, їм притаманні елементи авторської інтерпретації образу Ель Пеле, завдяки чому окремі скульптурні зображення сприймаються як експресивні зразки сучасного образотворчого мистецтва.

Ключові слова: художній образ, перший ромський святий, іспанська сакральна скульптура, іспанська пластика, роми, цигани, католицизм.

Rohotchenko Oleksii. THE IMAGE OF BLESSED CEFERINO GIMÉNEZ MALLA (EL PELÉ) IN SPANISH SACRED SCULPTURE OF THE LATE 20TH – EARLY 21ST CENTURY

The research is devoted to studying the figure of Blessed Ceferino Giménez Malla (El Pelé) (1861–1936), who was of Roma origin and lived in Spain. For his lifetime accomplice activities in the religious sphere, charity, and public work in the field of Roma rights, as well as due to his martyrdom during the Spanish Civil War, he was beatified by Pope John Paul II in 1997. It has been established that El Pelé as the first Roma saint is revered by Roma people all over the world. And his personality and life path are of interest to Spanish artists in the field of sculpture. In this regard, currently there is a number of his sculptural images that demonstrate the tradition of Spanish sculptural plastic arts and are worth the attention of art critics. The purpose of the article is to characterize the peculiarities of the formation of the artistic image of Blessed Ceferino Giménez Malla (El Pelé) in the sacred sculpture of Spain of the late 20th – early 21st century. Generalized results: the study describes the iconographic features and specificity of the artistic image of Blessed Ceferino Giménez Malla (El Pelé), using the example of a number of sculptural works by Spanish artists, including José María Barón (the sculpture «Ceferino Giménez Malla»), Juan de Avalos (the sculpture «Blessed Ceferino Giménez Malla»), Darío Fernández Parra (the sculpture «Ceferino Giménez Malla with a Child»), Encarnación Hurtado Molina («El Pelé»), José Luis Mayo Lebrija (the sculpture «Ceferino Giménez Malla»). The analysis of these examples of Spanish sculpture made it possible to conclude that they have a stable iconographic Catholic tradition using conventional attributes, poses and gestures. At the same time, they have elements of the author's interpretation of the image of El Pelé, thanks to which individual sculptural images are perceived as expressive examples of contemporary fine art.

Key words: Artistic image, first Roma saint, Spanish sacred sculpture, Spanish sculpture, Roma, Gypsies, Catholicism.

Вступ. Постаць Блаженного Сеферіно Хіменеса Мая (*icn. Beato Ceferino Giménez Malla*) (1861–1936) – відомого як Ель Пеле (*El Pelé*), легендарного ромського святого – є характерним втіленням глибокої релігійності та моральних чеснот людини. Народившись у місті Бенавент-де-Сергіа в іспанській провінції Леріда, в родині кочових ромів, які займались торгівлею кінями, він з дитинства вів мандрівний спосіб життя, також торгував кінями, а частину зароблених коштів жертвував нужденним.

Подібно до своїх батьків, які мали прізвиська «el Tichs» та «la Jeseía», з дитинства його кликали «el Pelé», оскільки серед ромів Іспанії було заведено ставити артикль «el»/«la» перед іменами. Це ознака простоти й традиції, укоріненої в глибині століть – явище таке ж природне, як і ромський кочовий спосіб життя [4]. У біографічній статті на сайті Конференції єпископату Іспанії також фігурує версія про походження від слова «pelado» – «поголений, коротко стрижений» [6].

Дотримуючись ромських традицій, Ель Пеле водночас був вірянином-католиком. Уклавши шлюб за ромським звичаєм у підлітковому віці, у 1912 р. він обвінчався з дружиною Терезою в церкві. Був священником, членом Третього Францисканського Ордену. Вирішував конфлікти й суперечки серед ромів, завдяки чому його за мудрість та чесність поважали як представники ромського етносу, так і іспанці. У сучасний період Блаженний Сеферіно Хіменеса Мая шанується в Іспанії як мученик за віру – його було вбито під час громадянської війни в Іспанії в межах релігійних гонінь, а в 1997 р. канонізовано Папою Римським Іоанном Павлом II та оголошено святим-офіційним покровителем ромів.

Тож, вкрай важливо дослідити образно-стилістичні особливості втілення образу єдиного канонізованого рома-католика в різних видах образотворчого мистецтва. Особливий інтерес становлять твори скульптури, оскільки мистецтвознавчий аналіз скульптурних зображень Сеферіно Хіменеса Мая досі не проводився. Враховуючи те, що він проживав та територію Іспанії, актуально дослідити особливості втілення його образу в тво-

рах саме іспанської релігійної скульптури кінця ХХ – початку ХХІ ст., простеживши унікальне поєднання канонів зображення католицьких святих та ромських традицій з авторською інтерпретацією іспанських скульпторів. Це допоможе глибше зрозуміти скульптурне мистецтво Іспанії, його взаємозв'язок з ромською культурою та окреслить шляхи увічнення пам'яті про блаженного Ель Пеле.

Мета статті – охарактеризувати особливості формування художнього образу Блаженного Сеферіно Хіменеса Мая (Ель Пеле) в сакральній скульптурі Іспанії кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Матеріали і метод. Джерельною базою дослідження стали твори скульптури, виконані іспанськими митцями кінця ХХ – початку ХХІ ст. У цій статті, окрім джерелознавчого методу, було використано історико-культурний метод, мистецтвознавчий аналіз та метод теоретичного узагальнення.

Дослідження сакральної скульптури Іспанії, де окреме місце посідають скульптурні зображення Ель Пеле як покровителя ромів, як об'єкта наукових досліджень досі не проведено. Окремі згадки про неї знаходимо в мистецтвознавчих працях про скульптуру як виду мистецтва [3]. Серед зарубіжних заслуговують на увагу наукові праці А. Рітхе [13], Дж. Брюк [5], С. Вебстер [17], А. Лопес-Гарсія [9], Ш. Шаретт [7], Дж. Суредра [15] та ін. Однак, у раніше згаданих наукових працях не приділено належну увагу дослідженню сакральній скульптурі початку ХХІ ст. У 1997 р. вперше було опубліковано біографію Блаженного Сеферіно Хіменеса Мая, де акцентовано на таких його чеснотах, як вміння сіяти злагоду та солідарність між своїм народом, а також, посередництво в конфліктах [12]. Про значення Ель Пеле в становленні католицизму згадано й в «Історії з історії Церкви» [10] та в книзі «Католицизм та бразильські цигани» [8, с. 222–223].

Серед вітчизняних праць на увагу заслуговує дослідження Г. Сагач, в якому пунктирно описано біографію Ель Пеле, що дало змогу ознайомити українську наукову спільноту з феноменом єдиного ромського святого, чим підвищивши обізнаність українців із ром-

ською культурою [2]. На широкий загал біографію Ель Пеле було оприлюднено в «Ромській народній газеті» у 2000 р., у статті італійського Кардинала К. М. Мартіні [1]. Дослідження історіографічного матеріалу виявило відсутність вітчизняних наукових досліджень, присвячених аналізу сакральної скульптури Іспанії загалом та скульптурних зображень покровителя ромів зокрема.

Результати. У контексті вивчення ромської історії, етногенезу, культури й світогляду ромів та численних прикладів християнської святості виділяється постать Блаженного Сеферіно Хіменеса Мая (Ель Пеле), який відзначався глибокою релігійністю та активною участю у церковному житті ще задовго до трагічних подій Іспанської громадянської війни (1936–1939). Щоденні відвідування мес, молитви за вервицею були невід'ємною частиною його світогляду. Велику увагу приділяв катехизації та християнському вихованню дітей, розповідав біблійні сюжети, навчав молитов і шанобливого ставлення до природи. З часом Ель Пеле активно долучився до діяльності релігійних організацій та рухів, зокрема Євхаристичних братств, нічної Адорації, благодійної спільноти святого Вінсента де Поля, Третього Францисканського Ордену для мирян, був великим авторитетом серед ромів.

За загибель з метою відстоювання релігійних цінностей (заступництво за священника під час релігійних переслідувань 1936 р., внаслідок чого Ель Пеле був заарештований та після тривалих тортур розстріляний республіканцями), він внесений Католицькою церквою до лику блаженних. Ставши єдиним на сьогодні беатифікованим ромом (1997), Ель Пеле уособлює ідею християнського універсалізму, згідно з якою шлях до святості відкритий представникам усіх народів та культур.

Образ Блаженного Ель Пеле знайшов втілення у різних видах сакрального мистецтва Іспанії, зокрема у творах релігійної скульптури, яка є предметом даного дослідження. Прикладом може слугувати дерев'яна скульптура, створена у 2001 р. іспанським різьбярем Даріо Фернандесом Парра (*Dario Fernández*

Parra) для санктуарію Нуестро Падре Хесуса де ла Салуда та Марії Сантісіми де лас Ангустіас (*Santuario de Nuestro Padre Jesús de la Salud y María Santísima de las Angustias*) у м. Севілья (Рис. 1). Композиція втілює один з євангельських епізодів, пов'язаних з Ель Пеле – годування голодних дітей. Блаженний зображений у костюмі з атрибутами святості – німбом, вервицею, хрестом. Поряд – дитина підліткового віку, яка лівою рукою вказує на Ель Пеле, як доброчинця, який допоміг їжею.

Образи є поліхромними, виконаними в реалістичній манері з надзвичайною увагою до деталей: майстерно передані анатомічні особливості постатей, риси обличчя, емоції, фактура одягу та релігійної атрибутики. Фігури статичні, позбавлені зайвого пафосу, що наближує їх до сакральних зображень візантійської традиції. Водночас відчутний авторський почерк скульптора в моделюванні об'ємної форми та виразності персонажів. Твір Даріо Фернандеса Парра репрезентує один з напрямків сучасної іспанської сакральної пластики, що поєднує канонічне іконографічне рішення з реалістичною образотворчою мовою та індивідуальним стилем митця. Скульптурне зображення демонструє шляхи збереження та актуалізації пам'яті про Бла-



Рис. 1. Даріо Фернандес Парра «Сеферіно Хіменес Мая з дитиною», 2001

женного Ель Пеле в релігійному мистецтві початку ХХІ ст.

У 1998 р., до річниці беатифікації Ель Пеле, різьбярка з муніципалітету Утрера (провінція Севілья) Енкарнасьйон Уртадо Моліна (*Encarnacion Hurtado Molina*) створила дерев'яну скульптуру (таллу) Блаженного Сеферіно (Рис. 2), відтворивши його традиційний іконографічний образ з атрибутами святості [11; 16]. Скульптура Ель Пеле є яскравим зразком творчої манери Енкарни – реалістичної, емоційної, з майстерним відтворенням деталей, передачею об'єму та фактури матеріалів. Блаженний постає у традиційній іконографії, в статичній позі й в класичному костюмі з ціпком. Обличчя виразне – прочитується внутрішній світ персонажа. Скульптура органічно поєднує установлену іконографію католицьких святих та авторську манеру митця. Це робить її цінним зразком іспанської релігійної пластики кінця ХХ – початку ХХІ ст. Скульптура від моменту свого створення знаходилась в церкві Святого Франциска в Утрері в Іспанії, але 15 травня 2016 р., через ремонтні роботи її тимчасово перенесли до церкви Матері Божої Королеви циган (*Santuario de la Vbrgen de Consolacion*), де роми-парафіяни моляться до блаженного Сеферіно, якого шанують як заступника та покровителя [16].

Згідно з традицією християнської іконографії та символіки, в руки скульптури Блаженного було покладено гілочки розмарину. Цей символічний жест пов'язаний з народними легендами про те, що розмарином був наповнений ківш Діви Марії під час Відвідин Єлисавети. Також у християнській традиції гілочки цієї рослини часто кладуть біля ніг статуї Богородиці та Ісуса як символ шани й довічної пам'яті. Наявність розмарину в руки скульптури Ель Пеле є своєрідною паралеллю між ним та іншими шанованими святими, підкресленням його високої духовності. Розмарин тут виступає як своєрідна данина поваги цій мученицькій постаті.

Глиняну скульптуру блаженного Ель Пеле створив відомий іспанський скульптор Хосе Луїс Майо Лебріхе (*D. Jose Luis Mayo Lebrija*). Скульптура виконана в реалістичній манері з



Рис. 2. Енкарнасьйон Уртадо Моліна, «Ель Пеле». 1998

використанням традиційних для іспанської релігійної різьби прийомів та демонструє Ель Пеле, поруч із яким стоїть хлопчик, демонструючи його милосердя та допомогу скривдженим (Рис. 3). Композиція традиційна для зображень католицьких святих – фронтальна, з легким нахилом голови, та складеними на плечах хлопчика руками. Реалістична манера виконання підсилює загальний гуманістичний пафос скульптури. Зображення виразне, передає індивідуальні риси Блаженного. Погляд спрямований донизу, що підкреслює смиренність образу. Одяг та атрибути Ель Пеле відповідають історичним реаліям та агіографічним джерелам про блаженного. Скульптура відзначається прискіпливо опрацьованими деталями, що свідчить про високу технічну майстерність автора.

Існує кілька можливих причин, чому він при створенні образу блаженного приділив особливу увагу детальній роботі з руками: у християнській іконографії руки часто несуть певне символічне значення, передають жести молитви, благословення тощо. Ймовірно,



Рис. 3. Хосе Лебріха. «Сеферіно Хіменес Мая», 2015–2016 (фото R. Robledo).

митець таким чином намагався підкреслити глибоку віру та духовність Ель Пеле. Оскільки реалістичне виконання рук вимагає високої майстерності, це міг бути своєрідний творчий виклик для Хосе Луїс Майо Лебріхе – продемонструвати свої уміння. Зображення зморшок і жил на руках додає переконливості образу, нагадуючи про складну долю та немолодий вік Ель Пеле.

Постать Блаженного Ель Пеле вирізняється не лише глибокою релігійністю, а й мужністю у відстоюванні християнських цінностей, готовністю прийняти мученицьку смерть за свої переконання, глибокою повагою до свого народу – ромів, щире намагання допомогти їм у вирішенні спірних питань та матеріальних негараздів. Одначе, його поважав не лише простий ромський та іспанський люд, а й релігійні чини. Дружба Ель Пеле з єпископом Флорентіно Асенсіо Барросо (*Florentino Asensio Barroso*), представником вищих церковних кіл, сама по собі була незвичайним явищем для тих часів. Проте навіть цей зв'язок не врятував видатного ромського релігійного діяча від розстрілу. Коли йому запро-

понували помилування в обмін на зречення католицької віри та відмову від вервиці, Ель Пеле обрав шлях мученика. Він прийняв смерть, тримаючи вервицю в руці та проголошуючи слова «Хай живе Христос Цар!». На честь цієї трагічної події в каплиці церкви Сан Франциско де Асис Барбастро (*Parroquia San Francisco de Asís*) в м. Барбастро знаходиться дерев'яна скульптура роботи Хуана де Авалоса (*Juan de Ávalos*), що зображує Ель Пеле. Митець вирізьбив його постать у традиційній для зображення католицьких святих манері. Це фронтальна композиція, складені хрест-навхрест на грудях руки, смиренний розсіяний погляд, блаженний вираз обличчя. Водночас образ наповнений реалістичними деталями, що передають індивідуальні риси блаженного. Лице, руки, одяг – все майстерно вимодельоване різцем талановитого різьбяр.

Інший важливий зразок вшанування пам'яті Ель Пеле в Іспанії – гранітний монумент, встановлений біля монастиря Ель Пуейо неподалік від м. Барбастро, створений Хосе Марією Бароном (*icn. José María Barón*). Монументальна скульптура, виконана з

твердого каменю, над якою возвеличується масивний хрест, уособлює непохитність віри та духу Блаженного. Поряд із монолітом розташований розарій з каміння, що символізує причетність Сеферіно до молитовної традиції Католицької Церкви [14] та колесо ромської кибитки, яке підкреслює приналежність Ель Пеле до мандрівного ромського етносу, який свого часу отримав прихисток й на території Іспанії.

Отже, як підтверджує цей та всі інші проаналізовані в цьому дослідженні твори, скульптурні зображення Ель Пеле водночас представляють традицію іспанської пластики кінця ХХ – початку ХХІ ст. та є проявом вшанування ромського святого. Адже, як вже зазначалось, кочовий спосіб життя ромів та проживання їх на територіях із різними релігійними системами не сприяли тому, щоб у ромського етносу було багато святих, яким вони поклонялись. Цінним є той факт, що Ель Пеле, як вже згадувалось, за життя виконував функції циганського мирського судді, з огляду на систему ромського народного правосуддя і традиції. А, як відомо, вони відрізняються життєстійкістю навіть на початку ХХІ ст. Тому постать Ель Пеле не лише як канонізованого блаженного, а і як легендарного громадського ромського діяча є дуже шанованою серед ромів, які проживають на території Іспанії та інших країн. У зв'язку з цим феномен Блаженного рома Сеферіно Хіменеса Мая (Ель Пеле) заслуговує наукових розвідок в галузі релігієзнавства, культурології, соціології, філософії та мистецтвознавства.

Висновки. Здійснено комплексний мистецтвознавчий аналіз скульптурного втілення образу Блаженного рома Сеферіно Хіменеса Мая (Ель Пеле) у творчості іспанських митців кінця ХХ – початку ХХІ ст. Дослідження дозволило охарактеризувати особливості іконографії Ель Пеле в іспанській пластиці, що безпосередньо пов'язано з його беатифікацією 1997 р. на честь його релігійних та громадських діянь за життя. Саме ця подія стала поштовхом для створення низки монументальних скульптур на його честь як першого блаженного з ромського народу.

У більшості проаналізованих творів простежується сталість іконографічної традиції у зображенні католицьких святих з використанням звичної атрибутики, поз, жестів. Водночас окремі митці вдаються до авторської інтерпретації образу, надаючи йому рис сучасності й експресії, куди належать, наприклад, скульптурні твори авторства Енкарнасьйон Уртадо Моліни (1998) та Хосе Марії Барона (2017).

Загалом, скульптурна спадщина Блаженного Ель Пеле репрезентує як традиційний напрям іспанської релігійної скульптури, так і новітні пошуки митців у царині сакрального мистецтва. А головне – вона слугує важливим чинником популяризації постаті видатного християнського сподвижника-рома та мученика за віру серед широкого загалу вірян, що дозволяє привернути увагу суспільства до цієї сторінки ромської історії та культури. У подальшому доцільно розширити спектр досліджуваних зразків іспанської скульптурної пластики, присвяченої Сеферіно Хіменесу Малья.

Література:

1. Мартіні К. М. *Ель Пеле – ромський мученик. Романі Яг*. Ромська народна газета. 10 жовтня 2000. С. 5.
2. Сагач Г. Духовна педагогіка любові: словацький досвід. *Таврійський вісник освіти*. 2017. № 1. С. 78–88.
3. Шмельова Т. В. Мистецтво скульптури: навчально-методичний посібник. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2018. 201 с.
4. Beato Ceferino Giménez Malla, el «Pelé», mártir. *Vangelo del giorno*. URL: <https://vangelodelgiorno.org/SP/display-saint/db47e592-8d63-49ce-9609-03fec388fc2c> (date of access: 17.01.2024).
5. Burke J., Webster S. V. Art and Ritual in Golden-Age Spain: Sevillian Confraternities and the Processional Sculpture of Holy Week. *Sixteenth Century Journal*. 1999. Vol. 30, no. 4. P. 1150. URL: <https://doi.org/10.2307/2544681> (date of access: 20.01.2024).

6. Ceferino Giménez Malla. Dicastero delle Cause dei Santi. URL: <https://www.causesanti.va/it/santi-e-beati/ceferino-gimenez-malla.html> (date of access: 15.01.2024).
7. Charette C. d. La diffusion de l'art du second atelier de sculpture de Silos dans le nord de l'Espagne : phd thesis. 2014. 504 p. URL: <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01023712> (date of access: 20.01.2024).
8. Cruz J. D. d., Cruz T. J. M. D. d. O catolicismo e a ciganidade brasileira. *Ciganos : olhares e perspectivas*. João Pessoa, 2019. P. 213–228.
9. López-García A., Delibes M. Antonio López-García: Paintings and sculpture. Madrid : Tf. Editores, 2011. 288 p.
10. Mejía A. R. Historias de la Historia de la Iglesia. Madrid : Editorial Vita Brevis, 2011. 338 p.
11. Montero M. P. Los Gitanos de Utrera trasladaron al Beato Ceferino hasta el Santuario de Consolación. *Cofrades De Arahah*. URL: <http://cofradesdearahal.blogspot.com/2016/05/los-gitanos-de-utrera-trasladaron-al.html> (date of access: 15.01.2024).
12. Muro E. T. G. d. Ay, gitano: (Isna, calorro) : biografía de Ceferino Giménez Malla, mártir. Madrid : BAC Popular, 1997. 176 p.
13. Ritchie A. C. Sculpture of the Twentieth Century. *The Art Institute of Chicago Quarterly*. 1953. Vol. 47, № 1. P. 1–10.
14. Sánchez J. La Diócesis de Barbastro-Monzón celebra la festividad de El Pelé. *cadena SER*. URL: <https://cadenaser.com/aragon/la-diocesis-de-barbastro-monzon-celebra-la-festividad-de-el-pele-03052022-166988-radio-huesca/> (date of access: 15.01.2024).
15. Sureda J. Golden age of Spain: Painting, sculpture, architecture. New York : Vendome Press, 2008. 304 p.
16. Talla Del Beato Ceferino Giménez Malla, «el Pelé». Hermandad de Los Gitanos. URL: <http://hermandadlosgitanosmadrid.es/talla-del-beato-ceferino-gimenez-malla-el-pele/> (date of access: 15.01.2024).
17. Webster S. V. Art and ritual in Golden-Age Spain: Sevillian confraternities and the processional sculpture of Holy Week. Princeton, N.J : Princeton University Press, 1998. 298 p.

References:

1. Martini K. M. (2000). *El Pele – romskiy muchenyk*. [El Pelé – Roma martyr]. Romani Yah. Romska narodna hazeta. [in Ukrainian].
2. Sahach H. (2017). *Dukhovna pedahohika liubovi: slovatskyi dosvid*. [Spiritual Pedagogy of Love: Slovak Experience]. *Tavriyskiy visnyk osvity* (1), 78–88. [in Ukrainian].
3. Shmelova T. V. (2018). *Mystetstvo skulptury : navchalno-metodychnyi posibnyk*. [The Art of Sculpture: A Teaching Manual]. Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU im. Ivana Franka, 2018. [in Ukrainian].
4. *Beato Ceferino Giménez Malla, el «Pelé», mártir*. [Blessed Ceferino Giménez Malla, the “Pelé”, martyr]. (n.d.). Vangelo del giorno. Retrieved from <https://vangelodelgiorno.org/SP/display-saint/db47e592-8d63-49ce-9609-03fec388fc2c> [in Spanish].
5. Burke, J., & Webster, S. V. (1999). *Art and Ritual in Golden-Age Spain: Sevillian Confraternities and the Processional Sculpture of Holy Week*. *Sixteenth Century Journal*, 30(4), 1150. <https://doi.org/10.2307/2544681>.
6. Charette, C. d. (2014). *La diffusion de l'art du second atelier de sculpture de Silos dans le nord de l'Espagne* [Ceferino Giménez Malla. Dicastery for the Causes of Saints]. [Phd thesis, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III]. Retrieved from <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01023712> [in French].
7. *Ceferino Giménez Malla*. [Ceferino Giménez Malla]. (n.d.). Dicastero delle Cause dei Santi. Retrieved from <https://www.causesanti.va/it/santi-e-beati/ceferino-gimenez-malla.html> [in Italian].
8. Cruz, J. D. d., & Cruz, T. J. M. D. d. (2019). *O catolicismo e a ciganidade brasileira. Y Gitanos : olhares e perspectivas* [Catholicism and Brazilian gypsyism. Y Gypsies: perspectives and perspectives]. (p. 213–228). Editora UFPB. [in Portuguese].
9. López-García, A., & Delibes, M. (2011). *Antonio López-García: Paintings and sculpture*. Tf. Editores.
10. Mejía, A. R. (2011). *Historias de la Historia de la Iglesia*. [Church History Stories]. Editorial Vita Brevis. [in Spanish].
11. Montero, M. P. (2016). *Los Gitanos de Utrera trasladaron al Beato Ceferino hasta el Santuario de Consolación*. [The Gypsies of Utrera took Blessed Ceferino to the Sanctuary of Consolation]. *Cofrades De Arahah*. Retrieved from <http://cofradesdearahal.blogspot.com/2016/05/los-gitanos-de-utrera-trasladaron-al.html> [in Spanish].
12. Muro, E. T. G. d. (1997). *Ay, gitano: (Isna, calorro) : biografía de Ceferino Giménez Malla, mártir*. [Ay, gitano: (Isna, calorro) : biography of Ceferino Giménez Malla, martyr]. BAC Popular. [in Spanish].
13. Ritchie A. C. (1953). *Sculpture of the Twentieth Century*. *The Art Institute of Chicago Quarterly*, 47(1), 1–10.

14. Sánchez, J. (2022). *La Diócesis de Barbastro-Monzón celebra la festividad de El Pelé*. [The Diocese of Barbastro-Monzón celebrates the feast of El Pelé.]. cadena SER. Retrieved from <https://cadenaser.com/aragon/la-diocesis-de-barbastro-monzon-celebra-la-festividad-de-el-pele-03052022-166988-radio-huesca/> [in Spanish].
15. Sureda, J. (2008). *Golden age of Spain: Painting, sculpture, architecture*. Vendome Press.
16. *Talla Del Beato Ceferino Giménez Malla, «el Pelé»*. [Carving of Blessed Ceferino Giménez Malla, “El Pelé”]. (2016). Hermandad de Los Gitanos. Retrieved from <http://hermandadlosgitanosmadrid.es/talla-del-beato-ceferino-gimenez-malla-el-pele/> [in Spanish].
17. Webster, S. V. (1998). *Art and ritual in Golden-Age Spain: Sevillian confraternities and the processional sculpture of Holy Week*. Princeton University Press.

УДК 7.036(510)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.11>**Стрижко Наталія Володимирівна,**

аспірантка кафедри теорії та історії мистецтв

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID:0000-0003-3867-3668

nataliia.stryzhko@gmail.com

КОНЦЕПТУАЛЬНА КАЛІГРАФІЯ КИТАЮ ЯК РЕЗУЛЬТАТ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНИЙ КОНТЕКСТ

Мета статті полягає в дослідженні феномену сучасної концептуальної каліграфії в Китаї та її інтеграція в глобальний художній контекст. Важливо визначити особливості виникнення та розвитку цього мистецького напрямку на тлі глобалізаційних процесів та інтеграції китайського мистецтва в міжнародний контекст. Традиційне мистецтво китайського письма поступово набуває рис концептуального мистецтва, коли пріоритет надається ідеї та концепції твору. Для розуміння визначення категорії «концептуальне мистецтво», аналізуються проведені дослідницькі пошуки кураторів, які працюють з сучасною каліграфією, а також дослідження Солома Левітта, Пітера Осборна та ін. Концептуалізм фокусується на ідеї твору, а не на його зовнішній формі чи естетиці, в сучасному мистецтві пріоритет належить концепції, а не формі, звучить критика об'єктно-орієнтованого підходу та розширюються межі візуального мистецтва за рахунок використання нових медіа.

В статті аналізується творчість провідних китайських митців та їх проектів, які працюють на перетині традиційного мистецтва письма та ідей концептуалізму. Показано, як вони трансформують канони класичної каліграфії, поєднуючи її з інсталяцією, відеоартом, перформансом. Аналізуються прийоми деконструкції традиційних уявлень про письмо як мистецтво форми. Входячи в сучасний арт-простір традиційне мистецтво китайської каліграфії набуває рис концептуального мистецтва, де пріоритет надається ідеї та концепції твору, проте зберігаються філософські впливи та традиційні уявлення про естетику цього мистецтва.

Встановлено, що сучасна каліграфія Китаю виходить за рамки технічного вправлення, набуваючи концептуального та ментального виміру. Вона інтегрується в міжнародний арт-простір, стаючи органічною частиною глобального мистецького дискурсу. Це свідчить про глибинні трансформації китайської культурної ідентичності.

Ключові слова: сучасна каліграфія Китаю, концептуальне мистецтво, сучасне мистецтво Китаю, мистецтво інсталяції, міжнародний арт-простір.

Stryzhko Nataliia. CONCEPTUAL CALLIGRAPHY OF CHINA AS A RESULT OF THE TRANSFORMATION OF TRADITIONAL ART IN THE MODERN CONTEXT

The purpose of the article is to investigate the phenomenon of modern conceptual calligraphy in China and its integration into the global artistic context. It is important to determine the features of the emergence and development of this artistic direction against the background of globalization processes and the integration of Chinese art into the international context. The traditional art of Chinese writing gradually acquires the features of conceptual art, when priority is given to the idea and concept of the work. In order to understand the definition of the category "conceptual art", the conducted research searches of curators who work with modern calligraphy, as well as the research of Solomon Levitt, Peter Osborne and others, are analyzed. Conceptualism focuses on the idea of the work, and not on its external form or aesthetics, in modern art, the priority belongs to the concept, not to the form, criticism of the object-oriented approach is heard, and the boundaries of visual art are expanding due to the use of new media.

The article analyzes the work of leading Chinese artists and their projects, which work at the intersection of the traditional art of writing and the ideas of conceptualism. It is shown how they transform the canons of classical calligraphy, combining it with installation, video art, and performance. Techniques of deconstruction of traditional ideas about writing as an art form are analyzed. Entering the modern art space, the traditional art of Chinese calligraphy takes on the features of conceptual art, where priority is given to the idea and concept of the work, but philosophical influences and traditional ideas about the aesthetics of this art are preserved.

It has been established that modern Chinese calligraphy goes beyond technical practice, acquiring a conceptual and mental dimension. It integrates into the international art space, becoming an organic part of the global artistic discourse. This testifies to profound transformations of Chinese cultural identity.

Key words: *modern Chinese calligraphy, conceptual art, modern Chinese art, installation art, international art space.*

Вступ. Сучасне мистецтво Китаю переживає період активних трансформацій та інтеграції у глобальний художній контекст. Традиційні види мистецтва, зокрема каліграфія, набувають нових форм та інтерпретацій. Особливий інтерес викликає феномен концептуальної каліграфії, що поєднує тисячолітні традиції письма з ідеями сучасного мистецтва.

Каліграфія в китайській культурі має особливе місце, охоплюючи не лише естетичний, але і моральний, філософський та духовний аспекти. Вона стала своєрідним «мовним» мостом між традицією та сучасністю, між візуальними та писемними формами виразності. Сучасна каліграфія в Китаї вступає в нову еру, де її концептуальний потенціал реалізується на рівні з іншими видами візуального мистецтва. В сучасному контексті цей вид мистецтва перестав бути просто відображенням елегантності форми або майстерності виконання, а стає полем для культурних, філософських та естетичних експериментів, що виходять за рамки традиційного розуміння цього виду мистецтва.

Актуальність теми зумовлена зростаючим впливом китайської концептуальної каліграфії на розвиток світового візуального мистецтва. Проте це явище поки що недостатньо досліджене в українському мистецтвознавстві.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному аналізі феномену концептуальної каліграфії Китаю та його рецепції у глобальному контексті.

Матеріали та методи. Методи дослідження ґрунтуються на системному, культурологічному та компаративному підходах до вивчення мистецтва. У дослідженні було застосовано такі методи: мистецтвознавчий, спостереження, порівняльний аналіз, систематизація, синтез та узагальнення отриманих результатів. Крім того був здійснений аналіз міжнародних публікацій, виставок та

музейних колекцій з цієї тематики. Специфіка дослідження вимагає використання міждисциплінарного методу.

Результати. Концептуальне мистецтво – це напрям у сучасному мистецтві, що з'явився у 1960-1970-х роках і фокусується на ідеї (концепції) твору, ніж на його зовнішній формі чи естетиці.

У 1960-х роках художники в Сполучених Штатах, Європі та Латинській Америці почали експериментувати з мистецтвом, яке наголошувало на ідеях, а не на фізичному продукті. [1] У 1967 році художник Сол Левітт назвав це нове мистецтво у своєму есе «Абзаци про концептуальне мистецтво». Він писав: «Сама ідея, навіть якщо вона не візуальна, є таким же витвором мистецтва, як і будь-який готовий продукт».[2 с. 13]. Художники-концептуалісти використовували свої роботи, щоб поставити під сумнів уявлення про те, що таке мистецтво, і часто відкидали музеї та галереї як визначальні авторитети. Робота художників-концептуалістів допомогла поставити фотографії, музичні партитури, архітектурні малюнки та перформанс, інсталляція, медіа-арт та інші постмодерністські практики нарівні з живописом та скульптурою.

Іншими ключовими постатями в розвитку концептуального мистецтва були куратори Claude Gintz, Gao Minglu, 高名潞, Laszlo Beke, Margarita Tupitsyn, Mari Carmen Amirez, Okwui Enwezor, Peter Wollen, Reiko Tomii, 富井玲子, Shigeo Chiba, 千葉成夫, Sung Wankyung, 성완경, Terry Smith [3], Р Маєр [4], М. Корріс [5] та ін. Вони розвивали ідеї про пріоритет концепції в мистецтві.

Згідно досліджень Пітера Осборна роль філософії залишається важливою. Він простежує динаміку між концептуальним мистецтвом та філософським дискурсом в США та Великобританії наприкінці 1960-х та на початку 1970-х років та розглядає концеп-

туальне мистецтво як спробу перерозподілу культурної влади, використовуючи філософію як засіб для цієї уваги та контролю над значенням їхніх робіт [6].

Крім того, концептуальне мистецтво критикувало комерціалізацію та об'єктно-орієнтований підхід в мистецтві [7]. Воно намагалося змістити фокус з об'єкту на ідею, подекуди повністю відкидаючи створення традиційних арт-об'єктів [8].

Сьогодні концептуальне мистецтво є впливовим напрямом у сучасній художній практиці [9]. Воно розширило уявлення про те, що може бути мистецтвом, підкресливши значення ідеї, процесу, контексту [10]. Концептуалізм справив значний вплив на такі напрями як перформанс, інсталяція, медіа-арт та інші постмодерністські практики [11]. Каліграфія завжди вважалася однією з вищих форм мистецтва в китайській культурі, але в сучасному світі вона стає чимось більшим ніж просто «гарним письмом». Вона входить в діалог з іншими видами мистецтва, включаючи живопис, скульптуру, інсталяцію і навіть цифрове мистецтво [12].

Одним з найзначущіших аспектів концептуальної каліграфії є її спроможність втілювати глибокі філософські та культурні ідеї.

Концептуальна каліграфія в Китаї є відносно новим мистецьким напрямком, що поєднує традиційне китайське письмо з принципами концептуального мистецтва. Вона з'явилася наприкінці ХХ століття під впливом західних концептуалістів і стала своєрідною реакцією на процес глобалізації та вестернізації Китаю [13].

Одним з яскравих прикладів поєднання традиційного мистецтва є мультимедійні проекти митця Сун Хун (Sun Xun 孙逊) яскравого представника нового покоління китайських митців, які по-своєму переосмислюють традиції, створюючи актуальне, концептуальне мистецтво з виразним авторським почерком. Він демонструє віртуозне володіння традиційними техніками китайського образотворчого мистецтва – живопис тушшю, гравюра на дереві, малюнок вугіллям – водночас творчо поєднуючи їх із сучасним медіумом анімації. Митець майстерно працює як з великофор-

матними інсталяціями, так і з анімацією. Його роботи відрізняються багатством візуальної мови та увагою до деталей. Оперуючи філософськими категоріями тематика творів Сун Хуня зосереджена на складних питаннях пам'яті, історії, влади та пошуку істини. Він порівнює офіційні та індивідуальні наративи, створюючи багатошарові образи.



Рис. 1. Сун Хун фрагмент інсталяції в МСА, «Всесвіт маніяка», 2018 р. Музей сучасного мистецтва Австралії, Сідней, 2018, змішана техніка на користому папері, світло УФ-А. На замовлення Музею сучасного мистецтва Австралії та галереї Едуарда Малінга. Зображення люб'язно надано художником і Музеєм сучасного мистецтва Австралії, Сідней [14]

Водночас він демонструє своєрідне бачення, поєднуючи традиційне китайське мистецтво з актуальними темами та сучасними засобами виразності, працюючи на перетині традицій та новаторства, минулого та сьогодення.

Масштабною трансформацією традиційної каліграфії є проект сучасного китайського художника Сюй Бін (Xu Bing 徐冰) «Книга з неба», 1987–91 рр., який вважається шедевром китайського авангарду та є однією з найвідоміших робіт сучасного китайського мистецтва, яка отримала міжнародне визнання.

«Книга з неба» – це концептуальний твір мистецтва, монументальна інсталяція, яка складається з величезної кількості книг, сувоїв і настінних панелей з текстами, написаними 4000 псевдоієрогліфами, вигаданими самим художником [16]. Тексти неможливо прочи-



Рис. 2. Сюй Бінь, «Книга з неба», бл. 1987–91. Інсталяція книг та сувоїв, надрукованих із різьбленого дерева типів вигаданих символів, тушшю на папері, розміри змінні. Видгляд інсталяції в Музеї мистецтв Блантона, Техаський університет в Остіні, 2016 р. [15]

тати, але вони спонукають глядача до спроб розшифрування, ставлячи під сумнів зв'язок між значенням і формою. Роботи Сюй Біня свідчать про постійну заклопотаність мовою та текстом. «Маніпулювати написаним словом означає трансформувати саму сутність культури», – якось написав Сю. «Будь-яке підроблення написаного слова призводить до трансформації в основі мислення людини... Мій підхід сповнений благоговіння, але змішаний із насмішкою; коли я дражню, я також тримаю його над вітарем» [17].

Робота є глибокою медитацією на тему природи мови та влади слова та піддає сумніву нашу віру в тексти та авторитет книг. «Книга з неба» може трактуватися як реакція на пропаганду в Китаї, а також як переосмислення ролі писемності у формуванні китайської

культурної ідентичності [19]. Водночас ця робота має універсальне значення, оскільки порушує фундаментальні питання про зв'язок між мовою, владою та знанням.

Сучасні китайські художники часто використовують каліграфію як інструмент для комунікації складних ідей або концепцій. Наприклад, проекти можуть використовувати каліграфію для визначення соціально-політичних питань. Сучасна каліграфія стає все більш міждисциплінарною, об'єднуючи елементи візуального мистецтва, перформансу, і навіть цифрових технологій. Сучасні каліграфи часто звертають увагу на внутрішній процес творчості. Вони розглядають каліграфію як акт медитації або самопізнання, через який можна пізнати свої внутрішні переживання. Лінії, форми, і текст в сучасній каліграфії не просто «красиві», але й намагаються привернути увагу глядача до більш глибоких роздумів.

Сучасна китайська каліграфія не може бути визначена як відокремлений феномен, але повинна бути розглянута у контексті ширшої китайської ментальності. Вона є частиною культурного діалогу, що включає у себе історичні, соціальні, і філософські аспекти життя.

Концептуальність і ментальність в сучасній китайській каліграфії демонструють, наскільки глибоко це мистецтво вкорінено в культурному і філософському контексті. Вони є не просто технічними аспектами мистецтва, а ключовими елементами, які визначають його сучасну роль та значення. Це підтверджує, що каліграфія не лише засіб виразу, але



Рис. 3. Сю Бінь Живе слово, 2018 Інсталяція з акрилу та змішаної техніки [18]

й засіб інтелектуального і духовного пошуку.

Ще одним яскравим прикладом масштабного концептуального проекту є проект Гу Венда (Gu Wenda 谷文达) є «Об'єднані Нації», який демонструє вдале поєднання концептуального мистецтва з традиціями китайської естетики. Гу Венда знаходить нові форми для втілення філософських ідей, не втрачаючи зв'язку з культурою та мистецтвом своєї батьківщини.

У центрі роботи – матеріал, людське волосся, яке має власне значуще знакове значення. Волосся представляє ідентичність, спадщину та індивідуальність, але коли воно змішується у тканині цих прапорів, окремі прядки втрачають свої окремі ідентичності, щоб сформувати складне ціле. Цей акт можна розглядати як художній коментар до стану глобалізації та як заклик до спільних людських досвідів, що перетинають конкретику раси, етнічності та національності.

Взагалі, вишивка людським волоссям (发绣 发绣) є традиційним ремеслом у Китаї, яке ще іноді називають «мосю» – «чорнильною» вишивкою, коли замість шовкової нитки використовується людське волосся. Цей вид мистецтва набув розквіту в період буддизму за часів династії Тан (618-907) [20], а згодом династії Піаденна Сун (1127-1279), коли набожні жінки почали використовувати власне волосся для вишивання на шовку зображень Будди Татхагати та Бодгісаттви Гуаньїнь. До кінця династії Юань (1271-1368 рр.) і початку династії Мін (1368-1644 рр.) вишивка волоссям вийшла за рамки релігійної тематики, а її змістове наповнення більше не обмежувалося лише портретами.

Тож в своєму проекті «Об'єднані Нації» Гу Венда звертається одразу до двох традиційних видів мистецтва і демонструє їх сучасне звучання.

Завдяки формальній освіті у Шанхайській школі мистецтв і ремесел та Чжецзянській академії образотворчого мистецтва у Ханчжоу, художник опанував навички традиційного живопису тушшю, зокрема каліграфії. Проте його експерименти зі шанованим і канонічним жанром живопису сувоями не були сприйняті китайським мистецьким істе-



Рис. 4. Вишивка людським волоссям на шовку «Статуя Авалокітешвари» Гуань Чжунці з династії Юань, Колекція Нанкінського музею [21]

блішментом, що спонукало митця шукати вільніше творче середовище за межами національних кордонів. Після переїзду до США у 1987 році інтерес художника до каліграфії не згас, а навпаки – розширився, аби досліджувати з міжнародною аудиторією споріднені проблеми перекладу, непорозуміння та плутанини різними мовами та письмом.

Усі інсталяції проекту «Об'єднаних націй» побудовані із ширм та прапорів із людського волосся. Застигле клеєм у мереживних візерунках, пасма волосся утворюють зрозумілі та абсурдні символи, літери та сюжети. Кожен твір створений спеціально для певної країни та виготовлений з волосся, зібраного з підлоги перукарень цієї країни. Розпочатий у 1993 році, на сьогодні проект «Об'єднаних Націй» поєднав волосся понад мільйона донорів з вісімнадцяти країн [23].



Рис. 5. Об'єднані Нації – Китайський пам'ятник: Храм неба «Навиворіт», центр сучасного мистецтва, Нью-Йорк, США, 1998, 4x16,25x6,25м [22]



Рис. 6. Гу Венда «Об'єднані Нації – Людина та Простір», фрагмент інсталяції, Художній музей Уцномія, Японія, 2000 р [25]

Як подорожуюча виставка, представлена в 14 місцях по всьому світу, «Об'єднані Нації – Людина та Простір» вона не лише розширює межі матеріалу, використовуючи людське волосся у складі 188 прапорів [24], що представляють членів Об'єднаних Націй, але і деконструє геополітику, запрошуючи до дослідження того, що означає бути людиною у світі, перетнутому кордонами та культурними розбіжностями.

Цей арт-проект є важливим внеском не лише в сучасне китайське мистецтво, але і в глобальну історію мистецтва, захоплюючи увагу аудиторій по всьому світу, а також в глибокий спосіб розширюючи художні горизонти взаємодії традицій та сучас-

ності, мистецтва та політики. Автора прагне подолати культурні та політичні кордони, об'єднати людство навколо спільних цінностей. Волосся символізує те, що нас поєднує як людей, незалежно від національності та раси. Таким чином, Гу Венда поєднує в одній роботі прийоми концептуального мистецтва (ідея, концепція твору), інсталяції (масштаб, занурення глядача в простір) та візуальні метафори, характерні для традиційного китайського живопису. Використання нестандартного матеріалу – волосся – теж відсилає до китайської традиції, де художники експериментували з різними природними матеріалами (шовк, рисовий папір, мінеральні фарби тощо).

Ця інсталяція також є великою мозаїкою візуальних мистецтв, зливаючи аспекти скульптури, концептуального мистецтва і навіть перформансу (з урахуванням участі публіки в даруванні волосся). Більше того, вона вшановує його корені в традиційному мистецтві каліграфії та живопису, але перевищує їх, обіймаючи авангардні матеріали та глобальні теми. У цій роботі впливи різних художніх стилів та традицій служать для посилення центрального послання проекту про єдність на тлі різноманітності.

Висновок. Тож сучасна каліграфія Китаю послідовно інтегрується в міжнародний арт-простір. Провідні куратори та мистецтвознавці високо оцінюють її естетичний і філософський потенціал. Каліграфію розглядають як органічне продовження давніх традицій Китаю в актуальному сучасному вимірі. Останні десятиліття спостерігається активна інтеграція сучасної каліграфії Китаю в глобальний художній контекст, коли традиційне мистецтво письма, що має багатовікову історію, поступово завойовує визнання та зацікавлення з боку провідних музеїв, галерей, кураторів та колекціонерів світу.

Поглиблений підхід до каліграфії, який перетворює її на форму концептуального мистецтва, відображає ширші зміни в китайській культурі та ментальності. Відокремлення від традиційних канонів та пошук нових методів виразності свідчать про глобалізаційні процеси та культурну самоідентифікацію. Кон-

цептуальність і ментальність є ключовими параметрами для розуміння сучасної китайської каліграфії, де традиційна каліграфія фокусувалася на формі і техніці, сучасні тенденції виходять за межі цих понять, інтегруючи психо-емоційний і когнітивний контекст.

Література:

1. Goldie P., Schellekens E. Who's Afraid of Conceptual Art?. Routledge, 2009. 160 с. URL: <https://doi.org/10.4324/9780203866047> (дата звернення: 02.02.2024).
2. LeWitt S. Paragraphs on conceptual art. *Conceptual art : a critical anthology* / edited by Alexander Alberro and Blake Stimson. 1999. P. 12–18.
3. *Global conceptualism: Points of origin, 1950s-1980s* / ed. by C. L. 1937- et al. New York : Queens Museum of Art, 1999. 279 p.
4. Meyer R. What was contemporary art?. MIT Press, 2013. 361 p.
5. Corris M. ed. *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 324 p.
6. Osborne P. *Conceptual Art and/as Philosophy*. – Newman, M., Bird, J., 1954 *Rewriting Conceptual art*. 278 p.
7. Alberro A., Stimson B. eds. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: MIT Press, 1999. 680 p.
8. Osborne P. ed. *Conceptual Art*. London: Phaidon Press, 2011. 320 p.
9. Drucker J. *Sweet Dreams: Contemporary Art and Complicity*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. 376 p.
10. Busch D. *A Decade of Sculpture: the New Media in the 1960s*. Philadelphia: Art Alliance Press, 1974. 255 p.
11. Bishop C. *Installation Art: A Critical History*. New York: Routledge, 2005. 240 p.
12. Liu, X., & Lee, L. (2022). Forms in visual types of modern Chinese calligraphy. *Jurnal Gendang Alam (GA)*, 12(1), 49-60. <https://doi.org/10.51200/ga.v12i1.3831>
13. Wang, W. (2011). *Conceptual Art with Chinese Characteristics*. *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, 10(4), 5-21. <https://doi.org/10.1086/661613>
14. Сун Хун (Sun Xun 孙逊) вид інсталяції в МСА, «Всесвіт маніяка», 2018 р. На замовлення МСА та галереї Едуарда Малінга Зображення надано © π Animation Studio Фото: Deng Jing <https://kiangmalingue.com/sun-xun-30/>
15. Сюй Бін, «Книга з неба», бл. 1987–91. Інсталяція книг та сувоїв, надрукованих із різьбленого дерева типів вигаданих символів, тушшю на папері, розміри змінні. Вигляд інсталяції в Музеї мистецтв Блантона, Техаський університет в Остіні, 2016 р. Надано студією Xu Bing. <https://conasur.com/rivers-and-words-forever-flowing-calligraphy-in-contemporary-art/>
16. Художній музей Блантона, Про виставку, 19.06.2016 – 22.01.2017, <https://blantonmuseum.org/exhibition/xu-bing-book-from-the-sky/>
17. Кuo, J. (Ed.). (2010). *Chinese ink painting now*. (263 p.) New York, NY: Distributed Art Publishers.
18. Сю Бін 徐冰 *Живе слово, 2018 Інсталяція з акрилу та змішаної техніки* <https://www.inkstudio.com.cn/zh/exhibitions/30/works/artworks-2801-xu-bing-the-living-word-2018/>
19. *Rivers and Words Forever Flowing: Calligraphic Legacies in Contemporary Art* 28.01.2021 <https://conasur.com/rivers-and-words-forever-flowing-calligraphy-in-contemporary-art/>
20. 古老神奇的中国发绣 李瑞霞 08.10.2023 <http://m.donnaimail.com/article/view/id/83813>, <https://www.njmuseum.com/en/generalDetails?id=1180>
21. Вишивка людським волоссям на шовку «Статуя Авалокітешвари» Гуань Чжунцзі з династії Юань, Колекція Нанкінського музею <http://m.donnaimail.com/article/view/id/83813>, <https://www.njmuseum.com/en/generalDetails?id=1180>
22. Об'єднані Нації – Китайський пам'ятник: Храм неба «Навिवоріт», центр сучасного мистецтва, Нью-Йорк, США, 1998, 4x16,25x6,25м http://wendagu.com/installation/united_nations/un_china01.html
23. Гу Венда фото інсталяції «Об'єднані Нації» http://wendagu.com/installation/united_nations/united_nations_map.html
24. Гу Венда «Об'єднані Нації – Людина та Простір», фрагмент інсталяції, Художній музей Уцномія, Японія, 2000 р http://wendagu.com/installation/united_nations/un_man-n-space01.html
25. Гу Венда «Об'єднані Нації – Людина та Простір», фрагмент інсталяції, Художній музей Уцномія, Японія, 2000 р http://wendagu.com/installation/united_nations/un_man-n-space01.html

References:

1. Goldie, P., & Schellekens, E. (2009). *Who's afraid of conceptual art?* Routledge. Retrieved from <https://doi.org/10.4324/9780203866047> (дата звернення: 10.01.2024)
2. LeWitt, S. (1999). Paragraphs on conceptual art. In A. Alberro & B. Stimson (Eds.), *Conceptual art: A critical anthology* (pp. 12–18). The MIT Press.
3. Lippard, C. L. (Ed.). (1999). *Global conceptualism: Points of origin, 1950s-1980s*. Queens Museum of Art.
4. Meyer, R. (2013). *What was contemporary art?* MIT Press.
5. Corris, M. (Ed.). (2003). *Conceptual art: Theory, myth, and practice*. Cambridge University Press.
6. Newman, M., & Bird, J. (Eds.). (1999). *Rewriting conceptual art*.
7. Alberro, A., & Stimson, B. (Eds.). (1999). *Conceptual art: A critical anthology*. MIT Press.
8. Osborne, P. (Ed.). (2011). *Conceptual art*. Phaidon Press. [in English].
9. Drucker, J. (2005). *Sweet dreams: Contemporary art and complicity*. University of Chicago Press.
10. Busch, D. (1974). *A decade of sculpture: The new media in the 1960s*. Art Alliance Press. [in English].
11. Bishop, C. (2005). *Installation art: A critical history*. Routledge.
12. Liu, X., & Lee, L. (2022). Forms in visual types of modern Chinese calligraphy. *Jurnal Gendang Alam (GA)*, 12(1), 49-60. Retrieved from <https://doi.org/10.51200/ga.v12i1.3831> (date of application: 11.01.2024).
13. Wang, W. (2011). Conceptual art with Chinese characteristics. *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, 10(4), 5-21. Retrieved from <https://doi.org/10.1086/661613> (date of application: 10.01.2024).
14. Sun Xun. (2018). *Maniac universe [Installation]*. MCA and Edouard Malingue Gallery. <https://kiangmalingue.com/sun-xun-30/> (date of application: 21.01.2024).
15. Xu Bing. (c. 1987–1991). *The book from heaven [Installation]*. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin. <https://blantonmuseum.org/exhibition/xu-bing-book-from-the-sky/> (date of application: 10.01.2024).
16. Blanton Museum of Art. (2016, June 19 – 2017, January 22). *Xu Bing: Book from the sky [Exhibition]*. <https://blantonmuseum.org/exhibition/xu-bing-book-from-the-sky/> (date of application: 20.01.2024).
17. Kuo, J. (Ed.). (2010). *Chinese ink painting now*. Distributed Art Publishers.
18. Xu Bing. (2018). *A living word [Installation]*. Ink Studio. Retrieved from <https://www.inkstudio.com.cn/zh/exhibitions/30/works/artworks-2801-xu-bing-the-living-word-2018/> (date of application: 13.01.2024)
19. Contemporary And. (2021, January 28). *Rivers and words forever flowing: Calligraphic legacies in contemporary art*. <https://conasur.com/rivers-and-words-forever-flowing-calligraphy-in-contemporary-art/> (date of application: 13.01.2024)
20. 李瑞霞. (2023, October 8). 古老神奇的中国发绣. 东南女子报. <http://m.donnamail.com/article/view/id/83813> (date of application: 26.01.2024) [in English].
21. Nanjing Museum. (n.d.). *Guan Zhongji Yuan Dynasty Statue of Avalokiteshvara Human Hair Embroidery on Silk [Exhibit]*. <https://www.njmuseum.com/en/generalDetails?id=1180> (date of application: 26.01.2024)
22. Gu Wenda. (1998). *United Nations–China Monument: Temple of Heaven “Inside Out” [Installation]*. New Museum of Contemporary Art, New York. http://wendagu.com/installation/united_nations/un_china01.html (date of application: 11.01.2024)
23. Gu Wenda. (n.d.). *United Nations [Installation]*. http://wendagu.com/installation/united_nations/united_nations_map.html (date of application: 11.01.2024)
24. Gu Wenda. (2000). *United Nations – Man and Space [Installation]*. The Utsunomiya Museum of Art, Japan. http://wendagu.com/installation/united_nations/un_man-n-space01.html (date of application: 11.01.2024)
25. Gu Wenda. (2000). *United Nations – Man and Space [Installation]*. The Utsunomiya Museum of Art, Japan. http://wendagu.com/installation/united_nations/un_man-n-space01.html (date of application: 13.01.2024)

УДК 766:7.04:355 «1914/1918»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.12>**Струс Андрій Степанович,**

аспірант кафедри дизайну та основ архітектури
Національного університету «Львівська політехніка»
ORCID ID: 0009-0008-4691-0647
strus2000a@gmail.com

Мельник Оксана Ярославівна,

доцент кафедри дизайну та основ архітектури
Національного університету «Львівська політехніка»
ORCID ID: 0000-0002-1579-6705
o.melnyk@hotmail.com

СТРАТЕГІЇ ВІЗУАЛЬНОГО ВПЛИВУ В ДИЗАЙНІ ПОЛІТИЧНОГО ПЛАКАТУ ПЕРІОДУ І СВІТОВОЇ ВІЙНИ

У статті розглянуто застосування плаката як засобу масового впливу в роки Першої світової війни. Метою статті є аналіз стратегій ефективної комунікації та візуальної дії у дизайні політичного плаката та вияв національних особливостей вибудови його художнього образу та конкретного інформаційного або емоційного змісту. Формування громадської думки, підтримка населенням військових зусиль та загальне підняття морального духу були основними мотивами плакатів сторін-супротивників, але у кожній з країн візуальне вирішення та комунікативний підхід узгоджувались із національними, ментальними та культурними особливостями громадян для результативності агітації та дієвості повідомлення. У ході дослідження, на прикладах політичних воєнних плакатів різних держав, показано пріоритетну тематику повідомлень та засоби художньої виразності при формуванні візуального образу. Усі нації, які брали участь у Великій війні, були мотивовані дієвістю масового інформування та пропаганди у формі плаката й досягали цілком конкретних цілей – мобілізували та укомплектовували ряди військових, заохочували до фінансової допомоги, деморалізували та демонізували ворога. Сьогодні ці плакати є суттєвою частиною культурного та ідентифікаційного досвіду, оскільки відображають дух епохи, культурні цінності та ставлення суспільства до важливих подій. Дослідження дозволяє зрозуміти роль візуальної комунікації у формуванні інформаційного ресурсу та виявити ключові аспекти та паттерни взаємодії між візуальними елементами та інформаційним контекстом, що швидко і ефективно впливають на громадську свідомість у період глобальних світових конфліктів.

Ключові слова: плакат, Перша світова війна, візуальна комунікація, дизайн, графічний образ.

Strus Andrii, Mel'nyk Oksana. STRATEGIES OF VISUAL IMPACT IN POLITICAL POSTER DESIGN OF THE PERIOD AND WORLD WAR

The article examines the use of the poster as a means of mass influence during the First World War. The purpose of the article is to analyze the strategies of effective communication and visual action in the design of a political poster. Also, the identification of national features of the construction of its artistic image and specific informational or emotional content. The formation of public opinion, popular support for the war effort, and the general raising of morale were the main motives of the opposing parties' posters. But in each of the countries, the visual solution and communicative approach were coordinated with the national, mental and cultural characteristics of the citizens for the effectiveness of the campaign and the effectiveness of the message. In the course of the research, thematic priorities and means of artistic expression in the formation of a visual image are shown on the examples of political war posters of various states. All the nations that participated in the Great War were motivated by the effectiveness of mass information and poster propaganda and achieved very specific goals – mobilizing and manning the ranks of the military, encouraging financial aid, demonizing and demoralizing the enemy. Today, these posters reflect the spirit of the era, cultural values and society's attitude to important events. They have become part of the cultural and identification experience of every nation. The research makes it possible to understand the role of visual communication in the formation of an information resource and to identify key aspects and patterns of interaction between visual elements and the information context, which quickly and effectively affect public consciousness during the period of global world conflicts.

Key words: poster, World War I, visual communication, design, graphic image.

Вступ. У контексті історично значущих подій, що визначили хід ХХ ст., періоди світових воєн виявилися ключовими у формуванні геополітичного дискурсу та відіграли визначальну роль у структурній перебудові суспільства та взаємодії націй на перспективу. Хід та результат воєнних кампаній залежав, окрім військового, також і від інформаційного ресурсу. Серед науковців існує думка, що саме пропаганда та її ефективність у мобілізації внутрішніх ресурсів суспільства у зовнішньополітичному контексті стала однією з ключових умов перемоги Антанти у Першій світовій війні [1, с. 60]. Проводячи паралелі із сьогоденням, ми наочно бачимо, що пропаганда є дієвим механізмом інформаційного впливу. У цьому контексті вагомою ролі набуває візуальна комунікація, зокрема, стратегії візуального впливу в дизайні політичного плакату під час світових конфліктів. Розгляд цих стратегій спрямований на розкриття їхнього впливу на суспільну свідомість, формування політичних уявлень та культурних парадигм у найбільш складних подіях ХХ століття. Невід'ємною складовою цього періоду стала візуальна комунікація, особливо виразна у дизайні політичного плакату. Дана дослідницька стаття присвячена ретроспективному аналізу та розкриттю стратегій візуального впливу, які були використані в дизайні політичних плакатів під час періоду I світової війни. Шляхом аналізу графічних рішень, ми ставимо за мету висвітлити, як ці візуальні елементи відображали політичні концепції, репрезентували культурні парадигми та взаємодіяли з психологічними аспектами суспільства у обставинах масштабного світового конфлікту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сьогодні плакат як об'єкт комунікативного дизайну знайшов висвітлення у різних мистецтвознавчих та проектно-дизайнерських контекстах у працях українських та зарубіжних дослідників. У розвідках О. Лагутенко, Л. Соколюк, Р. Яціва, С. Прищенко плакат як явище розглядається з позиції образотворчого мистецтва. Український плакат ХХ ст., у тому числі періоду воєнного та повоєнного часу досліджують О. Гладун (2018), О. Залев-

ська (2016). Зокрема, О. Гладун розкриває проблематику українського плакату періоду II світової війни [2]; О. Залевська розглядає український плакат 20-х–поч. 30-х рр. [3]. У публікаціях Л. Легасової (2009), О. Маєвського (2016), Л. Питльованої (2016) порушено питання змісту та форми плакатів у Першій та Другій світових війнах [4; 5; 6]. І. Цинковська (2004), І. Коляда (2012), С. Орлик (2021) розглядають питання візуальної агітації та пропаганди у політичних воєнних плакатах [7; 8; 9]. Воєнні плакати у збірці воєнних друків Наукової бібліотеки ЛНУ ім. Івана Франка досліджує Ю. Лисий [10]. Зарубіжні науковці Е. Гаффі (2015), Ф. Меггс (1998), Й. Мюллер-Брокман (2004) досліджували плакат з позиції історичного розвитку виокремлюючи, у тому числі, періоди війни та пропаганди [11; 12; 13]. Як об'єкт комунікації у інформаційному середовищі в період воєнних конфліктів плакат вивчають П. Парет, Б. Льюїс (1992), Дж. Ауліх (2007), Т. Вітковські (2003) [14; 15; 16]. Дослідники С. Кінгсбері (2010), Г. Куреас (2007), Л. Питльована (2016) аналізують символи війни в плакатах з позиції гендерного підходу [17; 18; 6]. Попри глибокий науковий інтерес до вивчення плакату як об'єкту комунікативного дизайну, його розвиток у період Першої світової війни, а також, окремі аспекти формування повідомлення, впливу на аудиторію та ефективності у контексті конкретних історичних подій потребують подальшого дослідження. У перспективі, такі розвідки дозволять сформувати необхідну наукову базу для осмислення впливу візуальної комунікації, здійсненої через форму плакату, на колективну свідомість у складних геополітичних реаліях.

Матеріали та методи. У дослідженні застосовано загальнонаукові методи та підходи (аналізу та синтезу, емпіричний, системний, історичний та порівняльний) та спеціальні (художнього аналізу, візуально-графічний, образно-стилістичний, композиційний) методи дослідження.

Результати. У період складних історичних подій, політичних трансформацій та соціокультурних змін, важливу роль починає відігравати візуальна комунікація, зокрема,

плакат, як форма відображення ідей та засіб впливу на громадську думку. Цей об'єкт комунікації протягом десятків років зберігає та транслює дух своєї епохи, коли він виступав дієвим засобом вираження важливих ідеологічних ідей. Історичні розвідки показують, що перші зразки воєнно-політичної візуальної комунікації у формі плаката почали з'являтися у середині XIX ст. під час громадянської війни в США (1861–1865 рр.). Ці друковані інформаційні форми, експоновані у людних місцях, закликали до добровільного приєднання до бойових частин; обіцяли фінансову винагороду; закликали матеріально підтримати військових. Візуальна форма цих плакатів мала типографічний характер – основна інформація доносилась за рахунок прямих гасел та закликів, а художній образ формувався виключно за рахунок динамічної композиції шрифтових рядків та орнаментальних декоративних шрифтів. І хоча загалом, повідомлення плакатів мали різний зміст, вони були досить одноманітними з точки зору художньої якості.

Перша світова війна розпочалася 28 липня 1914 р. після убивства австрійського ерцгерцога Франца Фердинанда у Сараєві та отримала назву «Велика війна». Справивши вирішальний вплив на історію першої половини XX ст., вона залишила глибокий слід у колективній свідомості та визначила подальший хід подій у розвитку людства. У війні взяли участь 38 держав із загальною кількістю населення понад півтора мільярда. Було мобілізовано понад 70 мільйонів військовослужбовців, з яких 60 мільйонів європейців, а загинуло загалом більше двадцяти двох мільйонів військових та цивільних, що робить цю війну однією з найбільших та найбільш смертоносних у світовій історії [19]. У Першій світовій країни розділились на Центральні сили (Німеччина, Австро-Угорщина та Османська імперія) та Антанту (Франція, Велика Британія, США (з 1917 р.) Японська імперія та інші). Бойові дії фактично припинились у листопаді 1918 р., але мирний договір було укладено лише через шість місяців у червні 1919 р. у Версалі (Версальський мирний договір), яким визначено новий світовий уклад, нові геополітичні межі та утворено Лігу Націй.

Під час воєнних дій уряди усіх воюючих країн створювали та масово тиражували воєнні політичні плакати (британські сучасники називали їх «патріотичним плакатом») [15, с. 12]. Національна риторика, образність та художньо-стильові особливості відрізнялися за змістом та ідеями, але проблеми, які піднімалися в плакатах різних країн були майже ідентичними. Однією з країн, де візуальна пропаганда, втілена через форму плаката набула небаченого масштабу, була Великобританія. Дослідники вказують, що плакатами були вкриті усі міські простори – від парканів до вітрин та готельних номерів [1, с. 60]. Стратегічним підходом їх творців була орієнтація на різні групи цільової аудиторії і, відповідно, різні засоби візуального впливу. Спільною була наявність дієвої візуальної ідеї, яка відразу повинна спонукати до дій, але не за рахунок художнього образу, а за рахунок задуму. Для британців мистецька сторона плаката не була такою важливою при передачі повідомлення, як, наприклад, для французів, відтак, спрощені візуальні образи, обмежена палітра, умовність лише посилювали головне – ідею плаката. Такі прийоми як систематичність гасел та закликів; значна кількість візуальних носіїв у соціальному просторі; врахування національних, ментальних та культурних особливостей мешканців країни, з відповідними формами візуальної реалізації повідомлень для різної цільової аудиторії сприяли максимальній дієвості британських воєнних політичних плакатів. Аналіз візуальної воєнної пропаганди у Великій Британії демонструє повну відповідність цих прийомів сучасним теоріям інформаційного впливу. Однією з основних тем в плакаті Великобританії була мобілізація населення, адже, на відміну від країн, де завдяки механізму призову не було гострої проблеми із комплектацією військ (Франція, Німеччина, Австро-Угорщина, російська імперія), для Великобританії це питання постало доволі гостро та потребувало дієвого вирішення [9, с. 227]. Плакати з зображенням матерів, що звертаються до синів «Go my boy, your duty calls you» (Іди сину, тебе кличе обов'язок); діти, що звертаються до батька «Dad, what did

you do during the Great War?» («Тату, що ти робив під час Великої війни?»), зображення національних символів, які потрібно захищати «This is our flag. Fight in his name! Work for him!» («Це наш прапор. Боріться в його ім'я! Працюйте для нього!»); зображення національного героя адмірала Нельсона з гаслами до виконання обов'язку та захисту своєї землі формують патріотичний настрій та відчуття солідарності, необхідність бути серед захисників. Одним із найвідоміших прикладів є вербувальний плакат із зображенням військового міністра Г. Кітченера, образ якого напряму звертається до глядача, персоніфікує заклик приєднатися до армії. Загалом, така персоніфікація звернення (You (ти) замість you (ви) напряму діє на безпосередні почуття кожного окремого громадянина, його індивідуальність, відповідно, цей підхід викликає особисту залученість глядача. Часто, саме текстові гасла та звернення визначали основний зміст плаката, а зображення лише додавало емоційності сприйняття [12, с. 283]. Величезна кількість добровольців, яка з'являлась у короткі терміни, доводить дієвість візуального впливу британських плакатів у зверненні до аудиторії.

Плакати в інформаційному полі Франції періоду Першої світової війни вирізнялись притаманною французькому мистецтву витонченістю, дотепністю та вивіреністю зображення. Традиція плаката XIX ст., закладена Ж. Шере та іншими плакатистами знаходила відгос у візуальній формі та стилістиці воєнних образів 1914-1918 рр. Часто, зображення на плакаті набувало ліричної форми та доповнювалось спокійним повідомленням. Зокрема, в плакаті Жюля Абея Февра для Сербського фонду допомоги до річниці битви при Косово, на фоні моря і неба зображено самотню фігуру пораненого вояка, на плечі якого лежить рука медичної сестри. Замість масштабного гасла в композиції з'являється лише описова примітка «Sauvons-les» (Рятуймо їх). Цього ліричного образу та примітки достатньо, щоб викликати емпатію та співчуття у глядача. Така стратегія французьких плакатів відповідала ментальним очікуванням громадян, відтак, була найбільш

дієвою. Французькі художники Т. Стейнлен, Ж. А. Февр, О. Леруа, А. Вілле в блискучих візуальних образах використовували лірику, гумор, пафос, але завжди відштовхувались від конкретної художньої та змістової концепції. Остання була характерною для воєнних плакатів більшості країн та охоплювала теми мобілізації, грошової допомоги чи патріотичних почуттів (плакати, присвячені Дню Прапора) [21, с. 31]

У США культура плакатного мистецтва XIX ст., не пов'язаного з воєнними подіями, формувалась художниками В. Бредлі та Е. Пенфілдом. Їх діяльність, спрямована на засвоєння різних стилів, заклала естетичні основи рекламного плакату США на перспективу та вплинула на візуальний характер плакатів часу Першої світової війни. Яскраві оригінальні плакати Р. Вайлдака, А. Трейдлера, М. Перріш свідчили про існування справжньої національної школи та під час війни демонстрували очікувані дієві результати. Саме розвиток друкованої реклами у США та апробовані візуальні стратегії її впливу стали рушійною силою у розвитку політичного воєнного плаката. Його загальна дія була накопичувальною: дизайн, кольорова схема, технічне виконання, а саме якість літографічного відтворення, впливали рівноцінно з концепцією повідомлення. Проте головною якістю американці все ж вважали «сенса плаката». Це має бути «удар» у надійному та швидкому способі передачі повідомлення, у змістовності і дотепності образу [21, с. 36]. Одним із найбільш відомих іконічних плакатів епохи Великої війни був образ Дядька Сема, авторства Дж. М. Флегга (1915, США). Лаконічне але психологічно вивірене гасло «I want you to U. S. Army» миттєво привертає увагу та формує враження особистого звернення Дядька Сема до кожного громадянина, викликаючи почуття обов'язку та відповідальності перед суспільством та державою. Сполучені штати протягом трьох років війни утримували нейтралітет, але демонстрували серйозний підхід до візуального інформаційного впливу на громадян. Заклики до вербування чоловіків та залучення жінок на допомогу армії, підтримка продовольчої економіки

та Червоного Хреста, допомога нужденним – такі загальні тематичні звернення формували суспільну рецепцію через форму плаката.

Уряди Німеччини та Австро-Угорщини, як і держав-союзників, також розуміли необхідність постійного інформаційного впливу на громадян через плакатну форму. Хоч за характером закликів плакати Німеччини та Австро-Угорщини відповідали загальним світовим тенденціям, їх візуальні образи розкривали інший національний темперамент і своєрідність. Воєнні плакати стали дзеркалом німецької ментальності. Вони зосереджувались головним чином на одному – демонстрації сили. Об'єкти та суб'єкти композиції часто формували образи грубі, жорстокі, позначені відсутністю людського співчуття. Навіть чуттєві образи, що з'являлись у художній композиції були візуально холодними, безпристрасними, навіть жорстокими. Німці розуміли суттєву цінність плаката виключно як засобу досягнення мети. У той час, коли британський плакат відтворював різноманітність сюжету, німецькі графічні образи були, радше, абстрактними, символічними, узагальненими. Образотворчість в німецькому плакаті була другорядною, головною була функція – утримати увагу, донести інформацію та запам'ятатись. Брутальність, візуальний шок вважаються виправданими у концепції німецького плаката, якщо він досягає своєї мети. Плакат «Nein! NIEMALS!» (Ні ніколи!) Ф. Х. Енгельгарда є яскравим прикладом такого візуального підходу: хижий образ Німеччини, що оволоділа своїм народом – ненажерливе обличчя, схожі на кігті руки, що тягнуться та розривають землю і міста.

У час Першої світової війни українці були розділені кордонами між Австро-Угорщиною та російською імперією та брали участь у війні на різних фронтах, що призводило до складнощів у збереженні єдності та внутрішньої взаємодії. Але також, цей період в історії України став важливим етапом для національного самовизначення та становлення. Під впливом революційних подій у 1917-1918 рр. утворюється Українська Народна Республіка, яка намагалася встано-

вити свою незалежність. Хоч ця незалежність була короткотривалою, а територія України продовжувала бути об'єктом конфліктів між різними силами, консолідаційні процеси та політичні потуги також стали джерелом формування політичної патріотичної візуальної комунікації. Літографічні листівки та плакати демонстрували різні формальні та графічно-образні підходи у зверненні до аудиторії. На сьогодні збережені просвітницькі інфографічні плакати УНР про територіальні межі, історичне становлення, символіку, населення, потенціал, ресурси, дату проголошення незалежності УНР (Бухарест, 1918); плакати та листівки загально-ознайомчого характеру, що апелювали до патріотичних почуттів за рахунок гасел, поетичних звернень, національних символів, фольклорних елементів та образів, що сприяли створенню емоційного зв'язку з глядачем («Чужого не хочу, а свого не віддам»; «Згинуть наші воріженьки як роса на сонці, запануєм і ми браття у своїй сторонці») [20]. Створювались, також, плакати більш радикального змісту із сильним художнім образом, що закликали до прямої боротьби. Наприклад, плакат П. Ковжуна, із закликом мобілізації до війська проти більшовиків, які «...несуть... безлад, смерть, голод, холод, хвороби і руїну!», тиражований культурно-просвітницьким відділом Армії УНР [10]. Загалом, період Великої війни для українців був часом складних випробувань, адже, окрім протистоянь у двох ворожих військах, протягом війни велася боротьба за визнання та утримання незалежності, відтак, політичні воєнні плакати, що з'являлись у інформаційному просторі українців на різних землях були радикально протилежними за змістом.

Висновки. У роботі проаналізовано стратегії візуального впливу політичного плакату у період Першої світової війни та виявлено, що уряди воюючих країн вбачали у цій формі візуальної комунікації ефективний інструмент формування громадської думки та підтримки військових зусиль. Заручення підтримкою населення та підняття морального духу було основним мотивом плакатів різних сторін, але у кожній країні візуальне вирішення та комунікативний підхід узгоджувались із націо-

нальними, ментальними та культурними особливостями громадян для результативності агітації та дієвості повідомлення. Подальші дослідження можуть розкрити роль плакатів у формуванні національної ідентичності та стимулюванні патріотичних почуттів серед населення у контексті важливих історичних подій.

Література:

1. Перга, Т., Шевчук, Т. (2017). Вплив воєнної пропаганди на британське суспільство під час Першої світової війни. *Сторінки історії: збірник наукових праць*, 2017. № 43. С. 59-66.
2. Гладун О. Український плакат: етапи розвитку візуально-пластичної мови. *Збірник наукових праць. Сучасне мистецтво*, 2018. № 14. С. 115-122.
3. Залевська О. Візуально-пластична мова українського плакату 20-х–початку 30-х років. *Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва*, 2016. № 3. С. 44-46.
4. Легасова Л. Світові війни мовою плаката. *Вісник Книжкової палати*, 2009. № 9. С. 49-50.
5. Маєвський О. Політичний плакат і карикатура як засоби ідеологічної боротьби в Україні 1939–1945 рр.: дис.... канд. іст. наук. 07.00.01 / Інститут історії України НАН України. Київ, 2016. 311 с.
6. Питльована Л. Жінка на британському пропагандистському плакаті часів Першої світової війни: образи і контексти. Перша світова війна у фокусі історії (дипломатичні та політичні колізії Великої війни) : монографія. Київ : Кондор-Видавництво, 2016. С. 86-125.
7. Цинковська І., Юхимець Г. Український плакат періоду Великої Вітчизняної війни у фондах НБУВ. *Історія України: маловідомі імена, події, факти: зб. ст.* Київ: Інститут історії України НАН України, 2004. Вип. 26, С. 120–133.
8. Коляда І., Маєвський О. Національні образи в українському плакаті періоду Другої світової війни. *Історія в школі*, 2012. № 5-6, С. 1–4.
9. Орлик С. Плакати і листівки у пропаганді облігацій військових позик в російській імперії в роки першої світової війни. *Society. Document. Communication. Соціум. Документ. Комунікація*, 2022. 1(13), С. 208-228.
10. Лисий Ю. Військові плакати 1914-1920 рр. URL: <https://peraspera.video.blog/2019/12/26>
11. Guffey, E. (2015). *Posters: A Global History*, Reaktion.
12. Meggs, P.(1998). *A History of Graphic Design*. NJ. John Wiley and Sons.
13. Müller-Brockman, J. (2004). *History of the Poster*. NY. Phaidon.
14. Paret, P., Lewis, B., Paret, P. (1992). *Persuasive Images: Posters of War and Revolution*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
15. Aulich, J. (2007). *War Posters: Weapons of Mass Communication*. London: Imperial War Museum; New York: Thames and Hudson.
16. Witkowski, T. H. (2003). World War II Poster Campaigns--Preaching Frugality to American Consumers. *Journal of advertising*, 32(1), 69-82.
17. Kingsbury, C. M. (2010). *For home and country. World War I propaganda on the home front*, Lincoln : University of Nebraska Press [in English].
18. Koureas, G. (2007). *Memory, masculinity and national identity in British visual culture, 1914-1930. A study of 'unconquerable manhood', Aldershot; Burlington : Ashgate.*
19. Троян С. Велика війна 1914–1918 рр.: витоки, характер, наслідки: Монографія. Київ : Видавничий дім «Кондор», 2018. 536 с.
20. 100 років незалежності: як рекламувала себе УНР. Інфографіка, мапи. URL: <https://novynarnia.com/2018/01/22/100-rokiv-nezalezhnosti-yak-bula-reklamuvala-sebe-unr-infografika-mapi/>
21. Hardie, M. S. (2016). *War posters issued by belligerent and neutral nations 1914-1919*, New York: Dover Publications.

References:

1. Perha, T., Shevchuk, T. (2017). Vplyv voiennoi propahandy na brytanske suspilstvo pid chas Pershoi svitovoi viiny [The impact of war propaganda on British society during the First World War]. *Storinky istorii: zbirnyk naukovykh prats*, 43 [in Ukrainian].
2. Hladun, O. (2018). Ukrainskyi plakat: etapy rozvytku vizualno-plastychnoi movy [Ukrainian poster: stages of development of visual and plastic language]. *Zbirnyk naukovykh prats. Suchasne mystetstvo*, 14, 115-122 [in Ukrainian].
3. Zalevska, O. (2016). Vizualno-plastychna mova ukrainskoho plakatu 20-kh–pochatku 30-kh rokiv [Visual and plastic language of the Ukrainian poster of the 20s-early 30s]. *Tradytzii ta novitni tekhnolohii u rozvytku suchasnoho mystetstva*, 3, 44-46 [in Ukrainian].

4. Lehasova, L. (2009). Svitovi viiny movoiu plakata [World Wars in the language of the poster]. *Visnyk Knyzhkovoï palaty*, 9, 49-50 [in Ukrainian].
5. Maievskiy, O. (2016). Politychnyi plakat i karykatura yak zasoby ideolohichnoi borotby v Ukraini 1939–1945 rr. [Political poster and caricature as means of ideological struggle in Ukraine 1939–1945]: thesis Ph.D. Kyiv. 311 p. [in Ukrainian].
6. Pytlova, L. (2016). Zhinka na brytanskomu propahandystskomu plakati chasiv Pershoi svitovoi viiny: obrazy i konteksty [A Woman on a First World War British Propaganda Poster: Images and Contexts]. *Persha svitova viina u fokusi istorii : monohrafiia*. Kyiv: Kondor-Vydavnytstvo, 86-125 [in Ukrainian].
7. Tsynkovska, I., Yukhymets, H. (2004). Ukrainskyi plakat periodu Velykoi Vitchyznianoï viiny u fondakh NBUV [Ukrainian poster from the period of the Great Patriotic War in the funds of the National Library of Ukraine]. *Istoriia Ukrainy: malovidomi imena, podii, fakty: zb. st.* Kyiv: Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy, 26, 120–133 [in Ukrainian].
8. Koliada, I., Maievskiy, O. (2012). Natsionalni obrazy v ukrainskomu plakati periodu Druhoï svitovoi viiny [National images in the Ukrainian poster of the Second World War period]. *Istoriia v shkoli*, 5-6, 1–4 [in Ukrainian].
9. Orlyk, S. (2022). Plakaty i lystivky u propahandi oblihotsii viiskovykh pozykh v rosiiskii imperii v roky pershoï svitovoi viiny [Posters and leaflets in the propaganda of war loan bonds in the Russian Empire during the First World War]. *Society. Document. Communication. Sotsium. Dokument. Komunikatsiia*, 1(13), 208-228 [in Ukrainian].
10. Lysyi Yu. Viiskovi plakaty 1914-1920 [Military posters 1914-1920]. Retrieved from <https://peraspera.video.blog/2019/12/26> [in Ukrainian].
11. Guffey, E. (2015). *Posters: A Global History, Reaktion* [in English].
12. Meggs P. (1998). *A History of Graphic Design*. NJ. John Wiley and Sons.
13. Müller-Brockman J. (2004). *History of the Poster*. NY. Phaidon.
14. Paret, P., Lewis, B., Paret, P. (1992). *Persuasive Images: Posters of War and Revolution*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
15. Aulich, J. (2007). *War Posters: Weapons of Mass Communication*. London: Imperial War Museum; New York: Thames and Hudson.
16. Witkowski, T. H. (2003). World War II Poster Campaigns--Preaching Frugality to American Consumers. *Journal of advertising*, 32(1).
17. Kingsbury, C. M. (2010). *For home and country. World War I propaganda on the home front*, Lincoln : University of Nebraska Press.
18. Koureas, G. (2007). *Memory, masculinity and national identity in British visual culture, 1914-1930. A study of 'unconquerable manhood', Aldershot; Burlington : Ashgate.*
19. Troian, S. (2018). Velyka viina 1914–1918 rr.: vytoky, kharakter, naslidky [The Great War of 1914–1918: origins, nature, consequences]: Monohrafiia. Kyiv : Vydavnychi dim «Kondor» [in Ukrainian].
20. 100 rokiv nezalezhnosti: yak reklamovala sebe UNR. Infografika, mapy [100 years of independence: how UNR advertised itself. Infographics, maps.]. Retrieved from <https://novynarnia.com/2018/01/22/100-rokiv-nezalezhnosti-yak-bula-reklamovala-sebe-unr-infografika-mapi/> [in Ukrainian].
21. Hardie, M. S. (2016). *War posters issued by belligerent and neutral nations 1914-1919*, New York: Dover Publications.

УДК 75.021.32+75.038.5] (510):913(515)
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.13>

Цю Чжуанюй,

аспірант кафедри живопису
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-9003-1294
qiuzhuangyu@gmail.com

ТЕМА ТИБЕТУ В ОЛІЙНОМУ ФІГУРАТИВНОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Після приєднання Тибету як автономного регіону до Китаю у 1950-х роках в станковому живописі країни простежується активний розвиток теми Тибету. Китайські митці стали віддавати пріоритет соціально-політичним змінам в регіоні, відображаючи трансформації, пов'язані з колективізацією та розбудовою «Нового Китаю». У 1950–1970-х роках тема Тибету тісно перепліталась із соціально-політичними проблемами, із задачами уряду висвітлення покращення життя етнічних меншин в регіоні. У 1980-х роках із поступом нового періоду економічних і соціальних реформ, появи напрямку «мистецтва шрамів», шляху переосмислення здобутків художників попередніх поколінь, простежується нове осмислення митцями теми Тибету. В цей період митці зосереджуються на відображенні внутрішнього світу персонажів, а їх живописні твори стають насичені ліричними нотками романтизму і сентименталізму.

Свій розвиток тибетська тематика в фігуративному живопису Китаю отримала і в наступний період (1980–2000), який характеризується більш глибоким аналізом соціально-етнічної проблематики. В цей час змінюються підходи художників до створення образів тибетців, набувають важливого значення психологізм і реалізм зображень, заснований на глибокому вивченні побуту і релігійних свят тибетців.

На сучасному етапі розвитку станкового живопису Китаю (2000–2020) тема Тибету залишається актуальною. Художники використовують різноманітні підходи до її втілення, залишаючись при цьому в межах реалістичного мистецтва. Хоча тема залишається невід'ємною частиною станкового живопису, сучасні митці дозволяють собі більшу свободу і творчий експеримент.

В статті наведений аналіз творів провідних художників, що присвятили свою творчість тибетській проблематиці – Пан Шисюнь, Чень Даньцін, Ма Чанлі, Чжоу Чуня, Чжу Іюн, Юй Сяодун, Чжан Ібо, Хань Юйчень. Майстри створюють образи Тибету, використовуючи авторські пластичні рішення, щоб виразити унікальність регіону та його мешканців. Від соцреалізму до фотореалізму, вони відображають різноманітні вирішення теми, залишаючись при цьому в рамках дотримання реалістичного стилю. Виставки та бієнале, присвячені творам на тибетську тематику, розкривають широку палітру підходів та відображають вагомість цієї теми в сучасному станковому мистецтві Китаю.

Ключові слова: культура, образотворче мистецтво середини ХХ – початку ХХІ століть, китайський живопис, соціум, реалізм, жанр, тема Тибету, художні образи.

Qiu Zhuangyu. THE TOPIC OF TIBET IN OIL FIGURATIVE ART OF CHINA AT THE END OF THE 20TH CENTURY AND THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

After the accession of Tibet to China as an autonomous region in 1950s, the topic of Tibet can be traced in easel painting of the country. Chinese artists began prioritizing socio-political changes in the region, depicting transformations connected with collectivization and the development of 'The New China.' In the 1950s–1970s, the topic of Tibet was closely intertwined with socio-political problems, with the government's objectives and coverage of improving the lives of ethnic minorities in the region. In the 1980s, with the advancement of the new period of economic and social reforms, the appearance of the direction called 'the art of scars', the way of rethinking of the accomplishments of artists of the previous generations, the topic of Tibet gets new interpretation. During this period, artists concentrated on depicting characters' inner world, and their picturesque artworks became saturated with lyrical hints of romanticism and sentimentalism.

The topic of Tibet in figurative art of China receives its development in the next period (1980–2000) as well, which is characterized by a deeper analysis of socio-ethnic issues. During this time, artists' approach to creating the image of Tibetans changed; psychologism and realism of images, which are based on deep study of Tibetans' everyday life and religious festivals, acquired their importance.

In the modern stage of development of Chinese easel painting (2000–2020), the topic of Tibet stays relevant. Artists use various approaches to its depiction, staying within the scope of realistic art. Even though the topic remains an essential part of easel painting, modern artists allow themselves more freedom and creative experiments.

The paper provides an analysis of the works of leading artists who devoted their creativity to Tibetan problematics: Pan ShiXun, Chen Danqing, Ma Changli, Zhou Chunyu, Zhu Yiyong, Yu Xiaodong, Zhang Yibo, and Han Yuchen. The artists create images of Tibet, using original ductile decisions to express the uniqueness of the region and its residents. From socialist realism to photorealism, they depict diverse decisions on the topic but still stay within the realistic style. Exhibitions and biennales devoted to works on the Tibetan topic reveal an abundance of approaches and depict the significance of this topic in the modern easel painting of China.

Key words: culture, the fine art of the mid-20th – the beginning of the 21st century, painting, society, realism, genre, the topic of Tibet, artistic images.

Вступ. Тема Тибету в сюжетних живописних композиціях китайських художників відображає багатий світ традицій, культури та релігійних переконань мешканців цього унікального регіону. Зокрема, твори присвячені побутовим аспектам життя етнічних меншин, їх родинним зв'язкам та соціальним взаєминам. У художніх творах, присвячених побуту етнічних меншин в Тибеті, художники часто вдаються до детального відтворення традиційного одягу, ритуалів та щоденних обрядів. Вони створюють образи сільських звичаїв, традиційного ремесла та розваг, щоб передати унікальність та красу тибетського етносу.

Родинні стосунки є ключовою темою в творчості художників, які відділяються від прагматичного аспекту і стають своєрідним патосом, вираженим у відображенні духовних та емоційних зв'язків між рідними. Це може бути відтворення торжеств, святкувань чи зображення важливих подій для спільноти. В художній формі відображається також тема солідарності та взаємодії між членами тибетської громади. Тема Тибету в сюжетних композиціях китайських художників є засобом вираження та ствердження багатих традицій і духовності цього регіону.

Матеріали та методи. Джерельною базою публікації є станкові фігуративні композиції на тему Тибету з музейних колекцій і приватних зібрань, а також статті в провідних китайських мистецьких журналах, в яких на прикладі творчості окремих митців представлена панорама зародження і розвиток тибетської проблематики в китайському живописі.

Методологічна основа публікації спрямована на комплексне вивчення творчості художників на тибетську тематику за допомогою історико-культурного та соціокультурного підходів. Вона базується на ідеї, що мистецтво не може бути відокремлене від

соціокультурного контексту та історичного розвитку. Для вивчення станкових композицій провідних митців Китаю використовувались різноманітні методи, зокрема історико-порівняльний аналіз, класифікація та образно-стилістичний аналіз.

Мета – на прикладі творів визначних художників Китаю показати загальний культурний ландшафт зародження та еволюції станкових композицій на тибетську тематику.

Результати. Тибет став об'єктом особливої уваги китайських митців у 1950-х роках, оскільки в цей час регіон увійшов до складу Китайської Народної Республіки. Після анексії Тибету Китаєм у 1951 році та подальшого входження його у склад КНР, викладачів і студентів художніх закладів відправляли до Тибету для дослідження соціальних і культурних зрушень в регіоні. За підсумками пленерної практики митців, проводились виставки і семінари, що стало поштовхом для подальшої зацікавленості соціуму тибетською тематикою [10, с. 12].

Тема Тибету стала невід'ємною частиною ідеології «Нового Китаю», яка ставила за мету «соціальний прогрес» та єднання національних меншин в реалізації спільних ідей китайського суспільства. В цей час митці акцентували увагу на будівництві нових шкіл, лікарень та інфраструктури, що символізувало «поступ» і покращення умов життя тибетського населення. Серед перших митців, що потрапили до Тибету, роблячи ескізи та збираючи матеріал для станкових композицій, можна назвати Ву Цзуорена, Донг Сівена, Є Цяньюй, У Гуанчжуна, Пан Шисюня, Ма Чанлі. Певною мірою картини на тибетські сюжети відображають важливі характеристики розвою китайського мистецтва олією.

Відомий художник Пань Шисюнь, що отримав освіту в Центральній академії обра-

зотворчого мистецтва (1955–1961), перший раз потрапив до регіону у 1960 році ще будучи студентом. Його піврічне перебування на тибетському плато надихнуло його на багаторічну працю над етнічною тематикою. Обґрунтовуючи свою мистецьку позицію, художник писав: «...мене завжди переповнює почуття провини, тому що я ніколи не міг в повній мірі висловити те, що я відчував до цієї землі та її людей. Це те, що змушує мене знову і знову відвідувати Тибет. Гори, річки та релігійна культура Тибету стали для мене грандіозним і глибоким естетичним посиленням. Тибетські співвітчизники досі зберігають свою невинну якість, яка не була відчужена сучасною цивілізацією. Доброта, благочестя, простота, гармонія з природою – це те, чим мене надихнув Тибет» [3].

В ранніх творах художник приділяє увагу змінам в житті тибетців після приєднання регіону до КНР. «Гімн обороту», «Щойно зійшло червоне сонце» «Ми йдемо широкою дорогою» (іл.1) – його перші роботи на тему Тибету, що були зосереджені на вираженні нових змін у житті звичайних пастухів регіону. Основним завданням станкових творів 1960–1970-х років у Китаї було підняття духу суспільства, підтримка соціалістичних ідей та пропаганди трудових цінностей. У світлі цих принципів радісні образи робітників і селян стали ключовим елементом живопису багатьох китайських станковистів. Худож-

ники намагалися втілити позитивні емоції, підкреслити радість колективної праці. Це відображало не лише матеріальний успіх, але й поєднання суспільства в справі досягнення спільних цілей. У творах цього періоду потрібно було не лише передати реальність, але й вихвалити та ідеалізувати позитивні сторони соціалістичного способу життя. Таким чином, твори цього напрямку слугували не лише особливим мистецьким виразом, а й інструментом впливу на суспільство та його світогляд.

У 1980-х роках митець поїхав на стажування до Франції вивчати техніку та матеріали європейського олійного живопису. Він чітко усвідомлював, що спрощене розуміння живописних технік і матеріалів у Китаї обмежувало подальший розвиток китайського олійного живопису [3]. Пан Шисюнь провів поглиблене дослідження взаємозв'язку між змістом творів та засобами його втілення, підкреслюючи, що матеріали та техніки живопису мають служити темі.

У період економічних реформ 1980-х років, коли китайські художники продовжили працювати над темою Тибету, їхні підходи почали дещо відрізнятися від попереднього періоду. З соціально-політичними зрушеннями в суспільстві змінювалася тема і зміст творів Пан Шисюня. Збільшилося зображення побуту тибетських мешканців, їх традицій і свят. Пан Шисюнь та інші художники намагалися



Іл. 1. Пан Шисюнь. Ми йдемо широкою дорогою. 1964. Полотно, олія.
Національний художній музей Китаю



Іл. 2. Пан Шисюнь. Тибетські пастухи. 1998. Полотно, олія. 120 x 240. Приватна колекція

глибше втілити образ духовного «іншого», вивчити культурні традиції, побут і вірування тибетської спільноти (іл.2). Тибетців, за словами Пан Шисюнь, іноді сприймають як тасмнічих, грубих і варварських, судячи з їх зовнішнього вигляду і звичаїв. «Насправді, вони прості та чесні, дуже схожі на фермерів із північної глибинки. Я докладав усіх зусиль, щоб зробити цю грізну, але піднесену землю та її героїчних і привітних людей відомими зовнішньому світу» [3].



Іл. 3. Чень Даньцін. Тибетці. 1983. Полотно, олія. 102x76,5. Приватна колекція

Більш відкрите суспільство дозволило художникам подивитися на Тибет з нової перспективи, а саме – відмовитися від ідеалізації та розкрити складні аспекти життя простого народу. В своїх виступах і статтях 1980-х років Пан Шисюнь стверджує, що реальність для нього не така проста і не зводиться до реалізму: «...правда полягає не лише в правдивості на картинах, а й у передачі краси та зворушливих речей у житті. Реалізм повинен передавати відчуття краси та відчуття зворушливості...». Митець вважає, що китайський побутовий живопис повинен ґрунтуватися на вивченні реальних образів [3].



Іл. 4. Чень Даньцін. Тибетська дівчинка та її яки (Тибетське плато). 1986. Полотно, олія. 60x 90. Приватна колекція

У 1980-х роках на мистецькій арені Китаю з'являється ще один митець, вся творчість якого присвячена Тибету. Поява «серії тибетського живопису» Чень Даньціна започаткувала в китайському олійному живописі новий напрям, який відтоді називають «течією життя» та «рідним стилем» [11, с. 56]. Уникнувши політичних лозунгів патріотичної проблематики, Чень Даньцин одним з перших художників розпочав пропагувати менш ідеалізований підхід до зображення тибетського життя, фокусуючись на більш глибокому розкритті соціальних проблем, з якими стикалася тибетська громада. Це включало в себе питання економічних реформ в регіоні, збереження культурної ідентичності етносу та взаємодії між традицією та сучасністю (іл. 3–4).

Неодноразово відвідував Тибетський автономний район і села, населені тибетцями в провінціях Сичуань і Цінхай, відомий китайський художник Ма Чанлі. Він залишався з місцевими жителями в їхніх наметах і спостерігав, як вони живуть, працюють і відпочивають. Ма Чанлі, який закінчив Центральну академію образотворчого мистецтва в Пекіні в 1953 році, присвятив серію картин життю тибетців, що були виконані на основі натурних малюнків й ескізів. В своїх роботах художник намагався відтворити красу тибетського плато, гармонійний зв'язок між побутом цього народу і природою.

Після деякого послаблення тиску влади на політичну заангажованість мистецтва, після Культурної революції в Китаї (1978), художник звернувся до втілення глибоких реалій життя тибетців без зайвої ідеалізації. Це відкривало можливість для вираження більш широкого спектру емоцій і думок, стосовно труднощів та перспектив розвитку Тибету. Митець відтворює сцени повсякденного життя людей, висловлюючи красу «непомітного» та «випадкового» [10, с. 15]. У найвідомішій картині митця «На луках» (1981) втілюються образи трьох жінок, які збивають молоко для приготування олії (іл.5). У художньому творі силуети жінок поєднуються в красивий силует, «перегукуючись» із «танцем хмар». Інтегрувавши стилістику імпресіонізму та чарівність традиційного китайського

«гохуа», стиль олійного живопису митця поєднує реалістичність з експресивністю, просторову глибинність та графічність.

Починаючи з 1980-х років китайські художники мали можливість більше подорожувати Європою і Америкою, вивчаючи здобутки класичного і модерністичного світового мистецтва. Це дозволило митцям більш вільно експериментувати в олійній техніці живопису [6, с. 92]. В роботах на тибетську тематику Чжоу Чуньї, який повернувся в Китай у 1989 році після дворічного ознайомлення з музейними колекціями Європи, відчувається мистецька лексика неоекспресіонізму [5, с. 116]. Основою стилю митця стали перебільшені та викривлені форми, густий і потужний мазок (іл.6). В цій стилістиці художник відчуває «...радість свободи, потяг до «формалізму»» [5, с. 117]. Художник зіткнувся з суперечливим вибором між «західною художньою мовою» та традиційною китайською культурою, що спонукало поєднати їх образотворчі засади [8, с. 110].

Яркий представник «сільського реалізму» Чжу Юн (р.н. 1957) навчався на факультеті олійного живопису Сичуаньського інституту образотворчого мистецтва. У «портретах» тибетського життя, художник ретельно відтворює деталі, звертаючи увагу на реалістичності зображень [10, с. 14]. Це дозволяє глядачеві глибше відчути атмосферу й аутентичність «тибетського плато» (іл.7–8).

Сьогодні тема Тибету продовжує залишатися в центрі уваги китайських художників, але спостерігається новий рівень розгортання та розуміння цієї тематики в станковому мистецтві Китаю. Виділення тибетської теми в окрему галузь станкового мистецтва свідчить про значущість цього регіону в культурному національному дискурсі. Пленерна практика стала важливим поштовхом для художників, які бажають найбільш вірно передати атмосферу та красу Тибету. Відвідання цього регіону дозволяє митцям власноруч відчути та зануритися в його унікальну атмосферу, що впливає на їхні творчі рішення. Авторський підхід художників до рішення теми став більш індивідуалізованим й експериментальним. Вони поєднують традиційні елементи та



Іл. 5. Ма Чанлі. На луках. 1981. Полотно, олія. 150x162. Національний художній музей Китаю



Іл. 6. Чжоу Чуня. Після заходу сонця. 1982. Полотно, олія. 109,5x79,5. Приватна колекція



Іл. 7. Чжу Іюн. Маленька крамниця в гірському селі. Полотно, олія. 1984. 112x141. Національний художній музей Китаю



Іл. 8. Чжу Іюн. Простолюдин. 1982. Полотно, олія. 140x110,5. Приватна колекція

сучасні живописні техніки, створюючи унікальні твори, які відображають їхні власні переживання та сприйняття Тибету.

Тривалий час створенням реалістичних картин на тибетську тематику займається відомий сучасний китайський митець Юй Сяодун.

Художник народився в Шеньяні в 1963 році. Професійну художню освіту митець отримав закінчивши факультет китайського живопису Академії образотворчого мистецтва Лусунь (1984). Художник, як і більшість його колег, спочатку вивчав китайський традиційний



Іл. 9. Юй Сядун. Паломництво. 2009. Полотно, олія. 240x230. Приватна колекція



Іл. 10. Юй Сядун. Червоний поклін Святому Писанню. 2004. Полотно, олія. 180x200. Приватна колекція

живопис, а саме лінійний рисунок і малювання тушшю. Засади техніки гохуа, на думку Юй Сядуна, завжди сприяють знаходженню індивідуального стилю й ствердженню ідентичності олійного живопису Китаю [7]. Майстер бачить схожі образотворчі принципи в китайських пейзажних творах епохи династії Південної та Північної Сун з музею Тяньцзінь і роботах майстрів раннього Відродження в Італії. Основною задачею живопису митець вважає передачу суті речей чітко виявленими силуетами з лінійним окресленням меж форм [7]. Юй Сядун, як і більшість китайських станковистів, намагається знайти перетин між східним і західним живописом, поєднуючи образотворчі засоби відомого французького майстра Клода Моне і китайського художника середини ХХ ст. Хуан Бінхуна. Навіть, вивчаючи начерки Рубенса, художник знаходив багато аналогів з методами роботи китайською тушшю і пером [7].

Поступово художник підійшов до плернерної практики на тибетському плато (1984–1997). Імпресіоністичні картини художника присвячені темі буддизму, який є релігійною основою тибетської спільноти. Відомому китайському живописцю притаманна

манера широкого узагальненого живопису з чітким розмежуванням просторових планів і з виділенням колористичної домінанти, здебільшого червоного кольору (іл. 9–10). При вивченні засад олійного живопису, художник звертав увагу на добір не тільки техніки, але і на особливості використання художніх інструментів і матеріалів. Як і його попередник, Пан Шисюнь, Юй Сядун наголошував, що західноєвропейський живопис має не тільки іншу мистецьку естетику і художню концепцію, а й інші технологічні особливості у порівнянні із засобами традиційного китайського живопису тушшю [7].

Наряду з імпресіоністичними та неоекспресіоністичними тенденціями наприкінці ХХ століття в олійному фігуративному живописі Китаю продовжуються розвиватися неокласицистичні тенденції, зокрема фотореалізм. Одним з ярих представників цього напрямку у фігуративному живописі на тибетську тематику можна назвати Чжан Ібо (р.н. 1966). Вивчаючи мистецтво в Центральній академії образотворчого мистецтва (1985), Ібо перебував під безпосереднім впливом китайських майстрів реалістичної традиції, таких як Донг Сівен, Ван Ідун, Цзінь Шаньї, Сунь



Іл. 11. Чжан Ібо. Здалеку. 2015. Полотно, олія. 120x160. Приватна колекція



Іл. 12. Чжан Ібо. На пасовищі. 2017. Полотно, олія. 180x123. Приватна колекція

Веймінг та ін. [6, с. 98] Художник в своїх творах намагається наслідувати класицистичні традиції західноєвропейського живопису. Картини митця можна умовно поділити на дві основні групи. До першої відносяться «пасторальні» мотиви, до другої – сюжетні композиції в інтер'єрі.

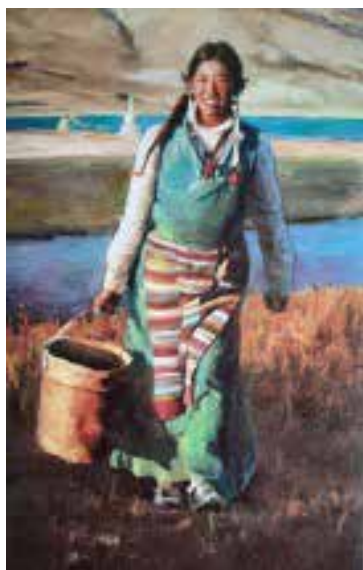
У пасторальних мотивах майстер ідеалізує гірські ландшафти, прагнучи передати відчуття нескінченності простору тибетського плато (іл.11–12). В картинах митець замикає обрій зображенням гір і хмарами на небі. Діагональний ритм композиції з нижнього лівого у правий верхній кут ніщо не стримує, побудова твору позбавлена усталеної схеми, пом'якшеною «розгортанням простору вшир». Епічності композиції надає рівновага мас фігур і простору, їх рівнозначна значущість на полотні. На картинах майстра ніколи не визначений стан природи. Відсутність звичної та розміреної зміни природних та побутових циклів не дозволяє тимчасовому порядку та побутовим константам проникнути в цей ідеальний світ і пов'язати його зі звичайним побутом.

Сюжетні елементи станкових композицій митця виступають частиною культурної парадигми. Образи тварин в станкових композиціях китайських художників, зокрема в роботах Чжан Ібо, сприймаються як символи, «метакультурні» знаки, які влітаються в струнку систему традиційної китайської культури. Символ як образ, взятий в аспекті

своєї знаковості, в такому сенсі, наділяється органічністю та невичерпною багатозначністю. Це дає можливість всебічно відтворити «національний код» східної культури, зрозуміти її глибинний зміст та функціональне призначення. Один із найважливіших символів культури Китаю – це бик, який символізує силу, стійкість та незалежність, асоціюється з багатством та процвітанням. Зображення домашніх тварин, зокрема кіз, відображають глибокі цінності китайської традиційної культури.

Прикладом актуальності окресленої галузі в мистецькій практиці сучасних китайських художників є виставка Ханя Юйчєня, що була проведена у лютому 2020 року в Київській національній картинній галереї. Головна тема української виставки митця – Тибет, з його захоплюючими пейзажами, фантастичними монастирями, високими горами, давніми загубленими містами, а головне – самобутньою культурою [1, с. 54]. Більшість представлених на виставці робіт ілюструють буденне життя мешканців Тибету: ченців, паломників, простих трудівників (іл.13–14).

Хань Юйчєнь, як і більшість майстрів фігуративного реалістичного живопису Китаю, захоплюється Тибетом. Художник неодноразово подорожував по гірським районам та долинам у підніжжях найвищих гір світу, зупиняючись в тибетських родинах та відвідуючи пасовища краю. Обізнаність з побутом поселенців виявляється в глибині його кар-



Іл. 13. Хань Юйчень. Санчжу на священному озері. 2011. Полотно, олія. 180x115. Приватна колекція



Іл. 14. Хань Юйчень. Чарівна пастушка. 2012. Полотно, олія. 140x215. Приватна колекція

тин, життєвості представлених образів. Хань Юйчень називає цей сніжний та містичний регіон Китаю втіленням царства «чистоти». За ствердженням художника: «Тибетці – скромні та чуткі люди, очі яких сповнені доброти... Краса Тибету полягає в його людях, що живуть щасливо та мирно...» [2, с. 21]. Будучи представником основного в Китаї народу «хань», художник з великим інтересом і ретельністю виписує деталі, яскраво відтворюючи декоративність тибетського одягу, самотутні типажі, безмежні простори під сяючим гірським сонцем [1, с. 55].

Висновки. Картини сучасних китайських художників, що надихаються давніми тра-

диціями побуту етнічних меншин, відзначаються оригінальністю і привертають увагу до унікальної культурної спадщини Сходу. Станковий живопис на тибетську тематику здобув визнання на світовому рівні. Китайські митці своєю багаторічною плернерною практикою в Тибетському регіоні сприяють процесу збереження та популяризації етнічних традицій, передачі спадщини народів, які мають унікальний внесок в світову культуру та можуть бути втрачені під впливом сучасних технологій та процесу глобалізації. Перспективою подальших досліджень є вивчення соціальної теми в сучасному станковому живописі Китаю.

Література:

1. Ковальова М.М., Цю Чжуанюй. Тема Тибету в творчості китайського художника Хань Юйчєня. *Матеріали Всеукраїнської наукової конференції професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 навчального року*. Харків: ХДАДМ, 2020. С. 54–56.
2. Хань Юйчєнь. Збірник олійного живопису на тему Тибету. Шанхай: Редакція китайського журналу «Вєньхуа Жєнью», 2020. 188 с.
3. Lin Lu. Shixiong: 15 Expeditions to Tibet. URL: <https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8326865> (дата звернення 7.11.2022)
4. 高波. 从西藏主题绘画说写生与油画民族化. *文艺研究*. № 8. 142–143. [Гао Бо. Розмова про ескізи та націоналізацію олійного живопису у тибетських тематичних картинах. *Літературно-мистецькі дослідження*. № 8. С. 142–143].
5. 李继开. 浅议周春芽的艺术创作. *湖北美术学院学报*. 2016. № 2. 頁. 116–118. [Лі Цзікай. Аналіз художньої творчості Чжоу Чуньє. *Журнал Хубейського інституту образотворчих мистецтв Hubei Institute of Fine Arts Journal*. 2016. № 2. С. 116–118].

6. 李昌菊. 雪域高原的民族写照—油画本土化历程中的西藏题材. 美术. № 6. 2008. 頁.91–99. [Лі Чан-джу. Етнічне зображення снігового плато – тибетська тематика в процесі локалізації олійного живопису. *Образотворче мистецтво*. № 6. 2008. С. 91–99].
7. 路洪明. 天津美术学院教授于小冬: 委拉斯开兹对我影响最大. 天津美术网. 14.02.2018. URL: http://www.022meishu.com/Oil_painting/2018/02-14/44826_0.html. (дата звернення 7.11.2022) [Лу Хунмін. Професор Юй Сяодун з Тяньцзіньської академії образотворчих мистецтв: Веласкес справив на мене найбільший вплив // *Tianjin Art Network*. 14.02. 2018]
8. 刘芯涛. 周春芽艺术的内在生命力探析. 艺术当代. 2018. № 17. 頁. 110–112. [Лю Сінъао. Аналіз внутрішньої життєвості мистецтва Чжоу Чунья. *Сучасне мистецтво*. 2018. № 17. С. 110–112.].
9. 劉淳. 中國油畫史 增訂本. 北京: 版社, 2016. 544頁. [Лю Чунь. Історія китайського олійного живопису (оновлене видання), Пекінське видавництво, 2016. 544 с.]
10. 孙大棠. 西藏题材作为实验田—油画民族化和改造中国画的实践在西藏题材绘画中的表现. 当代艺术与投资. 2007. № 10. 頁. 12–17. [Сунь Датанг. Тибетська тематика як експериментальне поле – націоналізація олійного живопису та практика трансформації китайського живопису. *Сучасне мистецтво та інвестиції*. 2007. № 10. С. 12–17].
11. 崔桦. 浅论陈丹青油画的现实主义之美 – 以《西藏组画》为例. 陕西开放大学学报. 2022. № 2. 頁. 55–59. [Цуй Хуа. Коротке обговорення реалістичної краси олійних картин Чень Даньціна – на прикладі «Тибетської серії». *Журнал Відкритого університету Шеньсі*. 2022. № 2. С. 55–59].

References:

1. Kovalova M.M., Tsiu Chzhuanuii. (2020) Tema Tybetu v tvorchosti kytaiskoho khudozhnyka Khan Yuichenia [The theme of Tibet in the work of the Chinese artist Han Yuchen]. *Materialy Vseukrainskoi naukovoï konferentsii profesorsko-vykladatskoho skladu i studentiv KhDADM za pidsumkamy roboty 2019/2020 navchalnoho roku*. Kharkiv: KhDADM [in Ukrainian].
2. Khan Yuichen. (2020) Zbirnyk oliinoho zhyvopysu na temu Tybetu [A collection of oil paintings on the subject of Tibet]. Shangkhai: Redaktsiia kytaiskoho zhurnalu «Venkhua Zhenu» [in Ukrainian].
3. Lin Lu. Shixiong: 15 Expeditions to Tibet. URL: <https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8326865>.
4. 高波. (2011) 从西藏主题绘画说写生与油画民族化 [A discussion of sketches and the nationalization of oil painting in Tibetan thematic paintings]. *文艺研究*. *Literature & Art studies*, 8 [in Chinese].
5. 李继开. (2016) 浅议周春芽的艺术创作 [Analysis of Zhou Chunya's artistic work]. *湖北美术学院学报*. *Hubei Institute of Fine Arts Journal*, 2. [in Chinese].
6. 李昌菊. (2008) 雪域高原的民族写照—油画本土化历程中的西藏题材 [National Portrait of the Snowy Plateau – Tibetan Themes in the Process of Localization of Oil Painting]. *美术*. *Art*, 6 [in Chinese].
7. 路洪明. (2018). 天津美术学院教授于小冬: 委拉斯开兹对我影响最大 [Professor Yu Xiaodong of Tianjin Academy of Fine Arts: Velazquez has the greatest influence for me]. 天津美术网. *Tianjin Art Network*. URL: http://www.022meishu.com/Oil_painting/2018/02-14/44826_0.html. [in Chinese].
8. 刘芯涛. (2018). 周春芽艺术的内在生命力探析 [An analysis of the inner vitality of Zhou Chunya's art]. *艺术当代*. *Art contemporary*, 17. [in Chinese].
9. 劉淳 (2016). 中國油畫史 增訂本. 北京 版社 [History of Chinese oil painting]. 北京: 版社. Beijing: China Youth Press [in Chinese].
10. 孙大棠 (2007). 西藏题材作为实验田—油画民族化和改造中国画的实践在西藏题材绘画中的表现 [Tibetan themes as an experimental field – the nationalization of oil painting and the practice of transforming Chinese painting are reflected in Tibetan theme paintings]. *当代艺术与投资*. *Contemporary art and investment*, 10. [in Chinese].
11. 崔桦. (2022). 浅论陈丹青油画的现实主义之美 – 以《西藏组画》为例 [A brief discussion on the beauty of realism in Chen Danqing's oil paintings – taking the «Tibet Series» as an example]. 陕西开放大学学报. *Journal of Shanxi Open University*, 2. [in Chinese].

УДК 7-021.161[616-036.86:331.102.312](477.86-21)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.14>**Чмелик Ірина Василівна,**

кандидат мистецтвознавства, доцент

доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

ORCID ID: 0000-0001-8352-6873

irynachmelyk@gmail.com

**ДОСТУПНЕ МИСТЕЦТВО: ІНКЛЮЗИВНІ ТВОРЧІ ІНІЦІАТИВИ
У М. ІВАНО-ФРАНКІВСЬКУ**

У статті розглядаються візуальні мистецькі проекти творчої спільноти м.Івано-Франківська, головною метою яких є долучення до мистецтва людей з інвалідністю. У цій царині низка ініціатив належить викладачам кафедри дизайну і теорії мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Авторка акцентує, що серед пріоритетних векторів діяльності як викладачів так і студентів кафедри є створення належних умов для комфортного існування людей з особливими потребами, соціальна адаптація людей з інвалідністю засобами мистецтва, розкриття їхнього творчого потенціалу, а також розширення можливостей вивчення скарбів світового та національного мистецтва людей з частковою чи повною втратою зору. Мета роботи: розкрити головні вектори інклюзивної діяльності та соціально значущих ініціатив творчої спільноти міста Івано-Франківська, зокрема, висвітлити здобутки у цьому напрямку кафедри дизайну і теорії мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Для реалізації цих завдань на кафедрі створений «Центр дослідження стратегій універсального дизайну». Діяльність кафедри дизайну і теорії мистецтва та центру полягає, зокрема, у налагодженні співпраці з культурними та громадськими інституціями регіону та спільній роботі над соціально важливими проектами, у залученні здобувачів ЗВО до створення проектів безбар'єрного простору в місті та області, у долученні людей з інвалідністю до культурної спадщини, у проведенні виставок, творчих занять та майстер-класів, організації виставок людей з інвалідністю, а також благодійних акцій. Наголошується, що нині у фокусі уваги творчої та наукової спільноти міста є проблеми людей з інвалідністю, і серед актуальних завдань є створення комфортних умов перебування, переміщення та дозвілля для людей з особливими потребами, яких через російську агресію, на жаль, ставатиме дедалі більше. Авторка звертає увагу також на те, що донесення до широкого загалу вищезазначених проблем, як і висвітлення вже напрацьованих здобутків має відбуватися інтенсивніше через ЗМІ і соціальні мережі.

Ключові слова: інклюзія, доступне мистецтво, Івано-Франківськ, візуальне мистецтво, творчість, люди з інвалідністю.

Chmelyk Iryna. ACCESSIBLE ART: INCLUSIVE CREATIVE INITIATIVES IN IVANO-FRANKIVSK

The article examines artistic visual projects that took place in the city of Ivano-Frankivsk, the main goal of which is to involve people with disabilities in art. In this area, a number of initiatives belong to the teachers of the Department of Design and Theory of Art of Vasyl Stefanyk Prekarpathian National University. The author emphasizes that the creation of appropriate conditions for the comfortable existence of people with special needs, the social adaptation of people with disabilities through the means of art, the disclosure of their creative potential. As well as the expansion of opportunities to study the treasures of world and national art of people are among with partial or complete loss of vision are the priority vectors of the activity of both teachers and students of the department. The purpose of the work: to reveal the main vectors of inclusive activity and socially significant initiatives of the creative community of the city of Ivano-Frankivsk, in particular, to highlight the achievements in this direction of the Department of Design and Theory of Art of Vasyl Stefanyk Prekarpathian National University. To implement these tasks, the department created the «Research Center Strategies of universal design». The activities of the department of design and theory of art and the center consist, in particular, in establishing cooperation with cultural and public institutions of the region and joint work on socially important projects, in involving higher education graduates in the creation of barrier-free space projects in the city and region, in involving people with disabilities to cultural heritage, in conducting exhibitions, creative classes and master classes, organizing exhibitions of people with disabilities, as well as charity events. It is emphasized that the problems of people with disabilities are currently in the focus of attention of the creative and scientific community of the city, and among the urgent tasks is the creation

of comfortable conditions for such people, who will unfortunately become more and more because of Russian aggression. The author also draws attention to the fact that the communication of the above-mentioned problems to the general public, as well as the coverage of the achievements already made, should take place more intensively through the mass media and social networks.

Key words: *inclusion, accessible art, Ivano-Frankivsk, visual art, creativity, people with disabilities.*

Вступ. Нині Українська держава стоїть перед низкою викликів, найбільшим з яких є повномасштабна російська агресія, яка несе не лише руйнування міст, інфраструктурних об'єктів тощо, але й призводить до збільшення кількості людей, які були травмовані внаслідок воєнних дій чи навіть втратили кінцівки, зір та ін. Завдання держави, а у нас ще й громадських організацій, волонтерського товариства, – подбати про лікування та реабілітацію таких людей. Водночас важливим фактором стає необхідність зробити все можливе для створення безпечних умов і комфортного перебування людей з інвалідністю в міському середовищі, надання можливостей безперешкодного їхнього пересування та організація не лише терапевтичних ініціатив, а й дозвіллєвих. Тож є потреба, зважаючи на актуальність заявленої проблематики, простежити, що в цьому напрямку робиться в місті Івано-Франківську, які благочинні й мистецькі ініціативи нині сприяють змінам не лише відношення до людей з особливими потребами, а й залученню таких людей до соціальних і культурних процесів.

Матеріали та метод. Мета роботи: розкрити головні вектори інклюзивної діяльності та соціально значущих ініціатив творчої спільноти міста Івано-Франківська, зокрема, висвітлити здобутки у цьому напрямку кафедри дизайну і теорії мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Джерельною базою наукової розвідки є релізи проведених виставок, акцій, висвітлення окремих подій у ЗМІ, розміщених зокрема на різних інтернет-ресурсах, наші спостереження як учасниці низки інклюзивних проєктів, інтерв'ю з учасниками та організаторами виставок [1;2;3;4;5;7]. Наявні матеріали сприяють осмисленню й розумінню подальших кроків з реалізації доступного і безперешкодного середовища для людей з інвалідністю в місті та області,

а також створенню умов для більш активного проведення ними дозвілля.

Результати. Історія кафедри дизайну і теорії мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника розпочалася у 1998 році, коли відбувся перший набір студентів на спеціальність «дизайн». Нині навчання на кафедрі здійснюється за трьома освітніми програмами: «Графічний дизайн», «Дизайн середовища», «Дизайн одягу», що забезпечують 2 доктори наук, три професори, а також кандидати наук, доценти, старші викладачі. Очолює кафедру доктор мистецтвознавства, професор Олег Чуйко. У руслі пріоритетних завдань кафедри є навчання і виховання високоосвіченої творчої особистості з неординарним мисленням, вмінням швидко реагувати на виклики, здатністю розв'язувати складні спеціалізовані задачі у різних сферах дизайну. Серед складових освітнього процесу важливим вектором є інклюзивна та волонтерська діяльність кафедри, що відповідає змісту навчання в контексті глобальних освітніх тенденцій, сприяє розвитку індивідуальних творчих здібностей здобувачів вищої освіти, а також залученню викладачів та студентів до соціально значущих проєктів у місті та регіоні. Так, 2012 року заснована Студія мистецько-інклюзивного залучення «ДИВОвижні» з ініціативи викладачів Віти Лотоцької та Ірини Максимлюк. Від 2015 року студія співпрацює із благодійною організацією «Українська благодійницька мережа». Комплексна програма студії спрямована на соціальну адаптацію сиріт з інвалідністю засобами мистецтва, розкриття їхнього творчого потенціалу та надання можливості реалізації себе як особистості. Програма втілюється шляхом проведення активістами студії творчих занять та майстер-класів з малювання, ліпки, конструювання, організації виставок дітей з інвалідністю і благодійних виставок професійних худож-

ників. Увагою студії охоплені Коломийський та Залучанський дитячі будинки-інтернати, Погорянський психоневрологічний інтернат, будинок сиріт з інвалідністю «Оселя Віри, Надії та Любові» (м.Обертин) [6, с. 174]. До волонтерської діяльності залучаються здобувачі освіти, також студентами розробляються дизайн-проекти з благоустрою територій, реконструкції і розписів інтер'єрів цих закладів, вони ж допомагають в організації та оформленні виставок, зокрема, створюють рекламну-поліграфічну продукцію, афіші, каталоги виставок тощо. Медійний розголос мали такі реалізовані виставкові проекти: «Історія однієї квітки», «Нерозгадані почуття», «100 ТИСЯЧ НАДІЙ» (2015, 2016, 2017, Фортечна галерея «Бастіон»), «У межах безмежного» (2015, Музей мистецтв Прикарпаття), «Пташка» (2019, Івано-Франківський академічний обласний театр ляльок імені Марійки Підгірянки), «Сонячно» (2021, Галерея КУТ) – всі – м.Івано-Франківськ [1; 5]. У рамках цих акцій проводилися благодійні аукціони, метою яких є адресна підтримка людей з інвалідністю.

Влітку 2023 року в Івано-Франківському краєзнавчому музеї відбулася виставка живопису і графіки «Янголи і крила» (О. Белей та І. Чмелик) у межах арт-проекту «Бог між нами!», куратором якого є працівник музею, реставратор Валерій Твердохліб. Експозиція, розгорнута на 2 поверсі, була присвячена дітям, які загинули через російську агресію. Водночас, представлені живописні роботи Уляни Белей, мешканки будиночку сиріт з інвалідністю «Оселя віри, надії і любові» (м.Обертин) – це необхідність підтримувати людей з інвалідністю, які, попри складнощі у побуті та проблеми зі здоров'ям, мають неймовірне бажання творити, відображати свої емоції і почуття в мистецтві, ділитися ними з оточуючими, їхня стійкість і сила духу може мотивувати інших. Квіткові композиції та пейзажні мотиви Уляни Белей є саме такими – яскравими та експресивними, наче крила надії.

Згодом Уляна Белей презентувала свої картини на виставці, організованій Івано-Франківською центральною міською бібліотекою

Департаменту культури міської ради. Завдяки таким ініціативам є можливість охопити більш широке коло глядачів та благодійників, адже державне фінансування таких закладів, як зокрема будинок для людей з інвалідністю «Оселя віри, надії, любові» є вкрай мізерним.

Важливим досвідом і компонентом вдосконалення професійної майстерності для викладачів кафедри стало стажування у Люблінському католицькому університеті імені Івана Павла II у межах міжнародного грантового проекту «Невидима спадщина: обмін та впровадження передової практики доступу до культури для людей із вадами зору» (2021 р.). Програма реалізувалася за участю кафедри методики музичного виховання та диригування Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, Івано-Франківського краєзнавчого музею й Музею мистецтв Прикарпаття, а також екскурсоводів міста. У 2021 році у рамках програми було проведено низку заходів для незрячих та створено тактильні копії окремих артефактів, зокрема взірців народного декоративно-ужиткового мистецтва та 3D моделі скульптурних портретів творчих персоналій з музейних колекцій для можливості дотикового обстеження експонатів. Викладачі кафедри Н. Бабій, І. Калиновська, І. Максимлюк, Х. Нагорняк, І. Чмелик ознайомилися із досвідом аналогічної роботи у республіці Польща й мали змогу спостерігати, що в цьому напрямку вже зроблено в м.Любліні та, зокрема у Національному музеї міста. У результаті співпраці Навчально-науковий інститут мистецтв отримав тифлограф – пристрій для рельєфного друку тактильних ілюстрацій. Реалізацію основної мети проекту втілюють як студенти так і викладачі кафедри. У навчальну роботу впроваджено низку практичних завдань, курсових, кваліфікаційних бакалаврських і магістерських робіт, спрямованих на дослідження проблем адаптації творів мистецтва та використання цифрових технологій для людей з інвалідністю, зокрема і з вадами зору. Увага приділяється також пошуку нестандартних шляхів адаптації та залучення людей з вадами зору до суспільно-культурних процесів у місті та регіоні.

Співпраця кафедри дизайну і теорії мистецтва з Івано-Франківським краєзнавчим музеєм реалізується у кількох проєктах, серед яких магістерські роботи Д. Михайлюк «Синестетична чутливість і участь людей із втратою зору у візуальному мистецтві», Д. Соловчука «Потенціал та функції віртуальних просторів для людей із вадами зору» (кер.-доц.Н. Бабій). Наразі триває робота з адаптації 24 найважливіших ікон з музейної колекції, що здійснюється студентами кафедри під керівництвом доц.Н. Бабій та реставратора В. Твердохліба.

У низці студентських проєктних робіт розглядаються проблеми доступності для людей з інвалідністю, а також створюються дизайн-пропозиції з урахуванням відвідування закладів різного призначення людьми з інвалідністю: Л. Цап «Реконструкція та розробка інтер'єрів закладів культури на прикладі «громадського будинку «Центр культури та дозвілля» міста Долини», «Реконструкція бібліотечних просторів м.Івано-Франківська (кер. – ст.викл.В. Лотоцька, доц.І. Чмелик). Бакалаврські проєкти Е. Михайлишин «Серія плакатів на соціальну тематику», В. Яцишина «Адаптація творів іконопису для людей з вадами зору», С. Суслик «Розробка адаптивної книги для дітей з вадами зору», К. Шило «Адаптація настільної гри для слабозорих людей», Р. Матійчук «Розробка фірмового стилю «Центру доступності» ПНУ (кер. – проф. І. Дундяк, доц. Н. Бабій). Матеріали та теоретичні напрацювання магістерських і дипломних робіт із зазначеної проблематики регулярно апробуються на студентських наукових конференціях різного рівня.

Задля запровадження системної роботи в напрямку інклюзивності при кафедрі створений Центр дослідження стратегій універсального дизайну. Мета Центру – науково-дослідницька діяльність у сфері теоретичних досліджень інклюзивності суспільства та практичного проєктування доступного середовища у суспільних групах, найперше – людей з різними формами інвалідності: сліпотою чи слабозорістю, глухотою, різними формами спінальної інвалідності чи маломобільних, аутизмом тощо – в напрямку створення умов

універсального середовища, а також залучення до рецепції та процесу створення мистецтва.

Певний резонанс викликала виставка-проєкт «Побачити скарби разом!», що відкрилася 10 січня 2024 року в Івано-Франківському краєзнавчому музеї. Експозиція була присвячена міжнародному дню шрифту Брайля (3 січня) та дню народження Сергія Параджанова (9 січня). Організаторами виступили Центр дослідження стратегій універсального дизайну кафедри дизайну і теорії мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (доцентки Надія Бабій, Ірина Чмелик), проєкт «Врятуймо скарби разом!» (художник-реставратор Івано-Франківського краєзнавчого музею Валерій Твердохліб), проєкт Сакральне-Сучасне (художник Ярема Стецик). Значну допомогу у практичній площині реалізації адаптацій надало Обласне Товариство Сліпих.

Виставка гармонійно доповнила одну з основних музейних концепцій «дивись, але не торкайся» новими можливостями. Незрячі відвідувачі завдяки спеціальним адаптаціям, створеним науковцями кафедри дизайну і теорії мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника мають можливість оцінювати твори візуального мистецтва, які є не лише шедеврами мистецтва, а й важливою складовою культурної історії. Найперше це стосується 5-ти тифлографічних композицій для проєкту «Врятуємо скарби разом!»: гуцульський свічник-трійця XIX ст., Ікона «Богородиця з Ісусом» Модеста Сосенка, «Коронування Богородиці», «Богородиця-Одигітрія» та «Деїсус», відома з фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» [4].

Окрім того представлено перший тактильний каталог для відділу народного мистецтва музею й тифлографічні адаптації на твори світового мистецтва епохи Ренесансу, Бароко, Класицизму, авангардних напрямів мистецтва XX століття як українських художників, зокрема К. Малевича, В. Єрмілова, так і європейських: С. Далі, Е. Мунка, А. Матісса, П. Пікассо та ін. Унікальними творами виступають авторські студентські адаптації сучас-

них фотографій. Концептуально цілісно у просторі музею дивиться центральна інсталяція з адаптацією картини В. Єрмілова «Булка (Хліб)» і чаші, що може символізувати Євхаристію, по боках якої знаходяться оригінали відреставрованих ікон та їхні тактильні копії.

Важливим аспектом діяльності сучасного музею є створення доступного середовища. Співпраця з Центром дослідження стратегій універсального дизайну дозволяє залучити нові методики: створення аудіо- чи брайлівських путівників, складні 2- чи 3-D копії ключових робіт, які відвідувачі можуть вивчати тактильно, порушуючи музейницьке правило «заборонено торкатися» відвідувачі з вадами зору можуть нарешті сформулювати повне уявлення про виставлені роботи [4]. Тифлографічні адаптації мистецьких творів мають відповідні аудіодескрипції (голосові описи), які можна почути завдяки QR-коду, розміщеному поряд. Нині така віртуальна бібліотека аудіодескрипцій інтенсивно формується під керівництвом викладачів кафедри, де студенти самі складають опис мистецького твору за певною схемою та озвучують його.

Ще одним реалізованим виставковим проектом, що привертає увагу до проблем інклюзії була експозиція «Комп'ютерна графіка» Романа Андрійовича та Віктора Осипенка, розгорнута влітку 2023 року в мистецькому просторі «Підземний перехід «Вагабундо»». Виставка зачепила низку проблем, з якими зіштовхуються люди, які мають певні складнощі зі здоров'ям, і таких людей в Україні, на жаль, стає все більше. Така творча ініціатива дає розуміння необхідності включення людей з особливими потребами в соціальні процеси, а також змушує усвідомити, що необхідно створювати умови для комфортного перебування таких людей у громадському просторі, облаштовувати для них приміщення і, зокрема, піклуватися про організацію їхніх виставок чи виставок для них. Особливістю виставки «Комп'ютерна графіка» також є те, що вона змушує задуматися над ціллю творчості як процесу, яка в своїй основі має терапевтичний ефект, на чому наголосив Роман Андрійович, і цей аспект неможливо не враховувати [7]. А використання сучасних гра-

фічних редакторів та комп'ютерних програм дає більше можливостей займатися творчістю людям з особливими потребами. Тому, як зазначила кураторка, є сподівання, що до виставки згодом доєднаються інші митці, які стикаються з аналогічними проблемами[7].

Питання доступного, а головне безпечного і безперешкодного середовища для людей з інвалідністю неодноразово піднімаються різними громадськими інституціями та активістами міста. Так, зокрема, влітку 2023 року харківський художник і дизайнер Нікіта Тітов, який нині проживає в Івано-Франківську і відомий низкою благочинних проєктів та ініціатив, провів акцію, де визначав, наскільки вулиці міста пристосовані (чи швидше непристосовані для людей, які пересуваються на милицях чи в інвалідних візках. З його слів «... дедалі більше наших захисників і захисниць отримують поранення на фронті, тож громадські простори мають ставати доступними для громадян, наразі треба не просто замислюватися над цим, а робити конкретні кроки» [3]. Митець розробив спеціальні наліпки, виконані у традиційному для нього лаконічному стилі з веселим і сумним смайликом, які разом із військовослужбовцем Ігорем, що проходив реабілітацію в Івано-Франківській обласній клінічній лікарні, розвішував їх у доступних для таких людей місцях, і тих приміщеннях, які не пристосовані. Адже, за словами Нікіти, якщо є великі проблеми – потрібно говорити про них жорстко, чесно і зараз – такі наліпки завдяки червоному і чорному кольорам привертають увагу [3].

Не можемо оминати увагою іншу важливу ініціативу, спрямовану на пошиття адаптивного одягу для поранених Захисників. Навесні 2023 року івано-франківський художник і дизайнер Ярема Стецик виступив з ініціативою створення такого одягу для поранених військових. Започаткували проєкт задля вшанування співробітника швейної компанії, військовослужбовця Юрка Стецика, який після бою в Запорізькій області у грудні 2022 року вважається зниклим безвісти. Ця ініціатива реалізувалася завдяки франківській майстерні Vukvica спільно з командою Framiore (засновниця Наталка

Найда), родиною Стециків та Івано-Франківською обласною клінічною лікарнею. Проект, що має назву «Антидепресанти від Юрка», – це футболки яскравих кольорів з мотиваційним написом – цитатою, взятою з блокнота Юрка Стецика «Люди вилазять із густішого» та портретними зображеннями самого Юрка, виконані за ескізами його товариша Юрія Коренюка. Вони разом були учасниками музичного гурту «Трясовина». За кошти, виручені з продажу футболок виготовляють комплекти «адаптивного одягу» для поранених військових, які проходять лікування в Обласній клінічній лікарні та інших реабілітаційних центрах України [2].

Висновки. Отож, розглянуті нами творчі ініціативи, спрямовані на створення доступного середовища та сприяння у залученні у світ мистецтва людей з інвалідністю, дають підстави стверджувати, що в цьому напрямку робота значно активізувалася впродовж

останніх кількох років. Доволі значною у цій сфері є діяльність громадських активістів, Івано-Франківського краєзнавчого музею, діяльність кафедри дизайну і теорії мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, а також окремих митців. Інклюзивна та волонтерська діяльність як здобувачів освіти так і працівників кафедри дизайну і теорії мистецтва реалізується через різноманітні креативні проекти та акції, що сприяють розкриттю творчого потенціалу людей з обмеженими можливостями, вирішенню проблем їхньої адаптації та реалізації в сучасному соціумі. Водночас, вважаємо за доцільне більш активно популяризувати результати інклюзивної діяльності творчої спільноти міста Івано-Франківська та доводити до широкого загалу вище зазначені проблеми у публікаціях ЗМІ та соціальних мережах.

Література:

1. Бабій І. У Франківську презентували «100 тисяч надій» вихованців Залучанського будинку-інтернату – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://gk-press.if.ua/u-frankivsku-prezentuvaly-100-tysyach-nadij-vyhovantsiv-zaluchanskogo-budynku-internatu/> (дата звернення: 20.11.2022р)
2. Василик О., Каразуб І., «Антидепресанти від Юрка». У Франківську за гроші з продажу футболок шитимуть адаптивний одяг для поранених – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://suspilne.media/487303-antidepressanti-vid-urka-u-frankivsku-za-grosi-z-prodazu-futbolok-sitimut-adaptivnij-odag-dla-poranenih> (дата звернення 27.01.202р.).
3. Васіна О., Лептура І. «Коли є великі проблеми, ми маємо говорити про них жорстко, чесно і зараз». Як Нікіта Тітов привертає увагу до інклюзивності – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://nakipelo.ua/nikita-titov-inkluzivnist> (дата звернення 20.11. 2023р.).
4. Мистецтво через дотик: в Івано-Франківську відкрили виставку «Побачити скарби разом» – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://if.informator.ua/2024/01/10/mystecztvo-cherez-dotyk-v-ivano-frankivsku-vidkryly-vystavku-pobachyty-skarby-razom/> (дата звернення 27.01.2024р.).
5. Мороз Я. «У межах безмежного»: художники Франківщини відкрили виставку, аби допомогти дітям з інтернату. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://report.if.ua/rozvagy/u-mezhah-bezmezhnogo-hudozhnyky-frankivshchynu-vidkryly-vystavku-aby-dopomogty-dityam-z-internatu-foto/> (дата звернення 21.11.2022 р.).
6. Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (2001-2021): довідково-презентаційне видання /під заг. ред. А.В. Грицана. Івано-Франківськ: Фоліант, 2021, 368с.
7. Чмелик І. Виставка, що говорить про доступний простір – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://postimpreza.org/texts/vystavka-shcho-hovoryt-pro-dostupnyi-prostir> (дата звернення 20.11.2023 р.).

References:

1. Babii I. U Frankivsku prezentuvaly “100 tysiach nadii” vykhovantsiv Zaluchanskoho budynku-internatu [“100 thousand hopes” were presented to the inhabitants of the Zaluchansky boarding house in Frankivsk]. Retrieved from: <https://gk-press.if.ua/u-frankivsku-prezentuvaly-100-tysyach-nadij-vyhovantsiv-zaluchanskogo-budynku-internatu/> [in Ukrainian].

2. Vasylyk O., Karazub I., “Antydepresanty vid Yurka”. U Frankivsku za hroshi z prodazhu futbolok shytymut adaptyvnyi odiah dlia poranenykh [“Antidepressants from Yurii”. In Frankivsk, adaptive clothing for the wounded will be sewn with the money from the sale of T-shirts] Retrieved from: <https://suspilne.media/487303-antidepressanti-vid-urka-u-frankivsku-za-grosi-z-prodazu-futbolok-sitimut-adaptivnij-odag-dla-poranenih> [in Ukrainian].

3. Vasina O., Leptura I. “Koly ye velyki problemy, my maiemo hovoryty pro nykh zhorstko, chesno i zaraz”. Yak Nikita Titov pryvertaie uvahu do inkluzyvnosti [“When there are big problems, we should talk about them harshly, honestly, and now.” How Nikita Titov draws attention to inclusiveness] Retrieved from: <https://nakipelo.ua/nikita-titov-inkluzivnist> [in Ukrainian].

4. Mystetstvo cherez dotyk: v Ivano-Frankivsku vidkryly vystavku “Pobachyty skarby razom” [Art through touch: the exhibition “See the treasures together” was opened in Ivano-Frankivsk] Retrieved from: <https://if.informator.ua/2024/01/10/mystecztvo-cherez-dotyk-v-ivano-frankivsku-vidkryly-vystavku-pobachyty-skarby-razom> [in Ukrainian].

5. Moroz Ya. “U mezhakh bezmeznoho”: khudozhnyky Frankivshchyny vidkryly vystavku, aby dopomohly ditiam z internatu [“Within the limitless”: artists of the Frankiv region opened an exhibition to help children from boarding schools]. Retrieved from: <https://report.if.ua/rozvagy/u-mezhah-bezmezhnogo-hudozhnyky-frankivshchyny-vidkryly-vystavku-aby-dopomogty-dityam-z-internatu-foto/> [in Ukrainian].

6. Navchalno-naukovyi instytut mystetstv Prykarpatskoho natsionalnoho universytetu imeni Vasylia Stefanyka (2001-2021): dovidkovo-prezentatsiine vydannia /pid zah. red. A.V. Hrytsana [Educational and Scientific Institute of Arts of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (2001-2021): reference and presentation edition / general ed. Of A. V. Hrytsan]. Ivano-Frankivsk: Foliant, 2021, 368 p. [in Ukrainian].

7. Chmelyk I. (2023). Vystavka, shcho hovoryt pro dostupnyi prostir [An exhibition that speaks of accessible space]. Retrieved from: <https://postimpreza.org/texts/vystavka-shcho-hovoryt-pro-dostupnyi-prostir> [in Ukrainian].

УДК [7.011.2:004.738.5]-057.36-048.38

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.15>**Юрова Тетяна Миколаївна,**

кандидат мистецтвознавства,

викладач кафедри поведінкових наук та військового лідерства

Інституту морально-психологічного забезпечення

Національної академії сухопутних військ

імені гетьмана Петра Сагайдачного

ORCID ID: 0000-0003-0400-0852

taniushka_j@ukr.net

ПОТЕНЦІАЛ МИСТЕЦТВА З ВИКОРИТАННЯМ ТЕХНОЛОГІЙ ТА МОЖЛИВОСТЕЙ ІНТЕРНЕТ МЕРЕЖІ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ЗАБЕЗПЕЧЕННІ РЕАБІЛІТАЦІЇ УЧАСНИКІВ БОЙОВИХ ДІЙ

Мета статті – визначити потенціал цифрової художньої творчості для культурологічного забезпечення реабілітації учасників бойових дій в Україні.

У ході дослідження проведено оцінку цифрової художньої творчості як напрямку допоміжної реабілітаційної практики, яка має потужний потенціал та відкриває широкі можливості для надання арттерапевтичної та культурологічної допомоги постраждалим учасникам бойових дій з БПТ (бойовими психотравмами) та ПТСР (посттравматичним стресовим розладом) через включення Інтернетресурсів та цифрових комп'ютерних технологій у практику арттерапії.

Проаналізовано досвід та перспективи використання різноманітних комп'ютерних мереж, інноваційних цифрових ІТ-розробок та новітніх креативних форм роботи в українській практиці культурологічного забезпечення реабілітації учасників бойових дій з наслідками БПТ. Серед інноваційних арттерапевтичних та культурологічних реабілітаційних форм із застосуванням цифрових технологій визначено особливості та методику проведення віртуальної музейної та галерейно-виставкової арттерапії, яка забезпечує безбар'єрність у відвідуванні цих комунікаційно-пізнавальних та культурно-естетичних просторів та закладів військовослужбовцями з різним характером поранень, коли існують фізичні обмеження та відсутність можливості вільного пересування. На основі досвіду та результатів використання нейромережі Midjourney в індивідуальній реабілітаційній роботі з учасниками бойових дій зроблений методичний аналіз та рекомендації щодо місця та ролі культуролога у проведенні цих арттерапевтичних сеансів.

Зміст викладеного у статті матеріалу покликаний довести, що в умовах відсічі широкомасштабної російської агресії використання креативних методів цифрових технологій у психологічній реабілітації військовослужбовців може сприяти підвищенню її ефективності, бути додатковим фактором забезпечення успішного відновлення травмованих українських військовослужбовців і повернення їх до виконання штатних обов'язків за призначенням та повноцінної життєдіяльності.

Ключові слова: учасники бойових дій, БПТ (бойова психотравма), ПТСР (посттравматичний стресовий розлад), культурологічне забезпечення, психологічна реабілітація, цифрова арттерапія, музейна арттерапія, комп'ютерне мистецтво, нейромережі.

Tetiana Yurova. THE POTENTIAL OF ART USING TECHNOLOGIES AND THE OPPORTUNITIES OF THE INTERNET NETWORK IN THE CULTURAL PROVISION OF THE REHABILITATION OF PARTICIPANTS OF COMBAT ACTIONS

The purpose of the article is to determine the potential of digital artistic creativity for the cultural rehabilitation of combatants in Ukraine.

In the course of the study, an assessment of digital artistic creativity as a direction of auxiliary rehabilitation practice, which has a powerful potential and opens up wide opportunities for providing art-therapeutic and cultural assistance to combatants with CMI (combat mental injuries), and PTSD (post-traumatic stress disorder) through the inclusion of Internet resources, was carried out. and digital computer technologies in the practice of art therapy.

The experience and prospects of the use of various computer networks, innovative digital IT developments and the latest creative forms of work in the Ukrainian practice of cultural support for the rehabilitation of combatants with the consequences of BPT have been analyzed. Among the innovative forms of art therapy and cultural rehabilitation

with the use of digital technologies, the features and methods of conducting virtual museum and gallery-exhibition art therapy are determined, which ensures barrier-free access to these communication-cognitive and cultural-aesthetic spaces and institutions by military personnel with different characteristics injuries when there are physical limitations and lack of freedom of movement. Based on the experience and results of using the Midjourney neural network in individual rehabilitation work with combatants, a methodical analysis and recommendations were made regarding the place and role of the culturologist in conducting these art therapy sessions.

The content of the material presented in the article is intended to prove that in the conditions of repelling large-scale Russian aggression, the use of creative methods of digital technologies in the psychological rehabilitation of servicemen can contribute to increasing its effectiveness, be an additional factor in ensuring the successful recovery of injured Ukrainian servicemen and their return to the performance of regular duties as assigned and full life activity.

Key words: combatants, CMI (combat mental injuries), PTSD (post-traumatic stress disorder), cultural support, psychological rehabilitation, digital art therapy, museum art therapy, computer art, neural networks.

Вступ. (Introduction). З початком пандемії COVID-19 і переходом системи освіти та менеджменту на дистанційну форму роботи, значна частина населення України почала активно освоювати Інтернет. У зв'язку з неможливістю відвідування театрів, музеїв, виставок, галерей, концертів тощо, багато установ культури здійснили справжній технологічний прорив у культурологічному забезпеченні населення, скориставшись комп'ютерними серверами для надання можливості користувачам для віртуального ознайомлення зі змістом своїх експозицій і фондів. Великий внесок у вдосконалення комп'ютерної (діджитальної) арттерапії може зробити використання такого блискучого новаторства, як штучний інтелект та нейромережі. Це відкриває великі перспективи для всієї креативної (творчої) арттерапії та культурологічного забезпечення реабілітації комбатантів із БПТ та ПТСР. Актуальність цього напрямку та необхідність інтенсифікації його використання у процесі відновлення постраждалих учасників бойових дій зростає з початком широкомасштабного російського вторгнення в Україну та збільшенням кількості постраждалих від бойових психотравм.

Матеріали (Materials). Проведено експеримент з використання потенціалу нейромереж мистецького спрямування у арттерапії військовослужбовців в межах культурологічного забезпечення реабілітаційного процесу після участі в бойових діях. Надано докладний опис експерименту, який здійснив позитивний вплив на морально-психологічний стан вояків та сприяв розвитку творчого

потенціалу та комунікативній активності його часників.

Методи (Methods). Застосовано емпіричні методи дослідження з проведенням експерименту, спостереженням його результатів і подальшим описом, та теоретичні методи – такі як аналіз результатів, їх узагальнення та пояснення.

Аналіз попередніх досліджень (Analysis of previous studies). Арттерапія увійшла до цифрового світу у 80-х роках минулого століття. Д.Дж. Вайнберг [1], апробував можливості комп'ютерної арттерапії для реабілітації пацієнтів з нейротравмами, Д.С. Кантер [2, 3] використовував комп'ютерне забезпечення творчості на сеансах арттерапії. Ще 1999 р. редакція журналу «Art Therapy Journal» присвятила спеціальний випуск аналізу стану та перспектив розвитку діджитальної арттерапії.

З початком ХХІ ст. багато авторитетних вчених і практиків, таких як Л. Капітан [4], К.А. Мальхіоді [5], Б.К. Петерсон, К. Стовал, Д.Е. Елкінс, Б. Паркер-Белл [6], Дж.С. Поташ [7], С.А. Тонг [8] тощо, активно зайнялися розробкою методики та включенням цифрового мистецтва в терапевтичний процес, передбачаючи постійно зростаючу роль сучасних технологій в арттерапії.

Незважаючи на це, у колах арттерапевтів тривалий час, навіть досі, за заявою американських вчених П.Г. Клорера [9] і Б. Кулеби [10], спостерігався опір впровадженню цифрових технологій та комп'ютерного інструментарію у арттерапевтичну реабілітаційну практику Н.Р. Карлтон [11] звинуватив самих арттерапевтів у консерватизмі при використанні циф-

рових медіа в реабілітації тих, хто постраждав від психотравм. Йому опонував П. Опп [12], заявляючи, що «така обережність зумовлена підвищеним почуттям відповідальності за безпеку та благополуччя пацієнтів». На жаль, і до сьогодні власні емоційні фактори та упередження арттерапевтів, як вважає П. Асава [13], є серйозними бар'єрами на шляху впровадження інноваційних комп'ютерних технологій та мистецьких медіа в арттерапію. Подібна картина спостерігається і у середовищі українських науковців та арттерапевтів. На думку Л. Капітана [14], само це є причиною відсутності поглиблених досліджень у галузі створення цифрового мистецтва, що значно гальмує використання цифрових медіа у неінвазивному культурологічному забезпеченні реабілітації постраждалих із психічною і психологічною патологією, незважаючи на їх унікальність і колосальний потенціал для арттерапевтичної практики.

Результати. (Discussion). У числі креативних методів використання цифрових технологій у психологічній реабілітації військовослужбовців з БПТ і ПТСР в більшості українських військово-медичних установ запроваджуються методи реабілітаційної комп'ютерної арттерапії за допомогою мистецтв. Стикаючись з мистецтвом, реалізуючи себе у творчості, самовиражаючись і демонструючи свою роботу іншим, потерпілий ветеран відволікається від буденності, важких спогадів, долає фобії, зростає духовно, набуває відчуття зв'язку з соціальним середовищем та суспільством.

Арттерапевти, культурологи та митці України в період війни з російським агресором та відсічі його повномасштабного вторгнення, завдяки використанню мережевого потенціалу Інтернету, розширили не лише тематичний, а й візуальний арсенал культурологічного забезпечення реабілітації воїнів з БПТ та ПТСР.

Серед інноваційних арттерапевтичних та культурологічних практик з використанням цифрових технологій можна виділити віртуальну музейну, галерейну та виставкову арттерапію. Віртуальні експозиції музеїв, онлайн-виставки та галереї з 2020 р. стали

новим трендом та реальністю у культурному житті України. Завдяки впровадженню українських музеїв та галерей у цифровий простір, створенню VR турів, онлайн виставок, інтерактивних екскурсій, відвідуваність деяких з них користувачами Інтернету досягла 90% від загальної кількості візитерів [15]. Війна внесла ще більш жорсткі корективи у діяльність усіх галерей та музеїв, що зробило віртуальні екскурсії та 3D-тури практично єдиним способом здійснювати їхню виставкову активність. Сьогодні практично всі українські музеї та галереї відкриті для вільного відвідування в онлайн-режимі, деякі з них впровадили арттерапію у свої програми [16, 17, 18].

Позитивний вплив, який віртуальні екскурсії можуть внести у стан психологічного комфорту і благополуччя через естетичну насолоду, яскраві емоції в результаті зіткнення з прекрасним, отриманням нової інформації в художньому виразі, зв'язком з культурою – є релевантними як до осіб без психічної патології, так і до військовослужбовців, для яких віртуальне відвідування музеїв та галерей може мати значний цілющий ефект.

Особливість віртуальної музейної терапії у тому, що її сеанси відрізняються динамізмом і нетрадиційністю обстановки, у яку занурюються відвідувачі. На відміну від традиційної арттерапії пацієнти тут не займаються художньою творчістю. Головне завдання культуролога та арттерапевта, яким бажано організувати спільну діяльність, полягає у такому виборі експозицій та конкретних творів мистецтва, які б відповідали внутрішньому стану постраждалого, підштовхували його до активного обговорення, сприяли виявленню та розв'язанню внутрішніх психологічних проблем.

Можливість встановити необхідні програмні додатки на смартфони та вільний доступ до більшості закладів культури музейно-галерейної спрямованості дозволяють будь-кому, хто бажає, взяти участь в екскурсіях та ознайомитися з виставково-експозиційними фондами. За наявності звичайної комп'ютерної бази, можна проводити не тільки індивідуальні, а й групові віртуальні екскурсії. У цьому випадку обговорення, як

показала практика, стає більш змістовним завдяки використанню дискусійно-диспутного методу.

У країні приділяється певна увага навчанню та підготовці арттерапевтичних кадрів, у тому числі для цифрового забезпечення лікування та реабілітації потерпілих із БПТ та ПТСР, пропаганді передового досвіду арттерапії. Ще в період АТО у 2016 р. у 6-ти військових шпиталях Міністерства оборони України для лікування та реабілітації комбатантів з БПТ були офіційно затверджені і приступили до праці курси арттерапії [19, с. 92].

В різних регіонах періодично проводяться мастер-класи щодо музейної та галерейно-виставкової арттерапії, де обговорюються «особливості візуальної та вербальної самопрезентації особистості у медіа-просторі» [20], здійснюється навчання «практикам нейрографіки» [21], на базі інтерактивної просвітницької платформи проводяться онлайн-курси, на яких розкриваються «культурні контексти та несвідомий символізм» музейних експонатів [22]. У підготовці українських фахівців приймають активну участь закордонні арттерапевти, найбільш активними з яких є польські колеги [23].

Галерейно-виставкова арттерапія також має свої особливості та методику проведення. По-перше, тут пацієнтам може бути надана певна свобода вибору, як самих галерей, так і творів мистецтва відповідно до їхнього внутрішнього духовно-морального стану та естетичних потреб. По-друге, особливість VR-галерей полягає також у тому, що в них одночасно можуть експонуватися кілька виставок, не займаючи реального експозиційного простору. По-третє, у VR-галереях, поряд із демонстрацією реальних творів мистецтва, можуть експонуватися віртуальні проекти, яким є проект «Volume Park», постійно діючий у Харківській Муніципальній Галереї. Наприклад, у віртуальній виставці сучасних українських скульпторів «Умовний спосіб», організованої відомою арткураторкою Катериною Рай, взяли участь 8 молодих скульпторів. Частина скульптур цієї виставки було виконано у фізичному втіленні, їх відсканували у 3D-форматі, обробили та поміс-

тили у віртуальне середовище. Паралельно на суд глядачів були представлені також віртуальні скульптури, які окремі митці планували представити на Всеукраїнське бісенале у Києві, але не змогли реалізувати проекти через брак коштів [24]. По-четверте, віртуальні галерейно-виставкові проекти дозволяють створення ідеальних експозицій без великих фінансових витрат. По-п'яте, перевага VR-технологій у тому, що вони прибирають будь-які обмеження, забезпечуючи чистий простір для творчості. По-шосте, віртуальні галереї, як і музеї, не обмежують знайомство з художньою творчістю, культурою та історією межами однієї держави, стаючи новою світовою мистецькою сценою. Прикладом може бути міжнародний Артпроект 2021 р. «#365daysafter», в експозиції якого були представлені для вільного ознайомлення відвідувачам «з будь-якої частини світу» твори та історії творчої діяльності 100 представників сучасного мистецтва чотирьох країн: України, Хорватії, Португалії та Китаю [25]. По-сьоме, віртуальний простір забезпечує безбар'єрність у відвідуванні для військовослужбовців з різним характером поранень, коли існують фізичні обмеження та можливість вільного пересування. По-восьме, після інтерактивних екскурсій сеанс арттерапії можна завершити роботою пацієнтів зі створення своїх власних творів з використанням різних матеріалів і технік, співзвучних побаченому та внутрішньому психологічному настрою.

Такий підхід з використанням різноманітних видів мистецтва (різних модальностей) в арттерапевтичній сесії дозволяє захарувати даний вид реабілітації до «інтермодальної терапії експресивними мистецтвами» (ІТЕМ) [26], що дає можливість пацієнтам найбільш повно виразити себе і реалізувати свій внутрішній світ у творчості, знайти оптимальні способи особистісного відновлення і зцілення. Синтез різних видів мистецтв допомагає підібрати правильну мову спілкування з постраждалим, якому часто буває важко, а часом неможливо, висловитися вербально. У практиці ІТЕМ пацієнт отримує можливість розкрити свою підсвідомість, вивести гли-

бинні емоції назовні найбільш прийнятними йому способами та засобами. Крім того, ці замальовки, картини, скульптури, фотографії, колажі, декоративні вироби тощо, створені на основі внутрішнього стану та особистісного сприйняття побаченого, сприяють відбудові своєрідного місточку між підсвідомим та свідомим, невербальним та вербальним, духовним світом та сенсорною реальністю. Психологічний аналіз таких творів дозволяє арттерапевтам, психологам та лікарям вносити коректуру до лікувально-реабілітаційного процесу та надавати необхідну терапевтичну підтримку постраждалим.

Застосування цифрових технологій в арттерапії не обмежується інструментарієм онлайн-комунікації, використанням культурної спадщини, потенціалу музеїв, галерей та виставок, воно поширюється і на застосування цифрових медіа для створення творів комп'ютерного мистецтва. Серед його видів: Цифрові живопис та фотографія, Нет-арт (мережеве мистецтво), Нефотореалістичний рендеринг (використання нейромереж для автоматичного перетворення зображень на стилізоване мистецтво), Інтерактивна інсталяція (відео екрани (інтерактивні, сенсорні, проєкційні), які можуть взаємодіяти з людиною), Піксель-арт (цифрове зображення на основі пікселів), ANSI art (вид цифрової графіки на основі символів, шрифтових та фонових кольорів), Гейм-арт (мистецтво, натхнене відеоіграми), Chiptune (електронна музика, що синтезується в реальному часі), Демосцена (створення сюжетного відеоряду за принципом комп'ютерних ігор), Демо (мультимедійна презентація), Дигітальна поезія (літературні твори, створені з використанням комп'ютерних технологій) [27].

Багато компаній, що ведуть розробки в галузі штучного інтелекту, надали доступ до своїх мережевих ресурсів. Це дозволило військовим культурологам використовувати нейромережі для організації творчої роботи з генерування мальовничих зображень та створення картин пацієнтами під час реабілітаційного процесу. Сьогодні у відкритому доступі є нейромережі, що можуть створювати повноцінні картини на основі текстових запитів,

картинок, фотосвітлин або схематичних ескізів. Серед них найбільш топовими, за оцінюванням української аудиторії, є «Midjourney», «Stable Diffusion», «Craiyon», «Starryai», «GauGAN2», «Dream» [28].

Однією з найпопулярніших є Midjourney компанії Midjourney Research Lab, що працює через бота в месенджері Discord на основі штучного інтелекту. Нейромережі Midjourney генерують картини за текстовим описом і можуть створювати зображення на основі об'єднання кількох картинок в одну. Але на відміну від інших, ця нейромережа дозволяє генерувати зображення навіть зі смартфона [29]. Такою мобільністю і простотою пояснюється її популярність.

Авторці довелося використовувати нейромережі Midjourney в індивідуальній роботі із сімома учасниками бойових дій, які скаржилися на кошмари у снах, періодичні панічні атаки, почуття провини перед побратимами, що залишилися на передовій, невиправдане занепокоєння та постійне очікування виникнення проблем. Арттерапевтичні сесії з живопису та скульптури давали деякий позитивний ефект у стабілізації позитивного настрою та мотивації до одужання. Труднощі полягали в тому, що жоден із постраждалих ніколи не був раніше пов'язаний з мистецькою творчою діяльністю та не мав навичок роботи з художніми матеріалами.

Перша ж спроба використовувати у роботі Midjourney, не тільки зацікавила кожного з пацієнтів, а й призвела до різкого перемищення їх емоційного і життєвого тону в позитивне русло. На початкових сеансах виявились проблеми лише суто технічного характеру, пов'язані з необхідністю формування завдань англійською мовою та швидким витрачанням безкоштовного тимчасового ресурсу, наданого нейромережею. У розв'язанні першої проблеми допоміг Googl-перекладач, який сьогодні встановлений у кожному смартфоні, айфоні та ноутбучі. Необхідно було лише коригувати правильність перекладу. До розв'язання другої проблеми через підписку на користування послугами нейромережі підштовхнули самі ветерани, наполягавши на про-

довженні занять. Двоє прямо заявили, що ввечері важко засинають, але не від важких переживань, як раніше, а в передчутті майбутньої роботи в нейромережі та мріях про складання нових художніх композицій, через те, що вони подекуди виявлялись несподіваними для учасників процесу, але завжди мали емоційний ефект – змушували задуматись, викликали схвалення, заперечення, а подекуди просто веселили.

Були також проблеми з освоєнням інструментарію, які достатньо швидко вирішувалися під час сесійного процесу.

Арттерапію довелося здійснювати в індивідуальному порядку не тільки тому, що вона проводилася амбулаторно і важко було узгодити графік групових занять, а й тому, що вже на першому занятті виявилися різні нахили та інтереси користувачів. Один хотів малювати космос, другий – рибалку, третій – абстракцію, четвертий – архітектуру та інтер'єр, п'ятий – любовні сцени, шостий та сьомий – красивих дівчат.

Звісно можна було б надати можливість пацієнтам самостійно займатися створенням картин, оскільки відразу проявився зцілюючий творчий потенціал роботи в нейромережі. Проте, сеанси підтвердили необхідність спостереження та корекції з боку керівника за процесом творчості. По-перше, велике значення мала організація простору та забезпечення певного рівня комфорту. По-друге, виявилось, що пацієнтам завжди потрібна допомога у формуванні композиції, виборі колірного рішення, користуванні інструментами, подекуди зникали ідеї і нові з'являлись в процесі обговорення. По-третє, на заняттях завжди виникали питання, на котрі пацієнти прагнули отримати негайні відповіді, які міг дати лише керівник. По-четверте, треба було чітко пам'ятати, що роль арттерапевта не зводиться тільки до навчання пацієнта, як користувача програмою: він повинен стежити за перебігом творчого процесу та давати психологічну оцінку всім діям підопічного (у якому стані, з яким настроєм та як він починає роботу; які емоції він виявляє, як працює тіло, як пояснює свої дії, асоціації, як змінюються настрої тощо). По-п'яте, під час роботи

обов'язково має бути розмова, підтримка, коментування та корекція діяльності.

По-шосте, наприкінці кожного сеансу необхідно було проводити його аналіз, підбивати підсумки, говорити про складнощі, з якими довелося стикнутись, досягнення, давати оцінку, визначати завдання на перспективу та заохочувати пацієнта. І, по-сьоме, мені слід було після кожного сеансу готувати матеріал для обговорення з психологом та лікарем потерпілого для отримання схвалення, корекції та необхідних рекомендацій.

В результаті проведених семи сеансів арттерапії, всі семеро пацієнтів освоїли роботу в Midjourney, показали інтерес до цього виду творчості, інтенсивність якого зазнавала змін, але залишилася до завершення сеансів, виявляли естетичну насолоду та моральне задоволення від занять, заявили про позитивну динаміку в психологічному настрої та життєвому тонусі, із задоволенням демонстрували свої твори рідним та знайомим, а деякі з них навіть роздруковували на принтері для прикрашання в подальшому інтер'єру своєї житлової площі.

Слід зауважити, що зміст творів пацієнтів резонував з їх внутрішнім станом, інтересами та бажанням подолати недугу. Троє з них твердо заявили про позбавлення їх від почуття ізоляції, отримання відчуття зв'язку з оточуючими, в них виникло бажання ділитись надбаннями своєї творчості, виявлення в собі художніх здібностей та бажання їх удосконалювати. П'ятеро людей залучили до роботи в нейромережі членів своїх сімей, приходили на деякі заняття з дітьми та дружинами.

Можна з упевненістю констатувати, що у всіх учасників цього виду арттерапії, ветеранів із психологічною патологією, підвищилася самооцінка, впевненість у собі, а самі сеанси сприяли їхній креативно-інтелектуальній стимуляції до практичної діяльності.

Усі піддослідні виявили бажання поділитися своїми здобутками з оточуючими і навіть провести у майбутньому виставки своїх творів. Слід зазначити, що у цьому плані велику підтримку та допомогу у реабілітації може надати участь пацієнтів у роботі багатьох відкритих мережових спільнот, таких, як «Soul

Remnants» (спільнота без строгих правил з неформальним середовищем, орієнтована на творчу роботу), «Art Work House» (учасники групи готові обмінюватися досвідом та навчатися), «The Art House» (художники сервера допомагають один одному у вдосконаленні техніки малюнку, живопису та 3D-мистецтва), «Moon's Art Gallery» (сервер, на якому можна публікувати авторські твори нейроживопису, брати участь у виставках та обговорювати твори інших користувачів) тощо [30].

Відома українська художниця і волонтерка, артдиректорка у GrandMA Studios Беата Куркуль вважає, що «Нейромережа вже може використовуватися як інструмент для артфахівців різних напрямів... вона – чудовий інструмент для арттерапії та людей, які перебувають у духовній кризі» [31].

Висновки. (Results). Перевагою використання цифрових технологій у арттерапії та культурологічному забезпеченні реабілітації постраждалих із бойовими психотравмами є те, що мережевий потенціал Інтернету та дистанційність у роботі дозволяють розширити охоплення пацієнтів реабілітаційним арттерапевтичним впливом. Вони також розширюють спектр терапевтичного інструментарію за рахунок включення засобів цифрового мистецтва та набору інноваційних інструментів арттерапії, таких як художня творчість у нейромережах, використання графічних та художніх креативних програм, апробація яких має позитивний культурологічний вплив на реабілітаційно-адаптаційний процес

та інклюзію учасників бойових дій з БПТ та ПТСР до соціуму.

До позитивних якостей цифрової арттерапії відноситься і те, що вона надає багатьом представникам старшого віку можливість придбати та пережити раніше невідомий і вражаючий креативно-технічний досвід. Водночас вона сприяє встановленню тісного соціально-психологічного контакту та взаємодії з молодими комбатантами завдяки специфіці роботи у звичному для молоді форматі. До технічних переваг діджитальної арттерапії належать можливість дистанційної роботи, швидкий доступ до медіапростору, відносна легкість у створенні цифрових творів та надійність у їх збереженні.

Ключовим бар'єром на шляху впровадження цифрових технологій у арттерапевтичну практику України є відсутність державної програми та системи базової підготовки та навчання фахівців, дефіцит профільних кадрів викладацького складу, а також матеріально-методичного забезпечення, тобто спеціальних розробок та застосунків, які враховують специфіку арттерапії.

До недоліків діджитальної складової у культурологічному забезпеченні реабілітації учасників бойових дій відноситься небезпека трансформації самої суті художньої творчості у креативно-ігрову розвагу, що шкодитиме її чуттєво-психологічній основі, вестиме до втрати контакту з художнім матеріалом, провокуватиме порушення соціальних зв'язків поза мережевим спілкуванням.

Література:

1. Weinberg D.J. The potential of rehabilitative computer art therapy for the quadriplegic, cerebral vascular accident and brain trauma patient. 1985. *Art Ther.* 3, P. 66–72. available at: 10.1080/07421656.1985.10758788 [CrossRef] [Google Scholar] (дата звернення 10.01.2024).
2. Canter D.S. The therapeutic effects of combining apple macintosh computers and creativity software in art therapy sessions. 1987. *Art Ther.* 4, P. 17–26. available at: 10.1080/07421656.1987.10758695 [CrossRef] [Google Scholar] (дата звернення 10.01.2024).
3. Canter D.S. «Art therapy and computers» in *Advances in Art Therapy*, eds Wadeson H., Durkin J., Perach D. 1989. New York, NY: Wiley.
4. Kapitan L. Will art therapy cross the digital culture divide? 2007. *Art Ther.* 24, P. 50–51. available at: 10.1080/07421656.2007.10129591 [CrossRef] [Google Scholar] (дата звернення 10.01.2024).
5. C.A. Malchiodi «Computers as virtual studios» in *Art Therapy and Computer Technology: A Virtual Studio of Possibilities*, 2000. London: Jessica Kingsley Publishers, 176 p. (дата звернення 10.01.2024).
6. Peterson B.C., Stovall K., Elkins D.E., Parker-Bell B. Art therapists and computer technology. 2005. *Art Ther.* 22, P. 139–149, available at: 10.1080/07421656.2005.10129489 [CrossRef] [Google Scholar] (дата звернення 10.01.2024).

7. Potash J. S. Fast food art, talk show therapy: the impact of mass media on adolescent art therapy. 2009. *Art Ther.* 26, P. 52–57, available at: 10.1080/07421656.2009.10129746 [CrossRef] [Google Scholar] (дата звернення 10.01.2024).
8. Thong S. A. Redefining the tools of art therapy. 2007. *Art Ther.* 24, P. 52–58. available at: 10.1080/07421656.2007.10129583 [CrossRef] [Google Scholar] (дата звернення 10.01.2024).
9. Klorer P.G. The effects of technological overload on children: an art therapist's perspective. 2009. *Art Ther.* 26, P. 80–82, available at: 10.1080/07421656.2009.10129742 [CrossRef] [Google Scholar] (дата звернення 10.01.2024).
10. Kuleba B. The Integration of Computerized Art-Making as a Medium in Art Therapy Theory and Practice. 2008. Master's thesis, Drexel University, Philadelphia, PA. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/190333984.pdf> (дата звернення 10.01.2024).
11. Carlton N.R. Digital culture and art therapy. 2014. *Arts Psychother.* 41, P. 41–45, available at: 10.1016/j.aip.2013.11.006 [CrossRef] [Google Scholar] (дата звернення 10.01.2024).
12. Orr P. «Art therapy and digital media» in *The Wiley Handbook of Art Therapy*, eds Gussak D.E., Rosal M.L. 2016. Chichester: John Wiley & Sons, P. 188–197, available at: 10.1002/9781118306543.ch19 [CrossRef] [Google Scholar] (дата звернення 10.01.2024).
13. Asawa P. (2009). Art therapists' emotional reactions to the demands of technology. 2009. *Art Ther.* 26, P. 58–65, available at: 10.1080/07421656.2009.10129743 [CrossRef] [Google Scholar] (дата звернення 10.01.2024).
14. Kapitan L. Introduction to the special issue on art therapy's response to techno-digital culture. 2009. *Art Ther.* 26, P. 50–51, available at: 10.1080/07421656.2009.10129737 [CrossRef] [Google Scholar] (дата звернення 10.01.2024).
15. Майбутнє вже сьогодні – віртуальні екскурсії та музеї України. Discover. URL: <https://discover.ua/inspiration/maibutnye-vzhe-sohodni-virtualni-ekskursiyi-ta-muzeyi-ukrayiny> (дата звернення 10.01.2024).
16. Віртуальні тури художніми музеями України. Tochka.net. URL: <https://travel.tochka.net/ua/> (дата звернення 10.01.2024).
17. 7 музеїв і галерей, які можна відвідати онлайн. Культура і креативність. URL: <https://www.culturepartnership.eu/ua/article/museums-to-visit-online> (дата звернення 10.01.2024).
18. Сучасне Українське Мистецтво та VR-галереї. Гвара медіа. URL: <https://gwaramedia.com/suchasne-mystecztvo-ta-vr-galereyi-shho-cze/> (дата звернення 10.01.2024).
19. Особистість в екстремальних умовах: матеріали ІХ Всеукраїнської науково-практичної конференції (17 травня 2019 р., м. Львів). Львів. 2019. 138 с.
20. Оксана Пушонкова. Музейна арт-терапія: Про що можуть розповісти аватари та статуси? ННІ міжнародних відносин, історії та філософії ЧНУ ім. Б. Хмельницького. URL: <http://philosophy.ck.ua/muzeyna-art-terapiya-pro-shho-mozhut-rozpr/> (дата звернення 10.01.2024).
21. Музейна арт-терапія. Слово правди. URL: <https://slovopravdy.com.ua/muzejna-art-terapiya/> (дата звернення 10.01.2024).
22. Оксана Пушонкова. Музейна арт-терапія: Таємна мова речей. ННІ міжнародних відносин, історії та філософії ЧНУ ім. Б. Хмельницького. URL: <https://gender-ck.inf.ua/news/ad/item/muzejna-art-terapiya-tayemna-mova-rechej> (дата звернення 10.01.2024).
23. Марта Валевська. Музейна арт-терапія «Хвилинка зосередженості». Серія майстер-класів для дорослих. Museum of King Jan III's Palace at Wilanov. URL: https://www.wilanow-palac.pl/muzeoterapia_chwila_skupienia_ukr.html (дата звернення 10.01.2024).
24. У Києві відкриється віртуальна виставка сучасних скульпторів «Умовний спосіб». Ukraine crisis media center. URL: <https://uacrisis.org/uk/66670-vistavka-umovnij-sposib> (дата звернення 10.01.2024).
25. Віртуальна галерея міжнародного артпректу «#365daysafter». Mokonshu: Мистецько-дослідна платформа. URL: <https://mokonshu.art/art-news/virtual-gallery-365daysafter/> (дата звернення 10.01.2024).
26. What is expressive arts therapy? ARTrelief TM. URL: <https://www.artrelief.info/expressive-arts-therapy2> (дата звернення 10.01.2024).
27. Gatys L. A., Ecker A. S., Bethge M. A Neural Algorithm of Artistic Style (English). *Computer Vision and Pattern Recognition*: journal. 2015. August 26. URL: <https://arxiv.org/pdf/1508.06576.pdf> (дата звернення 10.01.2024).
28. Топ-6 кращих нейромереж для малювання онлайн. Itsider. URL: <https://itsider.com.ua/top-6-krashhyh-nejromerezh-dlya-malyuvannya-onlajn/> (дата звернення 10.01.2024).
29. Богдана Гайворонська. Як малювати в Midjourney: нейромережа малює зображення за текстовими запитами. Cityhost.ua. URL: <https://cityhost.ua/uk/blog/kak-risovat-v-midjourney-neuroset-generiruet-izobrazheniya-po-tekstovym-zaprosam.html> (дата звернення 10.01.2024).

30. Discord servers tagged with painting. Disboard. URL: <https://disboard.org/servers/tag/painting> (дата звернення 10.01.2024).

31. Робочий інструмент, арттерапія або «скляна стеля». Чи може нейромережа Midjourney замінити художників і в чому її цінність. Dev.ua. URL: <https://dev.ua/news/midjourney> (дата звернення 10.01.2024).

References:

1. Weinberg D.J. The potential of rehabilitative computer art therapy for the quadriplegic, cerebral vascular accident and brain trauma patient. 1985. *Art Ther.* 3, P. 66–72. available at: 10.1080/07421656.1985.10758788 [CrossRef] [Google Scholar] (data zvernennia 10.01.2024).

2. Canter D.S. The therapeutic effects of combining apple macintosh computers and creativity software in art therapy sessions. 1987. *Art Ther.* 4, P. 17–26. available at: 10.1080/07421656.1987.10758695 [CrossRef] [Google Scholar] (data zvernennia 10.01.2024).

3. Canter D.S. «Art therapy and computers» in *Advances in Art Therapy*, eds Wadeson H., Durkin J., Perach D. 1989. New York, NY: Wiley.

4. Kapitan L. Will art therapy cross the digital culture divide? 2007. *Art Ther.* 24, P. 50–51. available at: 10.1080/07421656.2007.10129591 [CrossRef] [Google Scholar] (data zvernennia 10.01.2024).

5. C.A. Malchiodi «Computers as virtual studios» in *Art Therapy and Computer Technology: A Virtual Studio of Possibilities*, 2000. London: Jessica Kingsley Publishers, 176 p. (data zvernennia 10.01.2024).

6. Peterson B.C., Stovall K., Elkins D.E., Parker-Bell B. Art therapists and computer technology. 2005. *Art Ther.* 22, P. 139–149, available at: 10.1080/07421656.2005.10129489 [CrossRef] [Google Scholar] (data zvernennia 10.01.2024).

7. Potash J. S. Fast food art, talk show therapy: the impact of mass media on adolescent art therapy. 2009. *Art Ther.* 26, P. 52–57, available at: 10.1080/07421656.2009.10129746 [CrossRef] [Google Scholar] (data zvernennia 10.01.2024).

8. Thong S. A. Redefining the tools of art therapy. 2007. *Art Ther.* 24, P. 52–58. available at: 10.1080/07421656.2007.10129583 [CrossRef] [Google Scholar] (data zvernennia 10.01.2024).

9. Klorer P.G. The effects of technological overload on children: an art therapist's perspective. 2009. *Art Ther.* 26, P. 80–82, available at: 10.1080/07421656.2009.10129742 [CrossRef] [Google Scholar] (data zvernennia 10.01.2024).

10. Kuleba B. The Integration of Computerized Art-Making as a Medium in Art Therapy Theory and Practice. 2008. Master's thesis, Drexel University, Philadelphia, PA. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/190333984.pdf> (data zvernennia 10.01.2024).

11. Carlton N.R. Digital culture and art therapy. 2014. *Arts Psychother.* 41, P. 41–45, available at: 10.1016/j.aip.2013.11.006 [CrossRef] [Google Scholar] (data zvernennia 10.01.2024).

12. Orr P. «Art therapy and digital media» in *The Wiley Handbook of Art Therapy*, eds Gussak D.E., Rosal M.L. 2016. Chichester: John Wiley & Sons, P. 188–197, available at: 10.1002/9781118306543.ch19 [CrossRef] [Google Scholar] (data zvernennia 10.01.2024).

13. Asawa P. (2009). Art therapists' emotional reactions to the demands of technology. 2009. *Art Ther.* 26, P. 58–65, available at: 10.1080/07421656.2009.10129743 [CrossRef] [Google Scholar] (data zvernennia 10.01.2024).

14. Kapitan L. Introduction to the special issue on art therapy's response to techno-digital culture. 2009. *Art Ther.* 26, P. 50–51, available at: 10.1080/07421656.2009.10129737 [CrossRef] [Google Scholar] (data zvernennia 10.01.2024).

15. Maibutnie vzhe sohodni – virtualni ekskursii ta muzei Ukrainy. Discover. Retrieved from <https://discover.ua/inspiration/maybutnye-vzhe-sohodni-virtualni-ekskursiyi-ta-muzeyi-ukrayiny> (data zvernennia 10.01.2024).

16. Virtualni tury khudozhnimy muzeiamy Ukrainy. Tochka.net. Retrieved from <https://travel.tochka.net/ua/> (data zvernennia 10.01.2024).

17. 7 muzeiv i halerei, yaki mozhna vidvidaty onlain. Kultura i kreatyvnik. Retrieved from <https://www.culturepartnership.eu/ua/article/museums-to-visit-online> (data zvernennia 10.01.2024).

18. Suchasne Ukrainske Mystetstvo ta VR-halerei. Gvara media. Retrieved from <https://gwaramedia.com/suchasne-mystecztvo-ta-vr-galereyi-shho-cze/> (data zvernennia 10.01.2024).

19. Osobystist v ekstremalnykh umovakh: materialy IX Vseukrainskoi naukovy-praktychnoi konferentsii (17 travnia 2019 r., m. Lviv). Lviv. 2019. 138 p.

20. Oksana Pushonkova. Muzeina art-terapiia: Pro shcho mozhut rozpovisty avatary ta statusy? NNI mizhnarodnykh vidnosyn, istorii ta filosofii ChNU im. B. Khmelnytskoho. Retrieved from <http://philosophy.ck.ua/muzeyna-art-terapiya-pro-shho-mozhut-rozp/> (data zvernennia 10.01.2024).

21. Muzeina art-terapiia. Slovo pravdy. URL: <https://slovopravdy.com.ua/muzejna-art-terapiya/> (data zvernennia 10.01.2024).
22. Oksana Pushonkova. Muzeina art-terapiia: Taiemna mova rechei. NNI mizhnarodnykh vidnosyn, istorii ta filosofii ChNU im. B. Khmelnytskoho. Retrieved from <https://gender-ck.inf.ua/news/ad/item/muzejna-art-terapiya-tayemna-mova-rechej> (data zvernennia 10.01.2024).
23. Marta Valevska. Muzeina art-terapiia «Khvylynka zoseredzhenosti». Seriia maister-klasiv dlia doroslykh. Museum of King Jan III's Palace at Wilanov. Retrieved from https://www.wilanow-palac.pl/muzeoterapia_chwila_skupienia_ukr.html (data zvernennia 10.01.2024).
24. U Kyievi vidkryetsia virtualna vystavka suchasnykh skulptoriv «Umovnyi sposib». Ukraine crisis media center. Retrieved from <https://uacrisis.org/uk/66670-vistavka-umovnij-sposib> (data zvernennia 10.01.2024).
25. Virtualna galereya mizhnarodnogo artprektu «#365daysafter». Mokonshu: Mystetsko-doslidna platforma. Retrieved from <https://mokonshu.art/art-news/virtual-gallery-365daysafter/> (data zvernennia 10.01.2024).
26. What is expressive arts therapy? ARTrelief TM. Retrieved from <https://www.artrelief.info/expressive-arts-therapy2> (data zvernennia 10.01.2024).
27. Gatys L. A., Ecker A. S., Bethge M. A Neural Algorithm of Artistic Style (English). *Computer Vision and Pattern Recognition*: journal. 2015. August 26. URL: <https://arxiv.org/pdf/1508.06576.pdf> (data zvernennia 10.01.2024).
28. Top-6 krashih nejromerezh dlya malyuvannya onlajn. ItSider. Retrieved from <https://itsider.com.ua/top-6-krashyih-nejromerezh-dlya-malyuvannya-onlajn/> (data zvernennia 10.01.2024).
29. Yak malyuvati v Midjourney: nejromerezh malyuye zobrazhennya za tekstovimi zapitami. Cityhost.ua. Retrieved from <https://cityhost.ua/uk/blog/kak-risovat-v-midjourney-neyroset-generiruet-izobrazheniya-po-tekstovym-zaprosam.html> (data zvernennia 10.01.2024).
30. Discord servers tagged with painting. Disboard Retrieved from <https://disboard.org/servers/tag/painting> (data zvernennia 10.01.2024).
31. Robochij instrument, artterapiya abo «sklyana stelya». Chi mozhe nejromerezh Midjourney zaminiti hudozhnikiv i v chomu yiyi cinnist. Dev.ua. Retrieved from <https://dev.ua/news/midjourney> (data zvernennia 10.01.2024).

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 6, 2023

Issue 6, 2023

Засновано у 2021 році
Видання виходить 6 разів на рік

Коректор *І. М. Чудеснова*
Комп'ютерне верстання *Ю. В. Ковальчук*

Підписано до друку 28.12.2023 р.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 15,35. Зам. № 0224/174
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.